A PREPARAÇÃO DE UM CURTA METRAGEM

ARTHUR OMAR

PARA RICARDO MIRANDA, O BOM DE CORTE

Este texto é uma montagem de notas e observações preparatórias que acabaram dando origem ao meu curta-metragem *TESOURO DA JUVENTUDE*.

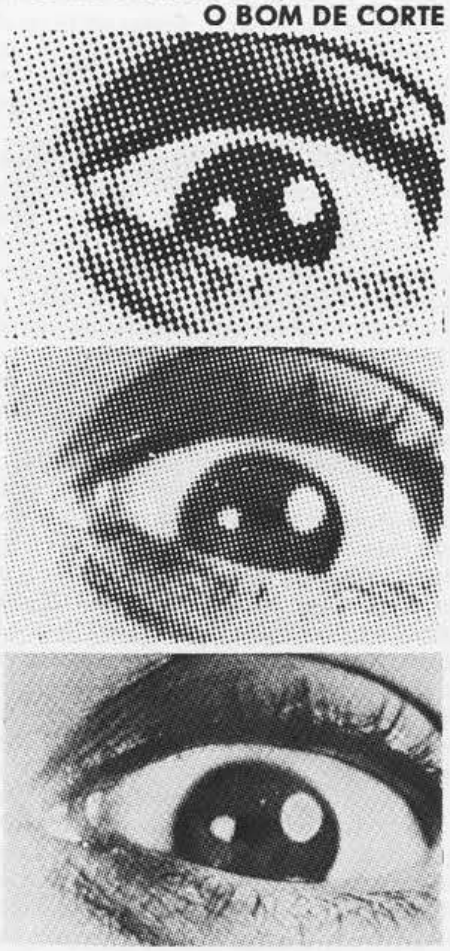
Escritas antes da existência do filme, e expressando um desejo abstrato e difuso de realizá-lo, seu valor consiste apenas no retrato que oferecem de um processo mental que acabaria redundando num filme que, a bem da verdade, nada tem a ver com elas.

Me agrada bastante esse jogo de desvios entre o projeto e a criação final. Cinema é um negócio, e, como todo negócio, também tem alma. Desvendar esta alma pode ser divertido.

Começo o trajeto, atirando 3 moedas à maneira oracular chinesa, no que indago ao *I-Ching* sobre que motor adotar no trabalho intitulado provisoriamente *A Criação do Mundo Segundo os Formigas.*

Peço uma sugestão, seja técnica, estrutural, fictícia, que me facilite o avanço. Peço um excitante para a imaginação. Quero fazer esse filme, mas não tenho a menor idéia sobre como será.

Prometo, e esta é a regra básica do jogo, seguir à risca o que me for oracularmente comunicado pelo *I-Ching*. É um jogo. E desde o começo tem sido um jogo, este "filme". *Formigas*, por exemplo, o nome que é a tradução em português do nome de uma tribo indígena do Uaupés, surgiu como o tema do filme, ou melhor o seu mito da Criação do Mundo, quando alguém me perguntou que filme era esse que eu estava fazendo, e eu, para disfarçar o fato de que nem mesmo eu sabia, respondi, brincando: – *É um filme sobre formigas.* Não pensei em outra coisa desde então. As formigas eram um bom ponto de partida, tinham um ar de filme científico. Descobrir um grupo humano com esse mesmo nome enriqueceu o projeto. Na impossibilidade de me deslocar até sua região resolvi fazer alguma coisa com o seu belo mito da Criação do Mundo, sem abandonar a idéia da formiga enquanto inseto, pois eu queria um filme político ... Mas que filme?



Repito a pergunta ao I-Ching: Sob que princípio estrutural devo organizar e mesmo pensar o filme provisoriamente intitulado *A Criação do Mundo Segundo Os Formigas?*

Ou por outra: que idéia central orientará essa criação do mundo? Por que Formigas? Que tribo será essa? Que tipo de gente? E que mundo é esse criado? Para que fazer um filme com esse título? Que tom lhe imprimir? Com que finalidade? Pra fazer a cabeça de quem? Por que logo Criação do Mundo e não algo mais contundente?

