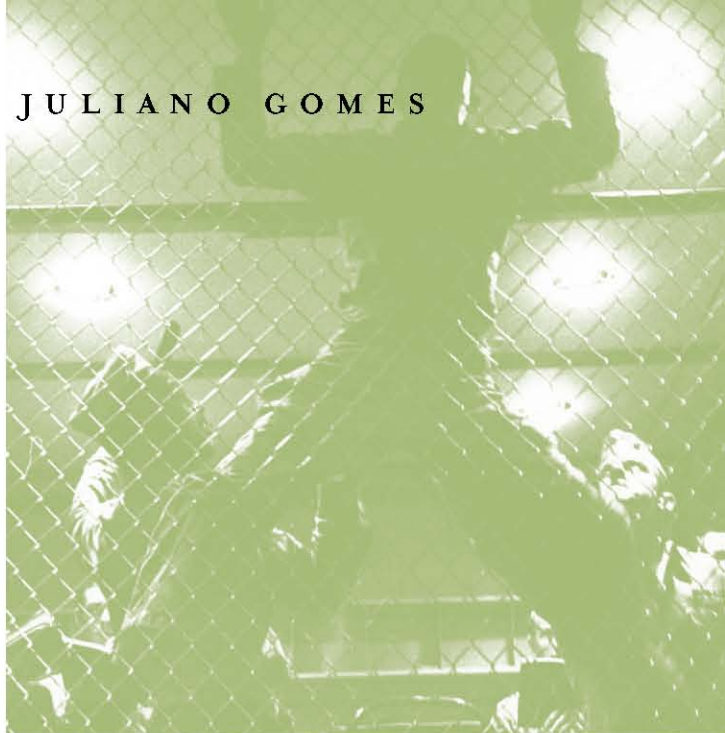


TÁTICAS DE GUERRILHA

O filme *The brig* (1964), do lituano Jonas Mekas, começa com uma data fictícia: 7 de março de 1957. Assim se instaura um pacto bastante particular com o espectador: uma data que não altera em nada a ação e o drama do filme, mas coloca em questão seu estatuto. Estamos em dois lugares ao mesmo tempo, portanto, no espaço da ficção, 1964 que é 1957 que é 1964, e assim pode ser qualquer um. O tempo se torna o da simultaneidade, e não o da sucessão, da História, mas sim em suspenso, como de fato o espaço das prisões o concebe, eliminando suas marcas com fins punitivos. Entretanto, a estratégia de Mekas e da diretora da peça Judith Malina é a de dobrar estas linhas de força dos poderes punitivos e policiais sobre e contra si mesmas. Isto é, o tempo não sucessivo é também o lugar onde se encenará o ritual militar de marchas a repetições até sua exaustão, tornando-o dança, música (Mekas é um dos maiores “ritmistas” da história do cinema), e então purgação. Toda estratégia aqui é de catalisar as práticas corporais e espaciais militares (disciplina, punição, confinamento, obediência, ordem...) para que elas se tornem outra coisa, ou melhor, para que se possa ver dentro delas mesmas uma raiz estética, que as torne um ritmo particular que desarma esta mesma lógica que quer submeter os corpos dos prisioneiros e tomar o poder sobre suas identidades.

Se o exército quer imobilizar, estabilizar, anular o inimigo, a tática do filme é justamente a do deslocamento, da aceleração que dinamita por dentro os procedimentos que são em si absolutamente “cênicos” – de que *O triunfo da vontade* (Leni Riefenstahl, 1935) é talvez a expressão máxima: uma forma de falar (“sim, senhor!”), de se mover, de se colocar diante do outro. Tais práticas são colocadas a nu pela estratégia de encenação, que as artificializa através de um “excesso de eficiência” que as faz se voltarem sobre si mesmas. Toda a face patética e arbitrária desses jogos de poder é revelada pela proliferação na cena de uma massa de gestos e sons repetitivos que se concentram e dissipam numa desordem coordenada. O mecanismo de



submissão se expõe através de seu antídoto, com o qual guarda imensa semelhança: uma alteração de escalas de um mecanismo rítmico (de falas, de movimentos, de deslocamentos) pode fazer com que o mesmo imploda e perca o eixo que o sustenta, que é o da divisão igual dos homens em seus lugares, de ocupação e de fala, da locação regular desses fluxos.

O golpe de *The brig*, e que o torna muito mais do que um panfleto antibélico, é introduzir falhas, interrupções e alterações na própria estratégia estética militar (não por acaso, Malina instituiu o guia de conduta militar como norma de conduta do grupo durante os ensaios. A estratégia é entrar no sistema para implodi-lo do seu interior, numa abordagem de “guerrilha subversiva”, também conhecida como “terrorismo”), transformando as técnicas de opressão em uma espécie de “burlesco esquivo”.

Neste filme, o cineasta lituano ensaia uma técnica de filmagem na qual o corpo do câmera é absolutamente fundamental e marcante na imagem. Ao adentrar o espaço da cena livremente, ocupando o espaço como mais um personagem, a câmera narra em planos longos todo o estado de choque e desorientação de um olhar em meio à barbárie. A técnica de Mekas é não se submeter, isto é, não obedecer regras: de exposição correta, de movimento limpo de câmera, de manutenção da cena até o fim da ação, de estabilidade do quadro. A grande força realista do filme naquele momento nascia não só da cenografia de Julian Beck, mas da forma como o olhar se constitui como o único personagem livre dentro daquela situação – ao seguir seus instintos, mudar de ideia e foco a qualquer hora e, acima de tudo, reagir. Mekas cria uma espécie de imagem-reação aqui, ao desviar e se chocar com os atores, ao projetar sua sombra sobre as paredes e se deixar afetar pelo espaço e pelos corpos que ocupam o exíguo espaço marcado pelas linhas brancas no chão que demarcam seus limites.

