

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Camila Manguiera Soares

**A fotografia sob a ótica processual:
Antropologia da Face Gloriosa de Arthur Omar**

MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

São Paulo

2010

Camila Manguiera Soares

**A fotografia sob a ótica processual:
Antropologia da Face Gloriosa de Arthur Omar**

MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

Dissertação apresentada à Banca Examinadora como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação e Semiótica, pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

Área de concentração: Signo e significação nas mídias

Linha de Pesquisa: Processo de criação nas mídias

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Cecília Almeida Salles

São Paulo

2010

BANCA EXAMINADORA:

**Para todos que, à sua maneira,
inquietam-se diante de fotografias.**

Agradecimentos

Aos meus pais Fátima e Nivaldo, pelo *porto seguro*.

Aos meus inesquecíveis avós Manoel e Nadir, pelo exemplo de dignidade e perseverança.

Aos meus irmãos Pablo e Lucas, pela força e cumplicidade.

Ao meu amor Fabrício, pelos abraços, paciência e alegria.

Aos queridos amigos, Elane, Ana Paula, Lana, Bartira, Sarahbelle, Péricles, Natália, Rê, Paulinha, Patrícia e Gal pelo carinho e os sorrisos.

À Ceci, querida orientadora e amiga, pelo acolhimento e constante estímulo.

Ao artista Arthur Omar, pelo desafio e pela gentileza ao abrir as portas de sua casa para compartilhar das minhas reflexões.

Aos amigos do grupo de pesquisa em Processos de Criação, pelas trocas e conversas sempre produtivas e divertidas.

À professora Jerusa Pires, pela abertura e apoio.

Ao CNPq, pelo grande apoio de realização desse trabalho.

Resumo

A presente pesquisa trata de uma análise processual do ensaio fotográfico *Antropologia da Face Gloriosa* do artista brasileiro Arthur Omar, a partir dos materiais ligados a obra, como livros, vídeos, sites e textos que apresentam parte de sua produção e discussões sobre a natureza fotográfica. Observaremos aspectos da criação do artista que incluem a articulação de linguagens (música e vídeo), redes culturais, inter-relações entre algumas de suas obras, tendências criativas, relações com a matéria-prima, interações com o campo antropológico, dentre outros. Para dar conta de uma obra que adquire várias versões e portanto, remete a certa continuidade no tempo a partir das operações de gestos não lineares de intervenção do artista, recorreremos a base teórica dos fundamentos da Crítica de Processo de Cecília Salles, apoiados pela semiótica de Charles Sanders Peirce. Também teceremos, ao longo do trabalho, diálogos com estudiosos da imagem e da comunicação como Roland Barthes, Philippe Dubois, Arlindo Machado, Rubens Fernandes, dentre outros; da cultura como Mikhail Bakhtin e Iuri Lotman; e com antropólogos como Massimo Canevacci e José da Silva Ribeiro. Trata-se de uma pesquisa interdisciplinar que trava diálogos entre Crítica de Processo, Antropologia, Semiótica e Comunicação. Deste modo, dentro da complexidade atual que envolve as produções fotográficas brasileiras, propõe-se apresentar caminhos investigativos de análise da imagem fotográfica que compreendem os processos de criação, enriquecendo assim as maneiras de se refletir sobre fotografia e suas relações com outras áreas, como a antropologia.

Palavras-chave: comunicação; semiótica; crítica de processo; fotografia; antropologia.

Abstract

The present research approaches a procedural analysis of the photo shoot “Anthropology of the Glorious Face”, by Brazilian artist Arthur Omar, from materials connected to his work, such as books, videos, sites and texts that present part of his production and discussions involving photographic nature. We will observe aspects of the creation of the artist that include the articulation of languages (music and video), cultural networks, inter-relations among some of his work, creative tendencies, relations to raw material, interactions to the anthropological field, among others. To be able to embrace a work that acquires several versions and therefore addresses to certain time continuity from actions of non linear gestures of the intervention of the artist, we will recur to the theoretical basis of fundamentals in the “Process Critique” articulated by Cecilia Salles, based on Charles Sanders Peirce's semiotics. We will also build, during this research, dialogues with researchers of image and communication such as Roland Barthes, Philippe Dubois, Arlindo Machado, Rubens Fernandes, among others; and researchers of culture, such as Mikhail Bakhtin and Iuri Lotman; as well as anthropologists such as Massimo Canevacci and José da Silva Ribeiro. This is an interdisciplinary research that creates dialogues among Process Criticism, Anthropology, Semiotic and Communication. Therefore, within the modern complexity that involves Brazilian photographic productions, we propose to present investigative ways to analyze photographic images that comprehend creative processes, enriching the ways to reflect upon photography and its relations to other areas, such as anthropology.

Keywords: communication; semiotics; process critique; photography; anthropology.

Índice de Imagens

Capítulo 1

01. Capas dos livros: *Antropologia da Face Gloriosa* (1997) e *O Zen e a Arte Gloriosa da Fotografia* (2000). Fonte: OMAR, 1997 e 2000. (p. 15)
02. Arthur Omar no prédio da Bienal em São Paulo, na montagem da exposição *A Grande Muralha* (1998). Fonte: OMAR, 2000. (p. 17)
03. À esquerda a fotografia preto e branco *Antropologia da Face Gloriosa* da obra *Antropologia da Face Gloriosa* trazida pelo livro do artista, e à direita a mesma imagem aplicada sob diferente perspectiva na obra *A Pele Mecânica* (2003). Fonte: OMAR, 1997, <http://www.arthuromar.com.br/pelemecanica.html> (p. 20)
04. Seleção de um *instante decisivo*. Marcações em provas de negativos de Bresson. Fonte: DVD Contacts, vol. I, 2005. (p. 25)
05. Riscos na prova contato de fotografias tiradas num show dos *Beatles* em 1966 no *Candlestick Park* e, ao lado, a fotografia selecionada. Fonte: MARSHALL, 2004. (p. 26)
06. Prova contato de retratos do jovem Woody Allen no início da carreira, para publicação no *Saturday Evening Post*. Ao lado, a fotografia escolhida para a publicação. Fonte: MARSHALL, 2004. (p. 26)
07. Nos dois primeiros quadros: processo de ampliação de um negativo de Bresson, com destaque para o realce de luz para escurecer alguns pontos mais claros da fotografia. Do terceiro quadro até o sétimo: Bresson nos momentos de análise e escolha de ampliações. No último, a assinatura de Bresson na fotografia escolhida. Fonte: DVD *Henri Cartier-Bresson: The Impassioned Eye*, 2003. (p. 27)

Capítulo 2

08. Imagens do vídeo *Coroação de uma Rainha*. Fonte: OMAR, 2001. (p. 39)
09. Fotografia *Cortando num Só Golpe a Pantera e sua Sombra*. Fonte: OMAR, 1997. (p. 39)
10. Detalhe da pintura *O Espólio de Cristo* de El Greco. Cristo com os olhos brilhantes, voltados para cima. Fonte: <http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/greco> (p. 41)
11. *Le Phénomène de l'extase* (O fenômeno do êxtase), Salvador Dalí, 1933. Fonte: BRIONY, 1998. (p. 44)
12. Man Ray. *Explosante-fixe* (Explosivo fixo), 1934. Fonte: BRIONY, 1998. (p. 44)
13. Câmera aproximada no momento de expressão extática de uma personagem na cena da escada de Odessa de *O Encouraçado Potemkin*. Fonte: http://www.escrevercinema.com/o_trator_e_a_locomotiva.htm (p. 45)
14. Uma das fotografias que compõe o vídeo *Ressurreição*. Fonte: OMAR, 2001. (p. 46)
15. Três auto-retratos que compõem a série *Demônios, Espelhos e Máscaras Celestiais* (1998). Fonte: <http://www.museuvirtual.com.br/arthuromar/> (p. 51)
16. Auto-retrato *Não te Vejo com a Pupila, mas com o Branco dos Olhos* de *Antropologia da Face Gloriosa*. Fonte: OMAR, 1997. (p. 52)
17. Um dos auto-retratos (1889) de Vicent Van Gogh. Fonte: <http://www.vangoghgallery.com/catalog/Painting/2119/Self-Portrait.html> (p. 53)
18. *O Grito, Desespero e Ansiedade*, três obras do artista Edvard Munch. Fonte: <http://romanjaster.com/edvard-munch/gallery/anxiety/index.htm> (p. 54)
19. Fotografia *Santa porque Avalanche* versão preto e branco de *Antropologia da Face Gloriosa* e na colorida série de *A Pele Mecânica*. Fonte: OMAR, 1997 e Catálogo da exposição *A Pele Mecânica*, 2003. (p. 56)
20. Algumas das fotografias em série de *Frações de Luz*, apresentadas no catálogo da exposição. Fonte: Catálogo da exposição *Frações da Luz*, 2001. (p. 58)

Capítulo 3

21. No livro, fotos que sugerem momentos do trabalho através das luvas utilizadas. Fonte: OMAR, 2000. **(p. 63)**
22. Imagem que apresenta, no livro, fotografias de *Antropologia* estendidas para secagem dentro do banheiro do estúdio-casa de Silvio Pinhatti. Fonte: OMAR, 2000. **(p. 64)**
23. Destaque para os olhos “suspensos” no auto-retrato *Não te Vejo com a Pupila, mas com o Branco dos Olhos*. Fonte: OMAR, 1997. **(p. 77)**
24. Sobre a mesa do artista, algumas das cópias de teste das imagens com novo enquadramento e formato quadrado. Fonte: OMAR, 2000. **(p. 94)**
25. Exemplo do leque de seleções das faces pelo artista: presença da língua, olhos voltados para baixo, fotografias focadas e também abstratas. Essas imagens foram publicadas no livro *Antropologia da Face Gloriosa* sob o formato retangular, o que implica em mais um enquadramento devido ao formato do livro. Fonte: OMAR, 1997. **(p. 95)**
26. Aplicação de rebaixamento em áreas da fotografia. Destacando partes brancas e, com isso, exaltando o contraste com o preto. Fonte: OMAR, 2000. **(p. 97)**
27. Duas variações da mesma fotografia: a da dir. com contornos mais claros e a da esq. com escuros (dando destaque ao branco da face). Fonte: OMAR, 2000. **(p. 98)**
28. Aplicação de retoque nas áreas pretas fotografia da coleção de *Antropologia* que favorecem o contraste. Fonte: OMAR, 2000. **(p. 98)**
29. Correspondências visuais estabelecidas pelo texto na fotografia *Glass Tears* (1932) de Man Ray e a fotografia de *Antropologia*. Reflete referências do artista nos estabelecimentos dos títulos. Fontes: <http://www.manraytrust.com/> e OMAR, 1997. **(p. 100)**
30. Fotografia *Aspiração de um Relâmpago*. Fonte: OMAR, 1997. **(p. 101)**

Sumário

Introdução	10
Capítulo 1. O observar das camadas: uma ótica processual para a fotografia	15
1.1 A trama fotográfica	21
1.1.1 Um instante em meio a outros	23
1.2 Antropologia e fotografia, diálogos possíveis	29
Capítulo 2. Recorrências temáticas nas obras de Arthur Omar	35
2.1 As festas populares como porta de entrada	36
2.2 O êxtase e os corpos gloriosos	40
2.3 A face extática	47
2.3.1 Espelho e máscara	51
2.3.2 A troca de pele	56
Capítulo 3. Campos de procedimentos fotográficos em <i>Antropologia da Face Gloriosa</i>	61
3.1 Ações em campo: a caminho do desconhecido	64
3.1.1 A câmera, mecanismo de interação	66
3.1.2 O estabelecimento de alguns critérios em campo	74
3.2 Dos laços e intenções com a matéria fotográfica	82
3.2.1 A participação da linguagem musical: a revelação	86
3.2.2 Desconstrução das faces carnavalescas para reconstrução de faces gloriosas	89
3.3 Aplicação dos títulos	99
Considerações Finais	105
Referências Bibliográficas	109

Introdução

Durante a minha trajetória acadêmica, uma das questões que, geralmente permeava meus pensamentos e trabalhos, dizia respeito a uma verdadeira inquietação diante da possibilidade de se pensar a fotografia a partir de um olhar que não se voltasse apenas para interpretações objetivas ligadas aos seus traços referenciais. Guiada inicialmente pelo fascínio por uma contemplação da imagem visual que *transbordasse* os limites do seu quadro, comecei a adentrar numa perspectiva de análise que parecia se entender para a produção de sentidos ligados as várias camadas do fazer fotográfico, eis aqui a minha busca no mestrado.

Realizar fotografias¹ inclui, ao longo do tempo, gestos de interações entre materialidade e pensamento, e, portanto, fala de ações e escolhas que desencadeiam certa temporalidade, descontínua se comparada apenas ao tempo aprisionado por essas imagens. De forma que, esses aspectos de seu procedimento chamam a atenção para as tramas de articulação necessárias para sua existência. Entendimento que fornece outro ângulo de apreciação para a fotografia junto ao olhar que comumente se volta para ela apenas como um produto, resultado de um instante.

A obra fotográfica *Antropologia da Face Gloriosa* do artista brasileiro Arthur Omar faz parte deste universo do qual estamos falando, pois se trata de um trabalho contínuo em que as imagens são produzidas em diferentes contextos, por diversas vezes, ao longo de vinte anos. Produção esta que se desdobra em outras criações em diferentes meios, como os livros *Antropologia da Face Gloriosa* e *O Zen e a Arte Gloriosa da Fotografia*, vídeos como *Infinito Contínuo* e *Anatomia de uma Exposição* e sites, além estabelecer conexões no decorrer de outras produções do artista em diferentes campos (vídeo, música, poesia, cinema).

Esses livros, vídeos, sites e textos remetem para alguns momentos da criação de *Antropologia da Face Gloriosa* de Omar, de forma que convidam para os debates relativos a sua prática fotográfica. Essas discussões indiciam possíveis interações do artista com a metodologia da antropologia que compreende, na condução de seu percurso de criação, modos de lidar com: o tema, o objeto e a materialidade. Assim, como também, a obra aborda assuntos caros a essa disciplina, como o carnaval.

¹ Refere-se aqui, principalmente, aos processos analógicos (que envolvem um filme), no qual há etapas de trabalho de captura e de laboratório para a realização das imagens.

Nesse caso estamos falando de um trabalho de artes visuais que tem uma tessitura formada pela conexão de diferentes áreas como antropologia e arte. Há também a colocação de um pensamento que remete a fotografia para além do seu suporte, isto é, que diz respeito a uma imagem composta dentre a interação com aspectos de outras linguagens, sejam elas do vídeo, música, poesia, etc.

Devemos ressaltar que esta pesquisa, portanto, não se dedica exclusivamente ao estudo da obra entregue ao público, mas a uma metodologia, eminentemente, relacional, que estabelece nexos com os documentos públicos e privados (livros e vídeos) deixados ao longo do percurso do trabalho.

Para dar conta de compreender algumas dessas questões que envolvem a complexidade das relações da trama fotográfica de *Antropologia da Face Gloriosa*, é necessário um respaldo teórico que, no âmbito das discussões sobre criação, permita considerar a fotografia de modo mais amplo. E nesse sentido, como um sistema em construção que inclui certa continuidade a partir da articulação entre pensamento e matéria. Para isso optou-se pela base da Crítica de Processo, assim como é desenvolvida por Cecília Salles (2006) e o Grupo de Estudos em Processo de Criação (PUC/SP), na qual os processos de criação são entendidos a partir das simultaneidades e interatividades de ações, as quais não seguem linearidade e hierarquia. O que não é o caso de apenas se deter a contar como ocorreu a sequência de eventos, mas de entender como se constrói o objeto artístico. Nessa perspectiva,

esse movimento do olhar do crítico deve reverter em uma maior compreensão sobre os modos de desenvolvimento das obras e, conseqüentemente, sobre os procedimentos de um pensamento em criação. Devemos aprender a lidar com a criação na perspectiva temporal onde tudo se dá na continuidade, ao longo do tempo – no universo do inacabamento. Para tal, precisamos estar alertas à sua inserção na história e na cultura, compreender sua relação com o futuro e lidar com a impossibilidade de se definir início e fim, entre tantas outras questões. A continuidade não é cega, mas tem tendências, que enfrentam a intervenção de acasos. Buscamos a compreensão dessas tendências (o que os artistas querem de suas obras) e seus modos de ação (como vão manuseando e amoldando seus desejos e seus materiais). Na contínua transformação, uma coisa passa a ser outra (SALLES, 2006, p. 37).

Daí a aplicação de uma ótica processual nesta pesquisa, a qual indica a direção de um olhar para as camadas em permanente interação. O que não se restringe ao modo como se dá sua

composição, mas se refere também à noção de mobilidade, pois são imagens que se atualizando ao longo do tempo, sob formas e contextos diversos.

Organizamos este trabalho em três capítulos, partindo da ótica da abordagem processual na fotografia, aplicado numa linha mais geral da obra do artista, para um olhar mais focado para o seu fazer em *Antropologia da Face Gloriosa*. Desse modo, o **primeiro capítulo** discorre inicialmente sobre os materiais (livros e vídeos) que trazem a discussão sobre processo fotográfico de Omar. Depois partimos para a apresentação da obra *Antropologia da Face Gloriosa*, do artista e das linguagens que permeiam o seu percurso. Inaugurando assim a complexidade que envolve o objeto desta pesquisa. Dentro da apresentação da abordagem processual é oferecido um debate sobre o *instante decisivo* de Henri Cartier-Bresson de maneira, portanto, a enriquecer as discussões sobre processo de criação e fotografia, além de trazer um fotógrafo que faz parte da rede de interação de Omar. Em seguida, temos, de maneira breve, a apresentação da imagem fotográfica sob o entendimento antropológico, nos aproximando assim de um dos campos de interação do artista.

No **segundo capítulo** recaímos sobre um contexto mais amplo de atuação de Omar. Nesse intuito, selecionamos alguns dos seus trabalhos em diferentes áreas como vídeo, fotografia, dentre outros que dialogam com o universo de *Antropologia da Face Gloriosa*. Dessa forma, o capítulo foi estruturado a partir de temáticas recorrentes no percurso do artista, são elas: o *carnaval*, o *êxtase* e a *face*. Elementos estes observados a partir de suas redes culturais.

As tramas entre pensamento e prática fotográfica em *Antropologia da Face Gloriosa* são debatidas de maneira mais específica no **terceiro capítulo**. Neste discutimos algumas das inter-relações que conferem a campos de procedimentos utilizados na criação das fotografias a partir de um olhar mais atento para os materiais que incluem os livros (*Antropologia da Face Gloriosa* e *O Zen e a Arte Gloriosa da Fotografia*), os vídeos (*Infinito Contínuo* e *Anatomia de uma Exposição*), sites e textos do artista. Serão vistos alguns pontos do percurso do que incluem ações em campo, a utilização da câmera, o estabelecimento de critérios, as intervenções na matéria fotográfica e a aplicação dos textos. Estes relacionados, sempre que possível, com aspectos pertinentes ao campo antropológico.

A pesquisa caminha no sentido de oferecer modos de abordagem para o estudo de produções fotográficas artísticas que compreendam também os seus processos constitutivos. Trabalhos estes que, conforme nos apresentam livros como *A Fotografia nos Processos Artísticos contemporâneos* (2004), estão cada vez mais diversificados e ligados ao experimental. Observamos

que ainda há poucos estudos brasileiros cuja ênfase esteja nos processos fotográficos, de modo a envolver o pensamento crítico e criativo articulado por detrás desses percursos. Pensamento que, dentre outras coisas, diz respeito, por exemplo, aos modos de percepção, formas de conhecimento e modos de se pensar a arte.

**Capítulo 1. O observar das camadas:
uma ótica processual para a fotografia**

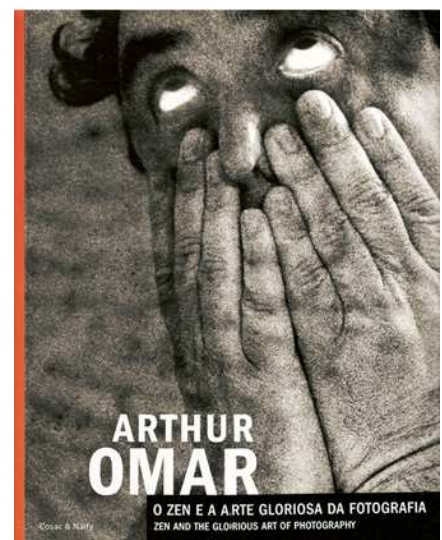
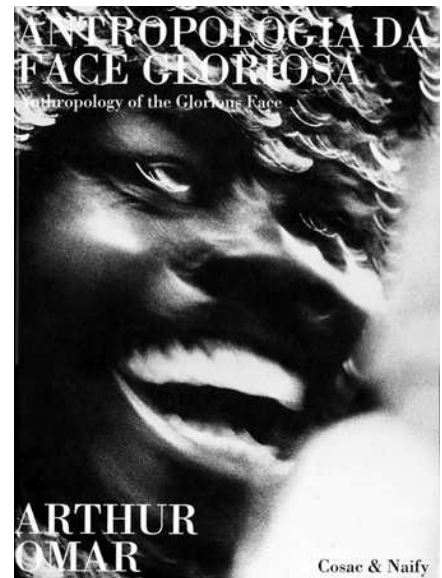
1. O observar das camadas: uma ótica processual para a fotografia

“Que a chama seja para o sonhador o símbolo de um ser absorvido por sua transformação! A chama é um ser-em-mutação, uma mutação-em-ser.”
Gaston Bachelard (1989)

Os livros *Antropologia da Face Gloriosa* (1997) e *O Zen e a Arte Gloriosa da Fotografia* (2000) (ver fig. 1) de Arthur Omar chamam a atenção, primeiramente, por trazerem discussões conceituais e o convite para contemplar partes do processo de criação fotográfico do artista. Dessa maneira, ambos apresentam textos do próprio Omar sobre seus trabalhos, textos críticos de outros autores, além de fornecer alguns dados por meio de entrevistas, fotografias do processo, correspondências e anotações.

Outros materiais auxiliares a produção dos livros, dizem respeito aos vídeos: *Infinito Contínuo* (1999) e *Anatomia de uma Exposição* (1999). O primeiro apresenta a feitura das fotografias para a exposição da obra *Antropologia da Face Gloriosa* na 24ª Bienal de São Paulo (1998), enquanto o segundo se trata de uma espécie de *making of*, onde são registrados comentários do artista sobre a estética e os títulos das fotografias durante sua visita à exposição (1999) no Centro Cultural do Banco do Brasil (CCBB) no Rio de Janeiro.

Livros e vídeos que nos servirão como base de informações para a investigação, já que são portadores de materiais que poderiam estar nas gavetas do artista e que, no entanto, são trazidos a público, revelando: modos de ação, suportes utilizados, fontes de pesquisa, etc. Isto é, elementos e dados que envolvem o processo de criação de *Antropologia da Face Gloriosa*.



1. Capas dos livros: *Antropologia da Face Gloriosa* (1997) e *O Zen e a Arte Gloriosa da Fotografia* (2000). Fonte: OMAR, 1997 e 2000.

*Antropologia*² começou como um pequeno grupo de fotografias que chamavam a atenção por meio das faces, olhares, expressões extáticas que traziam. Trabalho que se tornou um dos mais relevantes na produção artística de Omar, pois inaugurou, para o próprio artista, a possível concretização de uma estética vinculada a um conceito relacionado à noção de *éxtase*³. Dessa forma, essa produção ao longo dos anos começou a representar um conjunto de ações e idéias que Omar já vinha fazendo sob diferentes perspectivas e aplicações noutros trabalhos no campo do vídeo, literatura, filmes, etc.

Vejamos o que Omar (2000, p. 17) relata numa correspondência virtual para um amigo em 1998 publicada no seu livro *O Zen e a Arte Gloriosa da Fotografia*:

Antropologia da Face Gloriosa, que esteve na Bienal, também foi criada assim. Por acúmulo durante décadas. As fotos eram batidas e guardadas. Somente agora, 25 anos depois de iniciado o ciclo, voltando para o material e olhando para ele com olhos de muita estrada percorrida e de muito aprendizado que transformou a técnica do olhar, é que pude ter a noção do que estive realizando. (...) Um trabalho inclusive que era um modelo conceitual para explicar minha atividade em diversas outras áreas, como vídeo, cinema, música. E mais, um trabalho que tinha uma história, que evoluía continuamente no tempo, que avançava regularmente em relação às etapas anteriores. Em suma, um trabalho orgânico, que acontecia em *mim*.

O primeiro livro da obra foi publicado com o mesmo título *Antropologia da Face Gloriosa* (1997). Nele há uma das versões do trabalho, sendo composto por em torno de 161 fotografias em preto e branco de rostos captados em plena “efervescência” carnavalesca. Fotografias até então, resultantes de mais de vinte anos de acompanhamento da festa popular do carnaval no estado do Rio de Janeiro. Obra que, aparentemente, não se limitou ao tempo, e que, curiosamente, é possível de ainda ser trabalhada.

O livro *O Zen e a Arte Gloriosa da Fotografia* (2000) apresenta uma versão mais atualizada das fotografias de *Antropologia*. Nele Omar parece ir mais longe com a ideia de discutir “teoricamente” o que vem fazendo. As fotografias passaram por mais reenquadramentos, recopiagens, exaltação de contrastes, montagens, destacando a questão da continuidade presente nos seus trabalhos. O que remete a uma relação entre as produções e a releitura que se torna outra obra. Esse livro também apresenta, de maneira curiosa, outros materiais de processo como

² Daqui em diante, como forma estilística, usaremos apenas o termo *Antropologia* (em itálico) quando estivermos nos referindo à obra fotográfica, e a expressão *Antropologia da Face Gloriosa* (também em itálico) para referência ao livro. Com ressalva desse uso no item 1.2 deste capítulo.

³ Assunto que será discutido mais adiante no segundo capítulo.

entrevistas, textos e imagens que registram a feitura das fotografias no laboratório. Fato intrigante já que a presença de textos reflexivos do artista, juntamente com materiais que indiciam seu processo, não é tão comum de ser encontrado e visto em publicações e exposições fotográficas.

Odisseu⁴ no seu percurso pelo mar inconstante, domado pela ira de Posídon, ganha nas adversidades, experiências que aprimoram seu discurso oral: foi o único que ouviu o canto das sereias e retornou a si; articulou verbalmente o personagem *Ninguém* para escapar do ciclope Polífemo; etc. Arthur Omar é um artista que, devido a sua força retórica, remete à figura de Odisseu. Assim, a cada experiência na elaboração de um trabalho, aventura perceptiva, autoconhecimento, encontro com novas práticas e relações, seu discurso é fortalecido. De modo que permeia fortemente suas apresentações em público e conversas, e sob forma de texto, os seus trabalhos.

De acordo com Omar (1997, p. 23), é no negro fotográfico onde tudo se origina, o negro na fotografia é, antes de tudo, “a impressão do todo”. No campo simbólico, o preto representa



2. Arthur Omar no prédio da Bienal em São Paulo, na montagem da exposição *A Grande Muralha* (1998). Fonte: OMAR, 2000.

“a ausência ou a soma das cores, sua negação ou sua síntese” (CHEVALIER, verbete: preto, p. 740). Curiosamente, é *banhado* pelo preto que a figura enigmática de *Arthur Omar* de Noronha Squeff (*ver fig. 2*) costuma apresentar-se publicamente: *óculos escuros e roupas pretas*. O preto também o *constitui*.

O artista nasceu no ano de 1948 em Poços de Caldas, Minas Gerais. Seguiu ainda pequeno com sua família para o Rio de Janeiro, onde se graduou em Ciências Sociais. Profissão que não chegou a exercer nos moldes tradicionais, mas que, em compensação, permeia as camadas de suas produções. Em Omar, a Antropologia estabelece interações de via dupla com o campo artístico, de modo que parece surgir sob a forma de novos métodos e buscas de intensificação estética do material.

⁴ Odisseu, ou Ulisses, é a figura central do poema *Odisséia* (1979) do grego Homero. A obra narra, dentre outras coisas, as aventuras de Ulisses – rei de Ítaca, filho de Laertes –, por um percurso cheio de peripécias, após a tomada de Tróia.

Um dos pontos intrigantes da trajetória do artista diz respeito ao diálogo e interesse, ainda jovem, por diferentes áreas como a música, a fotografia, a poesia, o desenho, o vídeo, o cinema, dentre outros. A incorporação da lógica e entendimentos de diferentes linguagens vai marcar profundamente seu percurso artístico, caracterizando seus trabalhos dentro de uma vasta diversidade de universos combinados, somados, como também, confrontados.

A ligação com a música veio da mãe, professora de piano. Aos seis anos participa de concurso musical conquistando o primeiro lugar, o que garante um curso de percussão e piano. Até hoje o piano clássico está presente no seu cotidiano, na sua casa-ateliê no Rio de Janeiro, objeto de deslumbramento e instrumento de estímulo de lembranças e sensações.

A fotografia chega logo depois. Aos treze anos já participa dos grandes salões ganhando além de alguns prêmios, o interesse cada vez mais crescente pela discussão no campo fotográfico, meio propiciador de muitos experimentos. Inquietação que o leva a participar como membro da ABAF (Associação Brasileira de Artes Fotográficas).

Sobre esse início, diz Omar (2000, p. 16) numa correspondência virtual trazida em *O Zen e a Arte Gloriosa da Fotografia*:

Tenho me dedicado à fotografia desde sempre, isto é, aos doze anos de idade. Comecei no *fotoclube*⁵ *Abaf* do Rio de Janeiro, onde participava dos concursos mensais. Passei por todas as categorias: principiante A, principiante B, Aspirante e Veterano. Durante muitos anos, só pensava em fotografia. Arte pela arte, puro prazer. No início dos anos 60, havia os grandes salões, os internacionais, competitivos. Cheguei a ganhar umas medalhas, inclusive uma no salão do Quarto Centenário do Rio de Janeiro, de bronze. Para um garoto de 16 anos, era um grande negócio.

Deve ser observado que, de acordo com o estudioso Edmilson Felipe (1996, p. 16), o “elemento fotográfico, sempre foi muito importante para o seu trabalho, na medida em que reflete um caráter sociológico, tal como nos filmes”.

Aos 16 anos, Omar concentra-se na literatura. Nesse período tinha a aspiração profissional de ser escritor. Carreira que apesar de não ter sido seguida, também participa fortemente em seus trabalhos visuais. Omar diz que: “é na literatura, no jogo das palavras, na operação sobre as palavras que eu sempre coloquei o nível máximo de sofisticação a que se pode

⁵ Para termos uma ideia, a atividade do Fotoclubismo, de maneira geral, diz respeito a associações comumente sem fins lucrativos, com o intuito de reunir fotógrafos profissionais e amadores. Nos encontros ocorriam discussões teóricas, como também, saídas fotográficas em grupo.

chegar um artista especificamente...⁶” (*apud* RAMOS). A presença dessa linguagem já era tão marcante nos seus trabalhos, que as primeiras fotografias de Omar já traziam títulos grandes que, segundo ele, remetiam a poemas. Títulos “grandes” que marcam presença poética em *Antropologia*.

As relações com a fotografia, a música e a literatura colaboram para o despertar de outro campo de interesse: o cinema. Em 1971 Omar participa de um curso de cinema no MAM (Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro), produzindo em seguida *Sumidades Carnavalescas* (1971), seu primeiro curta-metragem. O curta “surge assim para o cineasta como uma forma de realizar investigações livres estritamente cinematográficas sobre os assuntos que originalmente se circunscreviam no universo do documentário” (SILVA, 1996, p. 77).

