
Arthur Omar: Figurinista de arquivos

Marcelo Magalhães Leitão

Resumo

Aproveitando as linhas gerais do perfil crítico-biográfico, fazem-se considerações em torno das múltiplas linguagens desenvolvidas por Arthur Omar para intervir no panorama cultural contemporâneo. Algumas categorias do pensamento estético-epistemológico atual são revistas à luz do exame das propostas mais radicais desse artista.

Palavras-chave: Imagem; história; transpalação; arquivo; representação.

Episódio: ritos orais

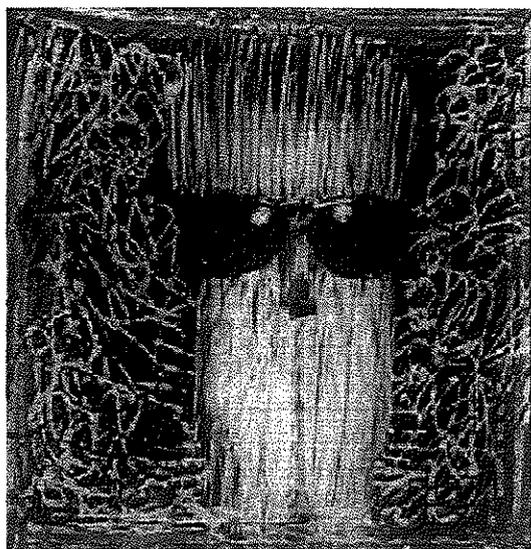


Figura 1: Auto-retrato com remoção da face cor de pele

Lentes escuras em primeiro plano. Apesar da meia luz da sala de projeção, são óculos escuros que *legendam*¹ a face do conferencista – realizador dos filmes, vídeos e instalações assistidos ao longo da semana. Da platéia projetamos nosso olhar curioso. Reflexos pouco nítidos, surgimos um a um nas lentes translúcidas. E nos misturamos aos espectros de olhares que espreitam por trás dos reflexos. Tal fusão multiplica os corpos, e os decapita todos a lâmina do olho.

O conferencista gesticula e tem a fala em transbordamento. O mote por ele glosado faz eco às reflexões levantadas pelos outros *disfarces* (fotógrafo, videasta, cineasta, poeta, músico etc.) que o então conferencista assume em dadas ocasiões: a possibilidade de ser um *profissional da diferença*, de exercer, como insistente busca e reiterada insatisfação, sua *individualidade*, *profissionalmente*. Por isso, o sujeito que nos fala não considera sua apresentação um simples *comentário*. Mais do que isso, ela aponta também para um empreendimento da individuação. É mais um espelho em que sua face não se imprime, mas deixa sombras. É mais um *ramo* em que Arthur Omar se esforça por efetivar sua *profissão*: alijando-se das totalizações *identitárias*, ser Arthur Omar.

Encerrada a conferência, restam perguntas a serem respondidas – a oportunidade de diálogo se frustrara pelo longo monólogo proferido. A *profissão* Arthur Omar parecia ter carecido de numerosas palavras para se ter exercido. Restava a possibilidade de o encontrar nos intervalos entre uma sessão e outra, provocá-lo a um assunto desejado.

Virtualidades políticas

Uma vontade de *transvaloração* de alguns valores culturais e epistemológicos atravessa todos os começos da apreensão de nosso objeto. Indica posições novas da própria percepção. Seu fluxo de atos impele ao deslocamento, pervertendo estratégias científicas de conhecimento, modelos canônicos de produção cultural e mesmo mecanismos de *totalização identitária* (BOURDIEU, 1998, p. 36) e de *produção da subjetividade*.

