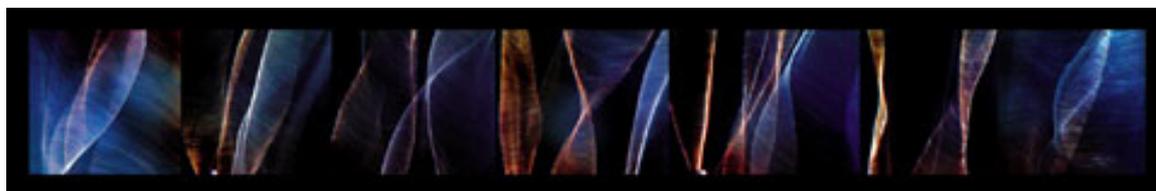


5 Glossário

Este glossário não se pretende complementar. Nem estabilizador. Nem índice para o evento de uma leitura posterior. Quase um “glossário às avessas”¹²⁷, é através da mobilização das significações insistentes e da dispersão dos sentidos consensuais que se delineia. À maneira de *links*, as *glosas* surgiriam entre um suspiro *furtivo* do leitor (quando furtado se sentisse em sua compreensão) e uma demanda do texto em desintegrar-se, interromper-se (pois “pensar não inclui apenas movimento das idéias, mas também sua imobilização”¹²⁸). Além disso, a *pequena língua* de que se constitui enseja esclarecimentos. Primeiro, um esclarecimento epistemológico: como todo texto, acadêmico ou não, este se faz a partir da manipulação de um arquivo, e da rasura de traços seus decorrente de tal manipulação. Estamos sempre a instituir *lingüinhas* a partir de um arquivo próprio, mas que no entanto traz vocábulos alheios (alguns querem criar com isso monumentos, territórios indevassáveis, espelhos de uma *autoridade individual*, intransigências conceituais). Estamos sempre a *glosar* fábulas¹²⁹ que vivemos e criamos na convivência com outros. Assim destaca-se o estatuto dessa dissertação (creio que do que se escreve, principalmente na academia): lugar de encontro de muitas vozes escolhidas, manejadas, re-significadas. Daí um segundo esclarecimento: o de fazer surgir (revelação) os nomes de algumas dessas vozes (haverá sempre aquelas que permanecerão anônimas depois de alguma re-organização do arquivo). Fazer com que, instituídas as passagens necessárias, essas vozes e seus nomes continuem constituindo lugares onde as coisas possam adquirir velocidades¹³⁰, e possam portanto emigrar¹³¹ para quem lê essas glosas – e assim glosar o glosado.



¹²⁷ SANTOS, 1989, p. 2.

¹²⁸ BENJAMIN, 1994, p. 231.

¹²⁹ “A fábula, no verdadeiro sentido da palavra, é o que merece ser dito.” (FOUCAULT, 1992, p. 124).

¹³⁰ DELEUZE&GUATTARI, 1995, p. 37.

¹³¹ Um dos índices, para Roland Barthes, do prazer do texto (BARTHES, 1979, p. 13).

Glossarizar

Glossarizar é da ordem do *signo flutuante*, do *jogo suplementar*, do descentramento (DERRIDA). Afastado da *lógica da complementaridade*, não se fundamenta nas oposições binárias, “por não estabelecer um terceiro termo como solução para as oposições” (Santiago, 1976, p. 88). Demarca a falta positiva de uma *essência*, apontando para os lugares da *polissemia* e da *intertextualidade*. Glossarizar é *cartografar* (Deleuze&Guattari, 1995, p. 22) os deslocamentos do jogo dinâmico das significações.

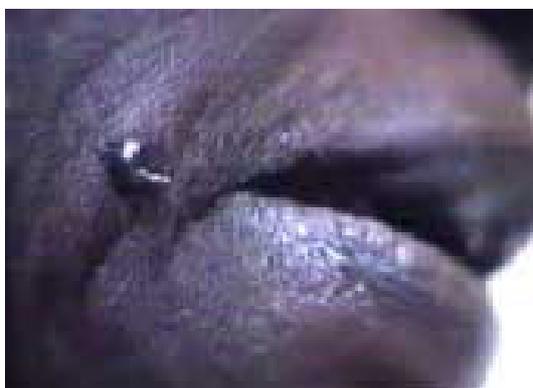
É também pôr em movimento as “insistências” (LACAN) da escrita. Não implica, como o estilo, uma “consistência” (Barthes, 1979, p. 12). Antes o gesto da percepção interrompida, da atenção demorada e paciente, do furto quase imperceptível da tranqüilidade de uma convicção (BENJAMIN). Glossarizar opera *capturas*: “não mais imitação, mas captura de código, mais-valia de código, aumento de valência...” (Deleuze&Guattari, 1995, p. 19).

