

**XXII Colóquio
Brasileiro de
História da Arte**

**O Número e a Série
Reflexões sobre o método fotográfico
de Arthur Omar**

Dr. Jacques Leenhardt - EHESS

O Número e a Série
Reflexões sobre o método fotográfico de Arthur Omar

Dr. Jacques Leenhardt - EHESS

Arthur Omar é um artista que nos anos setenta começa a utilizar o filme como instrumento experimental. Suas pesquisas dizem respeito especialmente às retomadas de documentos filmados. Trata-se de estabelecer uma distância entre o que foi constituído em arquivo pela grande enciclopédia fílmica, que poderíamos também chamar a grande memória do cinema, na qual se encontram acumulados quilômetros de película. Esses documentos de arquivo, muitas vezes não montados, apresentam-se como material bruto, disponível a uma nova manipulação. O gesto artístico, nesse caso, consiste em desarquivar momentos fílmicos, isto é, tirar do contexto do arquivo para reinscrevê-los em uma nova configuração, no âmbito de um novo projeto. Evidentemente, esse último poderá, por sua vez, tornar-se objeto de um novo arquivamento, dando lugar, por sua vez, a um diálogo inédito do arquivo e da produção de obra.

Em 1974, Arthur Omar realiza Triste Trópico, tentativa de metacinema na qual ele toma pelo reverso o cinema da época, engajado na denúncia anticolonialista. Por metacinema deve-se compreender a retomada defasada de um material existente. O estado de espírito no qual ele se encontra no momento de realizar Vocês também não é diferente - Omar se prende ali aos ícones da sua geração: o guerrilheiro, o homem heróico munido de metralhadora.

Essa cultura de segundo grau é uma das características desses anos 70 no Brasil, onde a criação artística se encontra entre a repressão conduzida pela ditadura e a boa consciência dos que rivalizam com o «revolucionarismo». Tem

sua raiz, em Omar, em uma reflexão de alguns anos sobre os instrumentos intelectuais ou icônicos da pesquisa antropológica. Omar formou-se nessas disciplinas, mas sua inclinação para a análise e o uso da imagem o leva a se questionar sobre os limites do exercício intelectual que consiste em analisar, classificar e conferir uma tipologia aos atos e aos relatos, bem como aos comportamentos e às racionalizações. O olhar que ele põe nesses textos e nessas imagens formatados pelo saber da época lhe dá, de uma maneira irresistível, a impressão incômoda que algo de essencial não foi gravado. Parece-lhe que o rigor científico e a boa vontade, munida de boa consciência, deixaram escapar o que, no entanto, tinham se dado por missão de conhecer.

Não se trata exatamente do que Marcel Mauss chamava de «maná», desse algo mais, analisado por Lévi-Strauss em Antropologia Estrutural, mas de uma violência originária, indissolavelmente ligada a essas manifestações secundárias. Uma violência vital, que inscreve seu poder destruidor e afirmativo além das práticas intelectuais ou científicas, que deixam escapar algo em que Arthur Omar veria bem uma parte substancial senão essencial dos gestos e objetos analisados. Seu filme Congo (1972) leva em conta algumas dessas questões.

Esses filmes experimentais atestam todos uma vontade de descentralizar o olhar cinematográfico, de utilizar talvez outros recursos icônicos a fim de desfazer certas ciladas inerentes ao *modus operandi* cinematográfico. Omar tenta impor o mesmo regime crítico que as ciências humanas conferem ao texto científico através da produção de metadiscurso crítico. Porém, esse metadiscurso, operando pela abstração, é por sua vez rejeitado ao passo que em Omar se desenvolve um verdadeiro movimento criativo que terá como característica a busca de se forjar instrumentos críticos e autocríticos.

Da antropologia à prática artística

Parece-me que Arthur Omar, como artista, encontra-se, portanto, de uma maneira tríplice no centro do nosso debate sobre os arquivos. Ele ali se encontra porque sua prática se apoia no arquivo antropológico com o intuito de colocá-lo em questão e também porque, no arquivo, ele encontra a cristalização dos ícones e dos mitos de uma geração, a sua, e também porque tenta fazer a crítica disso por meio de diferentes estratégias de desvio e porque, enfim, seu trabalho tende a ultrapassar planos irrealis do metadiscurso para reatar com a imediatidade de um afeto ao qual irá, na continuidade de seu trabalho, dedicar o essencial de sua atenção.