A primeira das transvalorações se atualiza à percepção na superfície mais aparente – a *forma*. Na produção de imagens em movimento, os formatos convencionais – o documentário, o biográfico, o histórico, o etnográfico etc. – deslocam seu vocabulário expressivo, devoram a autoridade de sua representação. Na produção fotográfica, uma insistente aproximação dos movimentos das imagens

¹ Os vocábulos sublinhados remetem ao glossário que constitui a segunda parte deste artigo.

cinematográficas, ou videográficas, e a efetivação daquelas mesmas virtualidades *perversoras*: mudar de lugar, deslocar. Os suportes todos utilizados – fotografia, vídeo, cinema ou instalação – parecem modular-se musicalmente, levando nossa percepção a uma dança de sentidos.

Sem deixar de efetivar-se em formas, em superfícies, uma outra transvaloração se faz em momento seguinte. Um deslocamento de *relações de conhecimentos* (entre sujeito e seu *objet*), de *molduras epistemológicas* (como os legados paralisantes do saber metafísico) e de *estratégias de representação* (analógica ou codificada) entram em composição num acorde direcionado ao pensamento. E essa direção ao pensamento não pressupõe (como faria a percepção de um saber metafísico) o desvio do corpo. Suas virtualidades intelectuais são necessariamente postas em movimento pelo corpo.

A vontade de transvaloração, marca do objeto escolhido, faz-se necessária a este empreendimento crítico. Assim percebemos pois o objeto de tal empreendimento: borrando demarcações entre *relações de saberes*, fugindo às *molduras epistemológicas*, e *pervertendo estratégias de representação*. A taxonomia de estilemas e a legitimação histórica pouca atração exercem sobre nossa tarefa crítica. Mais nos impele aquela vontade de nosso objeto, em que tantos deslocamentos percebemos, a deslocar nossa posição de *sujeito crítico* e assim insistir na virtualidade política de deslocamentos epistemológicos e culturais.

* * *

De resistências os trabalhos artísticos que lidam com produção de imagens parecem ter poucos exemplares. A indústria cultural – com sua pressão massificante e seu imperativo de identificações – parece ter seu império garantido. Cinema, vídeo e fotografia retraçam constantemente o seu estatuto de *estetização da política*, de ferramentas que ordenam uma convergência para a produção da vida controlada e cativa.

Mas não se trata aqui de ressentir tais percepções. Imaginamos a possibilidade do funcionamento de estratégias que permitam uma fuga do espelho cultural concebido como homogeneizador. E nessa fuga fazer explodir a *imagem especular* da cultura, refazendo-a em mosaicos.

É neste sentido que alguns *signos* de Arthur Omar serão percebidos aqui – como mosaico de resistências. E achamos, como o próprio Omar, que essa virtualidade não se reduz unicamente à *forma*: “Forma não é tudo. Forma é o lixo do processo” (OMAR, 2001, p. s/n). O processo, o arquivo de gestos de inscrição, os abortos e fracassos e suas decorrentes teratologias também revelam *sentidos* nesse mosaico de espelhos estilhaçados.

Magia e política

Parte do mosaico de resistências – a intervenção cultural – exige, para que haja *demonstração de força, um excedente de força* (NIETZSCHE, 2000, p. 7). A manipulação *silenciosa* do arquivo não atualiza uma tal demonstração. Em contraste, destaca-se a força dos *ritos orais* como elemento essencial da intervenção (cultural tanto quanto mágica). No cenário brasileiro contemporâneo, apesar da ênfase na *autonomia* dos produtos artísticos apresentados ao público, *é de se duvidar que tenha havido* freqüentes intervenções culturais mudas (MAUSS, 1974, p. 84). Os *ritos orais*, por vezes considerados menores, ensejam percepções: “Há percepções artísticas que só podem se expressar em intervenções menores que uma obra” (OMAR, 2001).

Arthur Omar, juntando à manipulação (combina, prepara misturas, fermenta imagens) de um arquivo – do qual extrai seu fluxo produtivo – o exercício reiterado dos *ritos orais* – ficcionais, poéticos ou teóricos –, espelha bem a imagem do mágico: “O gesto brusco, a palavra cortante, dons oratórios ou poéticos também fazem os mágicos” (MAUSS, 1974, p. 57). Seus *dons oratórios ou poéticos* são testemunhados sempre que se põe a falar, num transbordamento distante de qualquer palidez dos discursos, sejam protocolares ou não: em palestras, debates ou entrevistas os *gestos bruscos* e as *palavras cortantes* inquietam tanto quanto aquilo que se dá ao público como “produção do artista”.