Glossarizar e *Samplear* se assemelham em operações. Assim como a atividade de sampleamento, glossarizar “é como estar diante de uma porta feita só de fechaduras, sem madeira, nem substância” (Omar, 1995). Aquele que em glossarizar se ocupa “não atravessa do outro lado da porta” (idem), pois nele já se encontra. Glossarizar – e sua homóloga atividade: samplear – é ainda (e novamente) “a imagem de uma insistência, ou a insistência de uma imagem” (idem). Glossarizar é também operação com sons e ruídos.

Uma atividade *vulgar e mecânica* a de glossarizar. Através dos traços etimológicos, reativam-se as cinzas dessa caracterização: *glossário*, vocábulo derivado do grego *glóssáron*, ou *pequena língua, lingüinha* (HOUAISS). Não se constroem monumentos através de suas operações. Não se *entifica* um fluxo produtivo, não se emoldura uma *entidade autoral*. Apenas a atividade de criar “o

lugar onde as coisas adquirem velocidade” (Deleuze&Guattari, 1995, p. 37).

Ou: glossarizar: “fale isto ou aquilo segundo as perversões, não segundo a Lei.” Barthes, 1992, p. 25).



Arqueologia

Em algum lugar, Roland Barthes lembra que a virtualidade de *fazer delirar* é prerrogativa, na economia do discurso, da sintaxe. *Fazer delirar*, lembramos desde logo, é uma das possibilidades de escapar às instâncias coercitivas da língua, fugir de uma ordem única de discursividade. Os elementos vocabulares, unidades paradigmáticas, estão aquém da possibilidade do *delírio*, da fuga às ordens repressoras do discurso. Somente através de uma *instância sintática*, de uma *ordem sintagmática* – ainda que também constituam *instância* ou *ordem* repressoras – é que pode o discurso *delirar*.

A tarefa arqueológica, em seu sentido científico e positivista, espera que as *pedras* que emergem no *teatro de suas escavações falem*. Espera também que essa *fala* das pedras seja a própria emergência de uma *origem*. Encontrá-la é seu objetivo. Surgida a *origem*, o arqueólogo deixa de lado o *arquivo* que tinha diante dos olhos – as pedras que *vieram à tona*, e sua verdade.



“Sem nem mesmo a memória de uma tradução, depois que o intenso trabalho de tradução foi conseguido.” Ou seja: surgida a *origem* na voz essencial e verdadeira das *pedras*, apaga-se o arqueólogo – “torna-se transparente ou acessório para deixar a *origem* se apresentar ela mesma em pessoa.”¹³² A rubrica de um estatuto metafísico configura, portanto, essa tarefa científica e positivista de uma prática arqueológica.