Através da fotografia e do vídeo, Arthur Omar procura constituir um arquivo que não conduza os impasses que soube descobrir na arte documentária ou na documentação científica e sobre as quais repousa a crítica da primeira parte de sua obra.

Adeus ao cinema

A força do cinema narrativo resulta, em boa parte, da capacidade desse modo de expressão em mimar o tempo humano. O passar cronológico é a coluna vertebral do relato fílmico, cuja sucessão de imagens constitui o *analogon*. No cinema, a narração contém uma força considerável que absorve a singularidade dos fatos e dos instantes. Mesmo o narrador, que poderíamos crer conduzir realmente o relato fílmico, encontra-se submetido a uma lei mais forte do que ele próprio. É devidamente instrumentalizado pelo verossímil que é a verdadeira lógica da narração. Realmente, as técnicas de montagem, que suturam a fragmentação das cenas, levam a negar a singularidade de cada momento. Todos contribuem à produção de um fluxo total, metarrelato constituído de milhões de pequenas seqüências ínfimas, insignificantes, dir-se-

ia na sua contingência, nas quais entretanto reside o sentido da operação. À verdade dos instantes se encontra substituída a realidade da corrente construída que transformou todas as pérolas, com sua história singular e barroca, em um luxuoso colar.

Omar aborda aqui a questão do conteúdo ideológico da duração. A camada temporal, que permite perceber a seqüência dos instantes no interior de uma totalidade narrativa, oculta obrigatoriamente a irredutibilidade do que faz irrupção. O valor irruptivo da imagem é reconvertida como momento de um desencadeamento que a nega, a instrumentaliza e permite finalmente que seja esquecida. O que o espectador perde nisso é a violência do acontecimento, a ek-sistência, como dizia Heidegger, preocupado em fazer ouvir na língua o valor irruptivo da existência.

Não basta, porém, observar que a continuidade narrativa se nutre dos instantes que ela confere a seu fio narrativo, que ela submete à lei do verossímil narrativo, ainda é preciso poder dizer alguma coisa sobre o que foi perdido nesse processo, precisar o valor do que emerge e se encontra apagado pelo processo narrativo. Em outros termos : qual será o valor do «acontecendo» radical do aparecer, dessa própria emergência, se recusarmos vê-la «totalizada», «aufgehoben», como dizia Hegel sobre a síntese no processo dialético? Reduzida à sua mais simples expressão, a tese de Arthur Omar poderia ser enunciada assim : sob o pó dos relatos, atrás da contingência das regras ficcionais irrompe, se lhe dermos a possibilidade, uma violência precisamente antropológica. Por detrás das falsas evidências mostradas pelas imagens, existe outra coisa além dessa forma fenecida, a evidência de outra coisa além do que aprendemos a reconhecer se apresenta ao espectador que para isso se preparou.

É esse valor que ainda foge à definição, que Arthur Omar vai tentar encontrar no seu trabalho posterior. O que aparece como prêmio dessa renovação, é um certo surgir de uma irredutibilidade antropológica, como que, uma violência vital, um fato radical que se recusa ao relato, mas que invade o

espaço da imagem pois o olho aprendeu a fugir das seduções da camada narrativa.

A partir de 1997, essa busca formaliza-se em um livro de fotografia intitulado : Antropologia da Face Gloriosa. É elaborado como uma rajada de instantâneos. Totalmente o contrário de um filme. É mil vezes um retrato, tirado bem de perto, mil vezes o estupor deste encontro, frente a frente com uma individualidade absoluta, irredutível. Nenhum papel, nenhuma máscara : pura alteridade ali, rosto-a-rosto com o espectador que folheia o livro.

A postura física do fotógrafo é importante. A distância entre o fotógrafo e seu objeto está reduzida ao mínimo, como em Blow Up de Antonioni. O arquivo se apresenta como se pudesse ser imediato, bruto. Parece que essas fotografias procuram o contato, como se o odor dos corpos presentes impregnasse o filme. O *modus operandi* da fotografia, essa distância que para alguns a caracteriza, seria então abolida. A fotografia como uma tauromaquia.

