

7 Bibliografia consultada:

ALFONSUS, Luís et al. *Arte Foto*. Curadoria de Lúcia Canongia. Rio de Janeiro: Centro Cultural do Banco do Brasil, 2002.

ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Globo, 2001.

_____. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Globo, 2001.

AUERBACH, Erich. "L'Humaine Condition". In: *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Tradução de Suzi Frankl Sperber. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *Aula: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França*. Tradução e posfácio de Leyla Perrone Moisés. 6ª ed. São Paulo: Cultrix, 1992.

_____. *Escritores, intelectuais, professores e outros ensaios*. Tradução de Graciete Teixeira et al. Lisboa: Editorial Presença, s/d.

_____. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução de Hortência dos Santos. 16ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2001.

_____. *Michelet*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Companhia das letras, 1991.

_____. *O óbvio e o obtuso*. Tradução de Lia Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

_____. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Édition du Seuil, 1975.

_____. *Sade, Fourier, Loiola*. Tradução de Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, (Signos no. 23.)

_____. *O grão da voz*; tradução de Teresa Meneses e Alexandre Melo. Lisboa: Edições 70, 1981.

BASBAUM, Ricardo (Org.). *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

BENJAMIN, Walter. "A tarefa do tradutor". In: *Cadernos do Mestrado/Literatura* no. 1. 2ª ed. Rio de Janeiro: Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 1994.

_____. "Destino e caráter". In: *Cadernos do Mestrado/Literatura* no. 12, vol. II. Rio de Janeiro: Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 1994.

_____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas III)

_____. *Haxixe*. Tradução de Flávio de Menezes e Carlos Nelson Coutinho. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Tradução, apresentação e notas de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. *Rua de mão única*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1995.

BORDIEU, Pierre. "A ilusão biográfica". In: *Usos & abusos da história oral*. FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (Org.). *Usos & abusos da história oral*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Tradução de Fiana Paes Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

CARPEAUX, Otto Maria. *Uma nova história da música*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1958.

CARRIÉRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Tradução de Fernando Albagli e Benjamin Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. "O nativo relativo". In: *MANA – Estudos de Antropologia Social*, abril de 2002. Rio de Janeiro: Contracapa/PPGAS – Programa de Pós Graduação em Antropologia Social – Museu Nacional, 2002.

CHARBONNIER, George. *Arte, linguagem, etnologia: entrevistas com Claude Lévi-Strauss*. Tradução de Nícia Adan Bonatti. Campinas, SP: Papirus, 1989.

CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Organização de José Reginaldo Santos Gonçalves. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

DANEY, Serge. *Ciné journal*, vol. 1. Paris: Cahiers du cinéma, 1981-1982.

DELEUZE, Gilles. *Imagem-Tempo*. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. "Acerca do ritornelo". In: *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 4. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 1. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 1995.

- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução de Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001. (Conexões)
- _____. *Otobiographies. L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*. Paris: Éditions Galilée, 1984.
- DIAS, Rosa Maria. *Nietzsche e a música*. Direção Jaime Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1994. (Série Diversos)
- ECO, Umberto. "A poética da obra aberta". In: *Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- _____. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Tradução de Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- EISENSTEIN, Sergei M. *A forma do filme*. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- FERREIRA, Jairo. *Cinema de invenção*. São Paulo: Limiar, 2000.
- FERRO, Marc. "O filme: uma contra-análise da sociedade?". In: *História: novos objetos*. Direção de Jacques Le Goff e Pierre Nora. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002. (Conexões)
- FOUCAULT, Michel. "Nietzsche, a genealogia e a história". In: *Microfísica do poder*. Tradução de Marcelo Cattan. 15ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- _____. *A arqueologia do saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 6ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- _____. *A ordem do discurso: aula inaugural do Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 4ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 1998. (Leituras filosóficas)
- _____. *O que é um autor?* Tradução de António Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. Lisboa: Vega, 1992.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Walter Benjamin: os cacos da história*. Tradução de Sônia Salzstein. 2ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- GUATTARI, Félix. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Tradução de Suely Rolnik. 6ª ed. Petrópolis: Vozes, 2000.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. "Cascatas de modernidade". In: *Modernização dos sentidos*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- _____. "Produção de presença perpassada de ausência: sobre música, libreto e encenação". In: *Palavra/Departamento de Letras da PUC-Rio*, ano IX, no. 7, p. 10 a 19. Rio de Janeiro: Trarepa, 2000.

- GUTIÉRRES Alea, Tomás. “Alienação e desalienação. Eisenstein e Brecht”. In: *Dialética do espectador: seis ensaios do mais laureado cineasta cubano*. Tradução de Itoby Alves Correa Jr. São Paulo: Summus Editorial, 1984.
- HARDT, Michel e NEGRI, Antonio. *Império*. Tradução de Berilo Vargas. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- KAFKA, Franz. *A Metamorfose*. Tradução de Modesto de Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- KOTE, Flávio R. *Para ler Benjamin*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.
- LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Tradução de Ricardo Corrêa Barbosa e posfácio de Silvano Santiago. 6ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.
- MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. vol 1. Com introdução à obra de Marcel Mauss, de Claude Levi-Strauss, e tradução de Lamberto Puccinelli. São Paulo: Editora EPU, 1974.
- MONTAIGNE, Michel de. *Ensaaios*. Tradução de Sérgio Milliet. 5ª ed. São Paulo: Nova Cultura, 1991. (Os pensadores; 18)
- MURICY, Kátia. “Tempo e imagem: a teoria da escrita em Walter Benjamin”. In: *O Percevejo – revista de teatro, crítica e estética*, no. 6, 1998. Rio de Janeiro: Programa de pós-graduação em Teatro, 1998.
- NEIVA JR., Eduardo. *A imagem*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1994.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2001.
- _____. *Considerações Extemporâneas*. In: *Obras incompletas*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril cultural, 1978.
- _____. *Crepúsculo dos ídolos ou como filosofar com o martelo*. Tradução de Marco Antônio Casa Nova. 2ª ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000a.
- _____. *Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000b.
- _____. *Ecce Homo: como alguém se torna o que é*. Tradução de Paulo César de Souza. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. *O caso Wagner: um problema para músicos, ou, Nietzsche contra Wagner*. dossiê de um psicólogo. Tradução, notas e prefácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- ONFRAY, Michel. *A escultura de si: a moral estética*. Tradução de Mauro Pinheiro. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

PARENTE, André. "Cinema brasileiro: anos 80". In: *Comunicação e política*. vol. 2, no. 4, ago/nov. Nova série. Rio de Janeiro: Cebela, 1995.