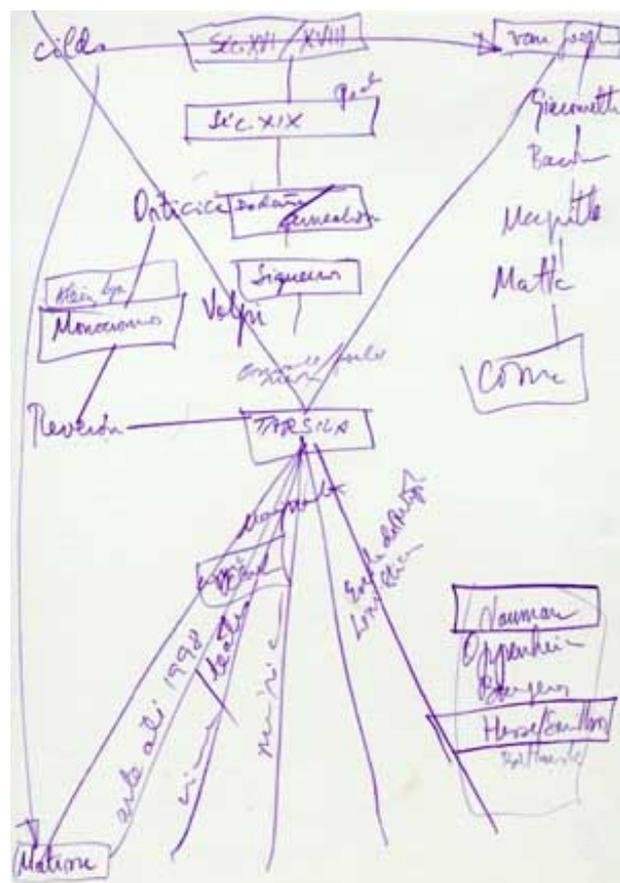
Essa arqueologia metafisicamente dirigida – de que nos afastamos – supõe na origem o “segredo essencial e sem data” que interessa. O segredo é proferido, e caberá ao arqueólogo registrá-lo. O *intenso trabalho de tradução* é disfarçado em transparência, o *corte epistemológico* é dado como paisagem *natural*: assim permanece o “lugar da verdade”, que a origem ocupa,

¹³² Esse delineamento da tarefa arqueológica remete às descobertas (psicanálise) de Freud e à sua utilização de categorias da arqueologia; tal remissão se faz aqui, porém, através de Jacques Derrida, de suas *impressões freudianas*; as duas citações do parágrafo são delas retiradas (DERRIDA, 2001, p. 120).

indepassado pela *injustiça do sentido histórico*¹³³.

A arqueologia que aqui exercitamos aproxima-se assim da genealogia nietzschiana¹³⁴ – sem crivo metafísico e distante da busca de origem. Uma arqueologia em que os suplementos de uma tradução e de sua memória agem na construção de sentidos. A tarefa arqueológica que nos ocupa não se satisfaz em deixar que *as pedras falem*, e assim indicar uma *identidade primeira* na e/ou da origem, mas impõe a essa voz (das *pedras* do arquivo, lembremos) uma maneira de escutá-la e de com ela dialogar. Um exercício de sampleamento é sugerido em nossa arqueologia: modular a *fala* do arquivo que é nosso objeto (com suas ordens e cisões) à nossa *escuta* (com suas decisões e desordens) e ao arquivo que a partir dela se configura.

Desta forma procuramos *fazer delirar* as percepções de nosso objeto: arrancando-o da percepção metafísica que busca a verdade de um sentido (significado) original, que procura uma unidade *autoral* em uma *obra*, que a faz *essencial e sem data*. A arqueologia aqui empreendida designa um *corpo a corpo* entre dois arquivos – o constituído pela produção de Arthur Omar (com os arquivos virtuais que esta pressupõe) e o constituído por nossa percepção (também com seus arquivos virtuais pressupostos). Esse procedimento, como pretendemos agora e anteriormente indicar, impôs-se pelas sugestões inúmeras e diversas que se atualizaram à nossa percepção diante da produção que abordamos. Nela, a fuga às ordens que modelam formas de representação e maneiras de produção de conhecimento. Em nós, a tentativa de escapar a percepções estáveis, paralíticas e distantes das discursividades metafísicas.



¹³³ “O sentido histórico, tal como Nietzsche o entende, sabe que é perspectivo, e não recusa o sistema de sua própria injustiça.” (FOUCAULT, 1979, p. 30). As expressões aqui encontradas entre aspas são todas retiradas do texto de Michel Foucault indicado.

¹³⁴ Deleuze e Guattari, ao indicarem o rizoma como uma *antigenealogia* (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p. 20), aludem ainda a uma genealogia *arborescente*, que empreende uma busca de raízes – diversa, portanto, da genealogia idealizada por Nietzsche e retomada por Foucault (Cf. FOUCAULT, 1979). Não há portanto incompatibilidade no uso dos termos *genealogia* e *rizoma* que fazemos aqui.

“É uma concepção da história que convoca a um só tempo o cômico e o dramático, o extraordinário e o cotidiano: novos tipos de atos de fala e novas estruturações de espaço. Uma concepção arqueológica, quase no sentido de Michel Foucault.” (Deleuze, 1990, p. 294).