Cinema e repetição

Quando Arthur Omar acumula centenas de imagens fixas, mostrando-as em série em uma parede ou no contexto de um livro, ele reinventa, à sua maneira, esses jogos do fim do Século XIX, resultantes das experiências cronofotográficas de Etienne-Jules Marey nas quais centenas de imagens compiladas juntas, ligeiramente afastadas, davam a ilusão do movimento cinematográfico quando folheadas rapidamente.

A série mantém com o cinema um parentesco cuja seqüência é promissora. A unidade do diverso, no cinema, é realizada pelo fluxo, o movimento que leva as coisas no traveling e os seres na Ação que ordena as ações e as cenas.

Omar serve-se, ao contrário, de poderes de imobilidade. Seu cinema, talvez possamos dizer, está em busca de uma certa catatonia extática cuja

essência se aproxima de fato da fotografia. O cinema representa, de um certo modo, uma etapa preparatória ao advento da fotografia.

O livro no qual encontramos essa centena de rostos, como a exposição que nos faria descobri-los, durante um longo percurso, anula a singularidade. O efeito é de massa. Primeiramente, é quantitativo, a tal ponto que a singularidade de cada uma das pessoas tende a desaparecer para somente dar lugar a um aspecto geral de uma humanidade incerta. E, no entanto, não estamos de maneira nenhuma confrontados com o anonimato desses rostos. Ao contrário, poder-se-ia dizer : esses olhares, esses olhos, essas rugas clamam, gritam e afirmam uma absoluta singularidade, um patos que não se parece a nenhum outro. Porém, mesmo sendo único, esse patos se apresenta como uma afeição comum a todos, universal. Seu modo de expressão, a semiose que dá ao espectador um objeto de contemplação e de emoção, atinge no espectador categorias de sensibilidade, talvez de conhecimento, que não lhes são familiares. Dir-se-ia, que elas estão como que entorpecidas, em estado latente, como essas afeições estéticas com que o saber nunca sabe muito bem o que fazer.

O arquivo desempenha aqui uma função inabitual. Omar trabalha sistematicamente, procede por acumulação. A base de seu trabalho artístico está inteiramente na imensidão de sua documentação. E, entretanto, ele não documenta nada. Devido ao *modus operandi* ou ao seu destino arquivar, a fotografia desse arquivo pára o tempo da história, pára o fluxo das conjunturas, deixando vir ao encontro do espectador somente o **aparecer**, uma natureza que sai do nada da carne e exhibe sua existência, apesar das circunstâncias e, apesar do fato, que algo acontece na imagem.

Antropologia e repetição

A repetição das imagens produzidas no arquivo, que tanto podem cansar como seduzir através de um certo pitoresco arquivado, essa repetição desejada e obtida graças à obstinação constante que o artista tem ao reuni-las, destrói toda psicologia. Ela deixa, como na fotografia antropométrica, exprimir inicialmente caracteres comuns, o típico preferencialmente ao singular, mas, dir-se-ia, um típico das origens, um típico que antecede a formação social da humanidade.

Isso provém da própria natureza do olhar antropológico que tende espontaneamente a produzir tipologias de acordo com sua epistemologia. Lombroso e Bertillon eram classificadores obstinados que acreditavam no valor heurístico da aparência física. Eles viam assim, nas características antropométricas, a fonte para a medicina e a polícia de um saber que permitia prever e controlar os comportamentos humanos. Quem pode ainda acreditar nessa coincidência do ser e do parecer? Essas teorias fazem agora sorrir, mas permanecem como uma tentação insaciada, como um fantasma recorrente.

Desde essa época, diversos artistas retomaram essa questão. Duchamp a abordou nos anos vinte, jogando, sob o nome de Rose Sélavy, com as diferentes imagens que podia produzir a partir de seu próprio rosto : distância do ser e do aparecer. Mais próximo de nós, a artista Rosângela Renno, em um contexto que tem uma certa relação com a pesquisa conduzida por Arthur Omar, trabalha a partir de documentos que foram constituídos fora do trabalho artístico. Assim, ela realiza uma pesquisa animada pelo desejo de encontrar um lugar para um gênero ainda mal definido do testemunho. O que o fotógrafo testemunha, nesse caso, é menos um fato, um advento ou um drama do que uma existência, um ter sido, uma presença atestada no tempo. Esse «ter sido» é justamente o que Roland Barthes chamava o «noema da fotografia» o que a fotografia oportuniza conhecer. Rosângela Renno possui esse olhar, ao mesmo tempo fotográfico e antropológico, que se constrói através das séries que ela

recolhe, conferindo-lhes um novo trabalho, arquivos de um hospital, de uma prisão ou de uma empresa e que ela faz remontar pela imagem, o ter sido dos atores que constituíram a vida.