_____. "O impostor inverossímil Raul Ruiz". In: *Revista 34 Letras*. no. 516, setembro. Rio de Janeiro, 1969.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução para o português sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

RABINOW, Paul. *Antropologia da razão: ensaios de Paul Rabinow*. Tradução e organização de João Guilherme Biehl. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

ROCHA, Erik (org.). *Rocha que voa*. América Latina, África, o papel do intelectual, cinema, poesia, política, a memória em transe. A íntegra das entrevistas de Glauber que deram origem ao filme de Erik Rocha. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo*. Organização de Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SANTIAGO, Silviano. "Democratização no Brasil – 1979-1981 (Cultura versus arte)". In: ANTELO, Raul et al. (organizadores). " *Declínio da arte, ascensão da cultura*. Florianópolis: Letras Contemporâneas e ABRALIC, 1998.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. *Modos de saber, modos de adoecer*. o corpo, a arte, o estilo, a história, a vida, o exterior. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

_____. *Para uma teoria da interpretação: semiologia, literatura e interdisciplinaridade*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

SONTAG, Susan. "Uma cultura e a nova sensibilidade". In: *Contra a interpretação*. Porto Alegre, L&PM, 1987.

SOUZA, José Cavalcante de. (Org.). *Os pré-socráticos: fragmentos, doxografia e comentários*. Tradução de José Cavalcante de Souza et al. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. Tradução de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Bibliografia, videografia e filmografia de Arthur Omar

OMAR, Arthur. "O antidocumentário, provisoriamente". In: *Revista de Cultura Vozes*, ano 72, vol LXXII, agosto, no. 6. p. 405 a 419. Rio de Janeiro: Vozes, 1978.

_____. "O exibicionismo do fotógrafo e o pânico sutil do cineasta" (entrevista). In: *Revista Cinemais*, no. 10, março/abril. Rio de Janeiro: Secretaria para o Desenvolvimento do Audiovisual do Ministério da Cultura, 1998.

_____. "Ampliar a ampliação". In: *Filme Cultura*, ano XIV, no. 38/39, p. 32 a 34, ago./nov. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1981.

_____. "Cinema: música e pensamento". In: XAVIER, Ismail (org.). *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. "O som, ou o tratado de harmonia". Direção e roteiro de Arthur Omar; fotografia de Antônio Luís e Carlos Azambuja; som de Heron Alencar; montagem de Ricardo Miranda. Melopéia/Córtex, 1984. 35mm, 16 min.; "O inspetor". Direção e roteiro de Arthur Omar; fotografia de Walter Carvalho; adicional de Carlos Azambuja; montagem de Aída Marques; interpretação de Jamil Warwar (no papel dele mesmo); música de Mahler (sinfonia nº 2 ressurreição). Melopéia/Córtex, 1987. 35mm, 11 min.; "Ressurreição". Direção e roteiro de Arthur Omar; fotografia de arquivos de jornais policiais e instituições; montagem de Aída Marques; músicas Coração Santo e Queremos Deus. Melopéia/Córtex, 1987. 35mm, 6 min. In: *Brasilianas 19*. Rio de Janeiro: Funarte, 2001.

_____. "Os diretores". In: *Filme Cultura*, ano XIV, no. 37, p. 19 a 21, jan./fev./mar. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1981.

_____. "A fuga atrás da orelha". *Item - revista de arte*, n.2, Rio de Janeiro, outubro 1995, p.17-21.

_____. *A ascensão de Mario, o pintor*. Direção de Arthur Omar; roteiro de Arthur Omar e Mario Schifano; interpretação de Mario Schifano; fotografia de Luis Felipe Sá; montagem de Marcus Vinícius. Torcular (ita), 1996. Beta, 14 min.

_____. *A coroação de uma rainha*. Direção e roteiro de Arthur Omar; fotografia de Walter Carvalho; montagem de Karen Harley; interpretação de Alzira Martins; narração e pesquisa de Leda Martins; som de Heron Alencar e João Alegria. Córtex e South Production, 1993. Beta, 26 min.

_____. *A lógica do êxtase*. Direção e roteiro de Arthur Omar; estilo de Carlos Miele; interpretação de Naná Vasconcelos e Carla Borguese; fotografia de Luis Felipe Sá; edição de Flávia Martins; direção de produção de Lúcio Goldfarb. Estúdio M. Officer, 1998. 17 min.

_____. *A lógica do êxtase: Filmes & Vídeos*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001.

_____. *A lógica do êxtase: retrospectiva de filmes e vídeos* (folder da retrospectiva). Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001.

_____. *A última sereia*. Direção e roteiro de Arthur Omar; instalação de Tunga (Há sereias); estilo de Carlos Miele; fotografia de Luis Felipe Sá; sereias: Wendy Wolf, Cíntia Navarro, Ana Maria Zaluski, Carla Louzada, Thais Mill; direção de produção de Lúcio Goldfarb. Estúdio M. Officer, 1997. Beta, 12 min.

_____. *Antropologia da face gloriosa*. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.

_____. *As férias do investigador*. Direção, roteiro, fotografia e música de Arthur Omar; escultura, objetos, pinturas e instalações de Milton Machado; montagem de Luis Augusto. CórteX e Magneto para a RioArte, 1994. Beta, 17 min.

_____. *Atos do diamante*. Direção e fotografia de Arthur Omar; fotografias de crime de Eduardo Santoro. Itaú Cultural/Magneto, 1997. 6 min. Parte de uma instalação para o Itaú Cultural.

_____. *Congo*. Direção e roteiro de Arthur Omar; fotografia de Iso Milman; montagem de Ricardo Miranda. Melopéia/CórteX, 1972. 35mm, 11 min.

_____. *Derrapagem no Éden*. Direção, roteiro, fotografia, edição, música original e seleção musical de Arthur Omar; instalações de Cildo Meireles; direção de produção de Luis Carlos Godinho. Porto (por): RioArte, 1997. Beta, 14 min.

_____. Disponível em <<http://www.arthuromar.hpg.ig.com.br/index.htm>>. Acesso em 2.dez.2002.

_____. Entrevista concedida a Nahima Maciel. Correio Brasiliense, 8 de setembro de 2002.

_____. "Olhos redondos" [sobre o filme *A Chinesa*, de Godard]. *Folha de São Paulo*, 23/02/1997, mais!, p.5-5.

_____. "Triste Trópico" [texto datilografado de divulgação do filme]. Ciclo brasileiro em qualquer tempo, 15/10/1974 a 15/11/1974. Ciclo de filmes brasileiros(entre os quais a pré-estréia de Triste Trópico), no auditório da FGV (Fundação Getúlio Vargas).

_____. *Folder de apresentação de Metropolitanos* – exposição do artista plástico Ronaldo Torquato.

_____. *Hiperdiálogo – com Carlos Reinchenbach*. In: FERREIRA, Jairo. *Cinema de invenção*. São Paulo: Limiar, 2000.

_____. *Inferno*. Direção, roteiro e fotografia de Arthur Omar; edição de Ricardo Miranda; direção de produção de Luis Carlos Godinho. CórteX e Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, 1994. Vídeo instalação com 17 monitores apresentado no Matadouro Municipal de São Paulo.

_____. *Infinito contínuo*. Direção, fotografia e edição de Arthur Omar, 1999. Beta, 36 min. Apresentado durante a exposição *Antropologia da face gloriosa*, no CCBB.

_____. *Massaker!* Direção e fotografia de Arthur Omar; edição de Ricardo Miranda. São Paulo: Córtes, 1997. 11 min. Parte de instalação de vídeo na Casa das Rosas.