E pergunto mais, com as 3 moedinhas: Como montar imagem som? Que elemento irá dominar os outros: a imagem, a voz, a música, os ruídos, os ritmos? Com que estado de espírito encarar a aventura que será a realização desse filme? Que adiantará ele para mim, enquanto indivíduo que não se reduz ao cinema, e que sente até uma pontinha de desprezo por ele?

Resposta do *I-Ching*: 2 hexagramas. O nº 50: *o caldeirão*. E o nº 34: a potência do grande. Como interpretar? Transcrevo abaixo apenas algumas frases esparsas do próprio livro divinatório, sem fornecer as conclusões e técnicas que deduzi da leitura, se é que deduzi alguma coisa.

O Caldeirão. Alimentação. Alimentação não para o povo, mas para os homens de valor. Idéia da preparação de um Alimento. Uma chama acesa pela madeira e pelo vento... Suprema sorte, com esse filme. Sucesso. Todo o visível deve prosseguir sua evolução e passar para o invisível. E para o Universal. Clareza legítima na mente. Enraizar-se solidamente no conjunto do universo. O que há de mais elevado na ORDEM TERRESTRE deve ser oferecido à divindade. (Meu Deus, como é que eu vou fazer um filme a partir desses enigmas que o I-Ching me propõe? Não estou vendo, por enquanto, nada que seja aproveitável. Por exemplo, o que significaria isto que o *I-Ching* acrescenta: O Homem Nobre afirma seu Destino ajustando sua posição. Ou: dar à vida e ao destino seus lugares legítimos. Será alguma sugestão de montagem, ou alguma sugestão para a estrutura do roteiro? Valerá a pena prosseguir nessa busca de correspondências?)

Criação a partir do Caos. Uma disputa que resulta.

O Deserto. O árido pó sobre pó. Maquilagem de Deus. Vez por outra, Deus passa uma esponja no Saara e empoa a sua cara.

O mundo é feito em grãos. E pulsa. Em toda sua superfície. A imagem fotográfica também é granular. O cinema acrescenta pulsação à imagem fotográfica, e não movimento.

Volto à idéia-mater das formigas. A formiga mineralizada. Tomada aqui como unidade de mundo. Um grão de mundo se parece com uma formiga. A formiga: a menor parte possível do mundo, ou, pelo menos, o símbolo dessa menor parte possível.

Minhas idéias avançam dentro do filme, do projeto. Assim: para todos os efeitos, o elemento mínimo, obtido pela subdivisão do mundo em pedaços cada vez menores, tem a forma (e a complexidade) de uma formiga.

Se juntarmos todas as formigas do mundo, teremos o próprio mundo, e nada menos. O mundo é a soma de todas as suas formigas. Todos os reinos do mundo são compostos de quantidades e entrelaçamentos variáveis de um único elemento: a formiga.

Tenho vários planos contratipados em branco e preto, reenquadrados em truca, alto contraste, intensa granulação. Retirados de documentários etnográficos feitos pelo mundo afora, colhidos meio ao acaso. As imagens são irreconhecíveis em relação ao filme original de onde foram tiradas. Grãos explodem na tela, formando figuras, ou apenas sugestões de figuras, tudo vibra na pura granulação.