Além da presença dessa diversidade e interação de linguagens nos trabalhos de Omar, brevemente aqui vistas, a maioria das suas produções pode ser a qualquer momento retomada. “A *Antropologia da Face Gloriosa* é uma obra aberta, ela continua. Então assim, novas e novas imagens podem ser acrescentadas. Em mesmo dentro do que já foi, tudo pode passar por uma transformação também⁷”. O processo mostra-se importante no trabalho do artista porque expressa o desejo de uma discussão conceitual que acompanha a construção – continuidade – da obra, constantemente acrescida, transformada e trabalhada em novas versões e peças. Noção que parece dizer respeito ao pensamento do artista, que busca incessantemente a produção de sentidos na intervenção e edição do material.

Para termos uma ideia da continuidade dos trabalhos de Omar, podemos observar um dos vídeos mais recentes do artista, *Um Olhar em Segredo* (2009), no qual trabalha uma rearticulação de outros trabalhos – fragmentos de textos, sons, vídeos e fotografias –, que inclui a série de *Antropologia*, obras trazidas que refletem diferentes experiências. O vídeo, um *work in progress*⁸, sugere uma espécie de ensaio “científico” sobre a fotografia por meio do estabelecimento de metáforas visuais.

Ainda nessa linha, devemos citar inicialmente, o trabalho do artista com um negativo fotográfico de um filme preto e branco da coleção de *Antropologia* que, anos mais tarde, permite revelar imagens coloridas através de variações cromáticas. Concepção que remete, num primeiro momento, ao potencial de uma única matriz fotográfica na geração de formas imagéticas que

⁶ Texto disponível no site <http://www.museuvirtual.com.br/arthuromar/>

⁷ Arthur Omar em entrevista concedida para este trabalho em Março/2009.

⁸ Termo que designa uma obra aberta, isto é, um trabalho que é feito continuamente, em andamento. Por exemplo, uma obra de arte que passa constantemente por alterações ganhando novos sentidos.

seguem adiante sob outros formatos visuais e variações. Na *figura 3*, Omar faz da possível transformação de um trabalho uma outra obra.



3. À esquerda a fotografia preto e branco *Antropologia da Face Gloriosa* da obra *Antropologia da Face Gloriosa* trazida pelo livro do artista, e à direita a mesma imagem aplicada sob diferente perspectiva na obra *A Pele Mecânica* (2003). Fonte: OMAR, 1997, <http://www.arthuromar.com.br/pelemecanica.html>

Nesse caminho, *Antropologia* destaca a concepção de *inacabamento*, noção que fala da constante experimentação pertinente aos processos fotográficos. Característica, aliás, própria de vários processos, sejam artísticos ou não. Dessa forma, “estamos falando aqui do inacabamento intrínseco a todos os objetos de nosso interesse” (SALLES, 2006, p. 20). O fato decorre da observação de que o inacabamento é *inevitável* e também *impulsionador*. Sob essa perspectiva, a ideia de fotografia finalizada, acabada – maneira como é mais comumente estudada, num olhar único para o objeto fotografia –, torna-se relativa, de modo que traz para a discussão o aspecto da continuidade. Uma fotografia entregue publicamente não implica necessariamente que seja a última, essa concepção “não se trata de uma desvalorização da obra entregue ao público, mas da dessacralização dessa como final e única forma possível” (SALLES, 2006, p. 21).

A partir dessas observações, destacamos que a fotografia envolve *descobertas, escolhas, buscas, inquietações, modos de fazer, acasos, pensamentos, interações, materialidades diversas, continuidade, experimentação*. Camadas, portanto, que permeiam o percurso fotográfico com várias temporalidades, de modo a caracterizá-lo, dentre outras coisas, como resultado de um processo criativo, no qual, diferentes formas de fazer e pensar estão conectadas e são possíveis. O seu desenvolvimento não envolve *a priori* apenas novos modos de ver, mas, principalmente, de sentir, relacionar, conhecer, produzir, articular, criar.

Como analisar uma obra fotográfica que estabelece relações com diferentes áreas e sugere certa mobilidade no tempo? Obra que, por meio de materiais – como os livros e vídeos –, já destaca uma discussão sobre o seu percurso?

O trabalho fotográfico *Antropologia* pede, para sua análise, um respaldo teórico que, dedicado ao percurso de criação, dê conta de compreender alguns dos movimentos que envolvem as complexidades de sua trama fotográfica. Nesse sentido, esta pesquisa não se dedica exclusivamente ao estudo da obra entregue ao público, mas, parte de um pensamento relacional que estabelece nexos com os documentos (livros e vídeos) deixados durante o processo de criação.

Esse capítulo concentra-se em discutir sobre fotografia do ponto de vista dos campos pertinentes as camadas do objeto, são eles: fotografia como trama e suas relações com a antropologia. Discutiremos, portanto, a aplicação de um olhar processual nos estudos sobre fotografia, apresentada por meio do debate sobre o *instante decisivo* de Henri Cartier-Bresson. Serão oferecidos alguns entendimentos referentes aos diálogos entre fotografa e antropologia visual sob a perspectiva de percurso de criação. Antropologia observada aqui como possível campo intrínseco ao processo de criação de Arthur Omar em *Antropologia*, objeto de nossa pesquisa.

Para isso, o apoio teórico está na Crítica de Processo, sustentada pelos estudos da semiótica de Charles S. Peirce. Como também, no decorrer do capítulo, serão convocadas também outras bases teóricas para a discussão sobre a linguagem fotográfica.

1.1 A trama fotográfica

Na Crítica de Processo⁹, de acordo com Salles (2006), o processo de criação é entendido como momentos que são marcados por simultaneidades e interatividades de ações, as quais não seguem linearidade e não possuem hierarquia. Considerando que o ambiente de criação, dentre outras coisas, é reflexo de um pensamento que se sustenta pela capacidade de estabelecer relações, Salles (2006) propõe o conceito de *rede* como modo de dar conta dessa mobilidade que esses estudos pedem, observando a criação sob a perspectiva de um sistema em construção.

⁹ A Crítica de Processo deriva inicialmente da Crítica Genética. Corrente teórica surgida na França, na qual os estudos são baseados nos manuscritos de obras geralmente literárias. No Brasil, partir das pesquisas de Cecília Salles, a noção de estudos sobre criação adquire uma área de atuação mais ampla, chegando aos discursos sobre a expansão dos documentos de processo. Materiais que além de fornecem índices sobre as obras, trazem discussões mais amplas sobre criação.

A noção de *rede* permite o entendimento do fazer fotográfico de modo amplo, ou seja, possibilita considerar a fotografia a partir do entremado de ações e relações que cercam o seu fazer. Este que, por exemplo, não se limita ao estudo isolado apenas da câmera ou do filme utilizados pelo artista, mas dos processos que participam na elaboração e articulação da obra, que envolvem o sujeito, as buscas, os recursos, as escolhas, os materiais, os diálogos e trocas com o ambiente cultural e social, as obras entregues ao público, dentre outros. Isto é, a fotografia é vista como resultado de processos em *rede* que, portanto refletem um ambiente de interconexões e interatividades entre pensamento, materialidade e contexto a serem exploradas pelo fotógrafo, como também, pelo crítico.

Há alguns estudos recentes, sob diferentes perspectivas, que começam a apontar para um olhar direcionado para o processo de criação, provavelmente, como uma maneira de dar conta da mobilidade inerente a produção fotográfica atual. Um dos que trazem essa noção é o *Ato Fotográfico* de Philippe Dubois, na qual o autor convida a pensar a importância do processo em que trabalhos fotográficos são feitos: o *ato*. Com esse propósito, Dubois (2008, p. 15) diz que “é imprescindível pensar a imagem no ato que a faz ser”. Ato que não inclui apenas o momento de captura, mas também, o seu fazer posterior que inclui, até mesmo, o momento de exposição ao público. De maneira geral, parece sugerir a necessidade da investigação sobre a construção de imagens, como possível maneira de compreender e pensar a natureza da fotografia e as variáveis da produção fotográfica.

Numa pesquisa recente sobre fotografia contemporânea, que parte da observação das produções atuais, cada vez mais complexas e ligadas ao experimental, Rubens Fernandes (2006, p.15) fala sobre a noção de *fotografia expandida*, por ele entendida como a

busca dessa diversidade sem limites e da multiplicidade dos procedimentos – novas formas do conhecimento humano onde o mundo passa a ser entendido como uma trama complexa, extraordinária e instável.

Concepção percebida, dentre outras coisas, devido a essa variedade de procedimentos, cujo resultado são geralmente fotografias que provocam estranhamento e que, para tanto, exigem do espectador uma leitura diferenciada. Desse modo, Fernandes propõe a compreensão dessa nova fotografia, sob uma perspectiva que não se destina apenas ao objeto (as produções), mas inclui certa atenção também aos seus modos de articulação.

No artigo *Imagem Fotográfica, Fundamentos Teóricos e Proposições Metodológicas*, como também, em seu livro *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica* (2002), o estudioso de imagem Boris Kossoy (2007) traz questões que sugerem um olhar sobre o fazer e seu contexto como um meio de busca de resgate histórico de referências e informações. Ou seja, a fotografia, por ele vista como documento, serve como um fazer histórico que deve ser investigado através do estudo de sua realização. Desse modo, Kossoy (2007, p.30) afirma que

toda fotografia resulta de um processo de criação; ao longo desse processo, a imagem é elaborada, construída técnica, cultural, estética e ideologicamente. Trata-se de um sistema que deve ser desmontado para compreendermos como se dá essa elaboração, como, enfim, seus elementos constituintes se articulam.

Observamos que, geralmente, no ambiente de produção fotográfica, o olhar público agrega o valor da fotografia apenas ao mérito da captura de um instante preciso, o que vai contra a perspectiva que trazemos: da fotografia como trama que envolve o olhar da interação entre pensamento e fazer.

As discussões que envolvem processo de criação e fotografia estão mais comumente associadas ao discurso do fazer fotográfico do francês Henri Cartier-Bresson (1908 – 2004), que diz respeito ao *instante decisivo*. Fotógrafo este que faz parte da rede de interação de Omar, conforme veremos ao longo do trabalho. Essas discussões, além de clarear os debates trazidos pela Crítica de Processo na fotografia, inauguram, nesse estudo, algumas das relações conceituais também pertinentes à *Antropologia* de Omar.

1.1.1 Um instante em meio a outros

A fotografia é capaz de surpreender o instante, de capturar sua fragilidade e então de aprisionar visualmente uma parte do tempo corrente jamais contornável. Nosso olhar geralmente recai na exaltação desse tempo congelado, sem perceber muitas vezes que, no caso principalmente do processo fotográfico analógico¹⁰ como o de Bresson e Omar, há um tempo corrente em diálogo com esse tempo “aprisionado”.

Ao olhar o trabalho de Bresson, como de qualquer outro fotógrafo, é inegável que as fotografias expressam momentos únicos, *eternizados*, mas que no caso da nossa discussão vale

¹⁰ Processo no qual há a utilização de uma película (filme) sensível à luz, que, posteriormente, passa por processos químicos de revelação.

ênfatizar que, a feitura desses instantes não é resultado de ações isoladas, mas conectadas e direcionadas por meio de buscas estéticas, testes, contextos vividos pelo fotógrafo. Instantes capturados e pertencentes a uma trama contínua de passos que podem ser observados pelo pesquisador e crítico.

A ideia de *instante decisivo* foca a questão de um treino visual de captura, em que há a possibilidade de uma tomada fotográfica no instante preciso de articulação de fatos numa cena. Visão em que muitos direcionam e generalizam o processo fotográfico apenas a uma escolha, e, portanto, a um enquadramento. O que acaba por reforçar o atributo de *mágico* a muitos dos trabalhos de Cartier-Bresson. Mas, num olhar mais atento ao próprio texto *Instante Decisivo* (2004) de Bresson, notamos que ele confere ao fazer fotográfico um entendimento que envolve um percurso de escolhas.

Muitas vezes, em campo, Bresson realizava várias tomadas de cliques, o que o levava geralmente a horas de espera e de trabalho num mesmo lugar. Como ele mesmo relata: “algumas vezes, a gente tem a impressão de que tirou a fotografia mais forte e, contudo, continua a fotografar, sem poder prever com certeza como o evento continuará a desenvolver-se” (BRESSION, 2004, p.18). Temos aqui a visão da temporalidade do fotógrafo que se move no contexto e que, diante do seu tema, aplica disparos na busca da fotografia que para ele seja ideal.

Ainda no texto *Instante Decisivo* de Bresson (2004, p. 18), percebe-se que o fotógrafo discorre a respeito da etapa de escolha das fotografias quando diz que durante o processo

existem duas seleções, e assim há dois possíveis pesares; um, quando somos confrontados com a realidade do visor, o outro, uma vez as imagens fixadas e reveladas, quando somos obrigados a nos separar daquelas que, ainda que corretas, seriam menos fortes.

Para visualizarmos melhor o que está sendo dito, vejamos a coleção de DVDs *Contacts* (2005) que traz, de maneira bastante interessante, comentários de fotógrafos sobre seus percursos de criação. *Contacts* inclui três DVDs: I. *The Great Tradition of Photojournalism*, II. *The Renewal of Contemporary Photography* e III. *Conceptual Photography*. No primeiro volume encontramos algumas das provas de negativo de Bresson, sendo curioso observar as marcações – geralmente em vermelho – (*ver fig. 4*) numa mesma sequência dos negativos selecionados para uma futura ampliação e divulgação.



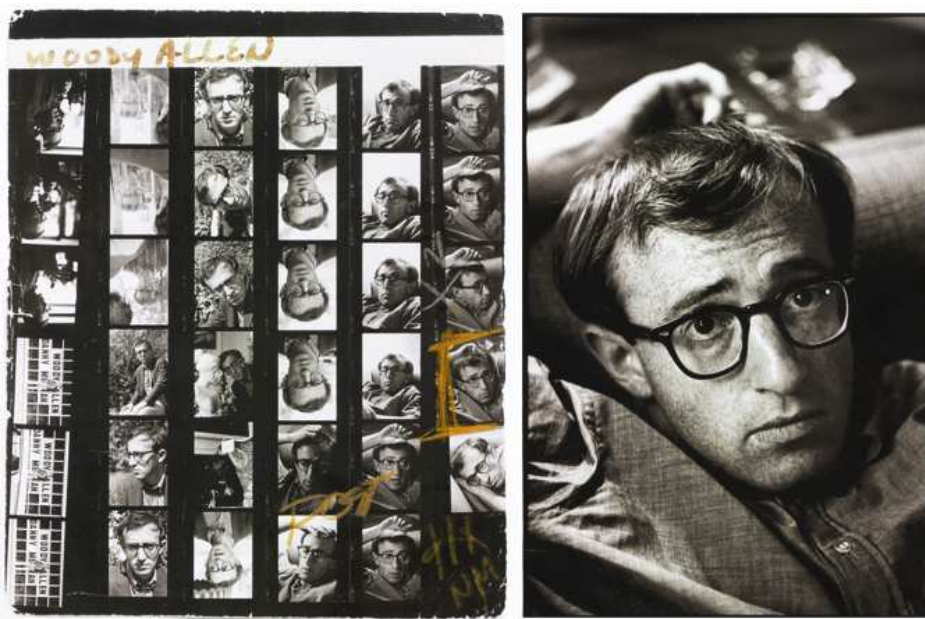
4. Seleção de um *instante decisivo*. Marcações em provas de negativos de Bresson. Fonte: DVD Contacts, vol. I, 2005.

Esse material, apresentado por meio dos contatos fornece sobre o processo de criação de Bresson o momento da seleção dos negativos, ou seja, o momento de escolha da fotografia que, entre as demais, parecia está mais próximo do que ele procurava representar: uma fotografia (instante visual) que reunisse certo rigor estético e conteúdo com ressonância em relação a sua busca. Isto é, de fato havia a marcação da fotografia que melhor representasse o que Bresson chamava de *instante decisivo*, a foto que refletia o seu “desejo de capturar numa só imagem o essencial de uma cena que surgisse” (BRESSION, 2004, p. 16). Cujas formas sejam dotadas de tema e beleza a partir do que é oferecido no contexto de sua realização. O disparo para ele surgia como um *bloco de esboços* de representação da realidade, o que confere também o sentido de aprimoramento contínuo da técnica e treino do olhar.

Um disparo fotográfico geralmente está acompanhado por outros. A *fig. 4* apresenta vários *instantes decisivos* numa mesma sequência de disparos. Vejamos, portanto, um pouco sobre os *outros cliques* que rodeiam as fotos mais publicadas e, conseqüentemente, mais conhecidas. Assim, sob outro ponto de vista, não menos interessante, o fotógrafo Jim Marshall traz com o livro *Proof* (2004) uma coletânea de provas de seus contatos de alguns de seus filmes tirados com suas câmeras Leicas. As folhas (*ver fig. 5 e 6*) apresentam os *rascunhos* referentes à seleção das fotografias para ampliação e divulgação.



5. Riscos na prova contato de fotografias tiradas num show dos *Beatles* em 1966 no *Candlestick Park* e, ao lado, a fotografia selecionada. Fonte: MARSHALL, 2004.



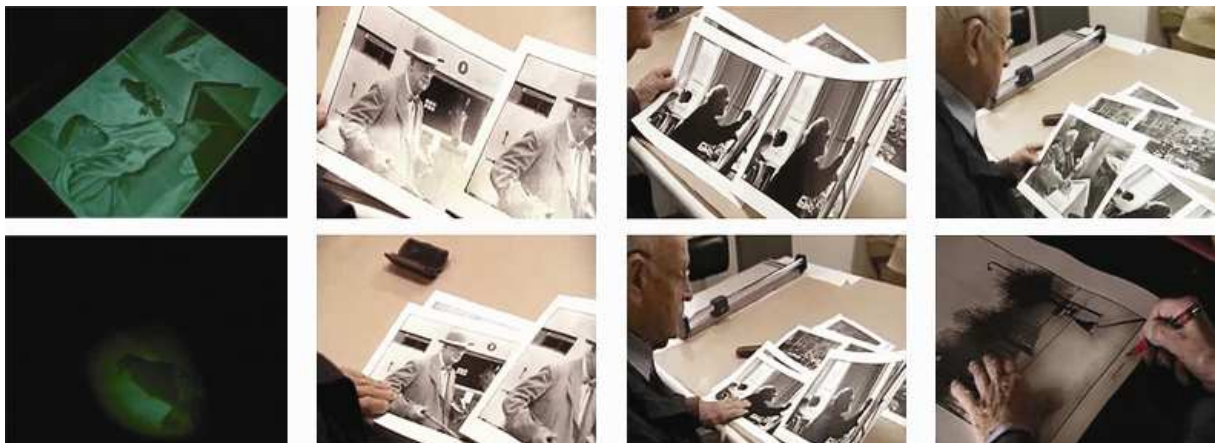
6. Prova contato de retratos do jovem Woody Allen no início da carreira, para publicação no *Saturday Evening Post*. Ao lado, a fotografia escolhida para a publicação. Fonte: MARSHALL, 2004.

Marshall expõe o seu critério de escolhas das imagens que melhor representassem (além da composição e disposição) o *espírito* que ele estava buscando para retratar tal pessoa ou situação para determinado ambiente de publicação (revistas, jornais, etc). Esses contatos nos servem como documentos de processo, que segundo Salles (1998, p. 17), são aqueles que “contêm sempre a ideia de registro”, e que dizem respeito, portanto, ao pensamento de que o fotógrafo reteve, ao longo do seu processo criativo, alguns elementos que podem chegar a ser possíveis concretizações (no caso os negativos até então não selecionados) da obra ou então elementos que

foram auxiliares dessa realização. Eles são a prova dos disparos de Marshall, cuja escolha reflete sua visão singular, a emoção que pretende revelar, “é como ele vê o mundo, como ele avalia as emoções das pessoas – através de um visor¹¹” (SELVIN *in* MARSHALL, 2004, p. 4).

No caso de Bresson, apesar de evitar qualquer uso de efeito na revelação e ampliação das fotografias, havia todo um trabalho na ampliação, de modo que elas passavam por um processo de equilíbrio de contrastes, de nuances, de modo a aproximar ao realismo da cena vista antes no visor da câmera. Bresson (2004, p. 27) diz que nessa fase “é preciso restabelecer o balanceamento que o olho faz perpetuamente entre uma sombra e uma luz, e é por isto que os últimos instantes da criação fotográfica ocorrem dentro do laboratório”.

O DVD documentário *Henri Cartier-Bresson: The Impassioned Eye* (2003), logo no início, apresenta a realização da ampliação de alguns negativos de Bresson, feita por um técnico de confiança, onde há principalmente diante da luz do ampliador o movimento de retoque de contrastes. Em seguida, mostra Bresson analisando uma sequência ampliada (*ver fig. 7*), resultado de um mesmo negativo previamente selecionado. De modo que, entre as ampliadas, Bresson compara o enquadramento realizado, as diferenças de luz, de claridade, dentre outros elementos resultantes da ampliação, para então escolher a fotografia resultante que melhor satisfaça a sua busca estética. Ao final, Bresson tinha o costume de assinar a fotografia escolhida, *finalizada*.



7. Nos dois primeiros quadros: processo de ampliação de um negativo de Bresson, com destaque para o realce de luz para escurecer alguns pontos mais claros da fotografia. Do terceiro quadro até o sétimo: Bresson nos momentos de análise e escolha de ampliações. No último, a assinatura de Bresson na fotografia escolhida. Fonte: DVD *Henri Cartier-Bresson: The Impassioned Eye*, 2003.

¹¹ “It’s how he sees the world, how he measures people’s emotions – through a view finder” (SELVIN *in* MARSHALL, 2004, p. 4).

Sobre as relações entre o campo jornalístico e a fotografia, Bresson (2004, p. 17) compreende a reportagem, que confere o modo de lidar com a realidade por meio da fotografia,

uma operação progressiva da cabeça, do olho e do coração para exprimir um problema, fixar um evento ou impressões. Um evento é tão rico que dá-se voltas em torno dele enquanto se desenvolve. Procura-se a sua solução. Encontra-se às vezes em alguns segundos, às vezes ela demanda horas ou dias; não existe solução padrão; nada de receitas; é preciso estar pronto, como para o ténis.

A partir dessas breves colocações, observamos que o processo de criação mostra-se como uma rede complexa de atos que, neste caso, dizem também respeito à relação do fotógrafo com suas matérias-primas. Podemos pensar: um *instante* feito de muitos outros, resultante de um olhar inquieto e apaixonado pelo mundo. Sentido que parece confluir para a noção de que a fotografia não diz respeito apenas ao momento único de sua captura (do *click*), como também, o seu estudo pode não apenas se deter a esse instante. Devemos, numa certa medida, estar atentos de que para esse instante que a fotografia *eterniza* surja, ou seja, para que ele passe a existir visualmente, é necessário um tempo corrente que envolve as operações responsáveis por tal concretização. Operações que dizem respeito, por exemplo, ao reencontro do fotógrafo em outro ambiente (seja o laboratório ou tela do computador) com aquela imagem, como também, a etapa de escolha da fotografia que vai ser trabalhada, etc.

Diferentemente de Bresson, Omar, como mostram os seus livros, vai dar ênfase também ao percurso criativo que envolve o pré e pós captura, conferindo ao fazer fotográfico certa temporalidade. Essa concepção não diz respeito apenas no sentido de estabelecer uma posição contrária a bressoniana – que foca mais a criação apenas na captura – , mas sim, de problematizar questões que cabem à prática fotográfica.

Dentro do entendimento da fotografia vista como rede de interações, não se pode deixar de perceber o estabelecimento de laços de via dupla com outras áreas. A fotografia, de modo geral, é utilizada em investigações nas ciências desde sua invenção, como por exemplo, na catalogação de plantas e flores para botânicos feitas por Henry Fox Talbot¹². Sobre essa multiplicidade de interações da fotografia com outros campos, complementa Fernandes (2002, p. 35) que

¹² Considerado um dos que colaboraram com a invenção da fotografia.

a fotografia é, ao mesmo tempo e por essência, plural, enquanto modo de expressão, de informação e comunicação. Serviu de modelo para a pintura, de documento para a ciência e de testemunha ocular para a história por algum tempo, mas não se dando por satisfeita, assumiu-se como linguagem e expressão artística, responsável por uma nova sociedade, novas possibilidades visuais, afastando-se, assim, da forma simplista e pragmática de representação do mundo visível.

Considerando que as interações com a antropologia, como campo de conhecimento, são eventos presentes nas várias camadas do fazer de *Antropologia da Face Gloriosa*, enfocaremos aqui algumas perspectivas dos diálogos entre antropologia e fotografia na tentativa de nos aproximarmos mais dos entendimentos que conferem o processo de criação fotográfico de Omar.

1.2 Antropologia e fotografia, diálogos possíveis

O próprio título da obra fotográfica de Omar já convida para um debate: uma antropologia de faces por meio de um trabalho artístico. Fica claro que *Antropologia da Face Gloriosa* não se trata de um projeto de investigação da antropologia, mas de uma obra fotográfica resultante das interações dos dois campos: antropologia e arte.

Encontramos em *Antropologia* uma espécie de antropologia poética, sendo a relação entre antropologia e arte, segundo Stéphane Malysse (2007), é decorrente

quando as categorias artísticas se convergem em conceitos de antropologia, quando a arte procura ir além de uma busca ascética do visual, época também em que se afirma a necessidade lidar com a condição humana e de reencarnar o pensamento visual na sensação da existência, a Antropologia está envolvida tanto nos processos de pesquisa de campo da Arte, quanto nos processos de criação e expressão artística.

A fotografia, surgida no século XIX, passa a ser utilizada pela antropologia como meio produtor de imagens sem a aparente interferência subjetiva de um autor, pensamento este que dialogava com os modos científicos e filosóficos do positivismo, vigentes na época. Nesse cenário, a fotografia é vista como um instrumento de registro, e, portanto, meio de obtenção de dados empíricos sobre determinado fato social e/ou cultural. A essência de seu uso servia para auxiliar sinteticamente, dentre outras coisas, na comprovação de algo ocorrido e marcado num

determinado tempo e espaço¹³. Desse modo, articula-se, no século XIX, a criação da disciplina de Antropologia Visual, criada, portanto, com o intuito de utilizar os novos mecanismos tecnológicos de registro como a fotografia, o cinema, a favor dos intuítos antropológicos, destinando às imagens a função de “documentar, isto é, criar algo portador de informação que traz em si a inscrição e o registro de um acontecimento observável ou verificável” (RIBEIRO, 2005, p. 621).

Um dos primeiros trabalhos etnográficos¹⁴ publicados baseados no uso de fotografias foi *Balinese Character: a Photographic Analysis* (1942) pelos pesquisadores Gregory Bateson e Margaret Mead. Estudo, portanto, que inaugura o uso fotográfico nas investigações antropológicas como um tipo de linguagem “objetiva” que poderia solucionar o problema de uma possível subjetividade que diria respeito à escrita. Dessa maneira, os instrumentos industriais (a câmera de vídeo e a fotográfica), conferiam à antropologia a possibilidade de reaver suas práticas anteriores.

Segundo Ribeiro (2004) – baseado nas pesquisas de Sarah Pink (1992) –, a Antropologia Visual possui o domínio de realizar estudos sobre: manifestações visuais da cultura, que incluem a observação de movimento corporal, expressão faciais, vestuários e adornos, objetos do espaço; de aspectos picturais atribuídos a cultura (inclui desde as primeiras manifestações de “traços” das cavernas aos produtos de fotografias atuais, televisão, vídeos, etc); o uso dos meios visuais a fim de poder comunicar o conhecimento antropológico. Dentre esses, o ramo da Antropologia Visual também “utiliza a fotografia como meio para conduzir entrevistas, debates ou diálogos com informantes ou com as pessoas fotografadas (para recolha de informação complementar ao processo fotografado)” (RIBEIRO, 2004, p. 26).

O envolvimento da fotografia no campo científico se deu muitas vezes devido a crença da fidelidade do seu caráter fotoquímico atrelado ao seu processo mecânico de realização de imagens. Nesse contexto, é recebida como espelho objetivo da realidade, recaindo numa perspectiva na qual o “realismo, naturalismo e cientificismo confluíam para um estuário positivista em que a única forma válida de conhecimento era aquela que se baseava nos fatos e a experiência era o critério absoluto da verdade” (DA-RIN, 2008, p. 143).

¹³ Entre o fim do século XIX e o início do século XX a antropologia justificava o uso dessas tecnologias como modo de registrar sociedades e culturas em possíveis estados de desaparecimento. Produzindo “um material essencialmente documental, que serviria como um registro que viria a substituir a realidade um dia existente” (OLIVEIRA, 2007, p. 24).

¹⁴ A etnografia, de maneira geral, confere as ações em campo realizadas pelo sociólogo que age no mesmo contexto de seu objeto na busca de captação de informações e dados que dizem respeito as relações sócio-culturais, comportamentos, ritos, técnicas, saberes e práticas.

Na Antropologia Visual, a partir da expansão da modernidade, a fotografia passa a ser entendida como uma comunicação visual reprodutível que, de acordo com o antropólogo Massimo Canevacci (1990), não serve apenas como instrumento de registro, mas como produtora de signos visuais. Estes elementos de rica investigação cultural que permitem interpretações e estudos da cultura visual por meio de um método antropológico-cultural. Assim, passa de apenas instrumento para objeto de estudo. Observa Canevacci (1990, p. 11) que dentre os níveis da abordagem da antropologia visual, está

a análise dos produtos da comunicação visual reprodutível na sua totalidade, isto é, fenômeno global da cultura visual, seja para compreender os seus modelos simbólicos e formais, seja para reforçar a referida pesquisa numa relação interativa.

Interessante observar que, de acordo com Canevacci (1990), a fotografia pode ser percebida pelo antropólogo visual como um meio semiótico, sendo ela mesma uma mediação que contém conteúdos culturais a serem observados. A respeito dessa postura do antropólogo diante da modernidade e de seus novos instrumentos tecnológicos – dentre eles a fotografia e o cinema –, Canevacci (1990, p. 9) complementa dizendo que

diante da expansão de uma modernidade sempre mais universalizante, ambivalente e paradoxal, o método comparativo deslocou-se para o interior dessa mesma cultura da complexidade, em particular, para aquele segmento tendencialmente mais homogêneo da *comunicação visual reprodutível* (CVR). É precisamente daí que vem a necessidade de submeter à lente da análise o “coração pulsante” dessa cultura visual segundo o método do antropológico-cultural.

Avaliar as discussões sobre processo trazidas em *Antropologia da Face Gloriosa* de Omar é refletir também, de certo modo, sobre esse *coração pulsante* a que se refere Canevacci (1990). É considerar ainda a mobilidade da obra que não se justifica apenas com o seu resultado final, mas também pelo seu processo. De maneira que para compreender o estabelecimento dos diálogos entre comunicação, antropologia e arte, em *Antropologia da Face Gloriosa*, se deve levar em conta a obra na sua dinamicidade, o que envolve uma reflexão sobre seu processo de criação.

Atualmente a Antropologia Visual, ou Antropologia da Imagem como também é conhecida, “constitui-se como amplo campo interdisciplinar entre as ciências sociais e as artes, as

ciências e as tecnologias da comunicação” (RIBEIRO, 2005, p. 637), promovendo diálogos construtivos com a arte, o *design*, sociologia, filosofia, cultura visual, semiótica, etc.

Alguns trabalhos, como *Antropologia da Face Gloriosa*, de forma interessante, propõem outra perspectiva sobre o fazer fotográfico em relação à antropologia, de maneira a questionar, dentre outras coisas, a própria objetividade mecânica vinculada à fotografia. Devemos perceber que

ao contrário de um testemunho mecânico dos acontecimentos, o documento é sempre produto de um processo de manipulação, envolvendo a cada passo um leque de alternativas metodológicas e técnicas, que afinal são opções estéticas (DA-RIN, 2008, p. 157).