_____. *Museu virtual*. Disponível em <<http://www.arthuromar.com>>. Acesso em 5.fev.2001.

_____. *Música barroca mineira*. Direção e roteiro de Arthur Omar; fotografia de Edgar Moura; montagem de Ricardo Miranda. Melopéia/Córtes, 1981. 16mm, 29 min.

_____. *Muybridge/Beethoven*. Direção, fotografia e edição de Arthur Omar; fragmentos das Nove Sinfonias de Beethoven; dança de Mayra Mattar. Córtes, 1997. 11 min. Parte de uma instalação para o Paço das Artes.

_____. *Noite feliz e abstrações*. Direção, fotografia, edição e roteiro de Arthur Omar; participação de Luis Felipe Sá. Córtes, 1999. Beta, 17 min.

_____. *Notas do céu e do inferno*. Direção, fotografia, edição e roteiro de Arthur Omar; fotografia adicional de Ivana Bentes. Córtes para ZDF (ale) e Artè (fra), 1998. Beta, 26 min.

_____. *O anno de 1798*. Direção e roteiro de Arthur Omar; fotografia de Edgar Moura; montagem de Ricardo Miranda. Melopéia/Córtes, 1975. 35mm, 15 min.

_____. *O asno-íris*. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1975. (Coleção 3ª margem)

_____. *O castelo resiste*. Direção, roteiro e fotografia de Arthur Omar; interpretação de Raul Ruiz; edição de Ricardo Miranda. Córtes, 1995. Beta, 14 min.

_____. *O livro de Raul*. Direção, roteiro, fotografia e edição de Arthur Omar; interpretação e texto de "Ódio ao país natal" de Raul Ruiz; poetas: Virgílio Rodrigues e Sergio Madrid; Córtes para o Itaú Cultural, 1999. Beta, 45 min.

_____. *O nervo de prata*. Direção e roteiro de Arthur Omar; escultura e conceitos de Tunga; fotografia de Carlos Azambuja e Paulo Santos; edição de Arthur Omar; interpretação de Julita Sampaio e Jaqueline. RioArte, 1987. U-Matic, 20 min.

_____. *O zen e a arte gloriosa da fotografia: entrevistas, anotações, diálogos e sentenças sobre a natureza da Fotografia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

_____. *Palavras no ateliê: uma tarde com Eduardo Sued*. Direção e roteiro de Arthur Omar; palavras e obras de Eduardo Sued; participação especial de Cézanne, Matisse e Picasso; fotografia de Luís Felipe Sá; edição de Cezar Migliorin; modelo: Monique Ayala; veste criada por Eduardo Sued e produzida por Marília Valls; obras apresentadas: Via Crucis, Alice, Elecktron, Teseu e

Ariadne, Em torno de HCR, A noiva Enchaunné e Homenagem à Thelonus Monk. RioArte, 2000. Digital, 1h.

_____. *Pânico sutil*. Direção e roteiro de Arthur Omar; performance de Cabelo; estilo de Carlos Miele; fotografia de Luis Felipe Sá; edição de Karen Harley; interpretação de Naná Vasconcelos, Ana Hickman, Fernanda Resende, Renata Maciel e Ana Paula; direção de produção de Lúcio Goldfarb. Estúdio M. Officer, 1998. Beta, 11 min.

_____. *Serafim Ponte Grande*. Direção e roteiro de Arthur Omar; fotografia de Iso Milman e José Carlos Avelar; montagem de Ricardo Miranda; texto da narração de Oswald de Andrade; narração de Renato Machado. Melopéia/Córtex, 1975. 35mm, 10 min. Nova versão 6 min.

_____. *Sonhos e histórias de fantasmas*. Direção e roteiro de Arthur Omar; fotografia de Luis Felipe Sá; edição de Isabela Araújo; direção de produção de Alita Sá Rego; som direto de Rogerinho e Heron Alencar; pós-produção de Isabel Valiante. ZDF (ale) e Artè (fra), 1996. Beta, 1h 5 min.

_____. *Sumidades carnavalescas*. Direção e roteiro de Arthur Omar; fotografia de Iso Milman e José Carlos Avelar; montagem de Ricardo Miranda; texto da narração de Oswald de Andrade; narração de Renato Machado. Melopéia/Córtex, 1971. 35mm, 10 min. Nova versão 5 min.

_____. *Tambores do Brasil*. Direção e roteiro de Arthur Omar; fotografia de Luis Felipe Sá; fotografia adicional de Arthur Omar; edição de Isabela Araújo; direção de produção de Alita Sá Rego; som direto de Rogerinho e Heron Alencar; pós-produção de Isabel Valiante. ZDF (ale) e Artè (fra), 1996. Beta, 48 min.

_____. *Tesouro da juventude*. Direção e roteiro de Arthur Omar; fotografia de Edgar Moura (trucagens a partir de filmes achados); música original e interpretação de Arthur Omar; montagem de Ricardo Miranda. Melopéia/Córtex, 1977. 35mm, 14 min.

_____. *Triste trópico*. Direção e roteiro de Arthur Omar; fotografia de Iso Milman e José Carlos Avelar; imagens anos 30 de Arthur Álvaro Noronha; música de Cirilo Gonot e Arthur Omar; montagem de Ricardo Miranda; narração de Othon Bastos. Melopéia/Córtex, 1974. 35mm, 1h 15 min.

_____. *Ursinho de pelúcia*. Direção, fotografia e edição de Arthur Omar. Córtex, 1999. Beta, 16 min.

_____. *Vocês*. Direção e roteiro de Arthur Omar; interpretação de Iso Milman; fotografia de Sérgio Vilela; construção de sistema de luz de Djalma Delforge; pirotecnia de Régis Monteiro. Melopéia/Córtex, 1979. 35mm, 6 min.

Bibliografia sobre Arthur Omar

- AVELLAR, José Carlos. "O garçom no bolso do lápis". In: *Imagem e som, imagem e ação, imaginação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- BENTES, Ivana. "Vídeo nos anos 90 (o meio é a massagem)", p.148, 149-150 [sobre o vídeo *A Coroação de uma Rainha*, de 1993]. *Revista USP*, n.19 ("Dossiê Cinema Brasileiro"), setembro/novembro 1993.
- BERNADET, Jean Claude et al. "A voz do outro". In: *Anos 70, 4 - Cinema*. Rio de Janeiro: Europa, 1979-1980. 7v. ilustrado.
- _____. "Esboço de Interpretação Psicanalítica" [sobre *Triste Trópico*]. *Caderno de Crítica*, n.4. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1987, p.39-41.
- _____. "Le documentaire" In: PARANAGUÁ, Paulo Antônio (Org.). *Le cinema brésilien*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1987.
- _____. e RAMOS, Alcides Freire. *Cinema e História do Brasil*. São Paulo: Contexto, 1988.
- CARVALHO, Bernardo. "Arthur Omar defende o cinema extático". *Folha de São Paulo*, 11/04/1994, *Ilustrada*.
- CANONGIA, Ligia. *Quase Cinema: cinema de artista no brasil, 1970/80*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.
- COELHO, Teixeira. O fotógrafo contra a máquina. *Folha de São Paulo*, 23/5/1999, *Caderno Mais!*, p.5.
- DOSSIÊ ARTHUR OMAR. In: *Revista Letras & Artes*, ano IV, no. 10, setembro de 1990 (Dossiê Arthur Omar). Rio de Janeiro: Tribuna da Imprensa, 1990.
- FUNDAÇÃO BIENAL. "Arthur Omar: um entre outros". In: *XXIV Bienal de São Paulo*. Disponível em <http://www.uol.com.br/bienal/24bienal/bra/ebraent_omar_01.htm> Acesso em 22.set.2002.
- GARDNIER, Ruy. "Algumas considerações sobre o cinema de A.O.". In: *Contracampo – revista de cinema*, no. 29. Disponível em <<http://www.contracampo.he.com.br/29/frames.htm>>. Acesso em 5.jan.2001.
- MENDES, David França. "Documentário Nunca Mais". *Caderno de Crítica*, n.6. Rio de Janeiro: Fundação do Cinema Brasileiro, maio de 1989, p.71-73.
- XAVIER, Ismail. "Do golpe militar à abertura: a resposta do cinema de autor". In: Ismail Xavier, Jean-Claude Bernardet e Miguel Pereira. *O desafio do cinema - A política do Estado e a política dos Autores*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, p.12, 31, 32, 34 e 36.