Esse *excedente de forças* que são os *ritos orais* determinam sentidos e direções no fluxo produtivo de Omar. Não são, como percebem alguns, puro *marketing* contemporâneo ou compulsão narrativa e exegética para fins publicitários. Funcionam antes deslocando seu próprio lugar de produtor – não mais aquele que publica, vende, e concede ao público *tendenciosas* apropriações – e o lugar da recepção – não mais o lugar silencioso e contemplativo, mas o lugar em que “o bem e o mal eram pequenos distúrbios tingindo a informação” (OMAR, 1984).



Figura 2

Assim, uma outra instância produtiva se efetua: ao contrário do cinismo que contagia o meio artístico (cultural?), torna-se claro o fato de que toda intervenção cultural (artística?) é acompanhada de um “fazer crer”, de uma modalização de estratégias na tentativa de encontrar legitimação (no meio cultural) ou de canonização (no meio artístico). O pipilar irremediável imiscuído no discurso dos produtores

– “Produzimos artefatos, e os sentidos são todos dados pela *liberdade da recepção*” – ganha feição de caricatura nos *rituais orais*, sempre em transbordamento, de Arthur Omar.

A magia, além de aparentada à religião, relaciona-se fortemente com as técnicas e a ciência. A *intervenção* de Arthur Omar também. A magia faz dos gestos de *pequenas* necessidades individuais um ritual – e assim os torna eficazes, “esboços de técnicas”: Omar ritualiza processos de construção de sentidos, de modos de representação, de máscaras identitárias. Como a ciência, a magia constitui um “tesouro de idéias”: para ela, “saber é poder” (MAUSS, 1974, p. 170): Omar indica as possibilidades do arquivo que manipula, faz emigrar conhecimentos de um a outro saber, investe num *excedente de forças*: desnaturaliza assim poderes constituídos.

Puro enquanto

Na última cena de *O som, ou tratado de harmonia*, a voz-personagem fala de seu desejo: “Eu quero esse som que está saindo aqui. E a vibração constante dele na minha vida. O que é difícil. Eu quero esse suspiro” (OMAR, 1984). Seu desejo, como percebemos, demanda, entre outras noções, uma presentificação do traço sonoro inscrito na memória, através da *vibração* que se quer *constante*. Presentificação essa possível somente pela *re-presentação*, pela aparição de sua vibração espectral.

Antes de mais especulações, lembremos de que *O som* traz, em sua orquestração temática, várias notas insistindo num mesmo acorde, numa “coisa circular: minha identidade sonora faz com que eu deseje certos sons e, ao mesmo tempo, eles formam a minha identidade sonora” (idem). Ou seja: o arquivo e sua sintaxe determinam o que deve ser arquivado; ou antes delineiam o *desejo arquivante*² em seu exercício de seleção e em sua atribuição de significados potenciais. Os índices do arquivo apontam para os traços em incidência, que devem ser inscritos, recalcados ou destruídos.

Mas voltemos às especulações e – sem jamais tê-lo deixado de lado – ao índice do arquivo onde se inscreve o que se escreve. Esse índice, também ele com seu desejo arquivante e com sua identidade (*coisa circular*), sensibiliza-se, torna significativas as *faces* mobilizadas por Arthur Omar. A *experiência estética* promovida por seus trabalhos aponta para experiências epistemológicas, afetivas, históricas etc. Por essa percepção da *equação de corpos* de afetos, de saberes e de desejos, que favorecem a significação e a atribuição de sentido a certos dados gravados e arquivados, é que podemos pensar na História como um cruzamento de subjetividades, em que uma fornece a luz (ou a escuridão) necessária para que outra caia em *êxtase*. É nessa cena de subjetividades *em fase* que o estatuto histórico se mostra. É com essa cena que percebemos “a idéia de que a História não deixa traço. E que o essencial do tempo é irrecuperável e incognoscível” (OMAR, 2001, p. s/n).