No caso de Omar, a fotografia em *Antropologia* não é apenas um meio de realização do trabalho, mas mostra-se como caminho pertinente de rearticulação de práticas antropológicas. Sobre a relação com o campo antropológico, afirma o artista¹⁵: “Antropologia me dá um posicionamento diante do objeto e tem uma capacidade de gerar determinados produtos e determinadas produções que vão imbricar num ataque a um determinado nível da realidade”.

O antropólogo e *video-maker*¹⁶ Kiko Goifman possui alguns trabalhos que conferem questionamentos a respeito de outros métodos de Antropologia Visual, isto é, produções onde a busca científica se realiza através de uma intensificação estética do material.

Uma das primeiras produções de Goifman, é *Valetes em Slow Motion, a Morte do Tempo na Prisão* (1998). Trabalho que compreende um estudo de campo dentro de uma penitenciária agrícola de Minas Gerais, e que resultou em um CD e um livro. Neste trabalho Goifman produz um roteiro a partir de recorrências vividas dentro do campo em estudo, de maneira que acaba por propor outras formas de etnografia. Curiosamente, dentre a descrição das diretrizes que permeiam a obra de acordo com a antropologia, Goifman (1998, p. 29) diz:

destaco ainda que não acredito na objetividade intrínseca, ontológica à imagem, na descrição de dada realidade, já que escolhas e manipulações são características do ato de pesquisar, independentes da forma de abordagem dos sujeitos estudados, marcada pela lógica da visualidade e oralidade ou escrita.

¹⁵ Arthur Omar em entrevista concedida para este trabalho em Março/2009.

¹⁶ Termo que diz respeito, dentre outras coisas, ao que cuida pessoalmente da produção (filmagem) e edição de seus vídeos.

Os trabalhos de Goifman e Omar saem de uma visão da fotografia e do vídeo como forma de registro unicamente neutro e literal, chamando a atenção para os modos existentes de lidar criativamente com esse material.

No processo de criação das imagens fotográficas, ou em outro percurso criativo, é possível que os artistas utilizem alguns aspectos da antropologia como modelos; como também pode haver um diálogo dos antropólogos com formas de representação do outro por meio das produções de artistas visuais.

Dentro da compreensão do caráter de interligação dos capítulos nesta pesquisa, devemos ressaltar que não nos desligamos, ao fim desse item, do estabelecimento de relações e abordagens com o campo antropológico, mas seguimos, incluindo essas primeiras noções, para a observação mais geral de recorrências temáticas do percurso de Arthur Omar.

**Capítulo 2. Recorrências temáticas
na obra de Arthur Omar**

2. Recorrências temáticas na obra de Arthur Omar

“Quando penso no que já vivi me parece que
fui deixando meus corpos pelo caminho”
Clarice Lispector (1998)

Nos trabalhos fotográficos de Omar, uma mesma imagem adquire múltiplas versões, como também, aplicações em diferentes suportes além do fotográfico. Mas, dentre essas variações, podemos pensar: qual seria a obra? Seria a junção desses “corpos” deixados pelo caminho? Possivelmente diria respeito, no caso de Omar, à comunhão e interação entre as versões, entre as partes e até mesmo, entre obras. A imagem não “pronta”, em andamento, está permeada por um pensamento maior que, no caso, pede outras possibilidades. Ideia que remete, em analogia, ao tempo carnavalesco, sempre contínuo e renovado. Em Omar, a aceção de imagem em construção diz respeito à própria natureza fotográfica. A imagem “aberta” é levada às últimas conseqüências, como até mesmo no ato de sua exposição, momento em que a “imagem que não está pronta, não representa nada, se constrói sob nosso olhar, sugerida pelo texto, em harmonia ou tensão com o que é dito” (IVANA *in* OMAR, 1997, p. 13).

Aparentemente a própria noção de *work in progress* faz parte da criação de Omar, na qual trabalhos anteriores ficam à disposição para a qualquer momento serem convocados para compor novas idéias ou mesmo expandir¹⁷ anteriores. Ações estas pertinentes à dinamicidade que envolve a criação artística, na qual propostas de obras vão se modificando, reaparecendo muitas vezes noutros trabalhos do artista. No caso de Omar, sobressai o desejo de transbordamento contra a idéia de obra concluída. Fato curioso em relação à imagem fotográfica, já que versões parecem inicialmente representar uma batalha a favor da mutabilidade das imagens. Numa visão geral, o percurso dos trabalhos do artista em questão apresenta uma matéria em constante formação movida por conceitos mais amplos do artista.

Com o intuito de nos aproximarmos da complexidade do processo criativo e do sujeito em seu contexto de transformações, esse capítulo procura discorrer a respeito de grandes temas interligados e recorrentes nos trabalhos de Omar e que, por tanto, são parte integrante da obra em estudo. São eles: *as festividades populares, o êxtase e a face extática*. Temas entendidos, na crítica de processo, como possíveis *princípios direcionadores* que, sob o ponto de vista temático aqui,

¹⁷ Conforme veremos mais adiante com a discussão sobre outras obras do artista.

correspondem a questões que levam a compreender modos de desenvolvimento do pensamento em criação.

A partir da discussão desses nós poderemos entender alguns procedimentos, recorrências e diretrizes que são alguns elementos de interação que permeiam o fazer do trabalho em questão. Como nosso estudo não se dedica a uma análise isolada da obra, e esta por si só já pede esses diálogos, traremos, no decorrer do capítulo, outras obras de Omar em diferentes meios que se relacionam com *Antropologia*. Aqui poderemos observar, dentre outras coisas, que cada produção é reativadora de uma rede. A intenção, deste capítulo, portanto é estabelecer uma possível teia de referências, idéias, práticas, métodos e linguagens, que se relacionadas, fazem parte do percurso conceitual e estético do artista.

Algumas dos trabalhos de Omar, mapeados nesse capítulo, foram selecionados por meio dos materiais apresentados principalmente nos livros *Antropologia da Face Gloriosa* (1997) e *O Zen e a Arte Gloriosa da Fotografia* (2000) e *Lógica do Êxtase* (2001), em arquivos de vídeos das obras e também nos sites e em publicações – como catálogos das exposições. Os trabalhos debatidos não seguem necessariamente uma ordem cronológica de apresentação pública, mas serão convocados a partir das discussões dos temas. O que não necessariamente implica que haja apenas esses pontos, que estes sigam alguma linearidade de aplicação e muito menos que não perpassem de alguma forma todas as produções do artista. No decorrer do debate, traremos também algumas referências e correntes artísticas que dialogam fortemente com as temáticas.

2.1 As festas populares como porta de entrada

Uma questão recorrente no trabalho de Omar corresponde a sua inquietação pelas festas populares. Interessa ao artista, principalmente em *Antropologia*, imergir em situações carnavalescas em que “certos homens se colocam em posições subjetivas mais livres (...)” (OMAR, 1997, p. 25). As festividades, os rituais e as manifestações além de servirem como matérias originais para as produções dos seus filmes, vídeos, fotografias, etc, trazem concepções que fazem parte, numa certa medida, das linhas direcionadoras de sua criação.

No início de seu percurso artístico, Omar produz o curta *Sumidades Carnavalescas*¹⁸ (1971), vídeo sem grandes pretensões experimentais, mas que marca o primeiro contato com a

¹⁸ Nomeação que também remete ao *Congresso das Sumidades Carnavalescas*, considerado o primeiro clube carnavalesco. O primeiro desfile ocorreu em meados de 1855 sob a forma de desfiles com membros de alta sociedade brasileira fantasiados com temas geralmente de inspiração européia.

montagem¹⁹. Esse vídeo já remete a matéria carnavalesca sob a forma de uma sequência permanente de pessoas (tipos) e de máscaras. O material bruto desse trabalho passa por edições e transformações, dando origem em 1974 ao filme *Triste Trópico*. Importante percebermos que desde o início do seu percurso, Omar lida com temas tradicionais pertencentes a estudos sociológicos – como as festividades populares – de modo que neles faz uso de uma linguagem que vai caminhar no sentido de um possível desconhecimento do que se é comum ao tema, trazendo outros sentidos ligados a uma possível inesgotabilidade simbólica do objeto. Maneira também encontrada de se questionar os discursos já comuns da antropologia que, na visão do artista, refletem um olhar colonizador sobre as coisas. Uma das importâncias primordiais de se adentrar em outros mundos e cenários, pertinente a esta área, reside, segundo o antropólogo Carlos Castañeda (2004, p. 26), “no fato de que essa experiência nos leva a compreender que o nosso próprio mundo é também um complexo cultural”.

Voltando ao tema carnavalesco²⁰, uma das primeiras coisas que devemos entender é que durante a festa popular os limites cotidianos e a coerção social podem ser rompidos, permitindo que outros sentimentos possam vim à tona. De acordo com Jerusa Ferreira (2002, p. 403), “tratando do carnaval como festa popular, diz que ele aproxima, reúne, acasala, amalgama sagrado e profano, alto e baixo, sublime e insignificante, sabedoria e estultice”. Festa popular das possibilidades em que pares contrários, como o sagrado e o profano, se misturam, criam.

De acordo com o estudioso da cultura Mikhail Bakhtin (2008), o carnaval é sustentado pelo princípio do riso e trata-se da segunda vida do povo. Existência outra ligada à festividade que é propriedade comum de todas as formas de ritos e espetáculos, principalmente na Idade Média. As festividades carnavalescas representavam nesse período o contrário das festas oficiais promovidas geralmente pela Igreja e Estado, de modo que

o carnaval era o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras, tabus. Era a autêntica festa do tempo, a do futuro, das alternâncias e renovações. Opunha-se a toda perpetuação, a todo aperfeiçoamento e regulamentação, apontava para um futuro ainda incompleto (BAKHTIN, 2008, p. 8).

¹⁹ Nesse contexto se refere ao modo de organização de elementos fílmicos visuais e sonoros, o que inclui, por exemplo, as escolhas dos movimentos da câmera, a realização da colagem, etc.

²⁰ A etimologia da palavra *carnaval* parece decorrer de *carnevalet*, noção que traz: já se *pode comer carne*.

A festa carnavalesca não se trata de um evento puramente artístico, mas habita as fronteiras entre a arte e a vida. Nesse sentido, “os espectadores não assistem a carnaval, eles o vivem, uma vez que o carnaval pela sua própria natureza existe para todo o povo” (BAKHTIN, 2008, p. 6). Esse caráter universal dessa festa, de servir a todos, “é um estado peculiar do mundo: o seu renascimento e a sua renovação, dos quais participa cada indivíduo. Essa é a própria essência do carnaval, e os que participam dos festejos sentem-no intensamente” (BAKHTIN, 2008, p. 6). Essência carnavalesca em que Omar penetra quando realiza as fotografias na festividade. Nesse sentido, no evento, o artista não é mero observador, mas um participante que interage de maneira intensa nesses instantes da segunda vida.

A evolução das festividades na Idade Média, cuja origem vem desde os ritos cômicos incluindo a Antiguidade com as festas das saturnais, trouxe uma “linguagem própria de grande grandeza, capaz de expressar as formas e símbolos do carnaval e de transmitir a percepção carnavalesca do mundo, peculiar, porém complexa, do povo” (BAKHTIN, 2008, p. 9). Essa visão vai contra a pretensão de imutabilidade, perfeição, acabamento, instaurando-se sob formas de expressão mutáveis, ativas, dinâmicas. Por isso, segundo Bakhtin (2008, p. 9),

todas as formas e símbolos da linguagem carnavalesca estão impregnados do lirismo da alternância e da renovação, da consciência da alegre relatividade das verdades e autoridades no poder. Ela caracteriza-se, principalmente, pela lógica original das coisas “ao avesso”, “ao contrário”, das permutações constantes do alto e do baixo (“a roda”) (...).

Em *Antropologia*, as festividades carnavalescas além de servirem como materialidade primeira – já que o artista não se prende a festa em si como referência –, trazem certa concepção que diz respeito a uma lógica do avesso das coisas, na qual é possível trazer do corriqueiro, do conhecido pertencente à vida normal, uma abertura para o desconhecido, para as “entranhas” invisíveis da dita realidade através da inversão de valores e dogmas. Movimento de inversão de significados e sentidos que Omar parece realizar em muitos de seus trabalhos, como até mesmo na literatura, expressos em seus poemas²¹.

²¹ Alguns deles citados no terceiro capítulo.

O vídeo *A Coroação de uma Rainha* (1993) (ver fig. 8), semelhante à *Antropologia*, o artista movimenta-se entre as esferas do poético e do antropológico. Filmado numa cerimônia de confraria do congo, apresenta o momento de coroação de uma mulher negra no subúrbio da cidade de Belo Horizonte. Imerso na cerimônia, Omar revela os instantes em que uma simples senhora de classe média, sai do corriqueiro e passa a habitar um cenário do “glorioso”, de destaque, de revelação: tornando-se rainha. De acordo com Ivana Bentes (in OMAR, 1997, p. 14), “o que poderia ser mero folclore e erotismo torna-se, mais uma vez, ‘antropologia gloriosa’, em que a construção audiovisual, econômica e elíptica do vídeo produz o êxtase estético”. Com isso, o artista destaca, dentre outros, essas ocasiões de inversão de valores, assim o vídeo desloca-se do subúrbio à realeza.



8. Imagens do vídeo *Coroação de uma Rainha*. Fonte: OMAR, 2001.

Interessa-nos perceber que o corpo nas festividades populares, principalmente no carnaval, se refere a um *corpo desmedido*. Essa concepção designa um “corpo em transformação”, isto é, que “não está nitidamente delimitado do mundo: está misturado ao mundo, confundido com os animais e as coisas” (BAKHTIN, p. 24, 2008). Essa ideia mescla-se a entendimento de corpo glorioso fotográfico de *Antropologia*. Vejamos *Cortando Num Só Golpe a Pantera e sua Sombra* (ver fig. 9), cujos detalhes de seu tratamento e composição com fortes contrastes e aparentes deformidades – devido, por exemplo, ao movimento da câmera e do objeto – em comparação a



9. Fotografia *Cortando num Só Golpe a Pantera e sua Sombra*. Fonte: OMAR, 1997.

um rosto comum, são aspectos visuais que remetem a uma estrutura felina. Nesse sentido, a fotografia parece situar-se visualmente entre uma forma humana e animal.

Ferreira (2002, p. 400), baseada nos estudos sobre Rabelais, refere ao corpo das festividades a “ideia de corpo não finito, aberto ao mundo e sempre pronto a renascer, um trampolim para a transformação, para a utopia da abundância, da sobrevivência, da liberdade”. Faces mergulhadas no ambiente dos festejos adquirem valor cômico, tornam-se ambivalentes. O corpo apanha um caráter cósmico e universal. Parece se tornar um território a ser conhecido infinitamente, apresentando uma extrema variabilidade por trás do que parece sempre igual. Momentos delicados em que a face é passível de expressar o “sair de si”, expressando mudanças de condições anteriores, instantes emanados pelo *êxtase*.

2.2 O êxtase e os corpos gloriosos

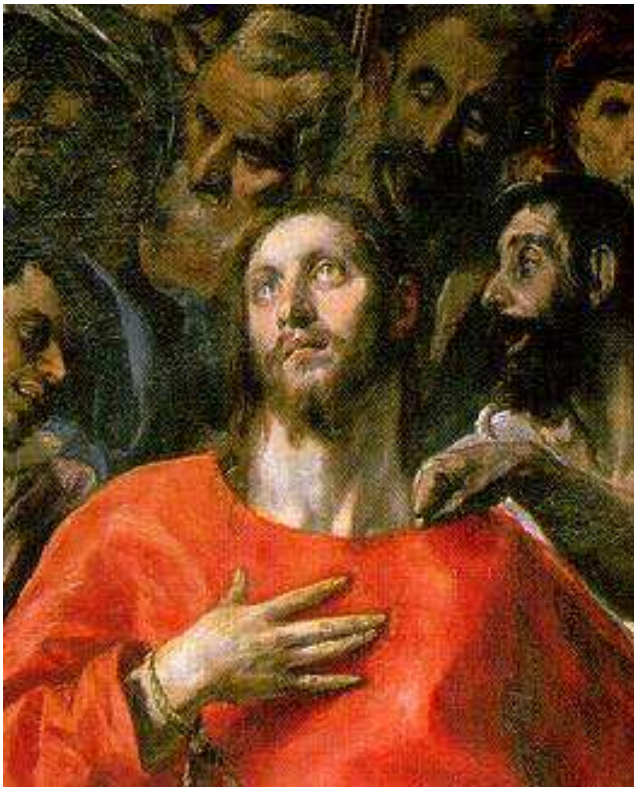
A noção de êxtase possui tamanha amplitude e diversidade que abrange o orgasmo sexual – maneira mais simples de se obter –, os transes religiosos e místicos, a histeria, sob a forma de obra de arte e de outros fenômenos. Manifestações que possuem qualidades internas e diferentes meios correspondentes de atingir formas externas de expressão. O êxtase trata-se de um verdadeiro ponto chave não só na “teoria” que permeia *Antropologia*, mas também em grande parte dos trabalhos do artista que buscam novas abordagens que possibilitem trazer à tona sentimentos e sensações.

Nesse estudo, o intuito não é se aprofundar na discussão sobre o êxtase enquanto fenômeno psíquico, mas nos interessa tomá-lo em seu significado mais direto. Etimologicamente, a palavra êxtase do grego *ék stasis* e designa “arrebatamento, íntimo, enlevo” (CUNHA, 1982, p. 344). Como situação, pode se referir aos momentos “em que o indivíduo sai de si ou de seu estado habitual” (MACHADO, 1982, p. 94). Para termos uma ideia de sua amplitude, também abarca o ínfimo momento de revirar dos olhos para cima, realizado por diversas vezes pelo antropólogo Carlos Castañeda (2004) durante os processos ritualísticos em busca da acepção cognitiva dos xamãs, descritos em *A Erva do Diabo*²². Enquanto embebido por ervas, o pesquisador Castañeda avançava “fora de si” em direção da assimilação de outra realidade.

²² Nessa obra, Castañeda narra os processos ritualísticos que desempenhou para conseguir assimilar a cognição dos xamãs do Novo México, realizados sob a orientação do xamã Don Juan e por intermédio da utilização do peiote, datura e cogumelos. Devido à difícil comprovação material dos trabalhos, suas pesquisas foram muito criticadas, sobretudo etnograficamente.

As discussões sobre êxtase também recaem sobre a noção de *pathos*, de patético, que designa também *transbordamento*. Segundo Serguei Eisenstein (2002, p. 153), o *pathos* “mostra seu efeito – quando o espectador é compelido a pular em sua cadeira. Quando é compelido a tombar quando está de pé. (...) Quando o espectador é forçado ‘a sair de si mesmo’”. Instante em que troca de condição, em que atinge outros estados. Para Bentes (*in* OMAR, 1997, p. 13), a fotografia em *Antropologia* “funciona como hipertexto ou hipervisão, imagem pra ser lida, para se navegar sem percurso predeterminado, podendo invocar mil mundos e estados”.

O êxtase aparece como um tema recorrente também nas pinturas que geralmente traziam a atmosfera dos sacramentos e vidas dos santos, como as de El Greco (1541 – 1614). Eisenstein, nos estudos em que discute a presença sutil de traços cinematográficos ligados aos métodos de trabalho do pintor, entendia que a temática religiosa em El Greco não era apenas vista como um assunto.



10. Detalhe da pintura *O Espólio de Cristo* de El Greco. Cristo com os olhos brilhantes, voltados para cima. Fonte: <http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/greco>

Neste sentido, demonstra-se a eleição não aleatória da temática religiosa, não apenas em termos de 'argumento' mas, também, porque justamente tais argumentos deram a El Greco a possibilidade de sair em forma totalmente livre do prescrito e preparado, após os limites do catalogado natural, após as limitações que restringem o modelo, como foram, por exemplo, os originais de seus retratos²³ (EISENSTEIN, 1982, p. 185).

Na obra *O Espólio de Cristo* de El Greco (*ver fig. 10*) é possível observar a representação de pessoas aparentemente com expressões de estados de êxtase, inclusive a figura no centro da pintura, cujos olhos estão voltados para cima. De acordo com isso, nota Eisenstein (1982, p. 186), que “em tais casos ele sempre é destacado pelo desenho, e se afirma no

²³ "En este sentido es demostrativa la no casual elección de la temática religiosa, no sólo en cuanto a 'argumento' sino, también, porque justamente tales argumentos dieron a El Greco la posibilidad de salir en forma totalmente libre de lo prescrito y dispuesto, tras los límites de lo catalogado natural, tras las limitaciones que constriñen el modelo, como lo fueron, por ejemplo, los originales de sus retratos" (EISENSTEIN, 1982, p. 185).

característico olhar, quase impertinente, dos olhos brilhantes, inclusive nem voltados para o céu mas, diria eu, mais deslocados para o céu. Os olhos de Cristo em o Espólio, infinitamente repetidos nos São Sebastiãoes, nos São Franciscos, etc., são um claro exemplo dele²⁴. A presença de olhos suspensos, brilhantes, voltados para o alto. Suspensos porque não sugerem situações definidas, mas um transitar de sentimentos: nem alegria, nem tristeza, etc. Olhar presente também nas fotografias de *Antropologia*, e nesta principalmente enfatizados, dentre outras coisas, pelo clareamento das áreas brancas da fotografia.

Nas pinturas de El Greco, segundo Eisenstein (1982), podia-se notar que por meio das poses de suas figuras, dotadas muitas vezes com contorções nas mãos, revelavam movimentos semelhantes aos realizados por pessoas durante ataques de histeria. Para Eisenstein (1982) é perceptível que El Greco se interessava por sujeitos extáticos. Estes encontrados geralmente em sanatórios, hospitais psiquiátricos.

Sabe-se que uma das coisas que inquietava El Greco não era apenas o fato de suas figuras serem extáticas, mas que todos os elementos da pintura fossem realizados em mesma condição. Assim tinha-se que transpor figuras extáticas para representações extáticas. Afirma Eisenstein (1982, p. 193) que El Greco passa “da representação dos extasiados à imagem de êxtase dos personagens. A contorção de êxtase se desloca insistentemente da esfera de representação do comportamento dos personagens, à esfera da própria imagem plástica do personagem²⁵”.

O êxtase aparece conceitualmente em *Nascimento da Tragédia*, de 1872, do filósofo Nietzsche, sob a forma das pulsões criativas nas figuras mitológicas de Dionísio e Apolo. Estados que, segundo o filósofo Michel Haar (2000, p. 69), designam as “pulsões artísticas da natureza” e que colocam o homem para “fora de si” tornando-o apto à criação e a virar a própria obra de arte viva da natureza. O artista em instante de êxtase, em alusão “pânica²⁶” com a natureza, dominado pela embriaguez e em elo musical, estaria diante do estado dionisíaco. Já o estado Apolíneo corresponde a imaginação produtiva, na qual “aparecem-lhe as figuras ideais dos deuses e em geral o limite, a medida, a separação, a individuação, os elementos plásticos” (HAAR, p. 68,

²⁴ “En tales casos ésto siempre es remarcado por el dibujo, y se afirma en la característica mirada, casi impertinente, de los ojos brillantes, incluso no vueltos hacia el cielo sino, diria yo, más bien desencajados hacia el cielo. Los ojos de Cristo em el Expolio, infinitamente repetidos em los San Sebastiános, los San Franciscos, etc., son um claro ejemplo de ello” (EISENSTEIN, 1982, p. 186).

²⁵ “Pasa de la representación de los extáticos a la imagen extática de los personajes. La contorsión extática se traslada insistentemente de la esfera de representación del comportamiento de los personajes, a la esfera de la misma imagen plástica del personaje” (EISENSTEIN, 1982, p. 193).

²⁶ Referência ao deus Pan da mitologia Grega, cujo nome significa “tudo”. Diante disso, Pan veio a ser considerado como um símbolo do universo e personificação da natureza e da música. Assim, estado pânico é estar-se em “tudo”.

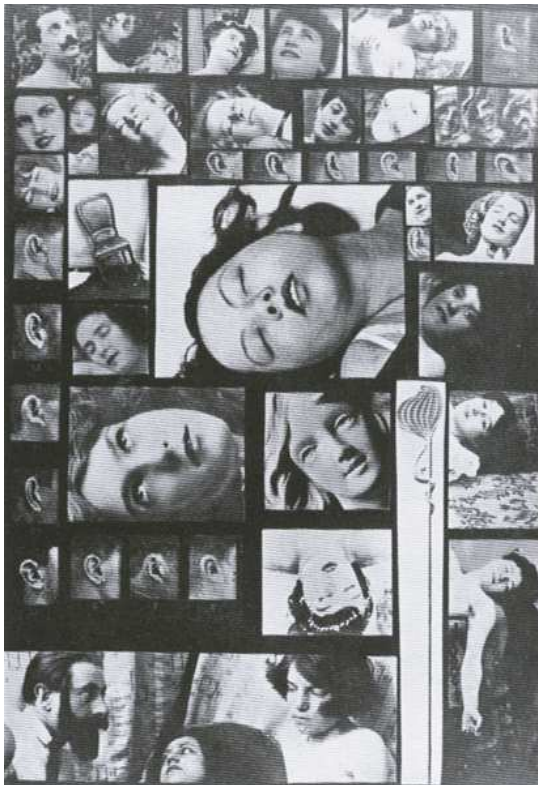
2000), pulsão que pode ser entendida também como o momento de lidar criativamente com a materialidade.

No início do século XX, o movimento vanguardista do Surrealismo em especial, contaminado pelas ideias de Freud sobre a descoberta do inconsciente, via nas manifestações do delírio e histeria um estado almejado que libertaria possivelmente das imagens anacrônicas – comuns. Nesse período, essas vanguardas – que incluem o Cubismo, Dadaísmo, Futurismo, Construtivismo –, voltadas exatamente para esse ambiente dos meios de comunicação de massa, ressaltavam um desejo de experimentalismo, de choque, de estranhamento. A fotografia inserida nesse contexto irá propiciar o desenvolvimento de novas técnicas, como também, será amplamente influenciada por esses discursos. De acordo com Fernandes (2002, p. 59), esses movimentos

além de exercerem grande influência na fotografia, tinham uma pretensão de romper com os modelos instituídos e, a despeito de suas diferenças internas, todos pretendiam subverter os paradigmas da sociedade burguesa, com a finalidade de desorientar, descodificar, desconstruir, desautorizar as categorias normativas, morais, estéticas e familiares da vida social.

Para os surrealistas, a revelação da histeria traria consigo “a ideia de significados latentes sob os explícitos, o terrível que subjaz ao aparentemente respeitável e ordeiro – em suma, o estranho” (BRIONY, 1998, p. 206). Nesse sentido interessava aos surrealistas uma articulação criativa que fosse regada pela natureza convulsiva não manifesta pelos canais lógicos normais, mas possivelmente alcançada pela histeria, pelo arrebatamento, pelo transe, pelo sonho contaminado de êxtase. Em 1933, o caderno surrealista *Minotaure* nº 3/4 traz a curiosa montagem *Le Phénomène de l'extase* (O fenômeno do êxtase) (ver fig. 11) feita pelo artista Salvador Dali sob a técnica de colagem de fotografias. Espécie de representação visual que intenta manifestar a possível “encarnação” do êxtase. A obra apresenta faces com estranhas expressões de delírio, deslumbramento, contorções, movimentos de olhos para cima. No mesmo caminho, o artista Man Ray em 1934 publica na revista *Minotaure* nº 5, uma de suas fotografias intitulada *Explosante-fixe* (Explosivo-fixo) (ver fig. 12). Imagem que subtende um momento de

histeria que deslumbra o extático da dança. Na qual a associação da velocidade baixa do obturador da câmera com a agitação do corpo, faz com que aspecto figurativo, atingido pelo foco fotográfico, não vigore. De forma que abre espaço para o vislumbamento do corporal em si, que vibrante se desdobra em degradês na matéria fotográfica. Faces arrebatadas com expressões misteriosas e movimentos extáticos, também presentes em *Antropologia*.



11. *Le Phénomène de l'extase* (O fenômeno do êxtase), Salvador Dalí, 1933. Fonte: BRIONY, 1998.



12. Man Ray. *Explosante-fixe* (Explosivo fixo), 1934. Fonte: BRIONY, 1998.

O cineasta Eisenstein entendia que o êxtase devia ser praticado em seu *cinema intelectual*²⁷. Cinema que, segundo Machado (1982, p. 95), “tinha tudo para petrificar-se em dissertações teóricas frias e cerebrais”, mas, em compensação, dele “advém uma força entusiástica que incendia as platéias”. Com uma espécie de concepção “pansexual”, Eisenstein entendia que as pulsações sexuais poderiam ocorrer em diversos lugares e ocasiões, não se resumindo, portanto, apenas ao ato sexual propriamente dito. Ideia que poderia ser encontrada na própria busca pela “articulação de imagens entre si, de modo que sua contraposição ultrapasse a mera evidência dos fatos, gerando sentido” (MACHADO, 1982, p. 55). Desejo que confere aos seus filmes uma

²⁷ Eisenstein defendia que o pensamento conceitual não excluía os estímulos sensoriais. De maneira que se deveria acabar com o dualismo entre o sentimento e a razão. Daí o impacto da obra eisensteiniana, manifesto “pelo entusiasmo que sacode as formas e pela paixão que incendia as ideias: sua eletricidade mobiliza o espírito com a mesma intensidade com que arrebatava o corpo” (MACHADO, 1982, p. 90).

reprodução não naturalista do mundo sensível, mas articulada na direção de se produzir a “explosão dos sentidos”.

No filme *O Encouraçado Potemkin* de Eisenstein, mais precisamente na tensão dramática do episódio das escadarias de Odessa, os personagens (multidão), chamam à atenção com suas expressões que parecem querer estourar nos enquadramentos do cineasta. Nesse episódio respondemos às faces dotadas de *pathos* (ver fig. 13). Em *Ivan-o-Terrível*, o estilo de representação dos intérpretes também imprime corpos cheios de contorções, estranhas viradas de olhos, contrações, corpos em transformação que indicavam, dentre outras coisas, a ideia de demência coletiva, de loucura. O cinema de Eisenstein, segundo Machado (1982, p. 95), “é um esforço para ‘encarnar’ a representação simbólica, torná-la pulsação dos sentidos”.

O vídeo *Les Maîtres Fous* (1955), do cineasta e etnógrafo Jean Rouch, marca a transição do documentário etnográfico aos ensaios psicológicos e a ficção. Sem encenações e levando em consideração a questão do inconsciente coletivo, Rouch consegue captar por meio de sua câmera os êxtases dos participantes, imergindo no interior humano. Segundo o antropólogo Ribeiro (2004, p. 84), “este filme representa um momento de viragem. Passa depois da etnografia para a pesquisa de ordem psicológica, descobrindo os poderes da ficção”.

Omar também é guiado por uma acepção de êxtase estético, que, em *Antropologia*, diz respeito ao tratamento que o artista dá aos seus “personagens” nos seus procedimentos fotográficos. Segundo Bentes (in OMAR, 1997, p. 14), “a obra de Omar não representa o sagrado, constrói o *êxtase estético*”. Para se atingir isso, é necessário trabalhar com o mínimo de elementos explicativos. De modo que, a partir do percurso de criação do artista, seja possível trazer à superfície a beleza, o *pathos*. O artista, portanto, não se deixa deter, pelo mero registro fotográfico do carnaval, mas o



13. Câmera aproximada no momento de expressão extática de uma personagem na cena da escada de Odessa de *O Encouraçado Potemkin*.
Fonte: http://www.escrevercinema.com/o_trator_e_a_locomotiva.htm

faz “explodir” sob a película. Situação em que “liberta” a imagem de definições para uma maior produção de sentidos.