_____. "O avesso do Brasil: Cópia recuperada de 'Triste Trópico', filme de Arthur Omar, é exibida em SP". *Folha de São Paulo*, 19/01/1997, *Mais!*

Obras de Referência

ANDRADE, Oswald de. *Dicionário de Bolso*. São Paulo: Globo e Secretaria de Estado da Cultura, 1990. (Obras completas de Oswald de Andrade)

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Tradução de Denise Bottmann e Federico Carotti. 6ª ed. São Paulo: Companhia das letras, 1992.

ELIADE, Mircea; COULIANO, Ioan P. *Dicionário das religiões*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário eletrônico Antônio Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. *Dicionário Básico de Filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J. -B. *Vocabulário de Psicanálise*. Tradução de Pedro Ramen. 2ª ed. Santos: Martins Fontes, 1970.

NASCENTES, Antenor. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1932.

FREUD, Sigmund. *Edição eletrônica das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Direção de Jayme Salomão e organização de Eduardo Salomão. Rio de Janeiro: Imago, s/d.

RAMOS, Fernão Pessoa & MIRANDA, Luiz Felipe A. de (Org.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: SENAC São Paulo, 2000.

SANTIAGO, Silviano (supervisão). *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.



8 Anexos

A) A FUGA ATRÁS DA ORELHA

Samplear é...



1. uma coisa vulgar, que acontece todos os dias em milhares de estúdios do mundo. Uma coisa tecnológica e sem grandeza, uma atividade mecânica e facilmente executável.
Você ouve uma música, distraído, e de repente, alguma coisa lhe chama atenção. Algo especial. Um ruído, um grito, uma batida. Você desperta, sentindo o desejo de usar aquilo numa música só sua. Você quer se apropriar daquilo e esquecer a música que você está ouvindo. Você já está ouvindo a sua própria música, incorporando o som que você acabou de ouvir. Você vai samplear aquele som. Samplear é jogar uma amostra do som que você escolheu dentro de um aparelho chamado *sampler*.
2. *Sample* quer dizer amostra. Através de um escaneamento digital, o *sampler* recolhe uma espécie de imagem do som escolhido. Uma vez sampleado, você pode tocar esse som no teclado, como um instrumento musical. Não é um simples som sintetizado, mas, ao contrário, é o som real, o som original da fonte que você ouviu, agora colocado dentro do seu aparelho e que você vai operar à vontade. É todo seu. Pode vir de um instrumento histórico, da voz de uma cantora, da erupção de um vulcão, da respiração do seu mestre, da descarga do seu banheiro, dos sinos do seu matrimônio.
3. Tudo pode ser sampleado, tudo pode ser executado. O mundo conhecido se torna novamente uma terra incógnita, pedindo um novo reconhecimento auditivo e, em troca, todas as amostras são grátis.
4. Em busca dos *samples*, audição guerreira, audição ativa, guerra de comandos: saque e captura. Um *sample* é sequestrado de um fluxo de sons. Audição predadora, onde a unidade da obra e a coerência do mundo se desfazem em nome de um gozo instintivo meu. Uma satisfação que nada tem a ver com a música que estou ouvindo, apenas com o fragmento que ela faz passar e me toca o sistema

nervoso, no meu labirinto, algo que eu projeto no futuro, a música que eu vou fazer com esse produto sampleado.

5. Em busca do *sample* ideal, nossos ouvidos se tornam exércitos sanguinários, envolvidos em operações de captura e predação.
6. A violência do *sampleamento* nada tem a ver, como em geral se acredita, com a questão da propriedade, o roubo, os direitos que os autores sampleados reivindicam porque se sentem lesados. A violência do *sampleamento* é na carne do próprio som, na medula mesma da música, onde não há proprietários, nem direitos, porque põe em campo apenas o *sampleador* diante de si mesmo. Não há juiz, nem há crime. O único pecado é ter perdido o som que não volta mais.
7. Ouvir *samples*, uma atitude nova, uma coisa realizada através do imaginário da tecnologia, é preciso levantar este filtro, esse aparato que funciona como uma imagem anteposta, um anteparo, e, com ele, ouvir os *samples* de uma maneira natural, como se fosse a única maneira de ouvir, uma certa sensação de uma música futura, uma música virtual que ainda não existe, o destroçamento do presente daquela música, em benefício da materialidade vigorosa de certos pontos que ela apresenta sem saber.
8. Audição que *sampleia* é uma audição lenta, ralentada, embora nervosíssima, que impõe à rápida sucessão de sons de uma grade lenta de detecção. Uma audição da música que não ouve a música, mas fica atenta à eclosão de alguma coisa que vai causar a sensação de um preenchimento. Portanto, uma audição que se volta para dentro, em expectativa, pronta para flagrar uma reação especial diante de um som que se apresenta útil aos nossos desígnios. Somos nós que estamos em jogo, os caçadores. É uma audição transfigurada em detecção. *Samples* não se ouvem, são detectados.
9. *Samples* "autênticos" são os *samples* curtos, os momentos fracionários, indistinguíveis em si como objetos de significação. Servirão para *loops*, onde vão criar texturas de continuidade, figuras de repetição ou padrões rítmicos. *Samples* são como frações, como

quase-objetos, como semi-figuras, como instantes informes sem começo ou fim, porque não discerníveis.