A dimensão coreográfica se infiltra também no ponto de vista da câmera, em seu improviso constante, buscando o choque, o embate, o corpo a corpo, como um repórter cinematográfico suicida que nem fixa o olhar nem foge

dos “donos da casa”. Cria-se um corpo autônomo, livre, que não cessa de ir e vir além da linha branca e das grades que se somam à frente da lente. Uma mirada que reage por si mesma, desvia, criando em si um novo acontecimento, na relação entre o quadro e a cena, multiplicando e dobrando a narração ao apontar para frente e para trás da câmera, chamando atenção para si mesma, tornando-se espetáculo, como barroco modulador de atenção para quem vê, tomando a cena para si, ao traduzir à sua maneira o universo no qual está inserida. O afastamento, a distância da cena, só se dá no último ato, sem que os rituais acabem, e tudo tende a recomeçar. O tempo é de simultaneidade. A distância se dá pois era preciso violar a última parede: a de voltar a ser espectador, distante, e afirmar esta distância, que aqui se tornou diferença, a partir do trajeto contrário (de dentro para fora do palco), como uma possibilidade de intervenção, montagem e desmontagem que nós como espectadores não cessamos de operar no cinema, no teatro e na vida comum, em permanente estado de tradução e composição que funda nossa percepção de qualquer obra.

Travessia circular

Um desejo de invasão do teatro (que também acompanha seu reverso, que é a proliferação de telas de vídeo nas montagens teatrais) parece ter ganhado força no intuito de reatualizar e visitar esse fantasma originário dos filmes, como no caso de *Moscou* (2008), de Eduardo Coutinho, *No lugar errado* (2011), dos Irmãos Pretti e Primos Parente, e *Testemunha 4* (2011), de Marcelo Grabowski. Neste último, a operação de condensação temporal expressa um desejo de preservar e ao mesmo tempo violar o espetáculo que lhe deu origem. O espetáculo *O interrogatório*, de Peter Weiss, dirigido por Eduardo Wotzik, durava 24 horas, e a síntese da experiência se debruça em justamente se ocupar de “tornar cena” tudo a sua volta. Revertendo também os processos cênicos institucionais e jurídicos na encenação do julgamento e exacerbando seu caráter performático pela estratégia da repetição. O procedimento de testemunhar é resultado de uma submissão: alguém manda a personagem/atriz Carla Ribas testemunhar. Ela não quer, ela é obrigada por uma palavra mais forte que

a sua. Porém, diante da repetição na voz, é seu corpo que fala, esta é a tática aqui, das minúcias do trajeto da palavra no corpo, no rosto filmado em *close* que se dá o verdadeiro embate (como é corrente nas fotos de escravos, prisioneiros políticos e detentos em geral, que engajam de maneira sutil seus músculos faciais e encenam aí uma luta possível com a lente). Longos planos captam esses gestos mínimos, que lhe permitem uma saída através da individualização, uma fuga possível (que vira cena no segmento final) do destino numeral a que tanto os nazistas quanto os juízes a querem submeter através da microscopia do gesto. A ação desemboca no exterior do teatro, como que expurgada, batizada, livrada do que lhe impunha a fala obrigada, conseguindo assim burlar o ciclo e desviar seu trajeto.

A saída deste regime parece se dar pela percepção da não possibilidade de mudança daquela encenação imposta pela peça. A frente de batalha, o palco, é abandonada para o não lugar do mar, como se após o ritual o cinema pudesse se purificar e se livrar dessas limitações, ganhando movimento, e toda a ação se reconfigurando, se dissipando aos poucos. Se há alívio na solução encontrada aqui, ela se dá também pelo “fracasso” de uma tentativa de invasão do espaço cênico e de suas regras. Mas se o processo da cena teatral aqui é o de espalhar-se, de tomar os espaços além do palco, há uma clara ameaça que não cessa de rondar a cena, e uma repetição parece faltar como estratégia de instaurar suas próprias regras nesse espaço de que o filme tenta se apropriar. O fracasso parece ser uma solução para esses exemplos recentes da exploração do teatro no cinema: neste último exemplo, pela fuga do jogo; em *Moscou*, pela supressão da peça em si, em troca de peças autônomas que se combinam ou se montam sem ligações claras. Ou em *No lugar errado*, em que desde o título estamos em um terreno negativo, dentro e fora do teatro, dentro e fora do palco, cheio ou vazio, com personagens ou não. O filme se posiciona por um não absoluto, por um erro que se espalha por tudo, pela relação com os personagens e com o olhar de quem vê, parecendo assumir e resolver um mal que o antecede, pela escolha do próprio problema como solução, encenando uma incapacidade de relação levada às últimas consequências.

Em vez de incorporação, talvez um caminho possível seja o de assumir justamente uma separação, uma distância inconciliável, uma anulação de um dos termos da relação que lhe possa permitir caminhar nessa travessia circular a que estão felizmente condenados o cinema e o teatro, nesta fascinante fuga infinita.

Juliano Gomes é professor de cursos livres de cinema, programador independente e crítico da Revista Cinética. Mestre pela Escola de Comunicação da UFRJ. Diretor e roteirista do curta de ficção “...”.