Para entendermos um pouco mais da extensa aplicação do elemento extático no trabalho de Omar, vejamos a obra *Vocês* (1979). Nesse curta em preto e branco, o êxtase manifesta-se a partir da articulação dos planos. De modo que a alternância do claro e escuro entre uma cena e outra são sincronizados aos sons dos disparos contínuos de uma metralhadora utilizada pelo personagem principal. Assim, quando o personagem “atira”, a tela o revela numa claridade pontual. Já nos intervalos mínimos entre um disparo e outro, a tela é totalmente escura. O êxtase estético se apresenta nesse jogo frenético de sons e de planos. Movimento de pulsação visual que contamina o espectador, simbolizando um verdadeiro ataque sinestésico aos olhos e ouvidos.

Tamanho é o percurso que envolve o conceito de êxtase, que outra forma possível de seu entendimento e aplicação, em *Antropologia*, diz respeito à ideia dos *estados gloriosos*. Conceito que Omar resgata inicialmente da religião católica, na qual coloca que *corpos gloriosos* pertencentes ao céu estão prontos para renascer. Ideia que irá remeter principalmente como espécie de tratado fotográfico – *morte grávida de vida*. Compreende Omar (1997, p. 7) que os estados gloriosos “são todos aqueles situados levemente acima do normal. Embriaguez, fascinação, paixão, compaixão, comoção, desvario, frenesi”. A concepção de estados gloriosos aparece em continuidade num trabalho posterior a *Antropologia*: o curta *Ressurreição* (1989) (*ver fig. 14*). Neste, as imagens

fotográficas chegam a um nível alto de expressão – formação do êxtase estético – em detrimento do trabalho de exacerbação do material, articulado a partir da confrontação de linguagens, no caso, vídeo e fotografia.

O próprio termo *ressurreição* já sugere uma ligação com assuntos do campo religioso, fortemente presentes, por exemplo, na religião católica na simbologia na Ressurreição de Cristo. O trabalho *Ressurreição* apesar de ser um vídeo, é composto basicamente por fotografias, resultado de anos de catalogação do artista de homicídios e chacinas publicados em jornais populares. Nesse trabalho parte-se de elementos mínimos como a fixidez das



14. Uma das fotografias que compõe o vídeo *Ressurreição*. Fonte: OMAR, 2001.

fotos dos cadáveres em contraponto a plenitude do movimento no vídeo. Neste, para que esses corpos ressurgam basta, por exemplo, o retroceder da fita. *Ressurreição* traz para a fotografia, a ideia de que ela “em toda a sua fixidez é gênese, embrião, traço, fantasma de um movimento virtual, de um movimento que foi ou será” (BENTES *in* OMAR, 1997, p. 12). Durante a produção do filme, retira-se desses corpos qualquer coordenada de espaço e tempo, trazendo-os, por meio da montagem – da música (hino religioso) e da edição dos planos –, para um ambiente em que são passíveis de “renascimento”, referência à proposta conceitual dos estados gloriosos.

2.3 A face extática

No campo dos corpos gloriosos, a face seria o meio escolhido por Omar como reflexo dos estados de espírito. Segundo Bentes (1997, p. 11), “a expressão facial é o agir do rosto. Como uma película sensível, o rosto capta o medo, o estupor, o desejo, a melancolia. O que é admirar-se, senão uma reação fotográfica?” O rosto extático, as faces potencializadas, são pontos chave que perpassam alguns trabalhos de Omar, como: *Pele Mecânica*, *Demônios*, *Espelhos e Máscaras Celestiais* (1998), *Madona do Raio* (2006), *Antropologia da Face Gloriosa* (1997), dentre outros.

O rosto como símbolo está presente em diversas culturas, é tido com “a parte mais viva, mais sensível (sede dos órgãos dos sentidos) que, quer queiramos, quer não, apresentamos aos outros”, é uma espécie de “eu íntimo parcialmente desnudado, infinitamente mais revelador do que todo o resto do corpo” (CHEVALIER, verbete: rosto, p. 790). Apoiado por estudos nos campos do textual, da cultura, da filologia, da história, Iuri Lotman (2000) diz que o rosto nos remete ao particular, que vem da cultura européia da Idade Moderna e sua ideia do valor individual do homem, de modo que o ideal não se opõe ao individual, mas, se realiza através dele e nele. Essa noção vai refletir fortemente nos retratos produzidos nesse período.

Lotman apresenta o rosto como símbolo de unicidade, o centro detentor e característico de cada homem, de forma, portanto, que “é considerado o fundamental e principal, inerente precisamente a todo homem, enquanto que o restante das partes do corpo admite muito mais convencionalidade e generalização na representação²⁸” (LOTMAN, 2000, p. 25).

²⁸ “Es considerado lo fundamental y principal que es inherente precisamente a um hombre dado, mientras que las restantes partes del cuerpo admiten mucho más convencionalidad y generalización en la representación” (LOTMAN, 2000, p. 25).

O retrato é umas das expressões artísticas pertencentes à própria origem da arte na qual a face é eixo principal. Forma advinda do velho desejo do homem de representar a si mesmo, seja por intermédio de sombras, superfícies espelhadas, baseado pela pura observação, dentre outros.

É interessante lembramos que “ninguém jamais viu o seu próprio rosto diretamente; só é possível conhecê-lo visualmente através de um espelho ou de uma miragem. Portanto, o rosto não é para si mesmo, é para o outro; é a linguagem silenciosa” (CHEVALIER, verbete: rosto, p. 790). Sendo a fotografia um desses meios, em analogia a espelho, que “reflete” tal revelação.

A palavra retrato vem do italiano *ritratto*, e possui a convencionalidade de “representação da imagem de uma pessoa real, pelo desenho, pintura, gravura etc ou pela fotografia” (CUNHA, verbete: retrato, p. 682). Descrição que, curiosamente, já sugere uma “separação” entre os campos da pintura e da fotografia. Segundo Lotman (2000), apesar de possuírem traços em comum – como o próprio reflexo do rosto humano –, são duas espécies de arte profundamente diferentes. Nesse sentido o autor acredita que há no retrato pictorial uma qualidade natural de representação do homem, diferentemente da fotografia. Seguindo o mesmo entendimento, acrescenta Barthes (1984, p. 115) que “a pintura pode simular a realidade sem tê-la visto”, enquanto que uma “foto é literalmente uma emanção do referente”. Mas ao mesmo tempo, não podemos deixar de perceber que em algumas fotografias artísticas há a presença de algumas buscas²⁹ estéticas que dialogam com a pintura.

A respeito das possibilidades trazidas pelo retrato pictorial, para Lotman (2000), o gênero da pintura propicia a revelação da essência do homem a partir das prováveis interpretações do seu rosto, e “neste sentido o retrato não é apenas um documento que nos deixa impressa a aparência desta ou daquela pessoa, mas também um marco de linguagem cultural da época e da personalidade de seu criador³⁰” (LOTMAN, 2000, p. 37).

Por meio da percepção de possíveis sentimentos (tristeza, alegria, espanto, etc), de gestos das figuras, posicionamentos, expressões, de temporalidades trazidas, do contexto a partir de índices estéticos e por hipóteses – interpretações e conjunto de intenções – inseridas na representação do retrato é que se revela a capacidade de dinamicidade da imagem visual, seja ela pintura ou fotografia.

²⁹ Conforme veremos mais adiante, por exemplo, com o trabalho *Pele Mecânica*, no qual há intervenções na película que não necessariamente são veiculadas à imagem captada pela câmera fotográfica, mas realizadas dentro dos artifícios fotográficos.

³⁰ “En este sentido el retrato no es sólo un documento que nos deja impresa la apariencia de tal o cual persona, sino también una huella del lenguaje cultural de la época y de la personalidad de su creador” (LOTMAN, 2000, p. 37).

O texto de Lotman (2000) também discute a observação cotidiana do rosto. Dessa maneira, resgata o pensamento da humanidade inserido na complexidade codificada do retrato. Segundo ele, a obra de arte não existe separada de seu contexto, da vida, de maneira que a reflete fortemente, incluindo tempo e espaço. O retrato constitui uma parte da vida cotidiana, é uma espécie de memória cultural em todo o seu dinamismo, que discorre das intersecções: do artista com sua técnica e influência estética resultado da réplica muitas vezes de anteriores, do homem nela representado e do contexto em que foi realizada, ou seja, há índices que incluem os anseios estéticos e ideais apresentados por meio dos códigos culturais.

Nas fotografias de Omar, por meio da aplicação de diferentes procedimentos fotográficos, costuma-se desconstruir os índices de tempo e espaço da face humana captada, produzindo outros aspectos e códigos estéticos que tendem a se distanciar de uma representação apenas resultante da emanção de um referente. Percurso técnico que permite ao artista não considerar suas fotografias como retratos, já que suas faces buscam desprender-se de qualquer referência espaço-temporal prévias, o que tende a retirar o aspecto de singularidade do homem nela revelado. Apesar disso, há em suas fotografias, como mencionado em Lotman (2000), fortes índices que refletem sua relação com a técnica fotográfica, influências estéticas, antropológicas, culturais, entre outras.

Nesse sentido há nas faces de Omar o reflexo de um distanciamento da noção de rosto como valor individual do homem. O rosto passa por etapas que sugerem uma estética que exalte um conceito ampliado da face, por si só mais abrangente a todo um povo. As faces de *Antropologia* de tão misteriosas que são, fazem analogia com a figura da máscara. Dentro do vasto território de seu conceito, a máscara remete a ideia da própria fotografia, que como o fino ouro³¹ que era colocado sobre a face do rei morto, destina àquela forma, em toda sua fixidez, uma eternidade banhada de mistério.

A presença das máscaras em diferentes culturas designa a elas uma função antropológica que “vai muito além da exigência de poder mudar de pessoa e de identidade: nelas se manifesta uma inquietação e um fascínio que envolve praticamente toda a humanidade” (CANEVACCI, 1990, p. 135). A sua presença também marca fortemente as festividades carnavalescas, simbolizando, dentre outras coisas, a desordem e dissolução das identidades pessoais e sociais.

³¹ Em analogia as máscaras fúnebres dos reis de Micenas, na antiga Grécia, séc. XVI A. C. “A máscara é assimilada pela rigidez do cadáver para emancipá-lo da ‘mobilidade’ do tempo” (CANEVACCI, 1990, p. 140).

Nos registros textuais de Omar, oferecidos no livro *O Zen e a Arte Gloriosa da Fotografia*, a máscara não é entendida como um mistério em si, mas designa “o último emblema que aponta para o mistério, por isso deve ser resguardada” (OMAR, 2000, p. 54). Sua noção trata-se de uma das chaves para se entender a amplitude conceitual que envolve as faces de *Antropologia*. Como elemento,

sua presença “fixa” e estupefata sugere o grande tema do trânsito: com a máscara é possível transitar do conhecido ao desconhecido, do eu ao outro, do cotidiano ao paranormal e ao supranormal, do móvel ao imóvel, do falado ao silencioso (CANEVACCI, 1990, p. 150).

Um dos efeitos que nos toma diante da máscara, reside na contraposição entre sua expressão enrijecida – que sugere morte – e o que ela comunica sempre de novo, devido a sua imprevisibilidade e identidade cambiante. A máscara vista como mimese, reflete uma crítica a insuficiência do eu, de modo que expressa o “desejo de ser muitos ‘eus’, rompendo a identidade e a unicidade do ego; seja em relação à temporalidade, para impedir a decadência da própria imagem e realizar o outro grande desejo, ser imutável e indestrutível” (CANEVACCI, 1990, p. 139). Potencializa a capacidade do sujeito assumir outras *faces*, ação que remonta a certo nível de generalidade.

Recaindo sobre os discursos antropológicos sobre os produtos da comunicação visual – como o cinema, vídeo, fotografia, publicidade, etc –, se percebe que nesses meios, o rosto adquire geralmente tamanho destaque que chega a ser considerado como “grande concentrado do corpo inteiro, ao qual se deve dar a maior ênfase” (CANEVACCI, 1990, p. 131). Esse destaque é feito, por exemplo, pela aplicação do primeiro plano³² cinematográfico.

Devido à fisionômica, o primeiro plano se realiza e exalta certa correlação entre sentimentos interiores e os traços do rosto. Assim,

como o mito criou os deuses à imagem e semelhança dos homens, da mesma forma o primeiro plano antropomorfiza o homem em toda a sua variegada tipologia de paixões; é como se, pela primeira vez, o rosto humano se humanizasse e se animizasse diante de si mesmo (CANEVACCI, 1990, p. 133).

³² Refere-se ao corte (enquadramento) do ombro à cabeça feito pela câmera. Sua descoberta é atribuída a David Wark Griffith.

Estendendo o debate sobre a *face*, a *máscara* e o *espelho*, trazemos com mais detalhes, dois trabalhos fotográficos de Omar: *Demônios, Espelhos e Máscaras Celestiais* (1998) e *Pele Mecânica* (2003). Ambos apresentam referências estéticas e conceituais de Omar, como também, levam adiante a obra de *Antropologia* sob outros formatos.

2.3.1 Espelho e máscara

Demônios, Espelhos e Máscaras Celestiais (1998) (ver fig. 15) é composto por 18 auto-retratos do artista em cibachrome³³. As fotografias foram tiradas em estúdio e ampliadas no tamanho 1.30m por 1.30m. As imagens resultantes das intervenções apresentam uma escala cromática da fotografia bem peculiar – um vermelho que parece desbotar para o amarelo, azul –, além de pontos centrais de luz artificial, riscos, desfoques, círculos, saturação, manchas, escuro, e dentre eles, a suposta face do artista materializada, formando diferentes composições fotográficas.



15. Três auto-retratos que compõem a série *Demônios, Espelhos e Máscaras Celestiais* (1998). Fonte: <http://www.museuvirtual.com.br/arthuromar/>

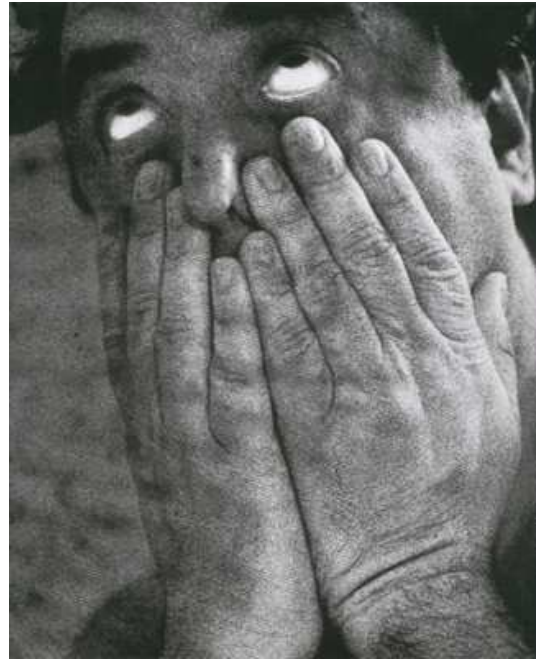
Apesar de não terem sido tiradas no festejo carnavalesco, essas fotografias herdam referências conceituais do auto-retrato *Não te Vejo com a Pupila, mas com o Branco dos Olhos* (ver fig. 16). Este que pertence à série de *Antropologia*, remete inicialmente a toda uma concepção do gesto do *olhar para cima*, existentes em várias obras, como o próprio quadro *Espólio* (ver fig. 10) de

³³ Processo analógico, onde se concebe a utilização de uma película (filme cromo) que é sensibilizada pela luz e que passa por processos químicos para sua revelação. O cromo, filme diapositivo, permite o processo de ampliação diretamente no papel fotográfico, diferentemente de um negativo, no qual a imagem é convertida para negativo e no momento de ampliar é convertida para positivo novamente. Esse processo produz uma maior nitidez e fidelidade à cena capturada.

El Greco. Essa fotografia em especial, é um ponto reativador que marca a transição entre as duas obras de Omar.

Demônios, Espelhos e Máscaras Celestiais leva adiante a ideia de apresentar estados alterados, de *ver com o branco dos olhos*, ver outras realidades. A obra foi criada originalmente para o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) em agosto de 1998. Também foi apresentada no Centro Cultural Light em novembro de 1998. Atualmente existem no acervo permanente do MAM três peças da coleção.

Um fato curioso nesse trabalho, é que as intervenções foram feitas de maneira artesanal diretamente sobre a película fotográfica. Presença da mão do artista também em *Antropologia* a partir dos retoques de preto nos grãos das fotografias.



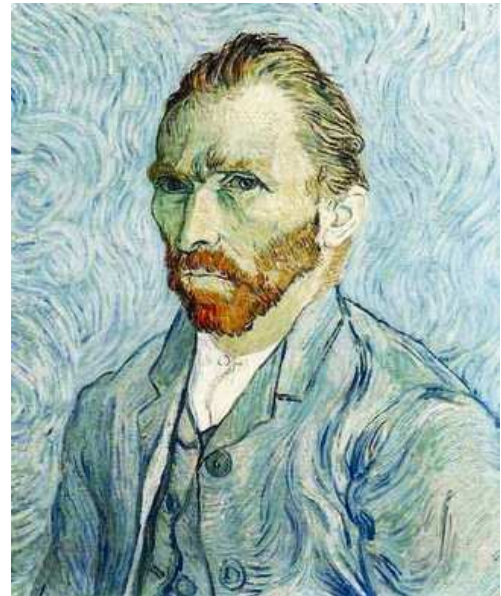
16. Auto-retrato *Não te Vejo com a Pupila, mas com o Branco dos Olhos* de *Antropologia da Face Gloriosa*. Fonte: OMAR, 1997.

Omar novamente busca diminuir a objetividade que corresponde à indexicalidade predominante na linguagem fotográfica. De forma que desenha sobre a película, deixando “traços”, índices do movimento de sua mão, “esculpindo” e, por tanto, acrescentando formas à fotografia que não necessariamente se referem a um objeto existente. Formas e grafismos³⁴ que em interação com a figura da face, exaltam a qualidade. Ainda mais, segundo Filho (1998), há “no caso do auto-retrato subvertido pelos grafismos, a necessidade de destruir a imagem original para que ela passe a existir na dimensão da ‘face gloriosa’”. As intervenções³⁵ na película também indiciam o desejo do artista de sair do automatismo já convencionalizado pelo aparato fotográfico. Como também, valorizam nas fotografias, a noção de paisagem, na qual há o diálogo direto entre figura e fundo, onde ambos tornam-se um elemento só, inseparável.

³⁴ Referente aos riscos realizados.

³⁵ Vale ressaltar que no contexto brasileiro de 1950, o fotógrafo Geraldo Cunha inovou com o trabalho chamado FotoFormas, no qual realizou intervenções nos negativos, pintando-os, riscando-os. Para Fernandes (2003, p. 146) “com uma força criativa que impressionou até seus contemporâneos, Geraldo demonstrou que sua atitude antinaturalista era, na realidade, um desejo de experimentação sem medo, sem as amarras da arte codificada, estruturada em sistemas distanciados da indagação e da reflexão do fazer artístico”.

Um ponto que parece crucial nesse trabalho é que a composição, mais diretamente os grafismos e desenhos, expressam o desejo de construção de uma composição patética, onde não só o “sair de si” está manifesto na face-máscara como também ultrapassa seus limites sob formas que recaem sobre o ambiente, formas frenéticas. Curiosamente, em *Antropologia*, o patético não surge apenas por meio da expressão extática das faces, mas habita a própria matéria fotográfica – o que circunda o rosto –, percebido, dentre outras coisas, pela dilaceração dos grãos.



17. Um dos auto-retratos (1889) de Vicent Van Gogh. Fonte: <http://www.vangoghgallery.com/catalog/Painting/2119/Self-Portrait.html>

Conforme as informações trazidas nos textos dos livros e site³⁶ de Omar, os seus retratos dialogam de alguma forma com o imaginário do artista holandês Vincent Van Gogh, há entre eles uma busca por perceber o sentimento humano, mas, sobretudo há o desejo de elementos que representem o transcendente em suas representações. Os relatos que dizem respeito a esse tema religioso em Gogh podem ser melhor observados no livro *Cartas a Théo* (2002). Os traços, os riscos frenéticos de Gogh servem como índice de uma verdadeira inquietação pelo “sentimento” que envolve o ser humano. A dinâmica expressiva no auto-retrato (*ver fig. 17*) de Gogh parece está no jogo de elementos opostos, como: um rosto de expressão rígida e séria composto por traços “maleáveis” que sugerem leveza, “dançantes” sobre a tela. De acordo com Canongia (*in* OMAR, 2000, p. 6), Gogh “fez da retratística um meio de penetrar na alma do ‘outro’, para, através de sua personalidade, tentar reconhecer-se a si próprio”.

Em ambos os auto-retratos de Omar (*ver fig. 15*) e de Gogh (*ver fig. 17*), embora de natureza diferentes – uma pictorial e a outra fotográfica –, possuem pontos plásticos com algumas similaridades como os riscos que sugerem movimentos gráficos e formas, a exaltação das cores como conteúdo expressivo, exploração dos contrastes, uma figura no centro e em primeiro plano. Mais que isso, segundo Janson (1996, p. 346), Gogh buscava “exagerar o essencial e deixar indefinido o que for óbvio”, busca que há também em Omar. Este parece aproximar e reagir à face tentando não apenas captá-la, mas com a intenção de mergulhar esteticamente em busca do movimento das sensações, como já vimos, o êxtase.

³⁶ <http://www.museuvirtual.com/arthuromar>

Com uma busca estética semelhante, encontramos também o pintor norueguês Edvard Munch, cuja obra apresenta, dentre outras coisas, as “expressões” da experiência existencial. (*ver fig. 18*). Munch serve como referência para Omar, que também se interessa pela questão da exploração da condição cotidiana em suas fotografias. Omar, com seus auto-retratos, torna-se caçador também de si mesmo, como também dos sentimentos comuns a todo homem, e que são, ao mesmo tempo, pertencentes a uma atmosfera maior. Dessa forma,

por diferentes vias, Munch e Omar buscam o correspondente a uma manifestação de caráter teofânico nas imagens. Munch queria que as pessoas olhassem suas pinturas como cenas sagradas do cotidiano, comovendo o espectador com o drama humano de seus personagens (FILHO, 1998).



18. *O Grito, Desespero e Ansiedade*, três obras do artista Edvard Munch. Fonte: <http://romanjaster.com/edvard-munch/gallery/anxiety/index.htm>

O auto-retrato, segundo Canton (2001), é um espelho do artista que, no momento, se representa ali e reflete a própria imagem, a da arte e a de um determinado contexto. Curiosamente, a face de Omar nas fotografias parece adquirir qualidades visuais de máscaras. A figura torna-se quase inumana, devido, dentre outros aspectos, aos procedimentos: aplicação de altos contrastes e interferências químicas na própria película, a escolha do posicionamento da luz pontual sobre a face, a fusão dos gestos. Assim, nos auto-retratos ao invés da representação de uma única face (a do artista), temos diferentes máscaras ou/e espelhos. Em algum momento o espectador poderá até esquecer que se trata de uma fotografia e vislumbrar apenas a imagem ou qualidade de uma máscara ou espelho que a obra remete. A máscara “especialmente sob seus

aspectos ‘irreais’ e animais, é a ‘Face divina’” (CHEVALIER, verbete: máscara, p. 595) e por meio desta, Omar representa e revela outras entidades, até mesmo “demônios”, pois

a máscara também exterioriza às vezes tendências demoníacas, como é no caso do teatro de Bali, onde os dois aspectos se confrontam. Mas esse é principalmente o caso das máscaras carnavalescas, onde o aspecto inferior, satânico, é manifestado de forma exclusiva, com vistas à sua expulsão; ele é libertador. (...) A força captada não se identifica nem com a máscara, que não passa de uma aparência do ser que ela representa, nem com o portador que a manipula sem se apropriar dela. A máscara é mediadora entre as duas forças e indiferente em relação a qual delas vencerá a luta perigosa entre o cativo e o captador. (CHEVALIER, verbete: máscara, p. 596)

No auto-retrato a pessoa sabe que vai ser fotografada. O indivíduo realiza uma fotografia de si mesmo, de forma que exerce os papéis de fotógrafo e fotografado. E como se dá, no caso de Omar, esse encontro entre pensamento e luz no interior da câmera? Como apresentar uma “face gloriosa” no momento exato do disparador, do flash, da explosão da luz, se o momento pede o espontâneo e não o previsto?

No texto *Realizando um Auto-Retrato* apresentado no site³⁷, Omar descreve, em curtas frases, o processo de captura das faces em *Demônios, Espelhos e Máscaras Celestiais*:

Apago a luz da sala, e começo a pose. Estou completamente no escuro. Aperto o disparador automático da câmera. Em dez segundos o flash vai disparar. Prendo a respiração. Sensação de urgência. Contagem regressiva. A pose se equilibra no ar. O sinal luminoso da câmera se acelera. Meu rosto se precipita. Estou imóvel. O flash vai estourar. Estou em riste, eriçado, como se esperasse um soco. Já não penso na pose, apenas em me defender da luz. Quero sair. O tempo se contrai. Não penso em mais nada. A pose se decompõe. Um segundo. Meio segundo. Estou preparado. O flash explode. Levo um susto, como sempre. A pupila dilatada se contrai de repente. Ofuscamento. Manchas vermelhas se espalham na escuridão. A foto.

Por mais que seja idealizada ou intentada pelo artista, como o próprio Omar narra no texto acima, a pose se esvai diante da espera e incerteza, de forma que o que foi antes pensado e planejado – a pose estabelecida – dá abertura para possibilidades. De maneira tal que até as fotografias resultantes são surpresas para o próprio fotógrafo. Sobre a questão da pose, nos diz Dubois (2008, p. 228) que

³⁷ <http://www.museuvirtual.com.br/arthuromar/>

de qualquer modo, a angústia encontra-se sempre no centro dessa espera. É nessa latência que nascem todas as ficções e surgem todos os espectros. O sujeito que posa é assombrado por todos os fantasmas de uma presença, incerta para ele próprio, flutuante, ainda virtual.

Dessa forma, a fotografia

é o lugar de passagem, de abertura a um espaço da invenção total, onde o corpo é fotografado ao mesmo tempo se entrega a fundo e se perde nos abismos: é a própria definição da “fantasmização” dos corpos fotografados. Corpo de luz, corpo de trevas (DUBOIS, 2008, p. 241).

2.3.2 A troca de pele

Com um olhar voltado mais para a *superfície*, ambiente da matéria fotográfica, Omar dá continuidade às experimentações, partindo da seleção de faces no clássico preto e branco da *Antropologia*.



19. Fotografia *Santa porque Avalanche* versão preto e branco de *Antropologia da Face Gloriosa* e na colorida série de *A Pele Mecânica*. Fonte: OMAR, 1997 e Catálogo da exposição *A Pele Mecânica*, 2003.

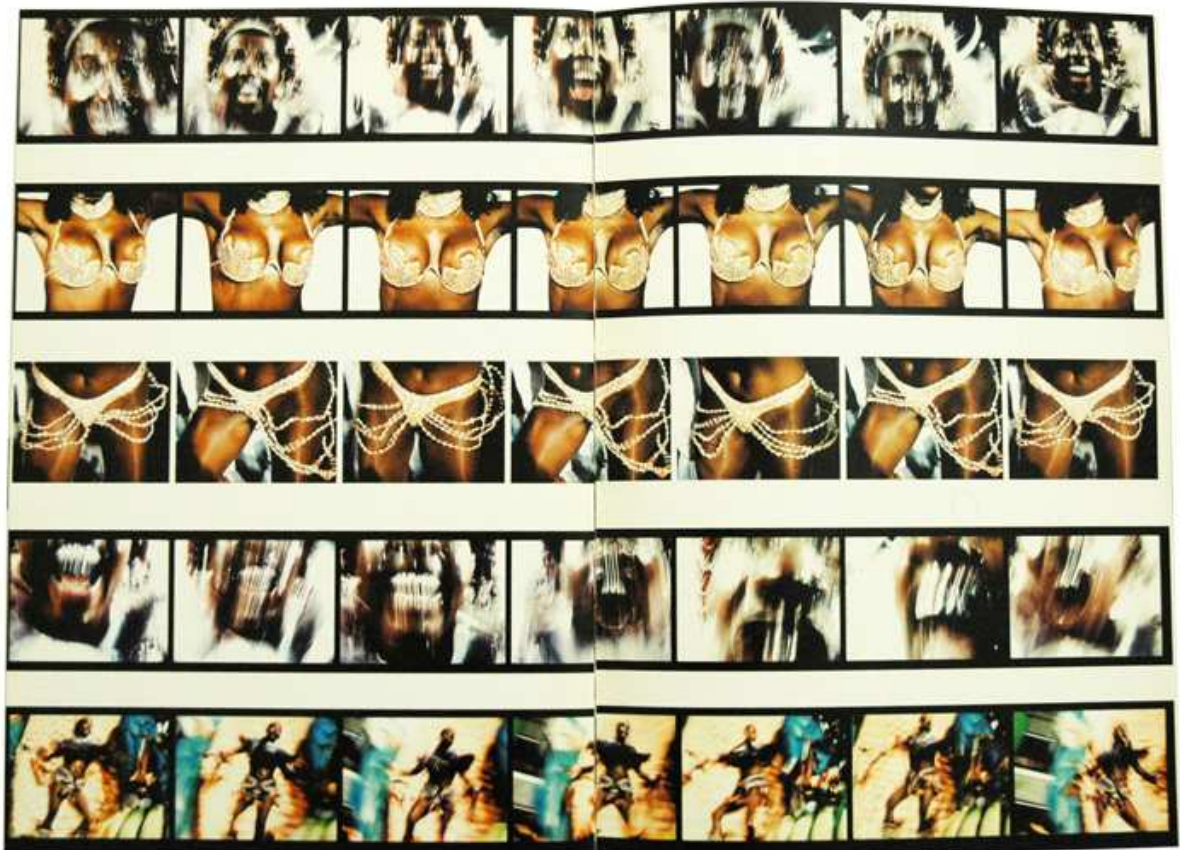
Em *Pele Mecânica* (2003) (ver fig. 19), as faces em preto e branco passam por alterações tonais, estruturais e variações de cores. Esse processo empregado remete em princípio aos experimentos de fotos em preto e branco com a *solarização* (muito utilizado por Man Ray³⁸ em suas experimentações), tratamento fotográfico de 1862, conhecido como efeito Sebbattier, devido ao seu inventor o francês Armand Sabattier (1834 – 1910). A solarização diz respeito à inversão de valores tonais de positivos e negativos. Pode ser obtido através da rápida exposição à luz da imagem durante a realização. Só que diferentemente, o tratamento de Omar inclui a utilização de filme diapositivo e, possivelmente, de filtros coloridos, o que permite degradês e saturação de cores. As fotografias foram feitas em Papel Endura de 1m x 1m.

Em *Pele Mecânica* o interesse parece recair mais pontualmente sobre a superfície do rosto representada pela camada fotográfica. As imagens mantiveram seus títulos e sua estrutura de origem. Desse modo, a ideia de “troca de pele” mostra-se como o elemento ativador do trabalho, no qual a serialidade é inerente.

O aspecto da serialidade também está presente na obra *Frações da Luz* (2001). Nesse trabalho, o tema carnavalesco aparece sob outra perspectiva e divide espaço com outros assuntos como, por exemplo, as paisagens amazônicas. A obra trata-se de uma instalação formada por caixas de luz de madeira em pequenas e grandes dimensões, iluminadas no interior por uma lâmpada. O objeto iluminado e “iluminador” são fotografias serializadas, “fracionadas”, que transitam entre o papel fotográfico e a tela transparente. A face nesse trabalho transita na fragmentação de sua forma.

Frações da Luz (2001) (ver fig. 20) possui fotografias cujos formatos e conceitos vinham sendo desenvolvidos no livro *Lógica do Êxtase* (2001). Este feito de fotografias, imagens e recortes de todos os vídeos de Omar. As imagens vêm das mais diversas origens tornando-se fotografias, ganhando dessa forma autonomia.