10. Introduzir a desproporcionalidade no mundo musical. Uma música inteira pode valer apenas por uma fração de segundos que eu *sampleei* dela. A idéia do som único. A imagem sonora, dura, compacta, mínima, um cristal a ser mastigado por nossa atenção. O som que preenche um desejo, não uma música que discorre sobre um sentimento.
11. Há algo de espacial no *sampleamento*, um investimento surdo do olho, que empresta aos ouvidos a sua intensa mobilidade, para que a audição se mova de um lado para outro com a velocidade de olhos profissionais.
12. Sentar e deixar-se ouvir. *Operar* a audição. Algo que tem que flutuar. Não se *sampleia* andando, há que imobilizar o corpo de uma certa maneira.
13. Sem saber. Supõe-se no outro, ou seja, na música que se ouve para *samplear*, um desconhecimento de si mesma, um estado de inocência, de virgindade, que o *sampleamento* vai romper. O som era feliz e não sabia. *Samplear* como operação de conhecimento, um avantajar de conhecimento é um presente que não se pode levar dali.
14. A proposta de um outro saber aplicado à música que surge à sua frente. Novo porque é um saber que germina da minha particularidade de audição, das minhas necessidades "labirínticas", e não da natureza da música em si. Esse saber novo propõe um novo uso e supõe um não-saber plantado no outro, embora dotado de outras virtudes e todas as excelências de que o próprio *sampleador* não é capaz. O *sampleador* atua, para consumo próprio, como um revelador ou um revelador de uma revelação.
15. A natureza sonora se vê dotada de uma nova natureza, uma outra natureza, e o que era trabalhado volta a ser bruto. É uma abertura na trama para o rapto de uma imagem. Operação de caça, uma predação positiva. A natureza nova atravessa a música e invade os ruídos, a música ouvida como ruído, no mesmo *status* dos ruídos, que passam a oferecer uma matéria fina semelhante à música.

16. Tudo se transforma em matéria-prima. Uma Alquimia ao reverso. Que desfaz todas as unidade e todas as densidades das pretensas pedras filosofais.
17. Tornar o som uma idéia, sem conteúdo, pura forma. Um ato de memória atirado sobre o fluxo, um gesto de conservação, parar o tempo, criar um objeto intemporal a partir do fluxo temporal. O *sample* repete, o *sample* volta atrás, o *sample*.
18. A audição procede por avanços e recuos, desfazendo a trama unilinear da música. Ela volta atrás, ela se rebobina a cada instante, reagindo como detecção. Ela recua e repete, mesmo que o som detectado não se repita no que se está efetivamente ouvindo. Quando detectamos alguma coisa que valha a pena *samplear*, a audição aplica sobre tudo que vem depois a imagem do som detectado, seu fantasma. Algo ali torna o resto do fluxo sonoro uma espécie de silêncio virtual, apesar do barulho que prossegue, porque nada mais interessa a não ser o som escolhido para ser sampleado, é como a eleição paradoxal de um imperador. Somente os *samples* eleitos flutuam no ar, somente a sua memória persiste e atua na audição do presente, tudo o mais se borra numa pasta acinzentada.
19. O que vem depois não interessa, o fantasma brilha como a única coisa sólida. O resto é mundo degradado, é apenas música. Há uma forte compulsão de voltar atrás e repetir. O que pode ser feito concretamente no aparelho, ou a repetição se dá na mente, e mais que repetição, é a própria imagem da insistência, ou a insistência de uma imagem, micro-obsessão localizada.
20. É como na caça. A detecção da presença do animal é a única realidade. Não se matam sons no sampleamento, apenas se *detectam* trechos, pedaços, fragmentos, como se nessa caça as espingardas não tivessem canos nem carregassem munição, mas fossem apenas miras telescópicas suspensas diante dos nossos olhos. *Samplear* é uma caça invertida. Na caça, um som leva à procura de alguma coisa, aqui, alguma coisa leva à caça de um som.
21. Trata-se não de composição no sentido tradicional, mas de audição em novo sentido. A audição como composição, E trata-se tanto, que

se torna necessário produzir um tratado do ouvido ou um tratado da audição. No ato de *samplear*, na tarefa, no combate, é preciso saber o que se quer. Reconhecer o seu desejo. Estar próximo do desejo de ouvir e ouvi-lo diretamente, se é que é possível. Lutar para ficar nele, ter a capacidade de atenção necessária. Realizando e irrealizando, sístole e diástole.

22. Pense que cada *sample* é uma chave. Sem garantia de porta. Você experimenta a chave e vê se você gira com ela, se o mecanismo da fechadura se destrava. Isto é o *sampleamento* bem sucedido.
23. *Samplear* é como estar diante de uma porta feita só de fechaduras, sem madeira, nem substância. Apenas fechaduras, centenas de fechaduras, grandes e pequenas, colocadas lado a lado e uma sobre as outras, formando uma superfície maciça, exatamente do tamanho de uma porta. O *sampleador*, com a chave disponível naquele momento, vai experimentando uma a uma as fechaduras, em movimentos rápidos e quase desesperados de quem sabe que o tempo é curto. Até que, de repente, uma fechadura se abre. E ele então leva para casa um pedaço da porta.
24. De fato, ele não atravessa do outro lado da porta, porque a música já é o outro lado. Ele queria apenas entrar numa fechadura e ali ficar, desde que ela lhe permita girar em torno de si mesma e destravar o mecanismo. Esse é o prazer do som em si, fora do tempo, imagem mental, pedra brilhante cravada num anel de tempo.
25. *Samplear* não se refere ao conhecimento da música. É apenas o reconhecimento de um movimento nosso em relação a ela. Como toda arte, *samplear* trata de reconhecimento, *re*-conhecer, onde o *re* implica numa volta, mais uma volta do parafuso, apertando-o de encontro à nossa superfície. *Metaconhecimento*. O interior do ouvido é espiral, já reconhecia o barroco Athanasius Kircher (sec. XVII).
26. *Samplear* tem a vantagem de desbaratar a unidade da obra, a intenção dos discursos, a dança dos autores, o rito macabro da cultura, a mumificação da duração, a repetição da expressividade, o trenzinho das escolas, e todos os blá-blá-blás sobre o mito da influência. *Samplear* não é se influenciar, é liberar a ex-donzela de

um único som prisioneira dentro de um castelo de discurso sonora e torná-la *virgen again*. O que se tomou não tem qualquer obrigação com o que ficou para trás. Com os meus *samples*, eu faço o que quiser, não sou discípulo das minhas vítimas.

27. Eu gosto de *samplers*. Eu quero chegar a Deus por amostragem. Afinal, foi assim que ele chegou até a mim...



B) POEMAS DE *O ASNO-ÍRIS*MÉTODO CONTRA A VIOLAÇÃO
DOS ESTUDOS BRASILEIROS

a Fotografia
é
a Literatura
por excelência:
nega, ativa e esmaece
[p. 48]

FACES CRUZADAS DENTRO DA FACE

minha parte adormecida ia convulsa
minha parte desperta ia abobalhada
[p. 53]

MÚSICA POPULAR II

baba de
regar o drama
que samba o Brasil
[p. 55]

PEDAGOGIA CONTEMPORÂNEA

uma colher de simulacros
lançada na
sabedoria do apetite
[p. 59]

ANTÔNIO CONSELHEIRO

o nacional de uma pessoa:
desinteressante comercialização
[p. 66]

COMPENSAÇÃO PEQUENO BURQUESA

pelos negros
moa a carne
em sua biografia
[p. 76]