O olhar de Arthur Omar se situa talvez um pouco diferente no que diz respeito ao anonimato. Ele imerge na massa sem nome do arquivo, menos porque esse arquivo preexiste à sua enquete e traz o testemunho desse « ter sido » do que porque, a seus olhos, o modo fotográfico é por si próprio de natureza a transformar o seu objeto. Para Omar, o arquivo é a memória do carnaval da vida. Essa vida trepidante do carnaval do Rio, que tudo parece pôr em confronto à frieza do arquivo, ele o eleva ou o rebaixa à categoria de arquivo, mas a questão não está ali. A força do fotográfico reside no seu poder de transmutação pelo fato mesmo que ele escapa, pela predominância que possui do registro técnico, às convenções sociais. Não está nem engajado nem livre, não é púdico nem obsceno, não desperta nem repulsa nem piedade, é insubmisso ao folclore como também à vergonha. Será frio como uma máquina? Bem ao contrário, dir-se-ia, ele queima com o calor mesmo da vida que lhe enfrenta, mas sem categorias, como se diz em linguagem kantiana, sem a organização desse elemento vivo nas categorias habituais das quais nos servimos para pensar e sentir. A vida diante da objetiva fotográfica: uma vida antes das categorias, a vida no seu fogo extático. Famílias reunidas, crianças, moribundos, prisioneiros, conscritos, turistas, refugiados, consumidores : infinidade da humanidade arquivada, disponível para uma fotografia que capta o êxtase do cotidiano; clones aos milhares no infinito serial.

Entretanto, Arthur Omar não quer permanecer nesse desfile onde seu olhar poderia rápido passar por irônico ou desesperado. Ao lado da família, famílias e clones, além sua repetição infinita, ou melhor, por detrás dela, atrás deles todos e apesar deles; e, empurrando-os em sua ordenação sensata e resignada, algo vibra e se consome no anonimato da multidão regenerada pelo fogo do carnaval. Esse algo talvez não seja nada a que se possa verdadeiramente dar nome. Porém, o artista tenta mostrar essa indizível e

impalpável aparição. Não é exatamente um paradoxo. Arthur Omar traduz o inferno e o paraíso. E bem sabemos, com ele, que toda realidade contém esses estigmas, que nossa imaginação fotográfica é composta de pretos e brancos, profundos ou superficiais.

Congelamento da imagem : efeito Muybridge

Contra a tendência de apagar a singularidade pela sua integração no fluxo de suas aparições, contra o cinema que aniquila na seqüência a irredutibilidade da aparição, Arthur Omar tenta fazer da singularidade no seriado o objeto de uma atenção fotográfica. Esse procedimento corre certamente o risco de ver surgir os subprodutos espontâneos das séries: o estereótipo, o clone, o reproduzível, duplos mortificados do acontecido. Ele experimenta, porém, arrancar essas imagens da industrialização vagarosa da imagem muda, nem trágica nem apologética.

Os Lombroso e os Bertillon conseguiram pôr a fotografia ao serviço de uma antropologia física, de uma fisiognomonia ao saldo dos policiais sensatos. Falando com Arthur Omar sobre o *efeito Muybridge*, retorna-se ao contexto dos efeitos estéticos produzidos pelo trabalho dos pais da cronofotografia : Etienne-Jules Marey e Eadweard Muybridge. Ficamos, sem dúvida, com eles na série, do ponto de vista da técnica utilizada, e, portanto, também no comum do cotidiano, do ponto de vista do objeto fotografado. O homem caminha, o pássaro voa, tudo obedece uma ordem. Mas, salienta Omar, a «descontextualização» desses gestos, que encontra sua origem no protocolo científico bem como nas particularidades da técnica empregada, por exemplo o canhão fotográfico, confere a cada um desses gestos um *valor heróico*. O efeito Muybridge é o seguinte : imagens, extraídas de qualquer registro, de qualquer arquivo, sob a luz poderosa e paradoxal do estroboscópio.