³⁸ Man Ray tinha o nome verdadeiro de Emmanuel Radnitsky (1890–1976) e trabalhava em Paris. Foi um dos grandes artistas do período moderno da fotografia. Responsável por uma vasta produção fotográfica sempre aliada à experimentação e a criações inusitadas. Estas baseadas nos movimentos do *Dadaísmo* (de onde provém sua irreverência) e *Surrealismo* (exploração do *inconsciente*, dos sonhos, do sono hipnótico). Ray despertou a atenção inicialmente para o *fotograma*. Descoberto por ele por acaso, mas já existente desde Fox Talbot.



20. Algumas das fotografias em série de *Frações de Luz*, apresentadas no catálogo da exposição. Fonte: Catálogo da exposição *Frações da Luz*, 2001.

Tanto *Pele Mecânica* como *Frações de Luz* refletem influência da *Pop Art*, movimento artístico que surgiu em meandros dos anos 60 nos Estados Unidos. Pop Art representa uma linguagem de arte contemporânea derivada das gírias das ruas, e que, portanto, passa a celebrar uma linguagem proveniente da cultura urbana industrializada. Permeada por novos símbolos provindos da fotografia, design, máquinas, anúncios – que quando expostos em galerias de arte –, ora ressoavam com uma intenção positiva e outras vezes exaltavam a ironia e a crítica sobre a própria sociedade de consumo que os mantinha.

Pele agora é máscara, carnaval vira método. As modificações seqüenciais são associadas aos efeitos de distorção produzidos por espelhos curvos da era barroca. Por meio desses espelhos é possível criar anamorfoses, variações de um mesmo elemento. Sendo, portanto, nesse espaço de mutações que as imagens de *Antropologia* são imersas, exaltando a característica de continuidade do trabalho.

Após a realização sobre o debate desses temas que perpassam os trabalhos de Omar, seguimos para a observação de como estes são trabalhados fotograficamente pelo artista em *Antropologia*.

**Capítulo 3. Campos de procedimentos
fotográficos em Antropologia da Face Gloriosa**

3. Campos de procedimentos fotográficos em *Antropologia da Face Gloriosa*

“Se sair vitorioso dessa jornada, então seu destino se consumará no encontro com a Verdade que está por cima de todas as verdades e com a amorfa origem de todas as origens: o Nada que é o Tudo.
Que ele o devore e dele receba uma nova vida!”
Eugen Herrigel (2007)

Chega o momento de nos aprofundarmos em algumas inter-relações pertinentes aos campos de procedimentos utilizados no processo fotográfico de Omar, a partir de uma observação mais atenta dos dados textuais e visuais oferecidos, principalmente, pelos livros (*Antropologia da Face Gloriosa* e *O Zen e a Arte Gloriosa da Fotografia*) e vídeos (*Infinito Contínuo* e *Anatomia de uma Exposição*). Por meio destas obras desenvolvidas a partir de *Antropologia*, vamos discorrer sobre o contexto de produção, o suporte fotográfico, a transformação da matéria-prima, referências e abordagens, observando, sempre que possível, aspectos pertinentes ao percurso de criação do artista que possuem relação com a prática antropológica.

Veremos também alguns movimentos de articulação dos grandes temas trazidos inicialmente no segundo capítulo – carnaval, êxtase, face, fotografia e metáfora. Articulados dentro do processo de construção da obra.

Devemos ressaltar que os eixos de sustentação elencados, sob forma de itens nesse capítulo, referem-se ao modo encontrado para organizar as ideias nesse trabalho, de maneira que não implicam necessariamente que o percurso do artista siga alguma linearidade ou hierarquia de decisões tomadas. Os eventos que serão mencionados “não podem ser tomados como etapas, em uma perspectiva linear, mas como nós ou picos da rede, que podem ser retomados a qualquer momento pelo artista” (SALLES, 2006, p. 37). Interessa, portanto, “entender como se constrói o objeto artístico e não recontar como se deu a sequência dos eventos ou das ações do artista” (SALLES, 2006, p. 37).

A partir da observação atenta de materiais nos mais diversos suportes (como entrevistas, emails, textos de críticos e do próprio Omar, vídeos, livros, anotações, etc), notamos que inicialmente o percurso criador do artista caminha junto a uma valorização de acúmulo de materiais, sejam eles de processo (que incluem, por exemplo, os brutos à espera de edição); de versões de obras publicadas que podem ser retomadas; apontamentos pessoais; gravações; textos sobre o trabalho, etc. Assim, o que é, de alguma forma, vinculado ao trabalho interessa ao artista e, por isso, deve ser armazenado. Tão grande é a quantidade de registros que, para termos uma noção, diz Omar (2007, p. 114): “se parasse de filmar hoje, poderia ficar dez anos produzindo

vídeos, fotografias, imagens. Edito diariamente. Pensar, editar, filmar, fotografar, samplear, desenhar virou um só fluxo”. Essa espécie de *banco de dados* criado pelo artista ao longo do seu processo serve como fonte de constante exploração e auxílio na concretização das obras, como também reflete certa natureza indutiva da criação por meio das transformações decorrentes no percurso. Desse modo, “esses documentos desempenham dois grandes papéis ao longo do processo criador: armazenamento e experimentação” (SALLES, 1998, p. 18). Ato de registrar que podemos entender também como um modo de não deixar o pensamento se perder.

Curiosamente, grande parte dos textos contidos nos livros do artista foram feitos a partir de registros orais. Maneira que marca uma espécie de pensar ensaístico composto continuamente por meio da força da voz, do gesto, do fôlego. Como já mencionava Pires (2003, p. 186), em seu ensaio sobre a oralidade em Haroldo de Campos, “a voz viva da comunicação oral coloca em causa o próprio corpo”.

Os livros *Antropologia da Face Gloriosa* e *O Zen e a Arte Gloriosa da Fotografia* e os vídeos *Infinito Contínuo* e *Anatomia de uma Exposição* nos chegam dentro desse contexto, obras a partir da rearticulação de fragmentos de materiais de processo da *Antropologia*. Esta, conforme veremos mais adiante com mais detalhes, surge dentro dessa tendência de acumulação de registros.

Omar está com o sexto³⁹ livro preparado para publicação, no qual apresenta imagens de sua viagem ao Afeganistão. Diante desse número, o livro mostra-se como elemento não determinante, mas que concerne ao conjunto do seu trabalho. Nesse sentido uma questão inicialmente pode surgir: qual a preocupação de se fazer um livro sobre uma obra fotográfica?

Conforme procedeu com Cartier-Bresson⁴⁰ e sucede com alguns fotógrafos que lançam livros de seus trabalhos, é que a publicação surge como uma espécie de espaço no qual o artista sente necessidade de reflexão sobre suas produções fotográficas. Além de ser um meio importante para divulgação das imagens, também acarreta numa certa “acessibilidade” da obra, já que as exposições, por sua vez, possuem um período de duração determinado.

Outra questão referente aos livros e fundamental no caso de Omar, diz respeito à visualização e colocação de conceitos e ideias vinculadas ao trabalho.

³⁹ O livro *Viagem ao Afeganistão* (aguarda publicação). Os demais são: *O Asno-Íris* (1975), *Antropologia da Face Gloriosa* (1997), *O Zen e a Arte Gloriosa da Fotografia* (2000), *Lógica do Êxtase* (2001), *O Esplendor dos Contrários* (2003).

⁴⁰ Referente aos seus livros, dentre eles *The Decisive Moment*.



21. No livro, fotos que sugerem momentos do trabalho através das luvas utilizadas. Fonte: OMAR, 2000.

Em grande parte dos livros de fotografia é mais comum encontrarmos textos geralmente dos curadores, de críticos, etc. No caso de Omar, além da presença de um olhar externo ao trabalho, torna-se indispensável a presença textual com uma discussão reflexiva elaborada pelo próprio fotógrafo sobre a produção. Referindo ao seu fazer artístico como um todo, o artista⁴¹ afirma:

(...) 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.

Devemos observar que nesse caso, os livros e vídeos, como momentos do processo, equivalem a um instrumento que possibilita tornar públicas essas tentativas de conceituação do artista, mostrando-se, portanto, como um meio de apresentar algumas das camadas que envolvem seu processo de produção. O que também inclui pensar nesses produtos como advindos de um projeto mais amplo do qual a obra fotográfica pertence.

O livro *O Zen e a Arte Gloriosa da Fotografia* e o vídeo *Infinito Contínuo*, por exemplo, de maneira curiosa conferem uma espécie de plástica de processo (*ver fig. 21 e 22*), isto é, Ambos são produzidos e organizados graficamente com a utilização de imagens referentes aos momentos das feitura das fotografias junto às elucubrações conceituais do trabalho.

⁴¹ Arthur Omar em Palestra proferida na retrospectiva *A Lógica do Êxtase* no Centro Cultural Banco do Brasil (26/05/2001).



22. Imagem que apresenta, no livro, fotografias de *Antropologia* estendidas para secagem dentro do banheiro do estúdio-casa de Silvio Pinhatti. Fonte: OMAR, 2000.

Percebemos, portanto, que as possíveis etapas fotográficas articuladas, referentes ao fazer de *Antropologia*, são agora revistas e transportadas para outras formas de expressão artística, no caso livro e vídeo. Etapa do processo que remete a uma contemplação retrospectiva sobre o que foi realizado até o momento em *Antropologia*. O que só nos reforça a ideia de que o percurso criativo, de modo geral, devido ao seu inacabamento intrínseco, é composto de movimentos prospectivos e retroativos, pois comumente “não se avança sem interpretar a avaliar o que já foi produzido” (SALLES, 2006, p. 27). Dessa forma, a criação dos livros e dos vídeos indicia uma ocasião de análise e avaliação do artista sobre o que vem produzindo.

Essas idas e vindas no percurso do movimento criador apontam para a imprecisão ligada ao ato de determinar o possível início, meio ou fim do trabalho. Dessa maneira, “foge-se da busca pela origem da obra e relativiza-se a noção de conclusão” (SALLES, 2006, p. 26). Interessamos observar a constituição de relações de sustentação oferecidas pelos materiais de processo que estão por trás da obra.

3.1 Ações em campo: a caminho do desconhecido

Foi a partir de meados de 1973 que as idas para o Carnaval, munido de uma câmera fotográfica, tornaram-se cada vez mais recorrentes. Omar não possuía localizações previamente

definidas, de modo que ao longo do tempo se tornaram as mais variadas possíveis, e incluíam desde alguns subúrbios, até mesmo, a avenida de desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro.

Em campo, o artista não perseguia aparentemente nenhum objetivo teórico, fotografava livremente enquanto interagia corpo-a-corpo com os foliões. Mas, ao mesmo tempo, Omar parecia agir semelhante a um etnógrafo aplicado: se situava intencionalmente nos interstícios do evento, agindo e sofrendo nesses conflitos de embate. A prática de fotografar sem nenhum roteiro ou projeto parecia remeter inicialmente aos modos de operação do artista nas suas primeiras fotografias, ainda quando adolescente: “arte pela arte, puro prazer” (OMAR, 2000, p. 16).

Até a publicação do primeiro livro da *Antropologia* foram cerca de mais de 20 anos de atividade fotográfica no campo carnavalesco. Dentro disso, não podemos deixar de incluir a possibilidade do artista ainda estar realizando essas fotografias. Durante o rumo incerto que circundava a criação de *Antropologia*, Omar seguia produzindo diversas imagens, de forma que pilhas e pilhas de ampliações iam se acumulando no seu laboratório. Essa espécie de compulsão por produzir cada vez mais fotos no carnaval reflete inicialmente a paixão do artista por um trabalho crescente, que começava aos poucos a ganhar linhas de sustentação. De acordo com Salles (1990, p. 24), é “o amor pelo ser em gestação que leva ao crescimento das ideias e que faz o artista não arrefecer diante da luta para dar vida à obra”.

Como vimos no segundo capítulo, o carnaval é a festa popular que, sobretudo, permite a inversão de significados e sentidos, valores e dogmas. Característica que dialoga de certa maneira com a própria personalidade transgressiva do artista. Esta no sentido de postura inquieta, penetrante, exuberante. Não foi à toa que Omar buscou inicialmente a formação num curso que parecia garantir posicionamentos questionadores diante de assuntos interditos. Segundo Omar⁴² (*apud* RAMOS) as Ciências Sociais “... na época (1967 - 68), era o que havia de mais avançado e rebelde... a maioria das pessoas já escolhia este curso em função de uma proposta política e isso era o que mais me interessava”.

Interessante notarmos que a veia cômica, aspecto do riso também próprio do carnaval, aparece de modo peculiar nos primeiros trabalhos publicados por Omar. Como por exemplo, nos poemas do seu livro *Asno-Íris* (1975). Trabalho pelo qual sugere pensamentos que questionam possíveis propósitos e atuações da pedagogia e antropológica tradicional por meio do cômico e poético. Vejamos alguns dos poemas:

⁴² Texto disponível no site <http://www.museuvirtual.com.br/arthuomar/>

**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]

Pedagogia Moderna

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

Zen I

Transbordo de tempo
Ascendendo
Numa só tribo
(vaga)
[p. 117]

Devemos perceber que a formação em sociologia não é uma determinante no processo criativo de Omar, mas participa dentro de tendências direcionadoras, principalmente, pelo caminho da problematização de suas práticas. Como, por exemplo, na inquietação pelo objeto das festividades populares, pela aproximação das manifestações culturais. O que vai resultar em idas constantes ao evento e, conseqüentemente, na geração e acúmulo de materiais sobre a festividade. Postura esta recorrente também em seus outros trabalhos, como os vídeos *Sumidades Carnavalescas* (1971), *Coroação de uma Rainha* (1993), e demais. Produções resultantes de um acompanhamento de anos dos temas.

Inaugurados os primeiros passos, seguimos em direção – lançando um olhar mais detalhado – das práticas e pensamentos ligados ao seu percurso fotográfico em *Antropologia*.

3.1.1 A câmera, mecanismo de interação

Na época de realização das fotografias que vão dar origem a *Antropologia*, o artista vinha debatendo problemas pertinentes a uma postura crítica diante dos modos tradicionais

empregados nas abordagens etnográficas. Alguns deles diziam respeito a questões sobre o “distanciamento” dos sujeitos dos objetos, e uso dos mecanismos (câmera fotográfica e de vídeo, etc) como supostos produtores objetivos e neutros de “realidade”. Vejamos, portanto, um pouco desses debates no campo de criação do documentário⁴³ que, na década de setenta, já vinham inquietando o artista. Período, portanto, em que *Antropologia* aos poucos ganhava forma.

De acordo com Da-Rin (2008, p. 188), Omar “não se autodenomina documentarista, mas tinha o documentário como campo de referência privilegiado, pela via da negação, ou antes, da problematização”. Nessa direção firma-se o texto de Omar intitulado *O Antidocumentário, Provisoriamente* publicado pela revista Vozes (1978) e, em seguida, pela revista Cinemais (1997). Nele Omar realiza críticas aos modos de produção que implicam na noção de documentário.

No Brasil, até a entrada dos anos 80, de acordo com Da-Rin (2008), os debates se concentravam mais numa observação dos próprios objetos, sendo poucas as manifestações que fossem auto-reflexivas⁴⁴, isto é, que discutissem os próprios modos de elaboração do documentário. Nesse contexto, a ideia do *anti-documentário* a que remete Omar, segundo Da-Rin (2008, p. 188)

não se trata de fazer documentários, tampouco de trabalhar totalmente fora deste domínio; e sim de realizar objetos estéticos que se oponham a seus esquemas tradicionais. Mas, provisoriamente, até que se produza uma ‘relação de fecundação’ entre filme e objeto, alternativa crítica à falácia da reprodução da realidade.

Para Omar a noção de documentário em si já implica num afastamento do objeto, sempre na ilusão de conhecê-lo. Distância⁴⁵ que abarca o olhar do espectador que parece assistir

⁴³ O documentário, segundo Da-Rin (2008, p. 18), é um termo de difícil conceituação, de forma que “não é depositário de uma essência que possamos atribuir a um tipo de material fílmico, a uma forma de abordagem ou a um conjunto de técnicas. Todas as inúmeras tentativas que conhecemos de explicar o documentário a partir da absolutização de uma destas características, ou de qualquer outra tomada isoladamente, fracassaram”.

⁴⁴ Refere posturas críticas, em meados de 1968, diante das representações hollywoodianas que circundavam uma produção aparentemente voltada para o “espetáculo”, e que envolviam o espectador numa espécie de ilusão ao “esconder” seus modos de continuidade e montagem do documentário. O aspecto principal desses debates era de trazer à tona o processo de produção e não o ideal de representação do mundo. Voltando-se para os entendimentos dos modos de criação, “nós estamos começando a reconhecer que o ser humano constrói e impõe sentido ao mundo. Nós criamos a ordem. Não a descobrimos. Nós organizamos uma realidade que é significativa para nós. É em torno destas organizações da realidade que cineastas constroem filmes” (RUBY *apud* DA-RIN, 2008, p. 184).

⁴⁵ Distanciamento que remete, dentre outras coisas, as ideias das práticas da observação participante. Esta surge inicialmente sob a forma de métodos de pesquisa em campo apresentados por Bronislaw Malinowski na obra *Argonauts of Western Pacific*. Em que postulava a necessidade de uma vivência prolongada, mas distanciada, do pesquisador do seu objeto de pesquisa, de modo a descrevê-lo a partir de seus aspectos sociais, religiosos, culturais,

passivamente às imagens na impressão de tomar posse de um conhecimento total do tema por meio de generalizações; como também, do próprio investigador diante do assunto. “Para haver um documentário, é preciso uma exterioridade do sujeito do objeto. Cada qual de um lado da linha, sem se tocarem. Só se documenta aquilo de que não se participa” (OMAR, 1997, p. 182). Nessa direção, procura mostrar que a atitude documental é apenas uma das vias possíveis de tratamento de um tema, de modo a propor uma desarticulação dessa linguagem, isto é, “de redistribuição dos elementos presentes no documentário tradicional, cuja fórmula não permite realizar certos tipos de pesquisa” (OMAR, 1997, p. 186). Esses trabalhos construídos em arranjos mais livres poderiam ter uma relação mais fluida com o tema e serem abertos para a reflexão do espectador. Saindo, portanto, de uma visão utópica da câmera como mecanismo de reprodução especular do “real” para uma compreensão do seu caráter mediador na criação de representações. Assim, numa busca por uma relação mais viva, “o anti-documentário procuraria se deixar fecundar pelo tema, construindo-se numa combinação livre de seus elementos” (OMAR, 1997, p. 186).

Um ponto curioso que envolve a feitura em campo de *Antropologia* se refere ao fato de que, como anteriormente mencionado, o artista detinha apenas o tema carnavalesco, de maneira que não havia roteiros prévios, regras ou projetos guias. Sua criação parece ter sido conduzida por meio de arranjos montados apenas a partir das recorrências surgidas durante o percurso. Percebemos que a própria adoção de um posicionamento mais livre (no que confere, por exemplo, em não se apoiar em algum método já existente ou, então, de fugir do posicionamento de mero observador) durante a realização das fotografias, pode responder de alguma forma, a problemas percebidos pelo artista, por exemplo, no campo do documentário.

Nessa direção, o processo de captura das fotografias de *Antropologia* vai ser marcado por uma postura em campo que, procurando se desvencilhar de conhecimentos anteriores, mostra-se aberta para uma aproximação do objeto por meio de um contato interativo, no sentido de troca, de influência entre ambos. No qual o tema, nesse primeiro momento, parece desenvolver-se a partir das ações e reações entre sujeito e objeto mediados pela câmera fotográfica.

No contexto carnavalesco, a câmera segue colada ao rosto do artista e remonta a ideia de máscara⁴⁶ negra, daquelas antigas, presentes nos primeiros carnavais. Nesse conjunto, Omar parece adquirir uma *fantasia* peculiar: de fotógrafo. Como participante autêntico da festa, o artista

etc. De maneira tal que poder-se-ia, a partir da criação de generalizações, produzir entendimento de suas funções. A prática da observação participante serve de base para entendimento do Estruturalismo Britânico.

⁴⁶ No segundo capítulo observamos a presença da figura da *máscara* no vídeo sobre o carnaval *Sumidades Carnavalescas* (1971). Assim, como também, sua analogia no ensaio fotográfico *Demônios, Espelhos e Máscaras Celestiais* (1998).

caminha numa tendência de aproximação do objeto, ocupando um papel pertinente ao seu mundo. Assim, relata Omar (2000, p. 13) em seu livro: “A câmera é uma máscara, uma fantasia. Eu vou para o Carnaval como um outro. Estou me exibindo. Eu me perco nessa multidão, mas não estou invisível. É um ver e ser visto”.

É nesse sentido inicial de *ser notado*, portanto, que converge uma das diretrizes de *Antropologia* e que parece estender-se para um entendimento mais amplo da prática fotográfica do artista: as relações de sintonia e interação com o outro. Devemos perceber que essa procura por uma participação mais fluida com o tema, e que abarca, portanto, os laços com o outro e o mecanismo fotográfico, refere-se a uma busca recorrente no seu trabalho a favor de novos modos de experiência e percepção. O que poderia justificar uma direção no sentido de seleção de temas que geralmente são alvo de estudos antropológicos, como o próprio carnaval. “As melhores imagens que eu fiz são imagens feitas diante do esplendor do desconhecido⁴⁷”.

Vejamos outro texto em que expõe esse pensamento, agora no campo fotográfico. No texto *Kodak-Gnose, Grandeza e Mistério de uma Caixinha Sagaz*, publicado em 1988, o artista questiona o olhar sobre a fotografia sempre a partir de seu aspecto externo (análise da luz, do objeto, da composição, isto é, do resultado apresentado na imagem), sem muitas vezes se dar conta de que o seu fazer também inclui uma continuidade do pensamento do fotógrafo, o que Omar chama no texto de *luz interna*. Desse modo, segundo ele, a câmera fotográfica deve também ser vista como um aparelho que permite a interseção entre a possível *luz interior* (fotógrafo) e a *luz exterior* (em analogia ao pensamento do outro, como também, aos reflexos emanados e captados pela película). Sentido que conflui para percebê-la como um elemento mediador que participa da situação, e, portanto, não passivo e neutro.

Para termos ideia da decorrência dos fatos, anos antes da publicação de *Kodak-Gnose* (1988), mais precisamente em 1984, acontecia a primeira aparição pública de *Antropologia* numa exposição individual do artista no Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro. Possibilidade que permitiu a Omar um olhar retroativo sobre o trabalho, de modo que *Kodak-Gnose* vai responder, de certa forma, as revelações percebidas a partir da prática das fotografias de *Antropologia*, na qual surge, sobretudo, o entendimento da câmera como agente mediador de relações e, portanto, de aproximação entre sujeito e objeto.

O fato de estar com a câmera fotográfica em punho já faz com que o corpo se manifeste de maneira diferente, colocando-o em causa. Isto é, o sujeito, enquanto fotógrafo, pode passar a

⁴⁷ Arthur Omar em entrevista concedida para este trabalho em Março/2009.

agir semelhante a um caçador compulsivo que se move no contexto, tomado por uma espécie de transe. Sob o ponto de vista do objeto, o ato de perceber a presença da câmera no ambiente já detona variadas reações comportamentais como, por exemplo, o estabelecimento de poses. Fato que inicialmente poderia remeter a uma não naturalidade, mas no caso de *Antropologia*, não podemos perder de vista o contexto de sua realização: a festividade carnavalesca. Nesse cenário, as pessoas estão mais propícias a se mostrarem para a câmera. É um momento favorável de *abertura* para o outro, de exibição. A festividade é marcada fortemente pela própria ocorrência do *ver e ser visto*. Nessa perspectiva de captura, reforça Omar (2000, p. 56) no livro *O Zen e a Arte Gloriosa da Fotografia*: “não trabalho com imagens construídas, ou encenadas. Mas com imagens que venham de um corpo-a-corpo com o objeto à minha frente, de um contato direto”.

Interessante notarmos que esse movimento de aproximação do equipamento, no sentido provocativo de realização do trabalho, nos remete a tendência surgida em meados dos anos 60 na França, na qual Jean Rouch aparece como forte representante: o modo interativo de representação. A câmera de vídeo portátil no ambiente do filme etnográfico passa a ser utilizada como um elemento detonador de situações reveladoras. Na realização dos vídeos de Rouch, de acordo com Ribeiro (2004, p. 90), é necessário que “a câmara saia da imobilidade, permitindo ‘adaptar-se à ação em função do espaço, penetrar na realidade mais do que deixá-la desenrolar-se diante do observador’”. De modo a operar em sentido inverso ao que faziam os norte-americanos do *Cinema Direto*⁴⁸, já que ignorar a subjetividade do pesquisador por detrás do trabalho e acompanhar o objeto na crença da neutralidade perceptiva dos mecanismos de captação, só parecia produzir uma ilusão de apreensão da “realidade”. Um aspecto interessante que podemos perceber é que o ato de interação com a câmera já participa na constituição do trabalho, e, de certa forma, chama à atenção para esse momento de diálogo com o outro com a intervenção do equipamento, isto é, desloca o olhar para os próprios modos de fazer.

Durante a produção das tomadas de seus vídeos, Rouch conversava com os participantes, de maneira que a câmera no cenário permitia “penetrar na sua interioridade, nas suas representações (...)” (RIBEIRO, 2004, p. 90). No que confere ao emprego da câmera fotográfica em *Antropologia*, ressaltando as peculiaridades e estilos de cada caso, a situação devia girar apenas

⁴⁸ Advindo de um modelo canônico do modo expositivo (no qual as imagens produzidas serviam apenas como ilustrativas e conceituadas de maneira generalizante por meio do texto expositivo). O cinema direto norte americano, dentro de um modo observacional, “defendeu radicalmente a não-intervenção; suprimiu o roteiro e minimizou a atuação do diretor durante a filmagem; desenvolveu métodos de trabalho que transmitiam a impressão de invisibilidade da equipe técnica; (...)” (DA-RIN, ano, p. 135). Presos ainda à ideia de neutralidade e objetividade da representação especular da *realidade* produzida por meio da câmera, de modo que a subjetividade de sua criação era senão mascarada atrás de convenções de estilo naturalistas.

em torno da troca de olhares entre sujeito e objeto, de modo a não haver nenhum outro tipo de comunicação, como conversas.

Dentro da perspectiva de modos de relação com o objeto, há um livro influente no trabalho fotográfico de Omar que trata-se de *A Arte Cavalheiresca do Arqueiro Zen* (2007). Obra-referência que colaborou até mesmo para a formulação do título do segundo livro sobre *Antropologia: O Zen e a Arte Gloriosa da Fotografia*. Nesse livro, Eugen Herrigel (2007, p. 6) descreve o Zen como uma representação da “transcendência do intelecto, (...) gestos iluminantes e iluminados, comunhão com o cosmo”. Por meio dos estabelecimentos e jogos de metáforas, essa obra permite a relação da figura do *arqueiro* como representação do *fotógrafo*; o *alvo* como o *objeto* a ser fotografado; o *esportista* como postura *profissional*. Assim, com essas associações:

no tiro com arco, arqueiro e alvo deixam de ser entidades opostas, mas uma única e mesma realidade. O arqueiro não está consciente do seu “eu”, como alguém que esteja empenhado unicamente em acertar o alvo. Dessa maneira, o arqueiro consegue um resultado em tudo diferente do que obtém o esportista e que não pode ser alcançado simplesmente com o estudo metódico e exaustivo (HERRIGEL, 2007, p. 10).

Trazendo a narrativa sobre o aprendizado da arte do arco para a prática no campo fotográfico, o *fotógrafo-arqueiro* deve compreender que a arte genuína não se destina a uma intenção ou finalidade. De modo que quanto mais o fotógrafo se empenhar em disparar sua *flecha* – tiro fotográfico – apenas para acertar um alvo, mais distante chegará tanto do primeiro quanto do segundo intento.

Interessante que há nos textos no livro *Antropologia da Face Gloriosa* algumas passagens que discorrem claramente sobre a figura da flecha em alusão ao tiro fotográfico. Entende Omar (1997, p. 22), que a “flecha” dispara sozinha quando o fotógrafo e seu objeto se “deslocam como um conjunto só em relação ao mundo. Sempre é preciso se concentrar num ponto só”. Escritos, portanto, que fazem bastante alusão à obra de Eugen Herrigel (2007).

A Arte Cavalheiresca do Arqueiro Zen (2007) é o mesmo livro que encantou Cartier-Bresson, que também integrou a filosofia Zen na captura da imagem. De acordo com Jean-Luc Monterosso⁴⁹, amigo de Bresson e curador da *Maison Européenne de la Photographie*, o fotógrafo

⁴⁹ Menção concebida durante as discussões sobre Henri Cartier-Bresson, o “Acaso Objetivo” promovido pelo Sesc São Paulo (2009).

queria ele mesmo virar uma placa de negativo, estabelecendo uma espécie de osmose entre ele e o mundo.

Uma curiosidade recai sobre os posicionamentos entre o *instante decisivo* de Bresson e o *instante glorioso* de Omar. Resumidamente, podemos lembrar que dizem respeito a posturas diferentes de acordo com as buscas⁵⁰ de cada fotógrafo. Parece-nos que a concepção de *instante decisivo* implica numa espécie de domínio e treino visual eficiente capaz de captar (e até mesmo “prever”) um instante de articulação precisa de elementos produtores de sentidos. Enquanto que o *momento glorioso* reflete sinteticamente uma postura que busca de um desconhecimento desse treino, interessado num estado extático que perpassa o fotógrafo e o fotografado.

Voltando para a observação das ações em campo de Omar, a câmera fotográfica geralmente utilizada por ele nas tomadas de *Antropologia* era uma 35mm, analógica de marca Nikon, com uma objetiva de 35mm, sem nenhum filtro. Mesmo em filmes em preto e branco, a utilização de filtros coloridos, por exemplo, já causaria alterações nos tons de cinza da imagem.

A lente de 35mm pede uma aproximação física do fotógrafo do objeto para sua captação em primeiro plano. Diferentemente se a opção tivesse sido, por exemplo, por uma teleobjetiva⁵¹. A objetiva escolhida pelo artista, considerada do grupo das grande-angulares por possuir um ângulo de visão maior que o olho humano, tem a capacidade de “captar a cena inteira, mesma a curta distância”, além do que “pode também apresentar uma aparente distorção da perspectiva que, na verdade, é causada pela proximidade e não pela objetiva” (GAMBIRASIO, 1978, p. 97).

Em *Antropologia*, o gesto de acionar a câmera em campo não caminha no sentido de se concentrar na produção apenas de uma “boa” fotografia, mas parece responder fortemente ao estímulo conferido a partir do encontro com o objeto. Em princípio, no que confere a realização da captura, poderíamos entender como uma “boa” fotografia aquela que é produzida a partir de ajustes no aparelho que garantam certa harmonia e visibilidade dos elementos na imagem, o que inclui, por exemplo, o foco, enquadramento, velocidade do obturador, abertura do diafragma, etc. Nesse sentido, apesar de Omar ter o domínio da técnica fotográfica advindo de sua experiência desde a adolescência, algumas das fotografias vão apresentar desfoque do objeto central; riscos devido aos movimentos; borrões; etc. Características essas que supõem, num olhar mais comum, “erros” durante a operação, mas que, conforme veremos, interessam ao artista. Desse modo, Omar coloca-se em situação propícia para intervenção externa. E não há, portanto, uma

⁵⁰ Conforme vimos no primeiro capítulo.

⁵¹ Utilizada para captar objetos que se encontram em longas distâncias da câmera. Empregada em 1937, pelo etnógrafo Gregory Batenson, quando realizava as fotografias na pesquisa em campo de *Balinese Character* em que desejava não ser percebido e, com isso, captar cenas tidas como “naturais”.

preocupação maior de realizar os ajustes tidos como “corretos” na câmera no momento das tomadas.