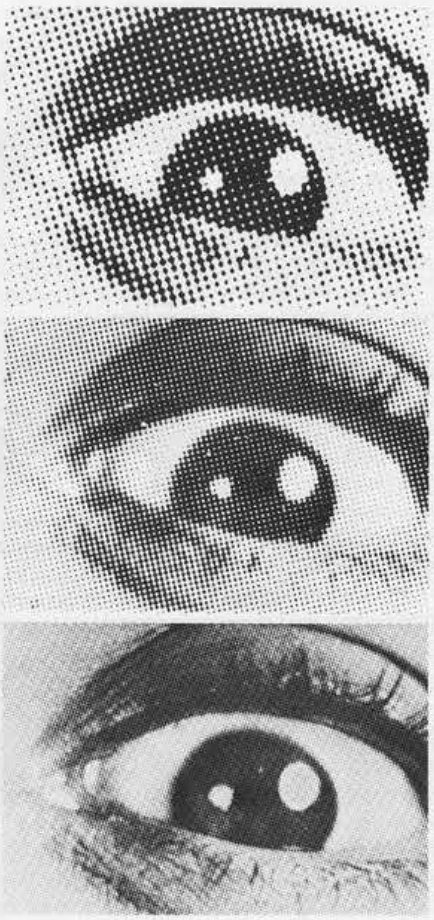
Que imagens? Girafas. Pinturas faciais. Um estádio lotado. Um feiticeiro ao amanhecer. Alimentação de bebês esquimós boca a boca. Um museu de paleontologia, com crâneos milenares. Células em cissiparidade. Cavaleiros mongóis. Um chinês de óculos olhando a câmara. Elefantes. Camponeses cavando a terra. Geleiras em avalanche. O mar quebrando contra rochas. Aves formigando no céu. Formigueiros imensos na savana. Dois árabes lutando ritualmente. Fogos de artifício. Lagartos devorando um almoço de carne crua. Álvaro Cunhal falando num congresso do PCP... etc.

Pelo reenquadramento das imagens originais, reduzidas agora a uma pequena fração do que mostravam antes, o que aumentou barbaramente a granulação, me vem a idéia do *ver de perto*. Talvez mesmo um bom título para o filme: *Ver de Perto*. A idéia de reduzir tudo a átomos, inclusive a idéia. Pulsação, fervilhar.

Segundo Durand *"O formigamento, com seu esquema de agitação, é uma das manifestações primitivas da animalização. É esse movimento anárquico que revela a animalidade à imaginação, e envolve com uma aura pejorativa a multiplicidade que se agita"*. (*Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire*, Bordas, 1969).

Minha posição diante deste filme vai-se firmando, o projeto se desdobrando, tudo parece absorver uma estranha e inesperada coerência e riqueza de desdobramento. Continuo citando Durand:

"Essa repugnância primitiva frente a agitação se racionaliza na variante do esquema da animação que constitui o arquétipo do Caos. Como observa Bachelard, "não há em toda a literatura um único Caos imóvel". O inferno é sempre imaginado pela iconografia como um lugar caótico e agitado, como o comprovam tanto o afresco da Capela Sistina como as representações infernais de Jehronimus Bosch ou de Breughel. O esquema da animação acelerada, que é a agitação formigante, parece ser uma projeção assimiladora da angústia frente à mudança. Ora, a mudança e a adaptação ou assimilação que ela motiva é a primeira experiência do tempo. As primeiras experiências dolorosas da infância são experiências de mudança: seja o nascimento, as bruscas manipulações da parteira e depois da mãe, e mais tarde o desmame. Estas mudanças convergem na formação de um engrama repulsivo no bebê. Podemos dizer que a mudança é sobredeterminada pejorativamente ou negativamente e com ele a idéia de movimento e com a idéia de movimento a sua base que é a idéia de formigamento ou de agitação pulsátil."



Resumindo meu percurso até agora: eu parti dos índios Formigas, e seu mito de Criação do Mundo a partir do Caos, Evoluí para a formiga enquanto um minúsculo inseto. E a própria palavra formiga me sugeriu a idéia de formigamento. O formigamento me levou bem longe, unindo vários pontos dispersos, inclusive o formigamento dos grãos fotográficos que eu tinha obtido em laboratório, associando com isso a idéia de Caos e experiências primitivas do bebê em sua constituição mental. Que percurso! Valeu a pena me manter fiel a uma idéia que, no princípio, parecia apenas absurda, senão ridícula. Avancemos.