² “... a estrutura técnica do arquivo *arquivante* determina também a estrutura do arquivo *arquivável* em seu próprio surgimento e em sua relação com o futuro. O arquivamento tanto produz quanto registra o evento” (DERRIDA, 2001, p. 29).

Outras reverberações vêm ainda pelo desejo da voz-personagem: "Eu quero tudo que não é onipotência. Eu quero escancarar a fragilidade" (OMAR, 1984). Pode parecer, numa primeira vibração, serem os dois desejos antitéticos e inconciliáveis. No entanto – nos permitindo aqui seguir os nossos índices – os dois se reforçam mutuamente. Na construção de uma História, a *onipotência* pouco importa, pois se mostra para além do indivíduo, para além das forças subjetivas; por outro lado, é preciso *escancarar a fragilidade* dessas mesmas forças subjetivas, das individualidades. É "a história, com suas intensidades, seus desfalecimentos e furores secretos" (FOUCAULT, 1979, p. 20), que está em jogo.

Nesse sentido, através do viés das *intensidades*, é que podemos refletir sobre a relação da História com o som; como este elemento sensível – que faz ossos do corpo (aqueles da caixa timpânica) entrarem em vibração e efetivarem uma percussão bem próxima à massa cinzenta – e a formulação de uma *identidade individual e/ou histórica*.

Espectro sensorial

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

Dentre as naturezas dos índices daquele arquivo, a sonora parece a mais viva e produtora de uma presença. Diferente do índice-imagem, não demanda um jogo de luzes para ganhar sentido. Mais ágil que a memória olfativa ou gustativa, aceita com mais facilidade a superposição, a *harmonia*, a organização em palimpsesto. Como signo de uma história "efetiva", comporta a divisão de *nossos sentimentos*, a dramatização de *nossos instintos*, a multiplicação de *nosso corpo* (FOUCAULT, 1979, p. 27).

Barroquismos

As produções de Arthur Omar são a atualização de um *querer* artístico, muito menos que de um *fazer*. Não vemos, porém, uma hierarquia entre esses dois planos – o do *querer* e o do *fazer*. Aliás, o que encontramos aqui é mais uma das virtualidades dos seus *fluxos*, quase uma aporia sua: as marcas de hierarquias são pervertidas, e os traços do *querer* artístico passam ao estatuto do *fazer* e seus resultados, de forma concluída, de obra acabada. Como já dissemos, o próprio arquivo torna-se obra, e conseqüentemente se vislumbra o grau de arbitrariedade existente na *fundação* de obras.

Cumulação e processo

Várias *frentes* compõem o empreendimento de Arthur Omar: fotógrafo, cineasta, videasta, músico, desenhista, poeta, crítico... São algumas de suas *faces* possíveis. São fantasias que nunca se deixam

imprimir nitidamente no espelho. Todas essas faces constituem, em última instância, o esforço maior do artista: ser Arthur Omar – buscar a integridade múltipla de sua identidade.

Essa busca maior de Arthur Omar demanda dedicação exclusiva e em tempo integral. O comentário de seu próprio trabalho acaso proferido em palestra ou situação semelhante, a apresentação em público, é sempre ocasião para insistir em sua individualidade artística. Não há porque separar trabalho crítico de trabalho criativo – são todos investimentos da/na mesma individualidade em processo de elaboração.

Dessa forma, o arquivo é a própria obra. Os traços inscritos e não escritos, os gestos que se dispersaram em sua simples presença, sem a cristalização de sentidos, os projetos recalçados e perdidos em sua fragmentação são todos investimentos daquela complexa individualidade em movimento. A arcaica cisão entre vida e obra é aqui totalmente impertinente.