Para essas ocasiões, o filme fotográfico escolhido por Omar era sempre o preto e branco Tri-x⁵² de 36 poses da Kodak. O que liga o seu trabalho a toda uma tradição do uso monocromático⁵³ desde, por exemplo, os experimentos do daguerreótipo. Quando se elimina a cor numa imagem, “pode-se simplificar e reforçar os elementos essenciais do tema – sua forma plana, textura e as variações de luz e sombra” (BUSSELLE, 1998, p. 38). Além do que, o sistema preto e branco proporciona um alto grau de controle durante seu processamento (revelação, ampliação, etc). Como o olho humano é capaz de perceber várias cores e diferentes intensidades de luz, o “filme branco e preto deve reproduzir essas duas propriedades, sob a forma de luz e sombra” (BUSSELLE, 1998, p. 39).

Tri-x em especial é considerado um filme rápido e com alta sensibilidade, o que também implica num maior nível de granulação das imagens – fato este possível de ser observado em algumas das cópias de *Antropologia*. Essas películas “produzem imagens detalhadas e nítidas, com uma quantidade de luz considerada irremediavelmente fraca” (GAMBIRASIO, 1978, p. 124). Em *Antropologia* muitas das fotografias foram captadas à noite, e, portanto, sob baixa luminosidade, situação em que o Tri-x responde de maneira interessante. Esses filmes possuem uma natural capacidade de paralisar movimentos rápidos, que “contudo, são indicados para grandes aproximações, nas quais o detalhe é importante” (GAMBIRASIO, 1978, p. 126). Possibilitam mais detalhes na imagem, por possuírem, dentre outras coisas, uma vasta gama de tonalidades⁵⁴, maior até que os filmes coloridos.

Omar utiliza o preto e branco desde suas primeiras experimentações quando adolescente em seu laboratório caseiro. Como um processo mais simples, se comparado com o filme colorido, o método do preto e branco permite trabalhar com o mínimo de elementos (tonalidade, contraste, densidade, sombra, etc) oferecendo, no entanto, uma vasta gama de experimentações e relações destes. A respeito do seu uso, diz Omar (2000, p. 17):

o preto e branco vem de um hábito antigo de restringir minha paleta a poucos elementos de cada vez. Restringir as certezas. Operar com o mínimo, colocando o resto em dúvida. Há artes em que a paleta de cores exige a

⁵² Lançado no mercado na década de 50 pela empresa Kodak. Tri-x foi utilizado ao longo do tempo por diversos fotógrafos conhecidos, por exemplo, Cartier-Bresson e Sebastião Salgado.

⁵³ Monocromático porque apresenta apenas tons de cinza, variando do branco ao preto e vice-versa.

⁵⁴ O tom de uma fotografia refere-se “àquele valor da escala contínua de preto e branco que corresponde a uma única densidade” (GAMBIRASIO, 1978, p. 8). As relações entre os tons caracterizam o volume e contorno do objeto de modo a compor as interpretações da luz na fotografia pelo olho humano.

exclusividade do preto e do branco. Por exemplo, na prática essencial da caligrafia japonesa há apenas o preto sobre o branco.

A opção pelo preto e branco, recorrente no percurso do artista, também está ligada a alguns de seus pensamentos, como por exemplo, por meio de associações com o campo musical. Em seu livro faz a seguinte observação: “o piano é um instrumento lógico. A orquestra trabalha com timbres, cores sonoras, distraindo a mente das relações musicais, que são em preto e branco. Veja o teclado, teclas pretas, teclas brancas, como os filmes em que eu trabalho” (OMAR, 2000, p. 51). Essas observações marcam, sobretudo, a presença de sua mãe, professora de piano, e, portanto, sugerem a lembrança de uma infância marcada ao som desse instrumento. O olhar do artista para o campo fotográfico parece estar permeado por certa lógica musical – no caso aqui falamos mais precisamente da figura do piano. Dessa forma, o ato de trabalhar com o mínimo de elementos, oferecidos no preto e branco, sugere um direcionamento de atenção para os próprios aspectos e relações dos constituintes da matéria fotográfica.

Nesse sentido, a escolha por um filme em preto e branco é fundamental em *Antropologia*, pois é justamente nas intervenções dos contrastes, dos grãos, enfim, de seus elementos que vão se concentrar muito dos pensamentos e estabelecimento de metáforas do artista. A exploração desses aspectos da película irá marcar conceitualmente e esteticamente a ideia do êxtase em *Antropologia*.

“O percurso criador deixa transparecer o conhecimento guiando o fazer, ações impregnadas de reflexões e de intenções de significado” (SALLES, 1998, p. 122). Dessa forma, vejamos alguns dos possíveis critérios estabelecidos ao longo das realizações das tomadas no cenário carnavalesco em conjunto com o olhar sobre o material no laboratório.

3.1.2 O estabelecimento de alguns critérios em campo

Os critérios responsáveis pela possível continuidade e organização do trabalho serão estabelecidos a partir da correspondência entre a captação das fotografias e o encontro das imagens nos negativos fotográficos e, portanto, com a materialidade. Notamos dessa forma que o artista “constrói sua obra a partir de determinadas características que vai lhe oferecendo ao manipular sua matéria-prima. Algumas dessas características ganham consistência que outras: são as linhas de força da obra que ganham sustentação” (SALLES, 2006, p. 142) ao longo do

processo. Vejamos, nesse item, algumas dessas linhas conceituais que serão atribuídas à obra como guias, principalmente, na ação em campo.

No início da prática fotográfica, Omar (2000, p. 17) não tinha o costume de realizar provas contatos de seus filmes, conforme relata no livro *O Zen e a Arte Gloriosa da Fotografia*:

Eu nunca fazia contatos dos meus filmes. Só depois de adulto é que comecei a usar cópias de contatos para saber o que havia nos negativos. Acabava de revelar um filme e ia logo fazendo as ampliações de todas as imagens, ou quase todas. Selecionando a partir de uma avaliação visual da imagem em negativo, eu tinha um treino incrível nisso.

Desse modo, a surpresa que marca os primeiros reencontros com as figuras de *Antropologia* é decorrente de um olhar direto sobre as ampliações nos papéis fotográficos. Nestes, rostos surgem nas mais diversas expressões e variações. Faces que, de tão peculiares, chamavam a atenção do artista, tornando-se o objeto principal do trabalho que aos poucos surgia.

A escolha pela face reflete, dentre outras coisas, o desejo por um objeto de apreciação inesgotável, isto é, passível de uma exploração constante na geração de sentidos. Sendo na busca pela produção destes, que firmam os laços de trabalho com a matéria fotográfica.

Rostos que de tão misteriosos fazem analogia a máscaras⁵⁵, acessíveis graças à arte fotográfica. Nas imagens, portanto, expressões estranhas, fisionomias enigmáticas, sugestões de movimentos extáticos, “certos sorrisos, certos desafios, certos desejos” (OMAR, 2000, p. 18). Faces que, como espelhos, pareciam falar até do próprio artista, conforme Omar (2000, p. 18) percebeu: “rostos que vinham de um abismo que se parecia mais com o meu inconsciente do que com a memória do Carnaval carioca”. Imagens que falam sobre o artista, sobretudo, porque numa certa medida são percebidas através de suas ações.

Nas fotografias, as faces dialogam com os próprios detalhes estéticos peculiares da matéria fotográfica (exemplo: granulação, densidade, desfoque, altos contrastes, etc), e nesse conjunto, remetem a certa característica extática. Curiosamente, dentro da ideia de êxtase, Eisenstein considerava a própria lente grande-angular ‘extática’, pois essa objetiva “deforma a normalidade ótica das imagens, fazendo-as ‘saltarem fora de si’” (MACHADO, 1982, p. 94).

⁵⁵ Conforme vimos, no segundo capítulo no item *A face extática, face gloriosa*, o aspecto de mistério da figura da máscara.

O que poderia antes ser considerado como “erro” durante a captação das imagens (que confere, por exemplo, a ajustes na câmera nas tomadas) é visto como gerador de novas descobertas. No caso de Omar, notamos certa disposição para o uso do imprevisto de maneira constante, de modo que na captura das imagens o “artista coloca-se em situação propícia para a intervenção do elemento externo” (SALLES, 2006, p. 145), e de certa maneira colabora para a ocasião.

Conforme vimos no segundo capítulo, o carnaval, por se tratar da segunda vida do povo em contrapartida ao posicionamento cotidiano, propicia a manifestação de estados de alteração, inconscientes, fugidios. A própria escolha por essa festividade, como vimos, aparece como uma tendência de atenção do artista por esses momentos em que os homens apresentam-se mais “libertos”. De modo que até no olhar posterior à captação das imagens – nesse caso sobre as ampliações –, Omar exalta a presença desses estados nas fotos. Desde as ocasiões dos disparos, o fotógrafo parece manifestar suas inclinações estéticas e psicológicas, percebidas, por exemplo, na própria disposição de destaque para o tema do êxtase.

Segundo Omar, o êxtase poderia designar os ínfimos instantes de diálogo e sintonia com o objeto. Momentos que de tão incertos não constituem memória em sua mente, mas revelam-se na película fotográfica. Êxtase, num primeiro momento, como possibilidade de aproximação, em que o homem poderia mostrar-se em situações subjetivas livres, “abertos” para outras percepções do mundo.

O êxtase no trabalho de Omar também parece estabelecer relações com certa lógica musical presente no seu percurso – como na sua formação em música. Em muitos dos seus textos dispostos principalmente nos livros, realiza analogias com *sintonia* e *troca* entre fotógrafo e objeto com a figura do *tambor*. Dessa maneira, parece buscar conscientemente recorrer à linguagem musical – por meio das figuras (como o tambor, na sensação do seu toque para o artista) –, como modo de expressar textualmente para o público as qualidades (efeitos) pertinentes ao encontro com o outro quando está fotografando. “O artista percute, o outro soa. O artista bate, o outro explode” (OMAR, 1997, p. 23). Entre ambos há certo ritmo, em analogia a impressões provocadas pela música, o que justamente sugere a dança, a sintonia, o êxtase. Vale lembrarmos também no cenário da festividade carnavalesca, a figura do tambor e o próprio ritmo (que confere nesse ambiente certa lógica, mas permeada por emoções) também são elementos inerentes. Festa na qual os homens se encontram e/ou desencontram embalados por musicalidades.

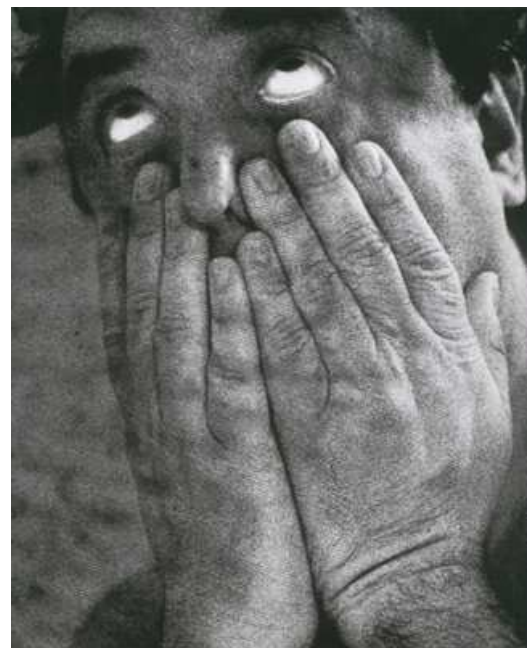
Essa correspondência entre sujeito e objeto reflete, portanto, certa compreensão musical do artista que perpassa pelo seu entendimento fotográfico de relação com o mundo. Curiosamente, nesse jogo aparentemente dual de sujeito e objeto, surge o terceiro elemento, espécie de qualidade: o êxtase. Sendo em direção deste que o artista, de certa forma, encaminhará seu percurso criativo.

Se a captação das imagens sugere sintonia entre sujeito e objeto por meio de estados extáticos, supõe-se que sendo instantes fugidios, não há como se prever o disparo no momento certo dessas breves manifestações. Para se chegar ao mundo do outro, conforme acredita o artista, deve-se compartilhar sua mesma situação, desse modo, é necessário estar também permeado pelo êxtase.

Vale repetirmos que o artista mostra-se propício (mesmo que de maneira “inconsciente”) para essas ocasiões de troca, que repercute de seu posicionamento livre em campo juntamente com a ideia de aproximação do objeto. Dessa forma, notamos que “a intervenção do acaso no ato criador vai além dos limites da ingênua constatação da entrada, de forma inesperada, de um elemento externo ao processo” (SALLES, 2006, p. 148).

Curiosamente, segundo Omar, foi na observação da fotografia *Não te Vejo com a Pupila, mas com o Branco dos Olhos* (ver fig. 23), único auto-retrato da coleção, que diz ter chegado à ideia de criar *Antropologia*. A imagem mostra-se para o artista como uma espécie de documento revelador. A câmera volta-se para o próprio fotógrafo, e parece registrá-lo em estado extático semelhante à atmosfera das outras faces captadas. “Com essa foto, eu próprio entrei na lista dos Corpos Gloriosos” (OMAR, 2000, p. 41). A presença dela na coleção sugere, dentre outras coisas, o posicionamento do artista durante a festividade e possivelmente no contato com os foliões.

Quando questionado sobre a autenticidade de sua experiência extática registrada no auto-retrato, Omar (2000, p. 41) explica: “todos nós passamos por esses estados. Passamos sem perceber, pois sendo eles tão breves, não chegam à consciência. Exteriormente, eu podia estar



23. Destaque para os olhos “suspensos” no auto-retrato *Não te Vejo com a Pupila, mas com o Branco dos Olhos*. Fonte: OMAR, 1997.

mentindo, mas por acaso, coincidindo com a verdade, sem saber. Ou não. Não há como garantir?”. Escapa à memória talvez por serem instantes fugidios, que não concernem ao campo consciente.

O auto-retrato parece também ter despertado o artista para lembranças e associações, como: “em todas as representações plásticas de místicos em êxtase, os olhos sempre aparecem revirados para cima” (OMAR, 2000, p. 41). O que nos indicia sua atenção perceptiva para estas manifestações extáticas também em outros campos, como na pintura, remetendo aos seus diálogos culturais.

Notamos que não foi apenas na contemplação do seu auto-retrato que o artista realizou descobertas, mas também na medida em que lidava fisicamente com a imagem:

Temos a massa cinza da imagem, um cinza pesado e homogêneo. Nessa massa se destaca o branco dos olhos, que realcei quimicamente, no laboratório, passando uma solução de ferricianureto de potássio, um veneno fortíssimo. Foi estranho, eu com o algodão, esfregando uma substância corrosiva nos meus olhos revirados. Por um momento, isso me pareceu um ato violento, sádico. Se tivesse sido nos olhos de verdade, eu ficaria cego em um segundo. Sobre a foto, o veneno tinha a função de reavivar a sensação de êxtase (OMAR, 2000, p. 41).

Essa ação de interação com o outro em consonância com os ajustes inesperados na câmera confere imagens vibrantes. Isto é, como já mencionamos, com a figura maior em primeiro plano (devido ao uso da grande angular), fora de foco, borradas, com riscos e círculos de luzes que sugerem até direções de alguns dos movimentos realizados pelo artista durante o contato com os foliões.

Numa direção de afirmação de sua prática, Omar apresenta em seu livro *Antropologia da Face Gloriosa* textos que procuram estabelecer diferenças de sua atuação com a do fotógrafo Cartier-Bresson:

Aqui estamos longe da vontade de partir em busca de um ‘momento mágico’, como sugerido por Cartier-Bresson, onde todos os elementos de uma situação estariam simultaneamente presentes e perfeitamente configurados numa relação única de significação e energia máxima, que se ofereceriam diante da câmera (OMAR, 1997, p. 21).

No caso de Omar, a questão do fazer fotográfico procura não se prender apenas ao fato da manifestação externa ocorrida na captura das imagens e que desconsidera, portanto, o antes e o depois do clique. Nesse sentido ele leva em consideração as disposições subjetivas do fotógrafo em ação em campo juntamente com os procedimentos do fazer fotográfico analógico, responsáveis pela constituição visual da imagem.

Nesse diálogo com Bresson, por exemplo, notamos a necessidade do artista “de conhecer o que já tinha sido feito” (SALLES, 2006, p. 44). O que expõe alguns traços de pesquisas realizadas por Omar no campo fotográfico. Assim, encontra brechas nas diferenças diante do entendimento do *instante decisivo*, e posiciona-se num sentido de apresentar outros modos de pensar fotografia. Sua prática parece exprimir uma postura auto-reflexiva que propõe a rearticulação de práticas já comuns, isto é, implodindo estruturas e entendimentos tradicionais a favor de outras perspectivas de experiência e abordagem no campo fotográfico, como também, no antropológico.

Anos depois, o texto *Kodak-Gnose* (1988) é publicado no livro *Antropologia da Face Gloriosa* (1997) com apenas a alteração no nome, que fica *Foto-Gnose*. Esse fato só reforça certa aproximação da produção reflexiva desse texto com o período de captação das fotografias iniciais de *Antropologia* e trabalho nas imagens em laboratório.

Foto-gnose seria o termo criado pelo artista como tentativa de conceituação do que vinha percebendo por meio de suas ações. Estas que, de maneira recorrente, pareciam destacar que o conhecimento produzido pelas fotografias não se referia apenas ao objeto, mas incluía também o fotógrafo e a relação entre ambos. *Foto* (luz) – *gnose* (conhecimento) diz respeito às ocasiões de sintonia entre fotógrafo e o seu objeto por meio da câmera fotográfica. Esse pensamento reflete o fazer fotográfico como um modo de trazer à superfície os instantes de diálogo entre o pensamento do artista (*luz interna*) e do objeto. Ocasões em que ambos, supostamente, estariam compartilhando o mesmo estado extático.

Interessa-nos nesse momento perceber o *Foto-Gnose* como um dos critérios guias para a realização das fotografias em campo. Procedimento que designa a atitude do fotógrafo na qual “é obrigado a se transformar, a se ‘explodificar’ diante dos olhos do outro, no instante mesmo em que se dá o cruzamento dos seus olhares” (OMAR, 1997, p. 24).

Foto-Gnose permite ao artista a possibilidade de posicionamento diante do objeto que não seja observá-lo, analisá-lo, conforme ocorre na prática antropológica tradicional. De modo que recaia numa busca por alternativas a esses métodos que incluem uma espécie de visão colonial do

objeto na intenção de conhecê-lo. Assim, para fazer as fotografias de *Antropologia*, apesar de toda a complexidade que envolve esse ideal, o sujeito deve procurar “entrar” em fase com o outro, o que designaria um deslocamento de ascensão. Por meio dessa atitude, na visão de Omar (1997, p. 24), “pela primeira vez, num campo dito antropológico, pode-se falar da abolição de qualquer vestígio de exercício de poder, efetivo, imaginado ou sugerido”. Apesar de que nas ações de trabalho posterior à captação que incluem a seleção, recorte e intervenção nas imagens, coloquem esse propósito de maneira questionável.

Dentro da ação de nomear as práticas, notamos que, quando não há a possibilidade de determinar, “chamar”, a questão fica aberta a interpretação, e pode remeter a qualquer coisa, de modo a não produzir nenhuma imagem mental justificável. A necessidade de estabelecimentos de nomeações indicia essas tentativas de organização de pensamentos aliados ao percurso de criação de *Antropologia*. Seguindo esse raciocínio, antes o que conferia a vagueza de uma atuação livre em campo, ganha, no livro *O Zen e a Arte Gloriosa da Fotografia*, a nomeação de *Investigação Livre*.

Sob uma escrita mais elaborada, *Investigação Livre* remete à ideia de ir para o evento desarmado de conhecimentos prévios sobre o tema, de maneira a deixar que os acontecimentos ocorram involuntariamente, sendo descobertos aos poucos.

Um fato é que Omar costuma ler demasiadamente, e manter-se informado de vários assuntos: “eu estou sempre lendo, estudando, trabalhando⁵⁶”. Em sua casa, mantém uma vasta biblioteca que inclui livros de artes, história, antropologia, literatura, fotografia, etc. Mas diante deste conhecimento advindo das trocas com campos culturais diversos, no momento de feitura das fotografias prefere se distanciar deles. Informações que, para o artista, parecem servir como espécie de *moldura* para o olhar. O que reflete uma busca não pelo que os livros, os vídeos (que refletem geralmente conhecimentos gerais sobre algo) possam indicar, mas no que a experiência própria, vivida, remete. Ele deseja experimentar pela *primeira vez*. Vale ressaltarmos que “uma vez que a memória se lança no abismo da desatenção, abrange perspectivas que se lançam a ela indiretamente. Em termos freudianos, seria o ainda não consciente” (OLIVEIRA, 2009, p. 30).

Pensamento que parece confluir com a ideia de desejo de singularidade de sua produção, concentrada, portanto, em experiências únicas. Assim faces resultantes de momentos jamais retornáveis. Lembremos aqui do romance *Em Busca do Tempo Perdido* de Marcel Proust, escritor referência para Omar. Obra, cuja narrativa, por mais universal que possa soar devido às passagens

⁵⁶ Arthur Omar em entrevista concedida para este trabalho em Março/2009.

sobre os temas da memória, da infância, etc, diz respeito a lembranças, sejam elas fiéis ou não ao modo como ocorreram, mas decorrentes de experiências singulares de Proust.

Partir para o desconhecido e vivenciar o movimento pela *primeira vez* é postura que nos lembra a disposição de Omar em se colocar como um amador. A princípio, a noção de amador poderia remeter a “aquele que, apesar de desempenhar uma função, não possui o conhecimento necessário para ser profissional” (ALARCON, 2008, p. 15), mas, no caso de Omar, designaria um conhecedor da prática fotográfica cuja atividade não está necessariamente presa a essas regras, fórmulas, manuais, mas corresponde, sobretudo, a ações em permanente mutabilidade a partir das experiências.

Para Omar, torna-se instigante o uso ilimitado do experimentalismo como via de apreensão de diferentes formas de reagir diante da “realidade”. Para compreendermos melhor o posicionamento do artista, vejamos seu entendimento sobre as diferenças entre o amador e o profissional:

Eu sou um artista amador. O amador é aquele que faz as coisas somente quando ama ou sente dor. O profissional quando erra, corrige o erro com um acerto. O amador quando erra, corrige um erro com outro erro. O profissional acumula com a experiência. O amador se dispersa com a experiência. O profissional usa a memória para lembrar. O amador usa a memória para esquecer. O profissional vê com atenção, como se fosse a última. O amador vê uma vez só, como se fosse a primeira. A obra do amador é uma sucessão de erros que só podem ser corrigidos se fizerem a obra mudar de rumo, o que ocorre a cada correção. A obra do amador é uma orquestração dos seus melhores erros. Um grande amador tem uma obra milionária de erros, com isso ele contribui para o acerto do resto dos artistas do mundo, inclusive os profissionais. O profissional diz: “amém”. O amador diz: “porém”.

Quando adotou a feitura das provas contatos dos negativos, o artista diz ter percebido o aspecto que chama de *Primeira Visão*, conforme descreve:

Folha por folha, comecei a perceber que só havia uma única foto de cada personagem, de cada rosto. Raramente eu havia repetido duas vezes o ato, nunca três. Não se tratava de acompanhar o sujeito, de observar os seus diferentes aspectos, ou de escolher uma pose melhor dentro de uma série (OMAR, 1997, p. 19).

Novamente o olhar sobre a materialidade repercute em guias de *Antropologia. Primeira Visão*, noção também trazida no seu livro *O Zen e a Arte Gloriosa da Fotografia*, fala de um olhar para o desconhecido de maneira intensa, potencializando ao máximo a experiência com o objeto. Para isso deve-se procurar realizar poucos cliques de cada rosto, ao invés de muitos no intuito de conhecê-lo e, assim, limitá-lo. A experiência do desconhecimento representa o choque e atração entre sujeito e objeto, este sempre por revelar.

“O momento em que a obra vai sendo descoberta, vai sendo inventada” (SALLES, 1990, p. 61). Conforme percebemos, as ações do artista vão se repetindo acompanhadas de um olhar retroativo por meio das imagens. O que acarreta, aos poucos, em perspectivas mais elaboradas no sentido de norteamento em campo, são elas: *foto-gnose*, *investigação livre* e *primeira visão*. Diretrizes que são também flexíveis, já que, no decorrer de continuidade do trabalho, podem passar por transformações a partir da interação com outras ideias surgidas durante o processo de criação.

Esses critérios apontam para reflexões estabelecidas durante o percurso de realização das fotografias a partir da relação com o objeto. Decorrentes também, de alguma forma, do diálogo com pensamentos sobre práticas antropológicas. De acordo com o sociólogo Sylvain Maresca (*in* SAMAIN, 2005, p. 130),

Essa capacidade de produzir sem forçosamente tudo elucidar proporciona ao ato artístico uma grande eficácia operacional. Sua aptidão ainda em progredir, a despeito das contradições, permite-lhe atingir um tipo de resultado sem necessariamente planificar as condições requeridas para alcançá-lo e, até mesmo, sem poder reproduzi-las. Mais precisamente, a arte manifesta as contradições, às quais dá sua plena expressão, em vez de buscar eliminá-las; dedica-se, aliás, mais a trabalhá-las que a reduzi-las. Por requerer e mobilizar essa grande confiança em nível construtivo do ato criador, a arte possui uma indiscutível potencialidade heurística.

Agora vejamos com mais detalhes alguns dos modos que conferem o lidar com a materialidade fotográfica que tanto apontamos nesse item.

3.2 Dos laços e intenções com a matéria fotográfica

Na prática etnográfica de avaliação de dados, as fotografias geralmente são acompanhadas por informações textuais auxiliares que incluem: contexto do objeto, nomes, localidades, elementos de relações sociais, etc. Aspectos da pesquisa científica no sentido de fornecer

informações verificáveis sobre o tema escolhido. Em *Antropologia* uma das primeiras ações, após o reencontro com as faces no laboratório, é retirar qualquer referência espaço-temporal das imagens.

Se na Antropologia Visual, de maneira geral, utiliza-se a fotografia para uma criação de representações predominantemente indiciais (que se detêm a apresentar o objeto com o mínimo de interferência possível), o tratamento fotográfico em *Antropologia*, num sentido questionador, segue uma trilha totalmente inversa: intervém na aparição do referente, na direção de *desconstrução* dessas faces.

Se o trabalho se dedica, de alguma forma, na exaltação da característica extática, o gesto de retirar as referências pode mostrar-se como um critério adotado na direção pertinente de aproximação da atmosfera (seja estética e conceitual) dessa manifestação. Já que os momentos de êxtase supõem que “a realidade está suspensa, em que as diferenças se perdem, as fronteiras, finalmente, se fundem” (CANONGIA *in* OMAR, 2000, p. 6). Nessa lógica, os nomes próprios e, portanto, informações dessas pessoas fotografadas perdem o destaque diante do propósito do trabalho. Neste, elas são agora figuras decorrentes de vários tempos, que inclui desde captação até os trabalhos sobre o papel fotográfico.

Sendo faces de grãos fotográficos, o movimento do artista parece se dedicar cada vez mais em direção à forma. A matéria fotográfica surge como ambiente exclusivo de revelação das faces extáticas. Afirma Omar (1997, p. 22):

A Antropologia da Face Gloriosa não é uma antropologia visual no sentido clássico. Para ela, tudo que puder representar informação significativa, contextualizadora, tudo que se situe socialmente, culturalmente, espacialmente, deve ser deixado de lado como material não-pertinente. Uma face gloriosa não pode estar relacionada com nenhum acontecimento, nenhuma data, nenhum lugar. Tudo tem que ser apagado, para que ela possa realmente dar início aos seus efeitos.

Um dos pontos propulsores da criação das fotografias é fugir da ideia etnográfica de objetividade dos mecanismos de representação.

Na visão de Omar, ao invés de qualificar, definir o objeto, deixa-o em constante porvir. Assim, procura trabalhar no sentido de potencializar a formação de sentidos nas imagens. E, com

isso, parece questionar se afinal essa não seria a própria natureza fotográfica: caminhar num desconhecimento (referentes às etapas de processamento do material) no sentido de conhecer.

Claro que não podemos deixar de perceber que essa aparente liberdade de criação e atuação fotográfica advém dos laços de Omar com o campo artístico, onde encontra espaço para experimentar sem a obrigação de seguir qualquer método a priori e/ou produzir algum resultado tangível.

Se em campo o artista procura esquecer-se de conhecimentos anteriores para vivenciar novas experiências, no laboratório, isto é, no lidar criativo com a matéria fotográfica, que, possivelmente, o diálogo com essas informações e referências pode ser convocado no decorrer da criação. Chega o momento da medida, da separação, dos elementos plásticos. Característica recorrente, conforme vimos no segundo capítulo, do estado apolíneo.

O costume de intervir no material fotográfico decorre, dentre outras coisas, das experiências de Omar no laboratório quando adolescente. Vejamos algumas de suas anotações sobre o período:

Mas o que me interessava mesmo era o Laboratório, que se chamava então Quarto Escuro. Na verdade, um quarto de empregada pintado de preto, onde eu me refugiava durante horas para não ter que ficar zanzando em frente da televisão enquanto meu pai lia jornal e a minha mãe lia o meu pai. Lá dentro, eu vivia comigo uma estranha intimidade (OMAR, 2000, p. 16).

No laboratório, o artista tinha a possibilidade de, no seu ritmo, descobrir modos de lidar com a matéria fotográfica por meio da experimentação. “Muitas vezes eu errava de propósito na realização de uma fórmula, para ver no que dava. Ou pegava um pó qualquer sem ler o rótulo, e jogava na composição, esperando um efeito surpresa” (OMAR, 2000, p. 17). Essa notação apresenta certa propensão do artista a não se deter apenas nas regras do fabricante e nos métodos fotográficos conhecidos. Desde esse período, o erro e o acaso, como elementos decorrentes das experimentações, são observados como propulsores de criação na tendência de busca por novos modos de fazer. De alguma forma, o artista já apresentava uma conduta que deseja sobressair e avançar de práticas interditas. Atitude que também está refletida no seu próprio lidar com os métodos antropológicos.

No processo de conhecimento fotográfico notamos, num primeiro momento, a aspiração do artista por realizar descobertas, mais do que garantir resultados já certos por meio de

fórmulas. Não que para isso, ele tivesse que ignorar informações sobre a prática. Pelo contrário, a liberdade de experimentar novas combinações tinha correlação com o conhecimento e estudo que avançavam na área fotográfica. Do seu interesse pela pesquisa sobre a prática fotográfica encontramos em seu livro a seguinte notação do artista (OMAR, 2000, p. 17): “mas em geral, eu me mantinha dentro do raciocínio rigoroso da química fotográfica, me aprofundando, estudando, tomando notas, como um monge numa biblioteca medieval. Os truques, os efeitos especiais, as ilusões de ótica, a fotomontagem, os limites de cada material”.

Ainda no período de iniciação do fazer fotográfico na adolescência, um dos livros mais consultados pelo artista era *Fotomontagem e Arte* de Francisco Aszman⁵⁷, obra lançada em 1961 no Brasil. Logo no prefácio deste, encontramos a frase: “a técnica não é arte, mas é indispensável à sua realização!”. O livro traz de maneira implícita no seu texto a ideia de arte aliada ao pensamento romântico fotográfico que estimula a lidar com as possibilidades de criação no laboratório.

Assim, a concepção de *fotomontagem* inclui o uso de técnicas no sentido de explorar o conjunto de realidades por ela apresentadas reunindo “as maiores possibilidades para aproximar-se do ideal” (ASZMANN, 1961, p. 11). Desse modo, *Fotomontagem e Arte* exalta o olhar romântico que retoma a manifestação do sujeito por detrás do gesto de interferir no material. Sugerindo, portanto, a manipulação do material, como caminho de desvio da mecanicidade na fotografia. Atitude, portanto, que “afirma o sujeito que se interpõe no mundo objetivo, tornando-o visível através de seu temperamento” (CANONGIA *in* OMAR, 2000, p. 6).