Como há um princípio visual único atravessando a construção das minhas imagens, isto é, a pulsação granulosa e embaçada, sejam bichos, sejam caras, sejam micróbios, sejam montanhas, então, todos os segmentos do real que a câmara contactou, aprisionando, quando transpostos para dentro deste filme, se submetem e se igualam sob a lei deste filme. Este filme, devido ao seu padrão visual homogêneo percorrendo todas as imagens, toma cada uma delas como um elemento substancialmente idêntico a todos os outros que compõem este filme.

Isso pode até ser generalizado. A imagem, se mostra alguma coisa, por entrar na lei interna de um filme, um discurso fílmico, faz da coisa mostrada um instrumento da vigência dessa lei, sem dar margem a qualquer dúvida.

Micróbios, índios, montanhas, a serpente, a multidão no estádio, o museu, a revoada de pássaros, e toda a fauna da África Negra, neste filme, aparecem, antes de mais nada, como que feitos de uma única substância, um único tipo de matéria. E a substância, a matéria, neste caso, já que se trate de imagem, fotográfica, não se encontra um real, vindo inteira e sem fissuras do próprio filme que a secreta. Só ali a substância em questão existe. É difícil se falar de realismo quando se trata de cinema...

Vou tomar o real como um jogo. Já que este filme também é um jogo. Que temos, concreta e materialmente falando? Pontos, formando a superfície visível. Todas as dimensões do real (astros, micro, médio) são feitas da mesma matéria. Neste filme: pontos, grãos, *Um filme em grãozinhos*, aliás um bom título para ele. Figuras como que de areia.

Um elefante feito da mesma matéria que uma montanha. Uma nuvem da mesma matéria que uma bactéria. Um chinês da mesma matéria que uma serpente. Todos: feitos de grãozinhos, dispostos na superfície da tela. Nenhum deles é real. Apenas o jogo fervilhante, o formigamento de grãozinhos diversamente combinados.

Então o filme reduz cada coisa registrada no mundo real, cada coisa diferente e particular em termos de substância compositiva, a um mesmo tipo de ser, totalmente diverso daquele que produziu a imagem, pois é agora um ser feito de uma matéria que só existe no interior do filme e por causa do filme: um ser feito de grãozinhos.

E mais: surge a questão da distância do objeto ao observador. O perto e o longe. Se eu sou um caçador de elefantes e se eu me relaciono com esse elefante através da minha carabina, é muito diferente estar longe desse elefante e estar perto dele. Quanto mais perto, mais real ele se torna, mais intensa se torna minha relação com ele, aumenta o perigo.

O mesmo não acontece com esse plano de um elefante que eu tenho na minha tela, que eu roubei de um zoólogo americano. Se eu me levanto da última poltrona da sala de projeção e caminho em direção à tela, eu não estou me aproximando de um ser vivo chamado elefante, mas tão-somente de uma imagem como outra qualquer, feita da matéria fotográfica que compõe todas as imagens do mundo, inclusive o retrato da minha mãe: grãozinhos.

Que acontece? Caminho em direção à tela. De perto, a imagem do elefante desaparece numa abstração borbulhante de grãozinhos, claros e escuros. E se parece com a cara de um chinês, quando vista de muito perto, ou, para agradar aos nacionalistas, com a cara de um flagelado nordestino, quando vista da mesma distância, isto é, com o nariz colado na tela. A mesma dissolução da figura, a mesma estesia da materialidade puramente fílmica.

Todas as imagens vistas de perto se parecem. Uma imagem vista de perto pode ser trocada por qualquer outra. Pois todas se equivalem, todas mostram a mesma coisa, o mesmo padrão informal. Pura tensão, pura vibração.