«Descontextualizando» absolutamente, o estroboscópio faz oscilar o objeto cotidiano em uma teatralidade essencial.

Em um vídeo de 1997, intitulado Muybridge-Beethoven, Omar mostra uma instalação onde, a partir da prática da capoeira, figuras isoladas realizadas no contexto dessa «dança», tornam-se ícones, adquirem então um valor imaginário absoluto, pelo fato de terem sido tiradas da seqüência. Consideradas em si mesmas, elas herdaram a própria potência do que deixou o real e vêm de encontro ao olho do espectador com uma nova violência. Arthur Omar é infinitamente sensível a esse valor da própria violência da imagem discreta. É por isso que ele vai fazer da «descontextualização» uma estratégia pela qual ele confere ao arquivo um poder insuspeito e um estatuto incomensurável com o que ele representa. Evidentemente, a violência não é o objeto anedótico da imagem, ela reside na parada que é imposta ao fluxo da vida, forma paroxística do patos. As «faces gloriosas», saídas do arquivo carnavalesco que Omar constituiu, revelam, na *instantaneidade estroboscópica*, uma realidade que nenhum outro procedimento pode revelar. Elas deixam ver o que, nelas, não é nem natural, nem cultural, mas somente possível de ser fotografado, uma essência que somente pode aparecer no momento preciso e efêmero em que a intensidade do flash queima.

Há, sem dúvida, aqui algumas reminiscências de teorias místicas, pois, na realidade, a verdade só se mostra nesse processo artístico, no instante e na condição, poder-se-ia dizer, no momento da cegueira que produz o excesso de intensidade luminosa. A verdade do mundo não é desse mundo, diz o místico.

A atitude de Omar é, porém, mais complexa que uma retomada das teses, segundo as quais a verdade só aparece à custa da cegueira prometida pela luz divina. Ela não se esgota no momento cognitivo e de suas aparências paradoxais. Certamente, ela começa bem antes, e essa preparação faz parte do procedimento cognitivo. Requer o arquivo, sua produção atenta, o contato físico que ele impõe. Necessita, em seguida, do recuo e da solidão para retirar esse arquivo do registro cumulativo da ciência e projetá-lo na tela da

sensibilidade estética. Implica ainda a luta contra todos os avatares sociais do arquivamento, subprodutos icônicos, estereótipos, doxo preguiçoso. É somente no final desse percurso, desse método severo, que pode surgir o branco que cega, tornando possível esse novo modo de visão que Omar chama «enxergar com o branco dos olhos».

Para compreender a articulação do procedimento, como método, e do momento em que se revela o que o dispositivo devia fazer aparecer, pode-se tentar interpretar um vídeo que Arthur Omar realizou com Mario Schiffano. O artista, cuja ação é filmada, decidiu pintar de branco uma casa situada em uma das favelas do Rio de Janeiro. Com latas de tinta e pincéis nas mãos, o artista sobe a ladeira escarpada que atravessa a favela. Está fazendo calor, o caminho é rude, a favela fica como sempre no alto, pendurada na encosta do morro. Ele está subindo. Espalhados, montes de lixo, crianças que brincam, adultos que dormem. Vê-se passar uma metralhadora. Mário continua subindo. Se pretende pintar uma casa, é visto com desconfiança. Ele transpõe seu caminho. A cena dura. Ele continua subindo. Quando chega no topo da favela, Mario Schiffano ainda não pintou nada, continua carregando suas latas cheias de tinta branca e seus pincéis. Mas, descobre deslumbrado o espetáculo encantador da Baía de Guanabara, na intensidade da luz.

Pode-se ver no relato proposto por esse vídeo uma parábola da travessia das aparências, do abandono necessário do «real realista» e do verossímil com suas imagens estereotipadas de crianças, de pobreza e de perigo. O vídeo opera com seu espectador uma travessia do arquivo do cotidiano através da fotografia, uma travessia da aparência construída em imagens em direção ao que gostaria de chamar um deslumbramento revelador. Esse último estágio não é uma revelação mística, nem mesmo um simples encantamento, é o resultado de um trabalho de conhecimento que só foi possível pela prática da travessia das evidências. Arthur Omar eleva aqui o método artístico ao grau de uma epistemologia do saber fotográfico.