Samplear¹³⁵

Em *glosa* precedente se disse das semelhanças operatórias entre samplear e glossarizar: participam ambos da *lógica do suplemento*; põem em movimento “insistências”; atualizam instâncias de *fuga*. Além disso, outras ordens incidem sobre essas duas atividades *menores*: uma ordem do desejo: “No ato de *samplear*, na tarefa, no combate, é preciso saber o que se quer. Reconhecer o seu desejo” (Omar, 1995); uma ordem da composição sonora: “Trata-se não de composição no sentido tradicional, mas de audição em novo sentido. A audição como composição” (idem); uma ordem *rizomática* (“Faça a linha e nunca o ponto! A velocidade transforma o ponto em linha! Seja rápido, mesmo parado! Linha de chance, jogo de cintura, linha de fuga.”¹³⁶): “*Samplear* tem a vantagem de desbaratar a unidade de uma obra, a intenção dos discursos, a dança dos autores, o rito macabro da cultura, a mumificação da duração, o trezinho das escolas, e todos os blá-blá-blás sobre o mito da influência” (idem).

“*Samplers* são como frações, como quase-objetos, como semi-figuras, como instantes informes sem começo ou fim...” (idem). Assim novamente a insistência do *rizomático* – a de encontrar-se *no meio*: “É que o meio não é uma média; ao contrário, é o lugar onde as coisas adquirem velocidade” (Deleuze&Guattari, 1995, p. 37). Assim novamente o traçado do estatuto dessas *glosas, semi-figuras (samplers)* que se põem entre *figuras*: “Tudo se transforma em matéria-prima. Uma Alquimia ao reverso. Que desfaz todas as unidades e todas as densidades das pretensas pedras filosofais” (Omar, 1995). O que possibilita conectar tais *semi-figuras* à tarefa arqueológica aqui empreendida: tudo transformado em *pedras* (matéria-prima), resta fazê-las falar, emprestar-lhes uma sintaxe, um outro saber; revelado o fantasma entre os escombros,

¹³⁵ ing. *to sample* (1592), der. do substv. *sample* 'fato, incidente, estória, caso supositício com que se ilustra, se confirma ou se torna crível uma proposição ou enunciado etc.; (sXX) som de pequena duração, armazenado digitalmente num sintetizador de *playback*', f.afer. do ant. *essample*, do fr. *exemple* e, este, do lat. *exemplum*, i 'exemplo'; ver *exempl-* (HOUAISS, 2001).

¹³⁶ DELEUZE&GUATTARI, 1995, p. 36.

necessário é fazê-lo “coisa sólida”¹³⁷, pedra entre pedras, e acompanhar seus deslocamentos no labirinto do desejo de uma arqueologia.

Samplear propõe portanto um outro, novo saber, “porque é um saber que germina da minha particularidade de audição, das minhas necessidades “labirínticas”...” (idem). Algo como a circularidade de um *desejo arquivante*: deseja-se certos traços a partir dos já inscritos, que se modificam após novas inscrições desejadas: o que está arquivado determina o que se catalogará, e o que se catalogará reorganiza o arquivo, criando uma nova sintaxe – novos significados, novos desejos: “Quando detectamos alguma coisa que valha a pena *samplear*, a audição aplica sobre tudo que vem depois a imagem do som detectado, seu fantasma” (idem).



“O *sampleador* atua (...) como um revelador ou como revelador de uma revelação” (idem). O que possibilita a fuga da *escrevência* (discurso científico), que implica estar “condenado a tratar o sujeito, que escreveu o texto estudado, como um autor no sentido tradicional da palavra: uma subjetividade que se exprimiu numa obra” (Barthes, 1981, p. 162). O papel de arqueólogo que assumo é então semelhante ao do *sampleador* : revelador de revelações mais que propriamente revelador *tout court*. E nesse *revelar revelações* (estratégia comum à arqueologia e ao *sampleamento*: de onde o comum embate de desejos), vislumbra-se uma nova conexão (nova porém na medida em que nela *insisto*): Roland Barthes, ao caracterizar a *realização do prazer do Texto*¹³⁸, aponta para *índices* seus, suas possibilidades de atualização: “quando se produz uma *co-existência*” – de fantasma (e suas máscaras) e arqueólogo (e seus mascaramentos); “trata-se de receber do texto uma espécie de ordem