KINO-PRAVDA

o meio da dor
e as rádio metades:
o Caos
nunca é totalmente
véu
[p. 78]

FENOMENOLOGIA DA PERCEPÇÃO

a emoção
dos tempos
ao mesmo tempo
[p. 80]

VOCÊS

ralos entupidos
com
pensamentos raios
[p. 103]

ZEN I

transbordo de tempo
ascendendo
numa só tribo
(vaga)
[p. 117]

ZEN II

do conteúdo
que passa
7 vezes
sem furar
sua biografia
[p. 120]

O ASNO-ÍRIS

a revisão por inversão
é uma falácia
que equivale a
boiar por imersão
[p. 121]

C) RITUAIS ORAIS: TRECHOS DE PALESTRAS, CONFERÊNCIAS E ENTREVISTAS

ENTREVISTA, CORREIO BRASILIENSE (08/09/2002)

As conseqüências do 11 de setembro na arte são muito fortes e provavelmente ainda mal começaram. O 11 de setembro é um dos elementos que marcam a dolorosa passagem da arte contemporânea para a arte pós-contemporânea. A arte contemporânea é extremamente vinculada à idéia de desconstrução da linguagem e a arte pós-contemporânea volta a trabalhar com a informação das coisas. O atentado foi uma espécie de evento em que todas as dimensões do mundo contemporâneo se cruzaram naquele instante: as metáforas, as imagens, tudo foi pensado, a tecnologia. E tudo com uma característica única: ser transmitido ao vivo a partir do segundo avião. Acho que depois que o primeiro avião entrou na torre, o século 21 acabou. Foi o século mais curto da história, durou oito meses. O século 22 começou a partir do segundo avião, que é a transformação do espectador em ator. Quando ele liga a televisão e vê o acontecimento ao vivo, já não é mais século 21. Século 21 é transmissão em escala planetária, é entrar em Nova York e destruir um prédio, o que é aparentemente impensável, é a realização do filme de ficção, é o absurdo da desconstrução, é romper a existência, fazer uma coisa impensável. O século 21 acaba rapidinho. Depois todos que estavam ali como atores de um filme representando papéis de cidadãos do mundo. Talvez essa seja a característica de uma guerra do século 22, não é mais uma guerra de míssil ou propaganda, mas de participação planetária. Nesse sentido, o artista, que hoje pode acessar em rede todos os pontos do planeta e difundir sua informação instantaneamente, vai trabalhar com a criação na informação. A era da desconstrução da linguagem está acabada.

(...)

PALESTRA PROFERIDA NA RETROSPECTIVA **A LÓGICA DO ÊXTASE**

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL (26/05/2001)

... falar, discutir, discorrer sobre o trabalho são coisas que fazem parte integrante do meu trabalho. (...) Então, diante da tarefa de fazer um trabalho, que pra mim nunca é a execução de um plano prévio mas o exame das possibilidades do próprio plano, já fazem parte do trabalho, diante desse desafio – diversos trabalhos possíveis surgem no horizonte. Então o registro desses trabalhos

virtuais ou registro desses trabalhos que poderiam ser feitos, que seriam desdobramentos do próprio processo, fazem parte, na minha opinião, do próprio trabalho.

(...)

...o anti-documentário era você tomar os elementos do documentário – a imagem, a narração, letreiros, a pesquisa, a fotografia, a trilha sonora, música, entrevista – pegar esses elementos que faziam parte da fórmula documental e questionar, vamos dizer assim, quase que epistemologicamente, no sentido de examinar qual seria a validade de realidade que aquele documentário estaria transmitindo para o espectador. Isso era uma problemática muito comum no início dos anos 70, em diversos países se discutia até que ponto o cinema é capaz de representar a realidade.(...) Nessa época [anos 70], essa questão se colocava de uma forma um pouco mais radical, quer dizer: até que ponto o filme podia dar conta, para um determinado grupo social, da realidade de um outro grupo social. Havia uma questão política extremamente forte que é a própria questão da representação – de que maneira o cineasta-intelectual (...) até que ponto esse cineasta-intelectual teria o direito ou a capacidade realmente de representar uma certa realidade social, normalmente uma realidade de conflito social, de classes sociais, para o ambiente, o espaço onde ele mesmo circulava, que era um lugar onde o cinema circulava. Então a idéia do anti-documentário seria, a partir de um grupo de jovens *engagé* ou extremamente radicalizados, entre os quais eu me colocava, e que estavam um pouco insatisfeitos com aquele documentário social, o documentário sobre o pescador no Nordeste, sobre as fiandeiras no Ceará, ou mesmo sobre determinados conflitos sociais que aconteciam num certo momento, procurando examinar até que ponto nós não estaríamos criando uma ilusão de uma identificação com um grupo social mas que no fundo, através dessa impressão de conhecer aquele grupo, no fundo se estaria apenas pacificando a consciência do espectador, inquieta pela sua impossibilidade de agir efetivamente dentro da realidade.

(...)

Enfim, fazer um filme onde eu vou visitar as palavras que constróem a comunidade. Então, o filme [*Congo*] tinha um subtítulo, “um filme em branco”... era a idéia do anti-documentário. No anti-documentário eu tenho os elementos do documentário, tenho as palavras, o discurso da ciência social, só que a composição do filme subverte, inverte, altera a hierarquia com que esses elementos normalmente aparecem num filme. Então num filme a imagem é o elemento mais importante e constatador, a voz do narrador entra fazendo um

comentário adicionando informações e conduzindo a atenção. Então nesse filme tinha um narrador, aí eu botei uma menina de nove anos de idade, que era minha sobrinha, pra ler numa voz totalmente infantil. Isso era uma coisa chocante na época, era uma novidade, era uma ousadia. (...) Os letreiros que às vezes entram como uma simples introdução de uma seqüência, no filme eram a predominância total. As imagens eram apenas dez por cento ou menos de dez por cento do filme. Na trilha sonora, em vez de ir ao local fazer a gravação das práticas folclóricas-populares, aí eu coloquei música contemporânea...

(...)

Seria um documentário social anti-social, descontextualizante. É um anti-humanismo hiper-humanista ou, ao contrário, é um hiper-humanismo anti-humanista, porque numa certa medida os meus personagens não são vistos humanamente como a dona de casa ou a empregada doméstica, o pedreiro... eu quero tirar a *pedreiridade* do pedreiro e vê-lo na glória de sua humanidade...

CONFERÊNCIA PRONUNCIADA DURANTE O DEBATE

FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA: NOVAS TENDÊNCIAS, NO EVENTO **FOTO IN CENA – SESC/RIO DE JANEIRO (07/11/202)**

... eu estou fazendo uma antropologia – é um estudo dessa glória que existe no outro e nós não percebemos... ou às vezes percebemos, porque ela vem à tona e desaparece logo em seguida. Não é uma questão de rapidez, não é... como o Cartier-Bresson colocava, uma questão de captar o *momento decisivo*, porque na verdade esse *momento decisivo* eu não poderia decidir a captura, porque ele é tão veloz que no momento que eu fosse efetuar a fotografia ele já teria passado. Na teoria da *Antropologia da Face Gloriosa* só existe uma maneira, que é você através desse ato fotográfico – você se colocar num tempo específico, num espaço, numa posição psíquica específica, de quem vai olhar através do aparelho, da câmera... você não está olhando alguém à olho nu – a *Antropologia da Face Gloriosa* é impossível à olho nu...