As imagens, quando vistas de perto, com uma lente de aumento ou esfregando-se o olho nelas, perdem as diferenças que as especificam umas em relação às outras. Mas o mesmo acontece com as imagens vistas de longe, ou mesmo vistas de uma distância normal. No fundo, estas imagens também se equivalem entre si. São igualzinhas umas às outras. Porque as imagens vistas de longe contêm dentro de si mesmas, guardam dentro de sim mesmas, conservam, como parte constituinte delas mesmas, a imagem vista de perto, a natureza da imagem vista de perto. Como?! Basta se aproximar delas...

O que uma imagem vista de longe (de uma distância neutra) mostra de particular é uma simples ilusão, aparência vazia. Pois, a qualquer momento, pode ser vista de perto, em cada um de seus pedaços, e aí ela se torna, ela se revela idêntica a qualquer outra. E pior: cada um dos seus pedacinhos idêntico a qualquer outro pedacinho. Essa realidade, por si só, eleva o ato cinematográfico ao nível de uma verdadeira tragédia humana, ou melhor, rebaixa a tragédia cinematográfica ao nível de um beco sem fundo. Por isso o filme *A Pedra da Riqueza* de Wladimir de Carvalho é uma obra-prima: não teve medo de bater o discurso sociológico num liquidificador de figuras. Mas eu quero ir além, eu quero um filme que dissolva sem bater.

Quanto mais perto se chega de uma imagem ou de um pedaço de filme, menos se pode ver a não ser a matéria bruta (grãozinhos) de que se compõe o próprio filme e nunca a matéria bruta do objeto que ele representava. A microscopia da imagem é uma falácia, justo o inverso de uma microscopia real.

O espectador de filme não está nunca frente a um objeto real, sempre é uma imagem o que ele vê. Óbvio, não? Portanto sua posição é muito diferente daquela assumida pelo homem que filmou o objeto real. Se esse homem se aproximasse mais desse objeto, ele veria o objeto mais de perto, e travaria com ele um tipo de relação vital diferente daquele que ele travou ao filmá-lo da distância de que o filmou. Tal possibilidade não é facultada ao espectador do filme.

Geralmente o espectador se sente na pele ou como se estivesse vendo através dos olhos do homem que filmou o objeto real, aquele homem que, para filmar, precisou estar presente no mesmo espaço real que envolvia o objeto, e que, por isso, estabeleceu uma relação concreta, existencial, aventuresca com ele, recebendo algo dele e dando algo em troca, ou quase, mas sempre vivendo seu tempo efetivo.

Na verdade, o espectador do filme e do objeto filmado se encontra numa situação radicalmente diferente da situação de filmagem, pois entre ele e o objeto real nenhum relacionamento vivencial pode se estabelecer. Não há troca efetiva com o objeto. Não há nada que o objeto possa lhe dar, ou transformar nele, ou, principalmente se transformar a partir dele. O objeto, no filme, é apenas uma encenação da imagem. O verdadeiro objeto diante do espectador é a imagem. A imagem como um todo. Com seu tamanho, seu enquadramento e composição específicos, a imagem pede ao espectador que seja lida como um todo, como um significado global resultante da combinação interativa de seus elementos, os quais passam a significar *uns em relação aos outros*, no interior de um espaço dado que, não sendo o espaço real, se chama tela, quadro ou suporte.

Aproximar-se dessa imagem que representa o objeto não implica numa visão mais cerrada do objeto. Na verdade, uma imagem de objeto não inclui entre suas possibilidades a aproximação, um deslocamento físico e concreto de alguém que caminhe em direção a ela, a visão mais de perto, o exame simulador de um exame real. A imagem a manutenção de uma distância ótima em relação a ela, distância que a mantém como totalidade incorruptível.

Cada imagem pré-fixa a distância em relação ao objeto de que ela é imagem. Não há, por parte do espectador, nenhuma permissão para alterar essa distância. Se ele o fizesse, não seria do objeto real que ele estaria se aproximando, mas da própria imagem enquanto colocado diante dele como um objeto real.

As imagens legislam sobre as distâncias dos objetos. O espectador, qualquer que seja a distância com que a imagem mostre o objeto, só tem *uma* distância facultada para tomar ou para se situar em relação à imagem.