¹³⁷ “O que vem depois não interessa, o fantasma brilha como única coisa sólida” (Omar). A frase citada aponta para virtualidades: primeiro, remetendo à tarefa arqueológica aqui empreendida, lembra que “o que vem depois não interessa” – ou seja, o arqueólogo não será *apagado* quando do surgimento de uma origem, pois que esta não existe: haverá sim a *memória de um intenso trabalho de tradução*; e nessa memória, o traçado de um embate de desejos: o do arqueólogo, que deverá reconhecer seu desejo *compositivo* (“A audição como composição” – Omar), e o do fantasma (máscara composta com o pó das pedras) que tenta, sussurrando, “fazer passar para a nossa cotidianeidade fragmentos de inteligível” (BARTHES, 1979, p. 13). {Esta nota é também ela um *sampleamento*.}

¹³⁸ O que na nomenclatura barthesiana batizou-se de *Texto* alude aqui ao arquivo manipulado na tarefa arqueológica empreendida: a produção (de imagens e textos) de Arthur Omar.

fantasmática” – ordem que não apenas recebemos, mas deslocamos: “atividade de deslocamento do seu próprio sujeito em contato com o texto” (idem); “O autor que sai do texto e entra na nossa vida não tem unidade” (idem) – permitindo o que Arthur Omar chama de *Alquimia ao reverso*: transformar tudo em matéria-prima e desfazer “todas as densidades das pretensas pedras filosofais” (Omar, 1995).

Fantasma / Espectro / Espectador

Entre fantasma e espectador, o espectro gesticula. É ele a atualização daquela experiência em que “não sou nem um sujeito nem um objeto, mas antes um sujeito que se sente tornar-se objeto” (Barthes, 1984, p. 27). É na condição de espectro, portanto, que o desejo instaura os inícios de um *teatro de operações*: sua relação etimológica com o “espetáculo” reforça essa noção¹³⁹. O espectro é aquele que tira um disfarce (aquilo que se usa para não ser notado) para vestir uma fantasia (aquilo que uso para *atuar* com o *fantasma* que observo).



O fantasma está desde sempre fantasiado (a proximidade entre fantasma e fantasia torna esses dois vocábulos uma única categoria na psicanálise). É à sua gesticulação *transbordante* que o espectro responde com outros gestos. O manipulador de arquivo (arconte¹⁴⁰), Arthur Omar, é o fantasma a quem gesticulamos para revelar-lhe as *revelações*. O fantasma, no caso, poderíamos resumi-lo assim: o conjunto de

máscaras e fantasias que se dão à cena em nosso *teatro de operações de pesquisa*. Para isso, a composição desta *fuga*, e o suplemento de uma *lingüinha*: “Não se fala com um fantasma em qualquer língua” (Derrida, 2001, p. 112). Uma *história efetiva* delinea o lugar do fantasma: “a História, em fim de contas, é a história do lugar fantasmático por excelência, isto é, o corpo humano” (Barthes, 1992, p. 45).

Quanto ao espectador, “somos todos nós, que compulsamos, nos jornais, nos livros, nos álbuns, nos arquivos, coleções de fotos” (BARTHES, 1984, p. 20). É aquele que, disfarçado, não é notado. Lugar de uma inscrição, em silêncio

¹³⁹ Conferir BARTHES, 1984, p. 20.

contemplativo – não de uma significação, de um deslocamento em direção ao *prazer do texto*.

Face / Máscara

Uma face pode confundir-se com a máscara: quando, negativamente, esta designa “o produto de uma sociedade e de sua história” (Barthes, 1984, p. 58). A face que importa aqui, entretanto, não se presta a tal indiscernimento. A face tem uma ligação *radical* com o fantasma: é através dela que a comunicação gestual entre este (o fantasma) e o espectro, que com ele atua, se faz: “relação de rosto contra rosto” (Omar, 1997, p. 21). A face não indica sentidos, como queria a antiga fisiognomia, mas é ainda território de uma subjetividade. Território em constante semovência, *flutuando no espaço*, que pode indicar estados fugacíssimos de glória: “A face gloriosa é um acontecimento cuja duração tende a zero” (idem).