(...)

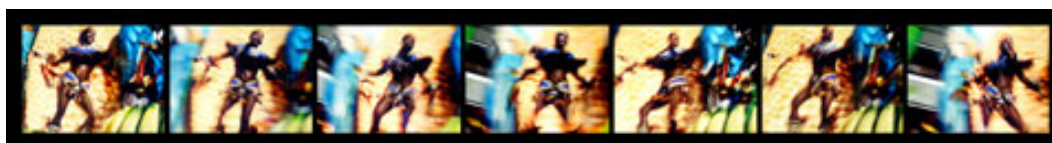
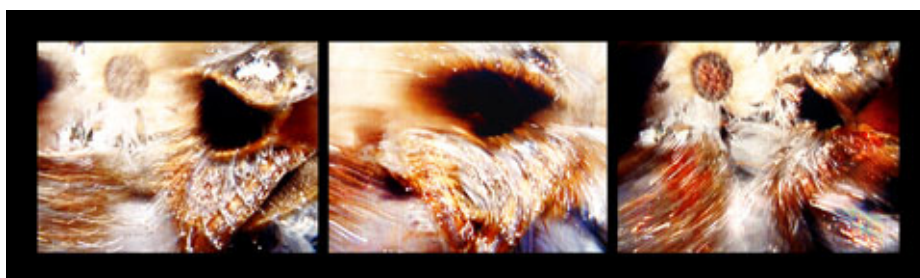
Compor sujeito e objeto – pra mim a fotografia é isso: é sujeito e objeto. Entra-se dentro do objeto penetrando-se dentro da subjetividade do sujeito.

(...)

São maneiras de se colocar. Agora eu não sei se fotografia seria ponto de vista... porque você pode traduzir isso de uma maneira muito espacial, compositiva, geométrica, de se treinar a vista de tal forma a você encontrar uma posição física

ideal para uma determinada foto. 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. E os fotógrafos profissionais são muito treinados no ponto de vista, mas eu acho que o ponto de vista não é o determinante, de tal forma que numa determinada cena você vá encontrar o ponto de vista que seria o ideal... então se você tivesse duzentas câmeras aqui, uma delas estaria te dando a posição correta, o ponto de vista certo... eu vejo o ponto, que eu chamo de posição, é uma posição subjetiva... é você olhar aquilo talvez interrogativamente, ou gerando no outro o mistério... na verdade, toda fotografia só tem um ponto de vista – é de frente.

(...)



D) FILMES – NARRAÇÕES, FALAS E SINOPSES

O SOM, OU TRATADO DE HARMONIA(filme 35mm > 14 min., 1984)¹

[voz feminina off] *Eu acho que é uma coisa muito circular, quer dizer, a minha identidade sonora me faz com que eu deseje certos sons e, ao mesmo tempo, eles formam a minha identidade sonora.*

[voz masculina] *“O deus me disse a mim, Édipo, herdeiro do trono de Corinto, que eu iria para a cama com a minha mãe, e que seria o assassino de meu pai...”*

[narrador] Se a atmosfera da Terra fosse composta de gás hélio, onde o som se propaga quatro vezes mais rápido, o tom de tragédia seria impossível, pois Édipo falaria com voz de Pato Donald.

[voz masculina, com voz de Pato Donald] *“O deus me disse a mim, Édipo, herdeiro do trono de Corinto, que eu iria para a cama com a minha mãe, e que seria o assassino de meu pai... e eu acreditei”*

[voz feminina off]

a onda sonora é energia

eu sou energia

eu sinto a afinação do meu corpo com o som

[voz masculina off] *A voz do Lamarca... Lamarca não era um orador. Lamarca, ele falava coloquialmente um pouco pelo nariz e, quando ele estava muito nervoso, ele trincava os dentes e a voz dele soava muito metálica.*

[voz feminina off]

neste momento eu sou o som

assim é a voz

[voz feminina, sotaque desterritorializado] *Eu sou ... do norte... 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 compartilharam o mesmo sangue. Nós, quando dançamos, o fazemos bravamente, e, quando cantamos, abrimos o peito e lançamos a voz com força, assim...[canta].*

O Brasil? Difícil... olha, o Brasil tem muita energia. Pra mim o Brasil é como uma mistura de cores que ainda não se encontraram.

[voz feminina off] *Chorava, chorava, chorava o tempo todo. E não havia som que eu utilizasse que chegasse até essa criança, que a fizesse parar de chorar.*

¹ Algumas lacunas decorrem de falhas na audição das falas e narrações.

Eu gravei o som do choro da criança que era uma coisa absolutamente diferente de tudo que é choro que eu conheço. Era uma região super aguda, altamente irritante. Era mais ou menos [imita o som do choro] ... Terrível pra você ouvir meia hora. Gravei um tempo e depois liguei o gravador pra criança ouvir o choro dela. E foi como se eu desligasse um botão na criança. E esse menino, quando teve alta, ele tava tocando bateria.

[voz feminina off] *Tinha sonhos terríveis que me atormentavam e não me deixavam dormir, me excitavam, me deixavam molhadíssima...*

[voz feminina off] *Eu tô vivenciando limites, rupturas...*

[voz masculina off] *Eu fui um dos escolhidos pra ir pra Ribeira, ou seja, pro treinamento de guerrilha numa mata fechada, que eu desconhecia absolutamente. A gente acha normalmente que a mata é muito silenciosa. Na primeira noite é impossível quase dormir quando você conhece a vida que vive no verde. É uma quantidade de gritos, rios, galhos que se quebram, de movimentos, de intensidades, de canoridades e você custa a se acostumar. É interessante que constantemente a mata era muito barulhenta. Agora havia um momento de silêncio, e todo momento de silêncio na mata era algo de profundamente dramático. Por exemplo, no momento de um tiro, ao seguir ao momento de um tiro há um eco e um silêncio de morte. Esse silêncio, ele foi mais duro quando eu ouvi pela primeira vez um helicóptero sobrevoando a área, quando o exército nos cercou. O helicóptero, ele passava por ali e deixava um eco e o silêncio que se seguia a ele era muito maior que o silêncio do tiro. E ele rastejava durante muito tempo.*

[voz feminina off] *Às vezes, quando eu tava dormindo, aí vinha aquele sonho que me perseguia que era aquela fila de garotos, né, fila de meninos, tudo nu, e eu segurava o pinto deles, né, ria e segurava e via se tava duro e eu perguntava se eles estavam com vontade de fazer xixi, e se eles diziam sim aí eu amarrava com um cordão a ponta do pintinho, um por um... eu amarrava pra estourar de vontade... eu tinha um desejo que não se apacava e eu não sabia o que era...*

[voz masculina] *...então a sétima maior... a sétima maior é um acorde completamente histérico, é uma histeria... ela nunca vai chegar à oitava. Aí cê pode fazer o seguinte, cê faz uma experiência, pega um camarada, traz o camarada pra ouvir, entendeu, senta ele aí e tal. Bom, vou te tocar um acorde de quinta justa. Aí cê manda o acorde. Aí, que é que cê tá sentindo? Ah, tudo bem. Porque quinta justa é tranqüilo, tem problema nenhum. Quarta justa, pá, quarta justa, tudo beleza. Mas aí você então altera o acorde justo e toca pra ele um acorde de quarta aumentada [soa o trítono], conhecido como diábolo ou trítono.*

E aí ele tem a sensação nítida de que perdeu a mãe. Aí ele diz: Socorro, perdi minha mãe!