Questionar essa dialética. Meu projeto de filme é um jogo de aproximação. Reenquadramento na truca de imagens tomadas quase ao acaso, ampliando (blow up) pequenos fragmentos, dissolvendo concreções figurativas, desvelando o ritmo granular da emulsão fotográfica original.

Mostrar como a mudança de posicionamento em relação à imagem de um objeto, ao não produzir uma mudança de relação efetiva com o objeto que a imagem exibe, implica numa mudança concreta e vivencial em relação à própria imagem, isto é, à imagem enquanto objeto chamado imagem (independentemente do que ela representa).

Ver a imagem de perto. Uma conseqüência imediata: o objeto que a imagem mostra vai se dissolvendo em sua densidade realista, e, por conseguinte, a própria imagem vai perdendo seu estatuto ontológico de representante daquele objeto. Uma aproximação extrema da imagem abole o objeto. Se o objeto desaparece ou tende a desaparecer, a imagem, que antes se apresentava como essencialmente e definitivamente imagem desse objetivão, deixa de ser imagem desse objeto, perdendo com isso, talvez, o próprio estatuto de imagem. Pois só existe imagem em geral na particularização de uma referência objetiva e concreta.

Perdida essa Preferência, a imagem se perde estatutariamente. Muda de ser. Muda para o quê? primeiramente: a imagem se objetifica, na vivificação dos elementos materiais e insignificantes que causavam, quando vista de longe, a encenação de uma ilusão referencial a um objeto.

Se antes, o espectador não deixava de ter consciência de que a imagem também é um objeto real, esse dado, quase óbvio, não era levado em conta na cabeça da hierarquia produtiva, importando mais a fixação da atenção no efeito terminal de seu teatro.

Agora, desaparecidos os últimos vestígios de representação do objeto, tornando-se impossível mesmo qualquer restituição desse objeto, pois tão perto estamos que as pontas centrais indispensáveis à forma do objeto já não se inscrevem em nosso campo visual, o que solta à vista é a matéria de que se compõe a imagem. A sua tatilidade eclode em primeiro plano. A substância particular é o único dado detectável pela visão, a única presença, ou, pelo menos, a principal, e as outras, o delineamento dos objetos, apenas sugeridos, dados indiretamente, em segunda instância.

Cinema se faz, enquanto imagem fotográfica, com grãos aglutinados e pulullantes. Tais grãos, agora, em distribuições variadas e variáveis condensações, resumem a totalidade do possível de ser visto. Sem a figura clara do objeto, mergulhado no reino pulsante de uma abstração turvamente em movimento, todas as imagens se parecem, pois tal padrão granular é o mesmo em todas elas.

Assim, o que antes era lido, por artes feitas da montagem, como corpos heterogêneos confrontados, producentes de mensagens e ligações ideológicas, agora não há margem para dú-vida: ilusão de pureza inatacável era o que antes se produzia. Qualquer forma integrada numa imagem provém de um mesmo fundo, uma mesma base e substância, no caso, os grãozinhos do cinema.

Deve explorar isso ao máximo. Provocar confusões dentro do filme. Comparar grão com grão de objetos sem contato e sem medida de comparação na realidade. Mostrar a igualdade, levando o filme à prova mestra: o cinema faz a lei dos seus mundos cinemáticos, e, dessa lei, por essa lei, para essa lei, tudo ali se submete, contribui, e se escraviza.

Imagem! A imagem atrai o olho, como um ímã. Ação de ímã. Uma *Imagem* . . . A *Imaginação.*

Mas há mais. Bem mais longe me leva esse projeto, saído das formigas, em busca de um formigueiro na imagem.

A visão do seio da mãe, nos mais tenros dias sem retorno. A experiência maior da proximidade visual. O filme poderia tentar um trabalho com ela, pretexto de trocadilhos óticos. Você via sua mãe tão de perto que ela era assim para o seu olho: uma imagem difusa, nebulosa, granulada. Em seguida a montagem revela aquilo como um fragmento minúsculo da imagem de um leão, ou de uma pedra, ou do sol ou de uma formiga.