“A máscara é o sentido” (Barthes, 1984, p. 58). Mas no caso de Arthur Omar, trata-se de um sentido borrado, que leva ao domínio “das identidades desfeitas, das alteridades desgarradas” (Omar, 1997, p. 22). Com a máscara, identidades escapam da paralisia: “...é necessário a essas identidades a aparência do deslocamento.” (Barthes, 1990, p. 35). Essa a aparência proporcionada pela máscara.

Já se disse que Omar fotografa máscaras, não faces.



Antropologia

“Acho que a antropologia é a mais poética das ciências. É onde você olha o outro com mais surpresa” (Omar). Essa a antropologia de que trato aqui. Algo distante, portanto, das heranças metafísicas que hierarquizam sujeito e seu objeto. Distante também do fato de se ignorar que é a partir de *relações de sentido* (Viveiros De Castro, 2002, p. 114) que o seu conhecimento se produz. E, mais, de que “toda relação é uma transformação” (idem). No caso de Arthur Omar, a transformação – do antropólogo e do nativo que o *informa* – se faz pela relação de *sentidos* muito peculiares, poéticos: os sentidos do êxtase, sua lógica.

¹⁴⁰ Arconte: aquele que *guarda e assegura* o integridade de um arquivo.

Sua antropologia não é o que é convencionalmente “a ciência do antropólogo” (seu “epistemocídio”), ou seja, não endossa a idéia de que “o conhecimento por parte do sujeito exige o desconhecimento por parte do objeto” (idem, p. 116). A *antropologia gloriosa* que pratica é antes o *sampleamento glorioso* entre duas máscaras – a do antropólogo e a do *nativo* –, pelo qual é revelado um conhecimento para uso não apenas do sujeito científico. Esse conhecimento se revela, sobretudo, pelo êxtase. “Justamente o objeto de uma certa abordagem antropológica. Mas aqui *antropologia* se torna sinônimo de proliferação poética. E humor. E simulação” (Omar, 1997, p. 7).

História

Mais uma vez, a *fuga* a categorias metafísicas: “a História não deixa traço” (Omar, 2000). Como acreditava Paul Valéry, “a história é a ciência das coisas que não se repetem” (Valéry, 1999, p. 116). Assim, a categoria posta em *glosa* não tem nada que ver com “um sistema de implicações escatológicas, teleológicas e a um determinado conceito de continuidade e de verdade” (Santiago, 1976, p. 48). Para que haja história, não é necessário a existência de *vidas ilustres*, de ideologias nacionais ou sanguinolentas batalhas: “Não acredito nos grandes acontecimentos ruidosos, dizia Nietzsche” (Deleuze, 1990, p. 302). Efetiva-se a história, antes, pela *infâmia* cotidiana: pelo encontro entre subjetividades e a força do poder (Foucault, 1992, p. 97).

Apesar de não deixar traço, a *pesquisa* pode fazer audíveis alguns *tons*¹⁴¹ – a *pesquisa* que se deixa “levar pela força de toda vida viva: o esquecimento” (Barthes, 1992, p. 47). A partir dela, uma compreensão: “a História, em fim de contas, é a história do lugar fantasmático por excelência, isto é, o corpo humano (Barthes, 1992, p. 45). É sobre ele que incide a história. Por isso a percepção de Foucault de que “o sentido histórico está muito mais próximo da medicina do que da filosofia” (Foucault, 1979, p. 29). Assim, uma história que se queira *efetiva* há de fazer “ressurgir o acontecimento no que ele pode ter de único e agudo” (Foucault, 1979, p. 28). Fazer *ressurgir*, não a repetição anódina.

¹⁴¹ “... é necessário permanecer valentemente na superfície, na dobra, na pele, adorar a aparência, acreditar em formas, em tons, em palavras, em todo o Olimpo da aparência!” (NIETZSCHE, 2001, p. 15).

Uma ciência, portanto, que “não teme ser um saber perspectivo”¹⁴² (Foucault, 1979, p. 30). Saber que reafirma que “a ciência pode, portanto, nascer do fantasma”¹⁴³ (Barthes, 1992, p. 45). E assim escapar aos *males* que os historiadores pertencentes à *família dos ascetas*, como os chamava Nietzsche, por tanto tempo tentaram legitimar.