[voz masculina off] E ser homossexual e guerrilheiro parecia ser uma contradição absolutamente insolúvel. Nesse momento eu tive que optar: ou ser guerrilheiro ou ser homossexual. Eu fui ser guerrilheiro. Eu usava como forma de sexualidade uma forma de auto-erotismo, a masturbação, que é tão desprestigiada, mas que foi a que garantiu que durante esse tempo eu conhecesse um pouco do meu corpo e visse uma dúvida enorme surgir em mim. Essa dúvida era a seguinte: 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?

[voz masculina off] Atenção, senhores deputados... atenção, senhores deputados... atenção, senhores deputados... Está suspensa a sessão...

[voz feminina off] Eu acho que isso é o som. É como eu senti que é que era som. É a preparação para que ele exista. A natureza precisa de silêncio profundo pra parir um som. É muito bonito. Eu quero esse som que tá saindo aqui e a vibração dele, constante, na minha vida – o que é difícil. Eu quero esse suspiro. Eu quero tudo que não é onipotência. Eu quero escancarar a fragilidade.

O INSPETOR

(filme 35mm > 11 min., 1988)

[narrador off] Qualquer filme sobre ele era uma maneira de falsear sua identidade.

[narrador off] Cada minuto do inspetor tinha 365 segundos. Ele esperava como quem se precipita e se precipitava como quem espera.

[narrador off] O teatrólogo alemão Bertolt Brecht teve muitos seguidores no Brasil. O inspetor foi talvez o mais original deles.

[narrador off] O inspetor tinha mil faces mas nenhuma delas se imprimia no espelho.

[Jamil Warwar] Desde garoto eu sempre tive o ideal de ser policial.

[Jamil Warwar] Meu nome é Jamil Warwar. Estou na polícia desde 1963.

[Lesser] Minha irmã, uma mulher bonita, nova, funcionária da Petrobrás.

[Jamil Warwar] A imprensa me cognominou Bareta brasileiro em razão dos métodos sui generis que aplico no combate ao crime.

[Lesser] *Sumiu, depois foi encontrada morta, totalmente carbonizada, num matagal em Campo Grande.*

[Jamil Warwar] *Quando o seriado deste detetive de ficção norte-americana começou a passar no Brasil, eu já utilizava o método de disfarces. E por isso a imprensa me denominou o Bareta brasileiro.*

[Lesser] *Foi um crime bárbaro. Minha irmã era formada em Física e tinha outros cursos de extensão cultural. Uma pessoa de vida regular, uma vida toda esquematizada. Foi uma grande tragédia que me trouxe muitos outros problemas.*

[Jamil Warwar] *Já trabalhei em muitos casos de repercussão, entre os quais o crime de Cláudia L. Rodrigues, que apurei em três dias.*

[Lesser] *Estou há cinco anos lutando, mas estou quase vendo o principal suspeito ir para o banco dos réus.*

[Lesser] *Os disfarces realmente têm me possibilitado penetrar no mundo dos marginais e levantar traficantes de tóxicos para dentro de... homicidas... locais indevassáveis.*

[Jamil Warwar] *Mulheres eram assassinadas quase que diariamente ao longo da Av. Brasil. Então, utilizando disfarces, fantasiado de mulher, consegui colher subsídios, prendendo elementos, e colhendo subsídios para localizar e identificar e prender Sarará, o monstro da Variante.*

[narrador off] *O bem e o mal eram pequenos distúrbios tingindo a informação. Coisa para pintores, não para inspetores.*

[Jamil Warwar, lendo] *Mais um bandido que surge deitado com diversos tiros no matagal. Um crânio sobre dois ossos desenhado num papelão está em cima do marginal. Esquadrão da morte age: horrorizado exclama em grande manchete o jornal. O bandido que sucumbiu, coitado, só tinha dez crimes mas não era mau. E a opinião pública então é iludida, pois policial arrisca sempre a vida e para não morrer tem que ter sorte. Não há policiais que matam sem piedade. O que há são policiais, eis a verdade, que o esquadrão desafia à morte.*

[rábula] *Sou favorável à pena de morte, desde que seja a decretação dessa pena precedida de um parecer de um assistente social que teria por escopo principal verificar se o criminoso até a prática do crime tenha tido ou não oportunidade de ser útil a sociedade.*

[narrador off] *A experiência que ele vivia naquele momento era a experiência de não estar em Paris. O inspetor flutuava no espaço agarrado apenas ao formato do seu rosto. As moedas da morte tilintavam em seu bolso inquieto.*

[Jamil Warwar] *Eu já fiz foto-novela. O policial tem que ter um pouco de artista nas suas encenações para poder penetrar no mundo do crime sem levantar suspeita.*

[narrador off] *A relação com a verdade se tornou uma coisa aflitiva. E essa relação era um vício, tão vivo quanto mortal.*

[narrador off] *Para o inspetor, a grande questão ainda era: ser ou não ser.*

[narrador off] *O verdadeiro céu surgiria apenas quando corpo e alma conseguissem recobrir rigorosamente a mesma forma, o corpo desempenhando o papel de alma e a alma desempenhando o papel de corpo.*

[Jamil Warwar] *Fui designado para apurar o travesti que foi assassinado em Mesquita. Então, fazendo-me passar como empresário de show de travesti, consegui contactar com vários travestis que batalhavam em Mesquita e me deram o serviço – coisa que eu não conseguiria se me identificasse como policial.”*

[travesti, *tal e tal*] *Eu quero estar sempre autêntica como eu sou.*

[narrador off] *Este filme só terá sentido para ele se funcionar como ressurreição.*

[narrador off] *Até breve, inspetor.*

RESSUREIÇÃO

(filme 35mm > 6 min., 1987)

Pequeno hino de horror à violência, com leves toques de humor (necessariamente negro). Montagem de Fotografia (dos arquivos da polícia técnica e de jornais) de torturas, massacres, chacinas ocorridos nas favelas do Rio de Janeiro. Na trilha sonora, dois hinos religiosos, muito populares, cantados por Agnaldo Timóteo e Carmen Costa. As estranhas posturas dos corpos mutilados vão estabelecendo um sentido irônico aos versos tradicionais, e as vozes dos cantores adicionam um pathos de exaltação delirantemente popular, num clima de alegria e triunfo da Virgem Maria. Filme-choque. Basicamente um estudo sobre a ação da força da gravidade sobre corpos sem vida. Um pequeno hino de amor à arte maneirista do **século XVI.**