Dizer ao espectador: você não sabia de quem mamava. Podia ser de um elefante. E era, pois, de perto, o elefante é tão granulado e dissoluto como qualquer objeto visto de perto, visto à distância de um olho que mama. Ou, então podia ser uma montanha que lhe dava de mamar, idêntica a um elefante visto a um microm de distância. Você mamava de uma geleira. Ou de uma bactéria. Você mamava de um homem a cavalo em correria pelo campo, ou da cara de um selvagem, isto é, de seu nariz que brilha ao sol piramidal dos formigueiros. A metáfora com base existencial.

O filme desencadeia um amor necessário pela natureza. A natureza ensina ao homem jogos plenos de inesperado.

Seres se diluem. O Sujeito central se dilui. Amor pelo acaso. Só existe amor se for um amor que assente suas bases no trono do *acaso*. Por isso o amor é necessário. Como o próprio amor que fundamenta a natureza. O real é jogo.

Este filme: um lance de areia sobre tábua de vidro. Um simples sopro pode tudo desfazer. E, no que desfaz, nada mais está fazendo que alhures refazer outros conjuntos diferentes desta areia que não muda, não se perde, e nem se transformará jamais, apenas vive, de se pôr em movimento pelos pontos cardeais.

Sugestões de nomes, títulos, para este filme, cuja verdadeira estrutura ainda não apreendi, mas que pressinto, terá problemas com a censura, neste ano de 1977:

. MOVIETONE FILOSÓFICO
. ENIGMAS POPULARES
. A REFORMA DO SONHO
. EVANGELHO DO OLHO
. REAÇÕES DA PLATÉIA
. "AS AMERICANIDADES" (nome tirado de um artigo de Koulechov)
. MATÉRIA-PRIMA
- ESPAÇOS SUPÉRFLUOS
. DE GRÃO EM GRÃO
. TESOURO DA JUVENTUDE
. OLHO VIVO NELES
. O CHEQUE, O CHOQUE, O CHIQUE
. A TEXTURA DO MUNDO NATURAL
. VOCÊS

O cinema: sua importância, hoje, não reside na questão da imagem. Não importam as novas operações sobre a imagem, a exploração de imagens, a reciclagem sintática de imagens, a belicização da imagem, a informação generalizada por imagens.

Ao contrário, o cinema é o lugar onde, pela primeira vez na sociedade ocidental, pode a imagem ser metida a ferros e descolada da visão. O cinema existe, ou veio ao mundo, para que a imagem, e todas as imagens, e qualquer imagem, e a noção mesma de imagem, se dissolva e tenha um fim irreversível.

Morta a imagem, ilegibilizada como imagem, é o próprio "real objetivo" que, no fundo, acabará no museu das coisas absurdas. Dissolver a imagem sim, mas não como meta central, formalística, vanguardeira. A noção de realidade é que deve ser neutralizada, ela que é também um efeito de imagem, ela que também tem, à sua maneira, grãozinhos lhe encorpando a substância.

Não há teoria do real sem que uma teoria da imagem lhe precede, e das relações do olho com a imagem. Não há teoria do real, inclusive política, sem que uma teoria da imagem lhe complete e mesmo lhe traduza. A questão do real é impossível sem a questão da imagem. A questão do real é uma questão de imagem.

Erradicada a força da imagem, isto é, da imagem em geral, da noção mesma de imagem, e não apenas de algumas imagens particulares que achamos nocivas ideologicamente, quem mudará, por fim, será a própria realidade objetiva. A realidade não passa de uma forma mais compacta de imagem, o último bastião que cairá.

O cinema, ao permitir um tratamento material da própria essência de uma imagem enquanto imagem, constitui veículo magno nesse percurso dificílimo e utópico.