“A história é um combate amoroso”: “seu saber é violação” (Barthes, 1991, p. 54): “não é feito para compreender, ele é feito para cortar”(Foucault, 1979, p. 28). Como é sobre o corpo humano que incide toda a história, “o historiador só existe para reconhecer um calor” (Barthes, 1991, p. 73). Calor que às vezes se dá fugacíssimamente através do êxtase impresso numa face.

Perverter / Deslocar / Transvalorar

Os três vocábulos são homólogos na proposição de movimentos. Trata-se de, “em cada época, ... arrancar a tradição ao conformismo” (Benjamin, 1994, p. 224). Trata-se da “aparência do deslocamento” (Barthes, 1990, p. 35) necessária, para que *vivam*, às identidades. Trata-se, em suma, do deslocamento de perspectivas que, por demarcar



um *excedente de força*, “é demonstração de força” (Nietzsche, 2000, p. 7). Perverter, deslocar e transvalorar reafirmam portanto a *vida de toda vida viva*: escapar ao conformismo (tática política); possibilitar o esquecimento (*método de pesquisa*); problematizar valores (envolvimento ético). Ou simplesmente

¹⁴² “Não, então, o conceito como representação de um corpo extraconceitual, mas o corpo como perspectiva interna do conceito: o corpo como implicado no conceito de perspectiva.” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 140).

¹⁴³ Quase como uma *anedota* (à Guimarães Rosa), lembramos de um *lance teatral* descrito por Derrida: “Quando um *scholar* se dirige a um fantasma, somos lembrados irresistivelmente da abertura de *Hamlet*. Diante da aparição espectral do pai morto, Marcelo implora a Horácio: “*Thou art a scholar, speak to it, Horatio.*” (...) se o *scholar* clássico não acreditava em fantasmas e na verdade não sabia como falar a eles, proibindo-se mesmo de fazê-lo, poderia bem ser que Marcelo tenha antecipado a chegada de um *scholar do futuro*, de um *scholar* que no futuro, e para pensar o futuro, ousaria falar com o fantasma.” (DERRIDA, 2001, p. 53-4). Insisto: é isso uma *anedota*...

exercitar um antigo caráter do discurso: “*Dis-cursus* é, originalmente, a ação de correr para todo lado, são idas e vindas” (Barthes, 2001, p. 13).

Legendar

O ato de legendar é, perversamente, contrário à rubrica explicativa ou complementar. Legendar é precisamente o ato de rasurar, de apagar o traço que



explica, de suspender a seta que faz reconhecer. Legendar não leva à classificação: possibilita um *ato de distanciamento*. Não estabiliza um sentido, antes alegoriza o corpo ao qual se dirige. Não faz parte da tão recorrente linguagem coercitiva das inscrições sob (ou sobre) imagens, “impondo ao olho uma orientação irreversível” (Deleuze, 1990, p. 291). A legenda, como o *sample*, “quer dizer amostra” (Omar, 1995).

Legendar cria fantasias em torno da imagem a que se junta – não disfarça nem contrapõe. Aquele que concebe legendas age como um “figurinista verbal” (Omar, 2000, p. 33). Depois de legendada uma imagem, acede-se “à nova legibilidade das coisas” (Deleuze, 1990, p. 291). É como uma *folha em branco* que se preenche com um gesto: “O artista utilizou o rosto como uma folha em branco que pode ser preenchida pelo “gesto” do corpo” (Brecht, 1978, p. 57). Assim funcionam certas legendas que operam sobre faces, *sampleando* identidades – faces do *figurinista* que é Arthur Omar, faces de espectadores. Com a companhia de legendas – elementos “doadores universais de palavras” – “fica mantida sempre uma defasagem irônica” (Omar, 2000, p. 31). Assim como legendas funcionam pois os títulos que acompanham as *faces gloriosas*: “esses títulos pertencem ao mundo do quebra-cabeças” (idem). Elementos – títulos e legendas – que demarcam a poeticidade da antropologia de Arthur Omar, e seu humor, e sua transversalidade. A verticalidade do título (legenda) de caráter jornalístico ou científico não se efetua nesse espaço poético. Por isso legendas (ou títulos) nas faces de fotografados, fotógrafo, espectador...