Espectros de Ariadne

Nos espelhos das lentes escuras, de espectadores que fomos passamos ao estatuto do espectral. E contracenamos com aqueles espectros dos olhos que nos espreitam. Para quem da lâmina de tais olhos, eles parecem agora oferecer-nos o novelo de Ariadne. O projeto arquitetônico de Dédalo nos surge: *dois espelhos bastam para se construir um labirinto* (Borges).

Esse labirinto specular, porém, assim como nosso desejo, não tem começo. Ou melhor: há várias portas possíveis, entradas mais ou menos largas. Em todas elas, o signo de uma inscrição complexa – o embate de máscaras, o cruzamento de faces em glória olímpica ou infernal, a diluição de espectros contíguos. Lugares de onde a *escuridão*, em seu constante trabalho

de organização e classificação do arquivo que manuseamos, aponta para seu reflexo – as *intensidades* da história, seus signos de subjetividade.

Glossário para usos e desusos

Este glossário não se pretende complementar. Nem estabilizador. Quase um “glossário às avessas” (SANTOS, 1989, p. 2), 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” (BENJAMIN, 1994, p. 231). Além disso, a *pequena língua* de que se constitui enseja esclarecimentos. Primeiro, um esclarecimento epistemológico: como todo texto, este se faz a partir



Figura 3

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* fábulas³ que vivemos e criamos na convivência com outros. 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 velocidades (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p. 37), e possam portanto emigrar para quem lê essas glosas – e assim glosar o glosado.

Glossarizar

Glossarizar é da ordem do *signo flutuante*, do *jogo suplementar*, do *descentramento*. 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, p. 19). 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, reativa-se as cinzas dessa caracterização: *glossário*, vocábulo derivado do grego *glóssarion*, ou *pequena língua, lingüinha*. 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).

³ “A fábula, no verdadeiro sentido da palavra, é o que merece ser dito” (FOUCAULT, 1992, p. 124).

Samplear

Samplear propõe um outro, novo saber, “porque é um saber que germina da minha particularidade de audição, das minhas necessidades “labirínticas”...” (OMAR, 1995, p. 18). 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).

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

História

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* – 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).

Uma ciência, portanto, que “não teme ser um saber perspectivo” (FOUCAULT, 1979, p. 30). Saber que reafirma que “a ciência pode, portanto, nascer do fantasma” (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.

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 às identidades para que *vivam*. 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 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

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). 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). Por isso legendas nas faces de fotografados, fotógrafo, espectador...

Figura 4: Notas do céu e do inferno



Obs: Todas as imagens são de Arthur Omar. Aqui figurando em um suporte comum, originalmente atualizam diversas naturezas – como fotografia, vídeo, cinema e desenho. Algumas delas, originalmente coloridas, foram manipuladas e convertidas em preto e branco.

Abstract

Taking the main lines of the critical-biographic profile some considerations are made on the multiple languages developed by Arthur Omar to intervene in the contemporary cultural scenario. Some of the categories of the current aesthetic-epistemological thought are examined in the light of the artist's most radical proposals.

Keywords: Image; history, transvaluation, archive, representation.

Bibliografia Consultada

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.

_____. *Sade, Fourier, Loiola*. Tradução de Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, 1971 (Signos no. 23.)

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

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

BENJAMIN, Walter. *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.

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

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

_____; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 1. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia 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)

FOUCAULT, Michel. "Nietzsche, a genealogia e a história". In: *Microfísica do poder*. Tradução de Marcelo Cattan. 15ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

_____. *O que é um autor?* Tradução de António Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. Lisboa: Vega, 1992.

MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. Vol. 1. Com introdução à obra de Marcel Mauss, de Claude Lévi-Strauss, e tradução de Lamberto Puccinelli. São Paulo: Editora EPU, 1974.

NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos ídolos ou como filosofar com o martelo*. Tradução de Marco Antônio Casa Nova. 2ª ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000. (Conexões)

OMAR, Arthur. "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.

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

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

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

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

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