Nesse sentido, Aszmann (1961, p. 126) mostra que “o fotógrafo também tinha possibilidade de criar obras de arte”, e que pode, portanto, “formar o motivo da composição individualmente”. O que garante, de certo modo, peças e figuras únicas. Devemos lembrar que o período romântico, “em nome da natureza, exaltou a liberdade, o poder, o amor, a violência, os gregos, a Idade Média, ou qualquer outra coisa que o estimulasse, embora, realmente, exaltasse a emoção como um fim em si mesma” (JANSON, 1996, p. 309). Emoção que Aszmann toma em seu livro como aspecto idealizado no trabalho das fotografias, de maneira que oferece conselhos que incentivam o fotógrafo a criar com sentimento e criatividade, produzindo, inclusive, metáforas visuais.

⁵⁷ Aszman (1907-1988) foi escritor, pintor e fotógrafo, também um dos responsáveis pela propagação da corrente da fotomontagem. Lecionou fotografia em vários fotoclubes no Rio de Janeiro, colaborando para a fundação da Associação Brasileira de Arte Fotográfica (ABAF) – na qual Omar posteriormente ingressa –, como também, a Associação Carioca de Fotografia. Ao longo do seu percurso como fotógrafo, ganhou vários prêmios com suas imagens no cenário do fotoclubismo internacional.

Dentro dessa ideia, *Fotomontagem e Arte* (1961) fornece dicas de laboratório, fórmulas inspiradoras, processos de revelação de negativo, estudo de densidades das fotografias, recortes, pré-retoque, colagens, máscaras, rebaixamentos, etc. Além disso, Muitos desses processos aparecem nas feitura das fotografias de *Antropologia*.

As leituras feitas pelo artista do trabalho de Aszmann refletem seu interesse por diferentes modos de criação fotográfica no campo artístico. Nesse livro curiosamente, a atenção da questão da captação das fotografias fica mais para segundo plano, deixando o primeiro para as potencialidades que dão ênfase à criação no trabalho do laboratório. Esses ensinamentos, de certa forma, passam a fazer parte das várias camadas que envolvem o percurso de produção de *Antropologia*, sobretudo o olhar romântico de intervenção no material fotográfico.

3.2.1 A participação da linguagem musical: a revelação

Conforme os materiais dos livros e vídeos apontam, a presença da música é constante durante o trabalho do artista nas imagens. Para termos uma noção, no período de suas experimentações no laboratório caseiro, um dos objetos presentes neste se tratava de um rádio que, sintonizado geralmente na Rádio Relógio, marcava o tempo ritmado de exposição da luz do ampliador sobre o papel fotográfico. “Ouvir a Rádio Relógio por 15 horas seguidas é uma experiência hipnótica, que faz parte da minha memória fotográfica. Tenho grande carinho por aquela locução do tempo infinito, pingando, pingando” (OMAR, 2000, p. 17). Numa observação sobre a sensação do tempo na música, dizia Descartes (*apud* GATTAS, 2001, p. 54): “o tempo tem uma força tão grande na música, que pode por si só proporcionar algum prazer”.

Dentre os sons que habitam o vídeo *Infinito Contínuo*, que registra a feitura das fotografias para a exposição na 24ª Bienal de São Paulo, há a presença marcante do Rádio ligado diante do silêncio da equipe enquanto trabalhavam nas imagens. Sobre essa ocasião, Omar (2000, p. 20) apresenta a seguintes notas no livro *O Zen e a Arte Gloriosa da Fotografia*: “com o rádio ligado na Cultura de São Paulo, Beethoven, jazz, músicas medievais, orientais, piano, sinfonias, experimentais. Tudo inspirado a improvisação e as mudanças de direção que aconteciam no movimento da produção das cópias”.

Talvez um dos momentos do processo de *Antropologia* que marca uma relação mais direta entre as linguagens musical e fotográfica seja na ocasião de revelação dos negativos. Oportunidade em que a música aparece como um recurso para o trabalho fotográfico. A

correlação entre elas faz-se principalmente por meio da própria associação do tempo da música escolhida pelo artista com o tempo em que o filme fica em contato com os químicos. Aqui observamos, que o tempo, por si só, é fundamental para o estabelecimento da música, como também, para o fazer fotográfico (referimos aos vários tempos que cabem ao seu processo que incluem: captação das imagens, revelações, ampliações, etc).

A opção pelo tempo musical também diz respeito a sua postura de não seguir indicações, regras pertinentes a área, que para o artista despertam pouco interesse já que não fornecem mistério nas suas execuções e garantem a certeza de bons resultados. Dessa forma, a música também sugere uma alternativa para novas combinações.

Não obedeco a nenhum desses comandos. (...) O mais importante é variar o tempo da revelação. Quanto mais tempo, mais denso fica o negativo, quanto menos tempo, menos denso. Eu quero uma densidade surpresa, e não uma densidade correta (OMAR, 2000, p. 50).

Observamos, portanto, que no caso do entendimento fotográfico, as regras são úteis e devem existir, mas que não convém apenas estar preso a elas. Curiosamente, um músico em fase de elaboração de uma composição geralmente confere a medida do tempo de uma nota no momento em que sente que aquela ocasião pede por isso, nem antes, nem depois. O que acaba por criar um trabalho natural e único. Isto é, esse movimento parte da capacidade de abstrair sentimentos diante de uma lógica pertinente ao fazer musical. Em direção semelhante, Omar parece intentar, durante a revelação dos negativos, potencializar os modos de agir de acordo com as sensações e sentimentos do momento, servindo ao inesperado a partir de sua inspiração.

Às vezes, tenho vontade de ouvir uma música de dois minutos, às vezes, uma de vinte. Durante a revelação, realizo as necessárias agitações no tanque, segundo os compassos da composição, com pausas mais ou menos longas, onde apenas se ouve o som, sem mexer, etc (OMAR, 2000, p. 51).

Observamos aqui que o ritmo que compete à música é incorporado ao fazer da revelação, qualidade que de certa forma move-se entre uma linguagem e a outra.

O inesperado, portanto, tem um papel de grande importância no caminhar do processo criativo de Omar, conferindo às fotografias de *Antropologia* aspectos tão peculiares e estranhos

que não dizem respeito apenas do lidar do filme com os químicos, mas também compete a relações do artista, no caso, com a música.

Sempre obtive bons negativos com Ondines de Debussy (...) Outro que funcionou bem foi Scarlatti, qualquer uma das sonatinas, executadas no piano ou no cravo (...) em geral, funcionam músicas de instrumentos solistas. (...) quando ponho uma peça orquestral para acompanhar a revelação, o resultado é sempre deplorável (...) Certa vez, revelei um filme seguindo o tempo das Valquírias, de Richard Wagner. O resultado foi um negativo tão denso, tão intransparente que precisei de oito horas de exposição no ampliador para imprimir o papel.

Esse método musical de revelação vai garantir em *Antropologia*, negativos cujas densidades se tornaram as mais variadas possíveis. Em geral, provavelmente devido ao longo tempo em contato com os químicos, as películas apresentavam-se mais escuras que o convencional, o que, conseqüentemente, vai ocasionar mais horas de exposição à luz no ampliador. Por densidade de um filme entendemos “um valor que mede o grau de enegrecimento que a emulsão apresenta uma vez processada – revelada, fixada e seca” (GAMBIRASIO, 1978, p. 11). Assim, “falar de tons de cinzas mais claros ou mais escuros significa falar de densidades menores ou maiores, respectivamente” (GAMBIRASIO, 1978, p. 11).

A escolha por músicas de instrumentos solistas, conforme apresentado anteriormente, remete o artista para lembranças de sua mãe, o que rompe, de certa forma, a linearidade do tempo criação. Dessa forma, a música proporcionada pelo piano aparece no processo de criação como um estímulo que traz à tona certas recordações. De modo geral, por meio desses incentivos que “podem ser internos (a própria criação) ou externos (uma música, uma chuva etc.)”, experiências são novamente resgatadas seja “por leis de associação: de contigüidade ou similaridade” (SALLES, 1990, p. 38).

Manter uma relação com a música durante a revelação das fotografias também confere a possibilidade de, diante das sensações provocadas por ela, atingir outros estados de percepção no momento da prática. O que nos remete a um desejo também de seguir uma atmosfera extática semelhante de quando as fotografias foram realizadas em campo. Sobre essas possibilidades, afirma Omar (2000, p. 56) que

essas imagens diretas, documentos brutos e simples da realidade, no entanto, eu preciso vê-las como se através de um estado alterado de consciência. Na verdade, isso é uma lei do cinema em geral, e que eu aplico na fotografia fixa. É

por isso que sempre se usou música acompanhando a imagem. Para alterar o estado de normalidade do olho que registra a imagem. No meu sistema de produção, essa sensação de estado alterado da consciência deve ser intensificada ao máximo.

Devemos notar que a música permite uma fuga do tempo irreversível, tempo dos relógios, por isso pode ser considerada uma arte puramente espiritual e subjetiva, na qual o homem pode entrar em sintonia diferente com o mundo e consigo mesmo. Pois, como já mencionava o escritor Mário de Andrade (1987), possuímos som e ritmo nas batidas do coração e no pulsar do sangue nas veias. O musicólogo e professor de literatura José Miguel Wisnik (1999, p. 28), diz que “o som tem um poder mediador, hermético” e, portanto é o “elo comunicante do mundo material com o mundo espiritual e invisível”.

Novos tempos são incorporados ao trabalho, as faces ganham dimensões musicais, caminho que parece marcar durante o processo nas imagens, certa distância do tempo cotidiano, existente, em que foram captadas. Como vimos, o campo musical perpassa por momentos no percurso de *Antropologia*, servindo como um estímulo e acompanhamento da criação. Adentrar nas tramas do processo de criação de *Antropologia*, nos permite, portanto, observar relações que sobressaem até próprio campo fotográfico.

3.2.2 Desconstrução das faces carnavalescas para reconstrução de faces gloriosas

Recaímos agora, com o olhar mais atento, sobre os modos de lidar com o objeto fotográfico. Devemos lembrar que essa etapa ocorre paralelamente com as descobertas em campo e o estabelecimento de critérios vistos nos itens anteriores.

Sem desconsiderar a complexidade e simultaneidade de ações que envolvem o trabalho fotográfico de *Antropologia*, podemos iniciar esse item a partir da observação da evolução do tamanho das cópias das fotografias ao longo dos anos.

Em 1984 a primeira aparição pública de *Antropologia* no Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro trouxe 99 imagens de tamanho 30 cm por 40 cm. Em seguida, em 1993, a obra reaparece no Museu da Imagem e do Som (MIS) de São Paulo com uma nova série composta de 84 fotografias de 50 cm por 60 cm. Logo depois em 1997, na exposição coletiva *Panorama das Artes*, são apresentadas 14 fotografias novas da série sob o tamanho 1 m por 1m. Formato que é estabelecido como padrão para as produções seguintes e exposições da obra.

A determinação do tamanho é acompanhada de uma atitude marcante de intervenção nas imagens. Assim, a opção por uma imagem maior reflete o interesse do artista de aproximação e destaque de elementos constituintes da matéria fotográfica como os grãos (pertinentes do filme Tri-x), as texturas, etc. O que remete a uma busca estética de exaltação de características extáticas. Proporcionando, principalmente quando as imagens são vistas de perto, a contemplação de um maior grau de abstração dos elementos, que assim parecem “saltar” do papel fotográfico. De maneira geral, cópias maiores também oferecem a oportunidade do artista perceber certos detalhes da imagem, como também de trabalhar e adicionar novas ideias a partir da intervenção nesses elementos.

O curto panorama das exposições que mencionamos acima apresenta também cópias que partem de uma dimensão retangular (pertinente ao filme de 35mm utilizado por Omar) para ampliações no formato quadrado de 1m por 1m. Este chega a remeter às proporções das dimensões de negativos de 6 x 6 pertencentes a câmeras de 120mm de médio formato, nas quais os filmes possuem grande capacidade de revelar detalhes. O caminho para um corte quadricular na imagem também pode ser visto como forma em que o artista encontrou como adequada para apresentar as faces, a partir do processo dos constantes reenquadramentos das imagens.

Como havíamos dito anteriormente, Omar não tinha o costume de realizar provas contatos de seus negativos, e preferia seguir direto para ampliação das imagens. Devemos notar que, de certo modo, a prova contato implica num “grau de controle que o fotógrafo pode exercer sobre seu trabalho” (BUSSELLE, 1998, p. 174), o que não agradava ao artista, já que preferia a emergência de surpresas durante as revelações.

A mudança desse procedimento ocorre quando ao artista vê-se diante da necessidade de realizar ampliações de metro para a feitura de seu primeiro livro *Antropologia da Face Gloriosa*. Cujos processo envolvia um alto custo dos materiais que não poderiam ser comprometidos na realização de cópias, no caso, feitas diretas do negativo. Era necessário para a ocasião ter algum controle do processo para realizar comparações entre as imagens, fazer testes, etc.

Além da limitação do material, essa mudança de método também é decorrente do encontro do artista com Silvio Pinhatti⁵⁸ para a realização dessas ampliações, já que cópias por contato “tem por objetivo facilitar a tarefa de selecionar as fotos que merecem ser ampliadas e poupar ao fotógrafo, as despesas e frustrações decorrentes da ampliação de fotografias ruins”

⁵⁸ Conhecido por seu trabalho com *fine art*, possui um laboratório fotográfico em São Paulo no qual realiza e auxilia nas possibilidades que envolvem todo o processo de ampliação de alta qualidade de fotografias de artistas geralmente para exposições, museus, livros, etc.

(BUSSELLE, 1998, p. 175). Sobre essa nova necessidade, discorre Omar (2000, p. 18) em seu livro *O Zen e a Arte Gloriosa da Fotografia*:

No início, me pareceu uma facilidade indevida, tudo ficava fácil demais, ver assim o que tinha no negativo, sem precisar arriscar uma ampliação. Eu sempre optei pela dificuldade máxima, impor obstáculos. (...) Mas agora, pela primeira vez, eu podia vislumbrar a Antropologia como um todo, observando as folhas de contatos espalhadas sobre a mesa. Milhares de quadradinhos.

A mudança de prática implicou numa nova perspectiva dos negativos, fazendo com que o artista tivesse a possibilidade de perceber, a partir das cópias dos contatos de todos os negativos ligados ao tema de *Antropologia*, certos detalhes antes não notados no outro método de ampliação. De forma que houve por parte do artista uma maior intensificação na percepção das faces e conseguinte, de seleção destas.

De surpresa em surpresa, fui desenhando os cortes das imagens, descobrindo coisas nos cantos, nos backgrounds, nas figuras secundárias, nas caras que nunca me chamaram a atenção quando haviam se oferecido a mim em estado de negativo e logo abandonadas (OMAR, 2000, p. 18).

O vídeo *Infinito Contínuo*, filmado no estúdio-casa de Pinhatti durante a realização das ampliações para a exposição na 24ª Bienal de São Paulo, apresenta algumas das provas contatos⁵⁹ dos negativos de *Antropologia*. Sobre as diversas folhas, as marcações de caneta vermelha feitas por Omar.

As seqüências de muitos dos negativos traziam rostos de diferentes pessoas enquadrados pela câmera em primeiro plano, e na marcação do artista eram reenquadrados com riscos que circunscreviam a face numa espécie de *close*. Curiosamente, dentre essas provas havia também, mas com pouca recorrência, tomadas em plano aberto do cenário carnavalesco que incluíam várias pessoas no quadro. Neste caso, as marcações se concentravam em alguns dos rostos do grupo.

⁵⁹ Neste trabalho não há imagens das provas contatos a pedido do artista, que pretende lançar um novo trabalho ligado ao material.

Conforme mostra o vídeo *Infinito Contínuo*, para a realização do novo enquadramento desenhado pelo artista havia o auxílio de dois esquadros⁶⁰, que colocados juntos em posições opostas sobre as folhas dos contatos ajudavam a pré-visualizar o corte realizado na imagem, isto é, como seria o destaque da face no novo enquadramento.

Os cortes cada vez mais nas proximidades limites das faces surgem como tendência do artista de penetrar na imagem, numa espécie de direção fálica de posicionar o reenquadramento. O que remete também a um *travelling*⁶¹ frontal de aproximação do objeto, que inclusive é o movimento de câmera que Omar mais prefere realizar nos seus filmes. No caso das fotografias de *Antropologia*, afirma Omar (2000, p. 20): “eu queria estar dentro do rosto, tão perto que eu já não pudesse mais sentir os seus contornos”. Aparente inquietação que longo do trabalho tornou-se um critério: “aquelas caras tinham que ser ampliadas, estouradas, estiradas, estilhaçadas, esgarçadas”. Ação que colabora com a retirada de referências visuais do cenário em que as fotografias foram realizadas. De forma também que retira o efeito de perspectiva da imagem, o que faz com que se perca numa certa medida o ilusionismo pertinente ao possível “realismo” da cena captada.

O reenquadramento, que circunscribe a face, faz com que não exista qualquer elemento secundário ao objeto central, o que poderia desviar à atenção do olhar. Esse gesto do artista parece com o propósito de direcionar o olhar do expectador na contemplação das fotografias, que, diante da imagem, não tem como escapar de encarar as texturas pertinentes que formam o olhar e as expressões das faces extáticas.

A questão do ato de seleção do espaço a ser visualizado, diz Machado (1984, p. 76), é referente ao primeiro papel da fotografia de

selecionar e destacar um campo significativo, limitá-lo pelas bordas do quadro, isolá-lo da zona circunvizinha que é sua continuidade censurada. (...) Eisenstein já afirmou mais de uma vez que a visão figurativa é sempre uma visão “em primeiro plano” (no sentido em que se fala de primeiro plano no cinema, como detalhe ampliado), porque tanto o pintor como o fotógrafo precisam sempre efetuar uma escolha, para recortar na continuidade do mundo o campo significativo que lhes interessa. Toda visão pictórica, mesmo a mais “realista” ou a mais ingênua, é sempre um processo classificatório, que joga nas trevas da invisibilidade extraquadro tudo aquilo que não convém aos interesses de enunciação e que, inversamente, traz à luz da cena o detalhe que se quer privilegiar.

⁶⁰ Em formato de L, ângulo de 90° graus.

⁶¹ Designa o movimento realizado pela câmera no qual sai do eixo sobre o qual está apoiada aproximando-se ou afastando-se dos objetos de uma cena para os lados, para frente e para trás ou para cima e para baixo.

Devemos notar que o ato de recorte em si, que diz respeito ao próprio quadro da câmera, trata-se, portanto, de um processo classificatório da área desejada para ser vista. Fato que também decorre no campo antropológico, conforme nos apresenta confere o exemplo de Machado (1984) em sua observação sobre a documentação de uma cerimônia de circuncisão numa tribo de Chade, na qual a ênfase do material foi dada exclusivamente para a reação dos meninos e do ato de corte do prepúcio. O que inclusive em um dos planos, “focalizou justamente o detalhe agigantado da poça de sangue no chão, na melhor tradição dos *thrillers* hollywoodianos” (MACHADO, 1984, p. 77). Sendo que não foi captado, por exemplo, “a dança frenética dos membros da comunidade ao redor dos iniciantes, cujo ritmo forte e marcado levava a tribo inteira a êxtase, que funcionava como uma espécie de ‘anestesia’ primitiva” (MACHADO, 1984, p. 77).

No caso de *Antropologia*, ao mesmo tempo em que Omar realiza o movimento de destacar mais ainda a face por meio dos reenquadramentos sucessivos, ele confere nas ampliações um tamanho grande (metro) para essa imagem. Como que usando uma “lupa”, deseja mostrar características extáticas pertinentes as próprias texturas e grãos fotográficos. Elementos antes não facilmente percebidos se não tão aproximados e esgarçados. Observamos, portanto, um movimento de recorte em direção ao interior da matéria fotográfica, e, conseqüentemente, na ênfase de um rosto exposto e sustentado por essa materialidade.

Após determinados os possíveis enquadramentos, eram feitas novamente pequenas cópias desses negativos para teste. Para termos ideia, alguns deles estão expostos na *figura 24*, imagem trazida no livro *O Zen e a Arte Gloriosa da Fotografia*. O interessante é que apesar da colaboração das provas na idealização das ampliações das imagens no papel, a cópia em metro resultante, geralmente, não correspondia totalmente a essas previsões e apresentava variações de luz, de contraste, etc. Resultantes, de certa maneira, dos atos de improvisação durante a feitura. O que nos indica a possibilidade de que aquela fotografia poderia ter sido conduzida de outra forma, adquirido outras características dentre a sua estrutura central.



24. Sobre a mesa do artista, algumas das cópias de teste das imagens com novo enquadramento e formato quadrado. Fonte: OMAR, 2000.

Dentre as centenas de imagens dos negativos originais de *Antropologia*, as seleções das imagens feitas pelo artista para as ampliações seguem algumas recorrências. Geralmente Omar opta por personagens geralmente com língua exposta (que remetem, sobretudo, à ideia de apetite), com os olhos revirados, olhos fechados, presença de véus, etc. (*ver fig. 25*). Além de que, inclui um vasto leque de tipos de imagens que vão desde a mais focada à que apresente a total abstração de formas. Essa escolha sugere o seu desejo por apresentar, numa única obra, um grande leque de possibilidades de realização de imagens fotográficas. Como também, acoplado a isso, os diversos tipos de manifestações extáticas da face humana em seus possíveis momentos.



25. Exemplo do leque de seleções das faces pelo artista: presença da língua, olhos voltados para baixo, fotografias focadas e também abstratas. Essas imagens foram publicadas no livro *Antropologia da Face Gloriosa* sob o formato retangular, o que implica em mais um enquadramento devido ao formato do livro. Fonte: OMAR, 1997.

Uma das notações de Omar (2000, p. 45) confere a seguinte observação:

em fotografia, o que mais me atrai, em geral, são imagens de personagens de olhos fechados, ou olhos tão baixos que não conseguimos ver sua expressão. O abismo se torna algo indicado, interior, e todos os elementos convergem por sucção, ou por implosão delicada, para o que estaria sendo velado na massa cinzenta daquele ser.

No vídeo *Anatomia de Uma Exposição* (1999), o artista indica que, por muitas vezes, alguns dos negativos de *Antropologia* eram submetidos a ficar de um a dois meses dentro de caixas que simulavam temperatura e umidade necessárias para a proliferação de fungos. Procedimento que Omar apresenta no vídeo como *fungódromo*. Ao serem retirados desse aparelho, os negativos passam a apresentar alguns efeitos que repercutem nas cópias das fotografias como manchas, riscos, “rachaduras”, imperfeições. Método que sugere, na criação das fotos, trabalhar com o processo de deterioração do material. Mais uma vez o elemento acaso surge no percurso das fotografias. O que nos parece indicar que por mais que o processo já esteja envolto por critérios e tendências, há sempre o desejo do artista pela entrada de elementos que desestabilizam o

percurso, como se fossem acontecimentos que não tivesse um total controle consciente. O que é importante para Omar e caminha em sintonia com a ênfase e produção de estruturas visuais extáticas.

Dentre as imagens trabalhadas no método de intervenção na película através de fungos, temos a *Cortando Num Só Golpe a Pantera e sua Sombra (ver fig. 9)*, apresentada no segundo capítulo, na qual a intervenção das manchas dos fungos sobre a película colabora para uma composição fotográfica da transformação da face que se assemelha a uma estrutura animal.

No que confere ao momento de ampliação dos negativos, no caso das versões em metro da coleção destinadas para a exposição na Bienal, conforme apontam os materiais do livro *O Zen e a Arte Gloriosa da Fotografia* e o vídeo *Infinito Contínuo*, as folhas fotográficas eram colocadas sobre uma parede a uma distância de mais ou menos três metros do ampliador. Sobre essas ocasiões do processo, relata poeticamente Omar (2000, p. 20):

Gira-se noventa graus a cabeça do ampliador, e a lente aponta para a frente. Então havia aquela ideia planando no ar. A projeção dos rostos na parede, quase um cinema. O ampliador cada vez mais longe, como se estivéssemos penetrando mais e mais dentro do rosto, descobrindo tensões secretas. Ao mesmo tempo, aquela distância entre o negativo e a imagem, quase transformando a parede num céu estrelado em que a glória daquelas faces se realizava de repente. O tempo de exposição, mascarado pelos bips do timer, era o tempo que elas tinham, marcadas para viver dentro daquele dispositivo ótico, uma luz acesa que joga a face ampliada a longa distância.

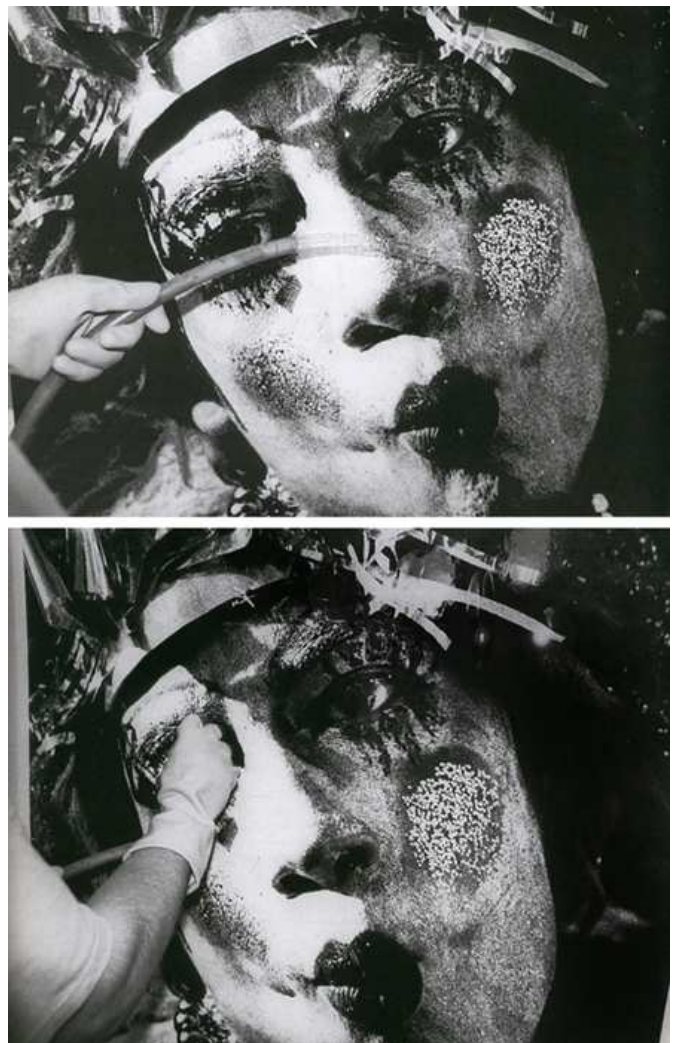
Nessas ocasiões Pinhatti realizava movimentos com as mãos entre a luz do ampliador para intensificar áreas mais escuras geralmente ao redor das faces enquanto protegia zonas que deviam ficar mais claras, como olhos, bocas, riscos de luzes, etc, e, portanto, deveriam “saltar” no negro. Havia também a utilização do recurso de duplas exposições, em que dois negativos diferentes (mas geralmente de duas capturas de uma mesma face) eram projetados sobre o papel fotográfico mediante a utilização de máscaras. As imagens se assemelhavam a espécies de metáforas visuais que, além de despertar mais ainda para o extático, devido à tamanha estranheza que provocavam, também serviram como estímulo no momento de criação dos títulos. E cujo resultando se distanciava cada vez mais da face captada no carnaval.

O alto contraste do preto e branco advindo das fases anteriores – referente à própria materialidade do filme (Tri-x) escolhido pelo artista – passa, nos trabalhos de ampliação, por uma intensificação através do trabalho com rebaixadores. Este trata-se de uma solução de

Ferricianureto de Potássio, espécie de líquido “branqueador”, que é aplicado em zonas do papel fotográfico que se deseja clarear. Exaltando, portanto, no caso de *Antropologia*, as zonas de luz em cada face.

Algumas das imagens presentes do livro *O Zen e a Arte Gloriosa da Fotografia* (ver fig. 26) mostram um dos momentos de trabalho de aplicação manual do rebaixador nas fotografias de *Antropologia*. Sempre acompanhado de banhos d’água para não ocasionar do químico agir sobre uma área não desejada. No caso da *figura 26*, podemos observar que na segunda imagem, devido a aplicação do rebaixador, as laterais da face já se apresentam mais claras se em comparação com a primeira.

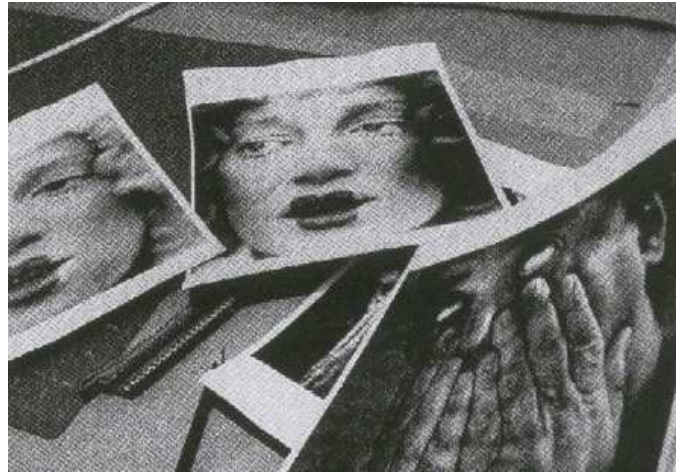
A tendência de clareamento de certas áreas como o globo dos olhos, bocas, está ligada ao pensamento do artista de se trabalhar com o branco como um elemento de acepção mística que designaria a questão de se *atingir outros estados*, a presença da luz que também é referência ao sublime e ao espiritual, o que ligaria até certa acepção religiosa desse elemento. Já ao preto não caberia apenas a ideia de síntese das cores, mas a representação do mistério, do véu, da própria matéria fotográfica, que remete também a escuridão dentro câmara fotográfica na qual a película aguarda a entrada de luz. Devido aos contrastes, o preto e branco parecem também se confrontar dentro da imagem. Percebemos dessa forma, que o branco e o preto são tratados como elementos estéticos que remontam a esses conceitos, o que já reflete o próprio pensamento do artista em preto e branco.



26. Aplicação de rebaixamento em áreas da fotografia. Destacando partes brancas e, com isso, exaltando o contraste com o preto. Fonte: OMAR, 2000.

A *figura 27*, também presente no livro *O Zen e a Arte Gloriosa da Fotografia*, apresenta algumas das folhas de teste das ampliações em que uma mesma fotografia adquire duas versões: a da direita com o contorno do rosto mais claro e a da esquerda com mais escuro.

No caso, o rebaixamento, também servia para clarear mais ainda as zonas brancas com a estética de luzes, borrões, desfoques, de modo a enfatizar as texturas e, com isso, a ideia de êxtase.



27. Duas variações da mesma fotografia: a da dir. com contornos mais claros e a da esq. com escuros (dando destaque ao branco da face). Fonte: OMAR, 2000.

Depois de feitas as cópias, algumas imagens apresentavam alguns pontos brancos ou rasuras pertinentes a imperfeições no negativo. Para isso aplicava-se o retoque utilizando tinta própria para aplicação no papel fotográfico, no caso a preta Spotone. O retoque garante um melhor acabamento nas zonas pretas, além de reforçar os contrastes com o branco da fotografia. (*ver fig. 28*).

Também era o caso de uma fotografia possuir um negativo tão denso (escuro) que exigia horas de exposição no ampliador para que surgisse alguma imagem, dessa forma o retoque também era aplicado para retomar alguns pontos escuros dentre a granulação da imagem. Nessa etapa mais uma vez retoma-se o gesto artesanal, poético, de trabalho nas fotografias. O que reafirma o sujeito por trás da técnica.



28. Aplicação de retoque nas áreas pretas fotografia da coleção de *Antropologia* que favorecem o contraste. Fonte: OMAR, 2000.