Tratado

O tratado comporta com propriedade um tema obsedante do texto filosófico: a *questão da representação*. “O tratado é uma forma arábica” (Benjamin, 1995, p. 35) – *algaravia*¹⁴⁴. No tratado, “desaparece a diferença entre desenvolvimentos temáticos e excursivos” (idem). Forma rizomática, ele não tem de, necessariamente, iniciar-se *no começo* – “ele se encontra sempre no meio” (Deleuze&Guattari, 1995, p. 37). “Seu exterior [...] não chama a atenção, correspondendo à fachada de construções árabes, cuja articulação só começa no vestibulo” (Benjamin, 1995, p. 35). A “fragmentação caprichosa” do tratado torna-o próximo do mosaico: os dois “justapõem elementos isolados e heterogêneos” (Benjamin, 1984, p. 51). “A representação como desvio é portanto a característica metodológica do tratado” (idem). O que o relaciona também com o *estilo fugado*: fase e defasagem, método e desvio. Aliás, a fuga e o tratado têm traços genealógicos numa mesma época (Idade Média), mas modificados pelo movimento *transvalorativo* que foi o barroco. Foi no século XVIII que Rameau publicou seu *Tratado de harmonia*, delineando a nova ordem polifônica que renascia nas formas musicais¹⁴⁵. Arthur Omar faz de seu *Tratado de harmonia* um mosaico vivo de *histórias efetivas, de intensidades, de resistências*¹⁴⁶. “Ensaio sobre o som, mas não só: um tratado sobre o artifício”¹⁴⁷ (Gardnier, 2001). Também as modulações que compõe este texto *fugado* poderiam ser percebidas como compondo um tratado, ou mosaico. Seu *sistema fragmentário* – “A vontade de sistema é uma falta de retidão” (Nietzsche, 2000a, p. 13) – se justifica unicamente por não se dar crédito a um velho esoterismo dos projetos filosóficos: “o conceito de sistema” (Benjamin, 1984, p. 50). “Desconfio de todos os sistemáticos e me afasto de seus caminhos” (Nietzsche, 2000, p. 13).

¹⁴⁴ Jogo com vocábulos: etimologicamente, *algaravia indica o árabe, a língua arábica*; coloquialmente, utiliza-se no entanto com o sentido de *confusão, pandemônio, mixórdia* – caracterização da qual nos afastamos (HOUAISS, 2001).

¹⁴⁵ Conferir CARPEAUX, s/d, p. 84.

¹⁴⁶ Recordo do personagem, ex-guerrilheiro no período da ditadura militar brasileira, que em *O som* fala de uma dúvida que o repica: “pra mim a revolução que eu estava tentando fazer era um enorme ato de amor; como então esse enorme ato de amor podia recusar outros atos de amor como essa coisa dentro de mim que era a homossexualidade?”

¹⁴⁷ “O artista por sua vez é um falsário, mas a potência última do falso, pois quer a metamorfose em vez de “tomar” uma forma (forma da Verdade, do Bem etc).” (DELEUZE, 1990, p. 179).

Biografema

Através do biografema, posso chegar ao ato do sampleamento: aproprio-me, numa *música só minha*, de outra que ouvira distraído: *anamnese factícia* (Barthes, 1974, p. 113). É com o *caráter* do biografema que levo ao meu *teatro de operações* pessoais os *ritornelos* e as glosas que me afetam. O biografema instaura o *prazer do texto* (BARTHES). Delineado um biografema, “a distinção e a mobilidade poderiam deambular fora de qualquer destino e virem contagiar, como átomos voluptuosos, algum corpo futuro” (Barthes, 1979, p. 14). Sugerida a feição de um biografema à lembrança de um sujeito, está ele disponível para a *pesquisa*: ensinar (ou aprender) o que *não* se sabe, o que o esquecimento deslocou (BARTHES). O biografema desencadeia um saber histórico, assim como a fotografia: “a Fotografia tem com a História a mesma relação que o biografema com a biografia” (Barthes, 1984, p. 51): não um saber metafísico – mas aquele que se instaura em meu corpo. Daí o sampleamento de desejos...



A rigor, não há nada para ver [...]. Não se trata de um investimento da visão. É mais uma questão de rítmica vibracional. [...]. Fazendo um só corpo com seu objeto. [...] Vamos aprender a olhar com os ombros, a olhar pelas costas, a enxergar com o branco dos olhos.

[Artur Omar]