Esse conjunto de práticas, trazidas nesse item, nos servem como base para observar alguns dos movimentos atribuídos ao pensamento do artista, em direção de se trabalhar os índices pertinentes nas fotografias de modo a não remeterem apenas a um sujeito no carnaval, mas a um ser dotado de vários tempos, até mesmo míticos. O que remete novamente para o que o artista procura realizar no *anti-documentário*, assim diz Omar (*apud* SILVA, 1996, p. 77): “o meu documentário não é pra criar ou produzir a ilusão do conhecimento, mas, ao contrário, é pra fazer uma coisa tão difícil quanto, que é criar e produzir o mistério, o espanto, a sensação de maravilha ou mesmo a própria sensação de sublime”.

Na concepção do artista, a fotografia deve servir para gerar um mistério e não um conhecimento, de modo que o “objetivo resulta em mostrar práticas que nos são externas e que pertencem a uma esfera cultural que não a nossa que chegam mediadas pelo discurso sociológico, palavras e conceitos” (SILVA, 1996, p. 77). O que nos encaminha na direção de seu projeto poético de exploração de potencialidade de sentidos de uma imagem, principalmente por meio do destaque do elemento extático.

3.3 Aplicação dos títulos

Antropologia é feita de imagens e palavras. Nesse caso, o percurso de criação fotográfico também inclui diálogos com a linguagem verbal. Esta que, conforme observamos ao longo desse trabalho, trata-se de uma das linhas que perpassam o projeto poético do artista desde os seus poemas, o que apresenta a importância da palavra suas produções.

As palavras e frases que vão compor os títulos das fotografias são concebidas pelo artista separadamente da imagem, mas a sua aplicação nestas decorre a partir do estabelecimento de conexões de sentido. Procedimento que é resultado, portanto, de uma operação que confere um trabalho mental de articulação do artista.

Omar tem o costume de colecionar nomes e frases ao longo dos anos, que ficam geralmente armazenados em sua gaveta a espera de novas composições e aplicações nos seus trabalhos. Palavras que também são fontes de inspirações. Segundo Omar (2000, p. 31) diz:

um título completo muitas vezes é o resultado da montagem de vários títulos, vindos de épocas diferentes. Pego uma metáfora aqui, uma combinação de adjetivos ali, uma alusão narrativa incompleta, uma imagem poética perdida, e vou editando, procurando encaixar uma peça na outra.

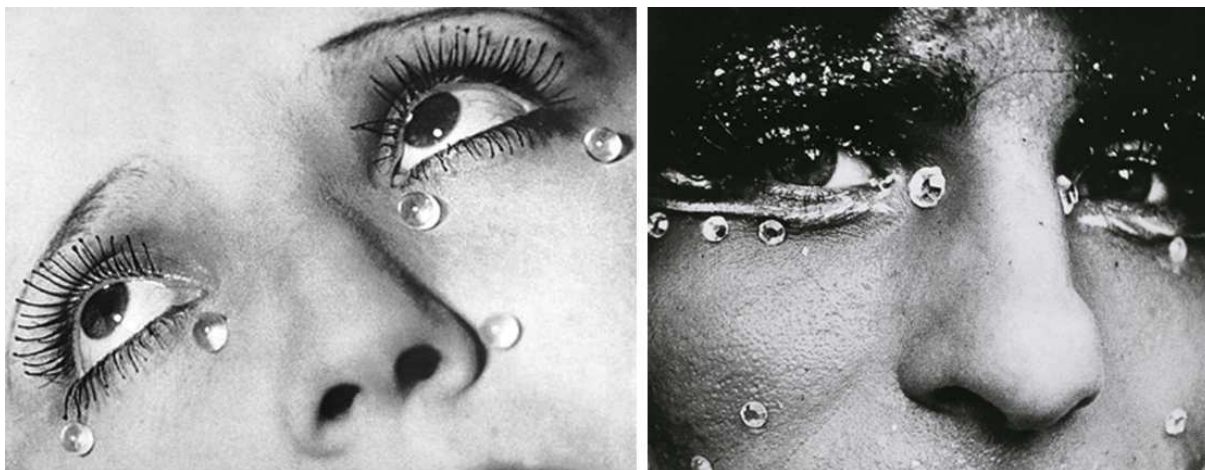
É interessante perceber, que a escolha por aplicar títulos nas imagens confere a uma operação inversa da função mais comum a que o título ou legenda teria num trabalho etnográfico, jornalístico, etc: a de auxiliar no reconhecimento das imagens.

Para termos uma noção dessa relação texto e imagem, no caso, por exemplo, da aplicação de fotografias numa pesquisa etnográfica, nota Maresca (*in* SAMAIN, 2005, p. 142) que

quando um etnólogo publica uma fotografia ‘como apoio’ ao seu texto, a chave do visível se situa no legível que essa imagem acompanha. Há sempre na proximidade, mais frequentemente logo abaixo, um texto (no caso uma legenda) que determina o que deve ser lido.

No caso de Omar essa possível direção indicada pelo título, surge mais como um ataque a percepção, do que como um indicador de conhecimento sobre algo.

Há entre os títulos e as fotografias em *Antropologia* relações que refletem referências estéticas, culturais e sociais do artista. Por exemplo, vejamos a fotografia de título *Jóias Gnósticas e Lágrimas de Man Ray*, a presença dos pequenos “cristais” (strass) sob a face remetem a qualidades estéticas presentes nas fotografias de Man Ray (*ver fig. 29*).



29. Correspondências visuais estabelecidas pelo texto na fotografia *Glass Tears* (1932) de Man Ray e a fotografia de *Antropologia*. Reflete referências do artista nos estabelecimentos dos títulos. Fontes: <http://www.manraytrust.com/> e OMAR, 1997.

Características e formas visuais, isto é, detalhes resultantes do trabalho fotográfico, perdem inicialmente sua interpretação mais direta para ganhar novas conotações. Assim, por exemplo, *riscos de luz* sobre uma fotografia podem ganhar no título o sentido de outro elemento, como um *raio*. (*ver fig. 30*).

Nos trabalhos de Omar, independente de qual seja o suporte (fotografia, vídeo, etc) utilizado, a linguagem verbal marca presença seja sob a forma dos textos poéticos pertinentes as ideias conceituais que conferem cada trabalho; na articulação com outras linguagens – como a fotografia – para a produção das obras; dentre outros. *Antropologia* é uma obra que concerne em essência à confrontação e interação de sentidos, também construídos na base da imagem e texto.

Em *Antropologia*, não cabe discutir a ordem de que qual linguagem (texto e imagem) predomina sobre a outra, ou qual é criada em função de qual, mas interessa observar a interação entre ambas na construção dos sentidos pertencentes aos conceitos da obra. Ambas as linguagens refletem, em diferentes vias, o pensamento do artista e agem em conjunto na condução do trabalho.

Devemos observar que muitas das propostas conceituais dos trabalhos de Omar estão expressas sob a forma de metáforas. Estilo que permite a realização de um trabalho mental cujas ideias não se destinam necessariamente a definições exatas do objeto. Por meio das metáforas o pensamento do artista se manifesta de maneira poética, aberta. Na qual o jogo de sugestão de sentidos propicia a produção de um conteúdo latente, no qual há possibilidades de construção interpretativa. Em Omar, a metáfora habita os textos, as ideias e a articulação da matéria.

A metáfora é objeto de várias reflexões de nível lingüístico, filosófico e estético. Tamanha é amplitude do seu campo que no momento não nos cabe aprofundar, mas considerar algumas das noções pertinentes a obra e artista em questão. Etimologicamente, a palavra metáfora deriva do grego *metaphorá* (*meta* – “sobre”; *pherein* – “transporte”). Empregada no campo textual, diz respeito quando “a significação natural de uma palavra é substituída por outra, em virtude de relação de semelhança subentendida” (CUNHA, verbete: metáfora, p. 516). A metáfora, de certa forma, refere-se a um desvio do sentido literal de uma palavra para um sentido mais amplo. Na poesia o emprego da metáfora também envolve certa lógica que exprime um alto grau de cumplicidade entre razão e sentimento.



30. Fotografia *Aspiração de um Relâmpago*. Fonte: OMAR, 1997.

A respeito da discussão sobre a construção do pensamento através de metáforas, observa Eisenstein (*in* MACHADO, 1982, p. 61), que os velhos modos de comunicação e produção de sentidos se davam fortemente por meio de metáforas – imagens materiais –, recurso de constituição de pensamento. De modo que,

à medida que se aprofundava nos estudos antropológicos, Eisenstein começava a perceber que esse ‘recoo’ da inteligência e da sensibilidade a formas de consciência outras, não racionais e não lógicas, não era apenas uma marca do seu cinema conceitual, mas também um traço de base de todo e qualquer fenômeno artístico (MACHADO, 1982, p. 75).

Omar, por diversas vezes em seus trabalhos, volta-se na criação dessas formas, expressando-se, portanto, mais pelo uso de metáforas verbais e visuais.

Os títulos⁶² de *Antropologia* caminham para uma atmosfera poética. E por vezes, podem aludir até ao contexto carnavalesco pela presença de aspectos cômicos nos jogos de palavras. Assim temos como exemplos: *O Office-boy da lantejoulá perdida*, *Rainha do lar sob o peso de uma droga leve*, *Navalha-me deus!*, *Homem-Aranha agarrado ao fio-terra*, *Leite Zulu para harmonia química nacional*, *No freezer do instante*, *Sorriso de pedra para acabar com o orgulho dos patifes*, *Oftalmologista da divina luz*, *O terror dos goleiros aristotélicos*, *O rei dos caciques tramando a implantação de um dente flutuante*, etc.

Essas pequenas narrativas, assim como as imagens fotográficas, aludem a uma dimensão poética que aspira ao mítico. Não é à toa que muitas das imagens fotográficas ganham conotações em contextos míticos, assim temos títulos como *O Minotauro*, *Contra todos os sistemas inclusive o das sereias*, etc.

Para termos uma ideia do que se tratam os mitos, eles seriam a *melodia do universo*, como pontua Campbell (1990), a *música das esferas* de que fala Pitágoras. Segundo Rocha (1999), os mitos são uma narrativa, uma fala, um discurso especial e religioso, nascido em um *tempo forte*, reversível, e por isso desprendido do tempo cronológico e limitado dos relógios. Sendo a forma pela qual as sociedades podem expressar suas dúvidas e concepções e assim questionar a respeito do cosmos, da existência, das situações de estar no mundo. Em consonância com Rocha, acrescenta Barthes (2003) que a narrativa mítica é rica em comunicação por carregar uma mensagem que não está objetivamente dita, mas “cifrada”, significativa, e que incita mais a busca do que promulga respostas dadas. Portanto, para Barthes, o mito expressa uma espécie de sistema semiológico.

⁶² Sobre a relação entre imagem e texto, observar os estudos de Michel Foucault em *As Palavras e as Coisas*.

Influenciado, de certa forma, pela base da linha psicanalítica, o estudioso Joseph Campbell (1990, p. 6) diz que os mitos são as pistas para as “potencialidades espirituais da vida humana”. Sendo capazes de conduzir o homem, por meio da captação das mensagens dos símbolos, às histórias sobre a sabedoria de vida. Deste modo, as narrativas do tempo forte fornecem ao homem, de acordo com Campbell, a experiência de estar vivo, de sentir verdadeiramente, re-ligando-o a outras esferas além da oferecida pelo plano material.

O conhecedor e historiador das religiões Mircea Eliade (1989, p. 9) diz que o mito, assim como é visto nas sociedades arcaicas, “designa uma ‘história verdadeira’ e, sobretudo, altamente preciosa, porque sagrada, exemplar e significativa”. Verdadeira porque se constituiu na atmosfera do tempo primordial – *in illo tempore* –, graças à ação dos seres sobrenaturais – os protagonistas do tempo fabuloso, das origens. Afirmo Patai (1974, p. 14) que a veracidade da narrativa mítica não é simples e factual, mas senão a expressão de uma “verdade que só começamos a enxergar quando começamos a compreender o ‘verdadeiro significado’ do mito”. Assim, em harmonia com o pensamento de Eliade, Patai (1974, p. 13) nos diz que “os mitos são histórias dramáticas que constituem um instrumento sagrado”, quer autorizando a continuação de instituições e costumes, quer estipulando ritos e crenças antigas em áreas que são comuns.

Por meio dos títulos e do tratamento fotográfico, o artista parece intentar voltar a uma espécie de tempo de “recriação do mundo”. Assim, imagens de faces, antes pertencentes a contexto particular podem remeter a imagens mais amplas como as do touro (Minotauro), a do homem tribal, e segue. Uma observação interessante, de acordo com o filósofo Ernst Cassirer (1977, p. 244), diz respeito à percepção que a arte, a poesia, estariam de certa forma permeadas pela linguagem simbólica pertencente aos mitos, e que por isso “o poeta e o criador de mitos parecem, de fato, viver no mesmo mundo”.

Como se trata de um trabalho artístico, Omar utiliza as metáforas como modo de expandir o campo de sentidos da imagem. Desse modo, essa relação metafórica produzida, faz com que o espectador seja “então motivado a reagir a esta perturbação, desencadeando processos mentais associativos capazes de criar novas ligações lógicas” (DA-RIN, 2008, p. 179). O que remete a pensar numa possível intenção do artista de não definir aqueles rostos, mas de expandir a possibilidades de sua aceção, exaltando a pluralidade de sua natureza, deixando-os abertos para a interpretação e identificação. A não totalidade do objeto, enfatizada não apenas no processo fotográfico – sempre contínuo –, mas também por meio da escrita.

Os títulos, esses pequenos enigmas, servem como espécie de “desvio” diante das possíveis interpretações visuais mais literais. Como também servem como segunda experiência para quem vislumbra as imagens, de modo que abrem a possibilidade de outras percepções do objeto.

Dessa forma, os títulos contribuem, conforme o desejo do artista, de eliminar referências e elevar a outro nível de experimentação e percepção diante da imagem, até mesmo de “choque” já que de imediato, ambos não formam nenhuma associação verificável, ou, aparentemente lógica. Os índices que conferem a estrutura da face já não remetem apenas a um possível contexto imaginado em que foram realizadas, mas passam a remeter junto aos títulos a outros tempos (como, por exemplo, os míticos e selvagens) e sentidos que não estão apresentadas visualmente na imagem e que exigem um esforço por parte do espectador.

Nesse sentido, a aplicação do título contribui para direcionar as fotografias para outras dimensões, compondo, junto à imagem, estruturas patéticas, e, portanto, dialogando com o que Omar procura explorar com o tema do êxtase. Essas ações nos mostram uma busca por retirar o *homem* de seu aspecto individual para trazer à tona na fotografia um *ser* que habita dimensões mais amplas.

Considerações finais

O percurso de elaboração desta pesquisa foi guiado por algumas tendências motivadoras – como as descritas na introdução deste trabalho –, as quais ganharam mais forma no encontro, ainda na graduação, com os dois livros de Omar. Obras que, além de oferecerem um trabalho fotográfico visualmente instigante, apresentavam, sob a escrita poética do artista, discursos sobre rostos *gloriosos* dentro de etapas pertinentes ao fazer fotográfico. O que promovia um convite para observar não apenas as fotografias publicadas entre as páginas, mas também para pensar a realização daqueles rostos compostos de *grãos*, isto é, para notar que aquelas faces faziam parte de um contexto movido por um conjunto de ações contínuas de diálogo com a materialidade fotográfica.

Os escritos presentes nos livros de Omar oferecem reflexões plásticas acerca da relação *fotografia* e *rostos*, nas quais ambos correspondem a superfícies refletoras de possibilidades, de muitos caminhos, de encontros e desencontros. O artista parecia sugerir com *Antropologia* um modo inverso ao entendimento da fotografia como instrumento revelador de realidades verificáveis e fatos, de modo que a *face* é que parecia se prestar como um meio de se chegar a alguns entendimentos da natureza fotográfica. O trabalho nas faces trazia à tona as camadas da imagem.

Apesar do acesso a essas informações oferecidas inicialmente nos livros, optou-se, já no mestrado, por encontros com o próprio artista. Ocasões mediadas por conversas sempre extensas e motivadoras, as quais nos ajudaram a se aproximar da noção de interligação entre as obras do artista em diferentes meios. Como também, o contato com Omar trouxe outros materiais que reforçavam a discussão sobre o processo fotográfico como parte integrante do seu projeto poético. Chegamos a materiais que tinham envolvimento com a própria realização dos livros, como é o caso da relação de *Zen e a Arte Gloriosa da Fotografia* com o vídeo *Infinito Contínuo*. O que despertou mais ainda para a ideia de continuidade de *Antropologia*.

Como todo percurso de criação é formado por uma complexa trama de interações e referências diversas, temos a consciência de não ter o intuito nesta pesquisa de obter algum tipo de concepção de totalidade sobre a criação fotográfica do artista. De forma que recorreremos a seleções e destaques de diferentes momentos do percurso do artista, trazendo indicações do seu processo que pudessem, também, ampliar o debate para a fotografia.

Não realizamos nesta pesquisa a sistematização de uma estrutura que comparasse de modo empírico os procedimentos do artista com a prática antropológica, até porque estamos falando de uma obra artística, na qual a antropologia permeia suas camadas. Dessa forma, as convocações dos textos antropológicos foram realizadas a partir de indicações de diálogo entre os dois campos, observadas nos materiais de percurso do artista.

O campo antropológico, recorrente muitas vezes nos discursos de Omar, serve para sua criação como uma das referências de confrontamento. Como vimos no caso do documentário, cuja concepção colabora na formação do posicionamento do artista no modo de lidar com suas produções: o anti-documentário. Foi também nessa interação com a antropologia e etnografia, que o artista designou os critérios em *Antropologia* como o da *investigação livre*, de aproximação e interação com o objeto por meio da câmera fotográfica, de *primeira visão* e o próprio estabelecimento do conceito *êxtase*.

Pudemos observar que *Antropologia* refere-se à composição de estruturas patéticas que conferem certa organicidade ao longo do tempo, noção que diz respeito a “quando o tema, o conteúdo e a ideia da obra se tornam uma unidade organicamente contínua com as ideias, os sentimentos, com a própria existência do autor” (EISENSTEIN, 1989, p. 158). De maneira que surge no percurso de geração das fotografias de *Antropologia* o diálogo com a música, com as lembranças, com as referências, com o universo do artista. Nesse caminho, de acordo com Salles (1990, p. 207),

o criador vai dando forma artística ao caos através de intervenções do acaso que ele acolhe por estar de poros abertos para recebê-lo; de distúrbios “catastróficos” – que provocam incontáveis mudanças de rumos no processo; e pelo amor à obra em criação – através de suaves devaneios da mente.

Antropologia, como um produto também cultural, poderia ser discutida por um possível viés antropológico, o qual se dedicaria a catalogar informações a partir desses gestos e expressões faciais de décadas passadas do carnaval que talvez não encontrássemos mais nos dias atuais. No entanto, sabemos que não é desse ponto de vista que a obra se coloca. Essas faces, por meio dos procedimentos empregados pelo artista, vistos aqui, refletem ações dentro do universo fotográfico que visam expandir o potencial sócio-cultural dessas imagens. A produção de uma imagem *aberta*, não descrita, foge de uma possível objetivação, e, conseguinte, de uma atuação que promova limites de sua leitura. Assim, dentro da estrutura fotográfica, as faces podem fazer alusão não apenas aos foliões, mas a tribos desconhecidas, figuras míticas, etc.

Arte *gloriosa* em Omar implica na elaboração de novos conjuntos de regras e leis realizadas numa regressão para a forma, chegando aos elementos constituintes da imagem, como o grão, de modo que reflete o desejo do artista mais por uma produção de um mistério pertinente ao universo da *máscara fotográfica* que de um conhecimento, no caso sobre o carnaval.

As fotografias de *Antropologia*, nas suas versões entregues ao público, remetem ao conceito de *inacabamento*. Fotografias que se referem a uma possível versão daquilo que pode vir a ser ainda modificado, trazendo à tona a ideia de processo contínuo onde se relativiza a ideia de conclusão.

Vimos no decorrer do trabalho que a utilização da fotografia, possibilita, de acordo com o artista, a emergência de faces *gloriosas*. Como o intuito, portanto, de *se esquecer* o registro do contexto de fatos no tempo, o artista se dedica a trazer à tona momentos ínfimos, que se referem a instantes delicados resultados das ações em campo (sintonia plena entre fotógrafo e fotografado) e o conjunto de critérios (não fixos) de lidar com a matéria. No trabalho de Omar, portanto, a fotografia serve para destacar instantes gloriosos – entendidos como: sem espaço e tempo definidos.

Esses materiais, deixados ao longo do processo pelo artista, nos permitiram observar algumas de suas linhas guias do processo. Dentre elas, a que parte de um interesse pela face humana – que está ligada a cultura e ao aspecto singular do homem nela representado –, na qual, empregada num conjunto de intervenções e regras ligadas a natureza da fotografia, passa por uma descontextualização que reserva ao aspecto de singularidade do sujeito as peculiaridades das formas fotográficas, local onde aqueles rostos passam a designar seres únicos. Busca que desvincula da visão mais comumente atribuída à fotografia de sua referência a um gesto passado. Em *Antropologia* o gesto do artista de interferência na película é adicionado ao da captura da imagem (instante), de modo que os tempos (passado, presente e futuro) misturam-se, alternam-se.

Nesse sentido, o questionamento do artista recai, dentre outras coisas, sob o aspecto de que fotografia envolve certa temporalidade para sua realização, indo contra a ideia de que a verdade se encontra apenas no momento de captura da imagem. O artista destaca na natureza fotográfica o diálogo e confrontação entre temporalidades: o que foi captado e o reencontro junto às técnicas fotográficas. De acordo com isso, diz Omar⁶³:

a fotografia tem essas diversas etapas até que você vai gerar um produto e esse produto é um entre muitos que são gerados a partir daquele ato inicial que

⁶³ Arthur Omar em entrevista concedida para este trabalho em Março/2009.

sempre é o negativo. Não tem como escapar de ter um arquivo, etc. Mas dali pra frente os processos de transformação são muito grandes. Isso é um limite da fotografia, ela não é tudo, ela é algo que tem que passar por essas etapas técnicas que são formas de desconhecer progressivamente o mundo que ela procura conhecer progressivamente através de suas próprias etapas técnicas.

Omar expõe o seu processo, como uma possibilidade de revelar entendimentos sobre essa possível natureza fotográfica, na qual as próprias etapas para sua realização promovem um distanciamento do referencial do que ela procura promover por meio dos seus índices visuais.

A abordagem oferecida pela Crítica de Processo permitiu adentrar na rede de criação do artista de modo a contemplar aspectos mais peculiares de sua realização, como também, colaborou para a realização de algumas reflexões mais gerais para uma ótica sobre o fazer fotográfico, que inclui em pensar nessas temporalidades atribuídas ao conjunto de articulação entre a relação do artista com a materialidade, procedimentos da fotografia e os conceitos direcionadores de seu projeto artístico.

Referências Bibliográficas

- ALARCON, Luciano Denardi. **O amador e a fotografia**: o papel da produção amadora no desenvolvimento fotográfico. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2008.
- ANDRADE, Mário de. **Pequena história da música**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.
- ASZMANN, Francisco. **Fotomontagem e arte**. São Paulo: Revista Fotoarte, 1961.
- BACHELARD, Gaston. **A chama de uma vela**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na idade média e no renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 2008.
- BARTHES, Roland. **Mitologias**. Rio de Janeiro: Difel, 2003.
- _____, Roland. **A câmara clara**: nota sobre fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BENTES, Ivana. **Arthur Omar**: o êxtase da imagem. In OMAR, Arthur, *Antropologia da face gloriosa*. São Paulo: Cosac e Naify, 1997.
- BRIONY, Fer. **Realismo, racionalismo, surrealismo**: a arte no entre-guerras. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.
- BUSSELLE, Michael. **Tudo sobre fotografia**. Trat. Vera Amaral Tarcha. 11ª ed. São Paulo: Pioneira, 1998.
- CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. São Paulo: Palas Athena, 1990.
- CANEVACCI, Massimo. **Antropologia da comunicação visual**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- CANONGIA, Ligia. **Antropologia extática**. In OMAR, Arthur, *O Zen e a Arte Gloriosa da Fotografia*: Cosac e Naify, 2000.
- CANTON, Katia. **Espelho de artista**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- CARTIER-BRESSON, Henri. **O Imaginário segundo a natureza**. Trad. Renato Aguiar. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004.
- CASSIRER, Ernst. **Antropologia filosófica**. 2ª ed. São Paulo: Mestre Jou, 1977.
- CASTAÑEDA, Carlos. **A erva do diabo**. 30ª ed. Rio de Janeiro: Nova Era, 2004.
- CHEVALIER, Jean. **Dicionário de símbolos**. Trad. Por et al Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico nova fronteira da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- DA-RIN, Silvio. **Espelho partido**: tradição e transformação do documentário. 4ª ed. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2008.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Trad. Marina Appenzeller. 11ª ed. São Paulo: Papyrus, 2008.

EISENSTEIN, Serguei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

_____, Serguei. **Cinematismo**. Trad. Luis Sepulveda. Buenos Aires: Domingo Cortizo Editor, 1982.

ELIADE, Mircea. **Aspectos do mito**. Lisboa: Edições 70, 1989.

FERNANDES, Rubens J. **A fotografia expandida**. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2002.

_____, Rubens J. **Labirinto e identidades: panorama da fotografia no Brasil (1946-98)**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____, Rubens J. **Processos de criação na fotografia: apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica**. Revista da Faculdade de Comunicação da FAAP, p. 10 – 19. São Paulo, 2006.

FERREIRA, J. C. P. **“Alto/Baixo”**: o grotesco corporal e a medida do corpo. Projeto História, São Paulo, v. 25, p. 397-406, 2002.

_____, J. C. P. **Haroldo Oral**. Revista USP, São Paulo, n. 59, p. 184-189, 2003.

FILHO, Antonio Gonçalves. **Arthur Omar canibaliza imagem em auto-retratos**. Caderno 2, Jornal O Estado de São Paulo, 18 de Agosto, 1998.

GAMBIRASIO, Alberto. **Fotografia: manual completo de arte e técnica**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

GATTAS, Carmen Lúcia Melges Elias. **A música em Descartes**. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2001.

GOGH, Vincent Van. **Cartas a Théo**. Porto Alegre: L&PM, 2002.

GOIFMAN, Kiko. **Valetes em slow motion: a morte do tempo na prisão**. Campinas: Unicamp, 1998.

HAAR, Michel. **A obra de arte: ensaio sobre a ontologia das obras**. Trad. por Maria Helena Kuhner. Rio de Janeiro: Difel, 2000.

HERRIGEL, Eugen. **A arte cavalheiresca do arqueiro zen**. Trad. J. C. Ismael. São Paulo: Pensamento, 2007.

HOMERO. **Odisséia**. Por et al Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

JANSON, H. W. & Janson, Anthony F. **Iniciação à história da arte**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

KOSSOY, Boris. **Imagem fotográfica: fundamentos teóricos e proposições metodológicas**. In: Seminário Arte, Cultura e Fotografia: Metodologias de Investigação. Revista Boletim, p. 29-36. São Paulo, 2007.

_____, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê, 2002.

LISPECTOR, Clarice. **Água Viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LOTMAN, Iuri. **La semiosfera III: semiótica de las artes y de la cultura**. Org. Desiderio Navarro. Madri: Frónesis, 2000.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular: introdução a fotografia**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____, Arlindo. **Eisenstein: geometria do êxtase**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

MALYSSE, Stéphane. **Entre arte e antropologia: diálogos e apropriações**. Disponível em: <http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/painel/leituras/malysse>. Acesso em: Outubro/2007.

MARESCA, Sylvain. **Olhares cruzados: ensaio comparativo entre as abordagens fotográfica e etnográfica**. In SAMAIN, Etienne (Org.). *O Fotográfico*. 2ª ed. São Paulo: Hucitec, 2005.

MARSHALL, Jim. **Proof**. San Francisco: Chronicle Books, 2004.

OLIVEIRA, Elane Abreu de. **A fotografia como ruína**. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, 2009.

OLIVEIRA, Renata Miranda de. **Comunicação e antropologia por meio da imagem técnica**. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2007.

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

_____, Arthur. **Kodak-gnose: grandeza e mistério de uma caixinha sagaz**. *Jornal Folha de São Paulo, Folhetim*, n. 586, p. 2-5, 1988.

_____, Arthur. Entrevista para o 16º Festival Internacional de Arte Eletrônica. Catálogo. São Paulo: Edições Sesc, 2007.

_____, Arthur. **Esplendor dos contrários**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____, Arthur. **Lógica do êxtase: filmes e vídeos**. São Paulo: Editora CCBB, 2001.

_____, Arthur. **O anti-documentário, provisoriamente**. In *Revista de Cultura Vozes*, ano 72, vol LXXII, n. 6, p. 405-419. Rio de Janeiro: Vozes, 1978.

_____, Arthur. **O anti-documentário, provisoriamente**. In *Revista Cinemais* n.8, set./out, 1997.

_____, Arthur. **O asno-íris**. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1975.

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

PATAI, Raphael. **O mito e o homem moderno**. São Paulo: Cultrix, 1974.

PINK, Sarah. **Nouvelles perspectives après une formation à l'anthropologie visuelle**. In *Journal des Anthropologues*, n. 47, 48, p. 123-137, 1992.

PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido**. São Paulo: Globo, 2006.

RAMOS, Guiomar. **Arthur Omar**: a diversidade de sua formação artística & sua relação com o som. Disponível em: <http://www.museuvirtual.com.br/arthuromar>. Acesso em: Setembro/2007.

RIBEIRO, José da Silva. **Antropologia visual**: da minúcia do olhar ao olhar distanciado. Porto: Afrontamento, 2004.

_____, José da Silva. **Antropologia visual, práticas antigas e novas perspectivas de investigação**. *Revista de Antropologia* v.48, n. 2, p. 615-644, julho/dezembro 2005.

ROCHA, Everardo. **O que é mito**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

SALLES, Cecília. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: Annablume, 1998.

_____, Cecília. **Redes de criação**: construção da obra de arte. Vinhedo: Ed. Horizonte, 2006.

_____, Cecília. **Uma criação em processo**: Ignácio de Loyola Brandão e “Não Verás País Nenhum”. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1990.

SANTOS, Alexandre & Santos, Maria Ivone (Org). **A fotografia nos processos artísticos contemporâneos**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

SILVA, Edmilson Felipe da. **O cinema brasileiro de curta metragem**: uma análise da produção de Jorge Furtado e Arthur Omar. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1996.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

Vídeos

Contacts, Vol. 1: the great tradition of photojournalism. Direção: Richard Copans & Stan Neumann. 2005. 1 DVD, color (156 min).

Henri Cartier-Bresson: the impassioned eye. Direção: Heinz Büttler. 2006. 1 DVD, color (72 min).

OMAR, Arthur. **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/South Production, 1993. Beta, color 26 min.

_____, Arthur. **Anatomia de uma exposição**. Filmagem informal de Luis Felipe Sá, 1999. Beta, color, 60 min.

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

_____, Arthur. **Ressurreição**. Direção e roteiro de Arthur Omar; fotografia de arquivos de jornais policiais e instituições; montagem de Aída Marques. Melopéia/Córtex, 1989. 35mm, 6 min.

_____, Arthur. **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.

_____, Arthur. **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 15min.

_____, Arthur. **Um olhar em segredo**. Direção e edição de Arthur Omar, 2009. Beta, color, 30min.

_____, Arthur. **Vocês**. Direção e roteiro de Arthur Omar; interpretação de Iso Milman; fotografia de Sérgio Vilela. Melopéia/Córtex, 1979. 35mm, 6 min.

ROUCH, Jean. **Les maîtres fous**. Direção de Jean Rouch. 26 min.