

Cinema, utopia e outras projeções performáticas

Éder Rodrigues (UFMG)

As teorias de *performance* vêm influenciando correntes de pensamento nos vários âmbitos de estudo e entendimento das questões humanas. O mundo contemporâneo junto às estruturas constitutivas da linguagem performática busca uma leitura que dialogue com essa sua nova moldura de vida edificada na justaposição de informações, *overdose* de imagens, fragmentos e simultaneidades. No âmbito literário, essa perspectiva se apresenta em escrituras incongruentes que estendem um vocabular ao não dito, às lacunas legíveis a partir de um ato que se performatiza entre o visto e o invisível, e que se estabelece nos terrenos ausentes do sentimento, da fronteira, das esferas culturais e modos de vida.

Nessa esfera de discussões, proponho uma leitura do texto dramático *Cinema Utopia* do dramaturgo chileno Ramón Griffero, com tradução de Raquel França, a partir de seus aspectos performáticos de construção e fluência que se apresentam nesse texto de tessitura porosa, cheia de reentrâncias, espaços vazios, fusão de linguagens e trânsito entre os elementos sígnicos.

Numa antiga sala de cinema dá-se o encontro de alguns personagens que transitam entre o filme que se projeta na tela e as memórias que vão sendo construídas e costuradas nesse ensejo e que têm nesse espaço de convívio social, o instante propício para o diálogo dos questionamentos humanos como a falta, a solidão, as ditaduras e as utopias que vão sendo edificadas a cada corte, a cada enquadramento embaçado dessa película que os une e os retrata.

“Você acha que todos vêm aqui para assistir filmes?” A fala que introduz a temática da obra dramática de Ramon Griffero, instaura o terreno de incertezas,

lacunas e silêncios na qual a obra se estrutura. Uma esfera de desnudamento das personagens que dividem na rotina de um cinema, o desenrolar de um filme projetado de suas memórias esfaceladas. Nenhuma história única é contada. Estamos diante do fragmento, das linguagens que se misturam para que performaticamente se edifique uma escrita em aberto, em construção, que pede respostas, que resiste ao esquecimento, que adentra esse cinema para sobrepor o filme que estilhaça e recria utopias.

A esfera cenográfica da peça faz a fusão de linguagens que obriga o trânsito. Na platéia temos Santiago nos fins dos anos 40, na tela Paris na década de 80. Lugares distintos e semelhantes que vão se redimindo entre o que mesclam como fronteira e o que filmam como irreal. O autor utiliza das linguagens teatral e cinematográfica para traçar trânsito entre espaços e épocas. O leitor-espectador é imediatamente levado a compartilhar desses saltos que misturam lembranças, delírios, história, teatro, cinema, real e ficção, morte e ressurgimento de utopias que duelam nessa fronteira de épocas e que vão desnudando fragilidades e o que se calca como ideal.

Nada é nitidamente confrontado. O autor contorna elementos da realidade e abstrai da ficção o verídico que quer ressaltar. Por hora esses personagens se misturam. Perdemos a noção do que de fato é filme e de quem na verdade faz o papel de espectador nesse confronto de construções imagéticas.

A substância que delinea os personagens que assistem ao filme projetado e que todos os dias recorrem àquela sala para compartilhar da película, às vezes os torna tão ficcionais, que parecem eles os personagens da telona: uma atriz falida, a solitária que espera um romance, o senhor dos coelhos que transfere suas desilusões e traumas para a companhia domesticada de um animal. Personagens que entre outros parecem se constituir de uma matéria onírica próxima a dos personagens do cinema. E em contracorrente, a estrutura do exilado Sebastião, que articula no suposto

filme suas utopias caladas, que muito parecem dialogar com o silêncio e com a dificuldade de comunicação daquela série de personagens que formam a platéia. Quem assiste? Quem dialoga com quem? A tênue linha que separa essas duas dimensões é constantemente transposta pelo leitor que passa a habitar esses meandros. Perguntas que colocam o leitor-espectador nesse trânsito ininterrupto de tempos e espacialidades e que de certa forma tiram a confortabilidade de suas poltronas, misturando-os nesse terreno que performa os fragmentos ressaltados nos espaços movediços do corpo, da geografia, dos silenciamentos, do sideral.

Nessa escritura repleta de mobilidades e lacunas, os diálogos possíveis e às vezes incompletos adentram os silêncios das relações de posse, relações afetivas, drogas, sexo, amores não hegemônicos, lembranças e esquecimento, e os vãos da cidade ainda não passíveis de poesia. Um entrecruzar de sistemas e signos que se perdoam e se redimem em cada vírgula consumida em nome do fluxo da fala, da memória do corpo, do mundo que se virtua e se desconecta.

Nesse estilo de criação que se propulsiona a partir do diálogo entre as lacunas deixadas temos a construção da personagem Lanterninha, que muito elucida essa maneira de escritura que ultrapassa as condições da metáfora, para expressar algo meio que inominável, mas inteiramente presente e reconhecível nos nossos modos de vida. Da forma mais objetiva possível dizemos que o personagem do Lanterninha é o cinema, é aquela estrutura que serve de abrigo para aqueles personagens se reunirem. A nomeação, que pode parecer forçada, é clareada quando vemos a descrição de sua personagem: “Lanterninha: Nasceu na sala de cinema e nunca saiu dela, sua gestualidade é tirada dos filmes a que já assistiu. Poderia ter 40 anos, mas é tímido como uma criança. Ele é a utopia”¹.

Características moldadas numa constituição de incerteza, mas que se reforça em cada cena desse personagem indicando que ele é aquele local, respira o mofo dele, a saudade de suas salas cheias, a solidão de sua realidade, a utopia do

seu retorno. Sua fala resplandece essa existência entre realidade e ficção, onde insere sua insistência nessa sala que ilumina cotidianamente: “Os filmes não podem ser só de plástico, não, eles têm boa alma, a gente também está dentro de uma tela. E algum dia todo mundo vai se encontrar”. Salienta essa personagem.

Nessa constituição de personagens e ainda dentro das recorrências dos trânsitos performáticos na escrita, temos a relação que essa obra estabelece junto ao contexto na qual foi feita. Escrita na época da ditadura, a peça *Cinema Utopia* faz emergir da história lacunas deixadas pelos processos políticos de repressão. As memórias que ali performam instauram processos de resistência, frente às políticas de esquecimento construindo com a sociedade a sua própria memória. Na peça, a personagem Sebastião é atormentada pela figura da personagem Ela, uma desaparecida nesse contexto de regime autoritário e ditadura.

Em determinado momento, muito próximo à técnica de distanciamento de Bertold Brecht, há um corte brusco entre os acontecimentos pertencentes a projeção e os personagens da platéia, abandonam suas características, para serem testemunhos de um desses casos recorrentes do contexto das ditaduras:

(A imagem fica estática. Ilumina a platéia. Os espectadores, em suas poltronas, giram olhando o público, e se colocam no papel das testemunhas).

A senhora: Eu não dormi aquela noite, fazia um calor tremendo, escutei uns tiros, e falei pro Rafael, levanta que está acontecendo alguma coisa.

O do coelho: Eu levantei, vi o de sempre, uns homens a paisanas com metralhadoras, como a coitada lutava. Vocês sabem, nessa hora não se pode fazer nada...

A senhora: Eram tão simpáticos, sempre conversávamos, pareciam tão estudiosos, ela foi levada nua, coitadinha...

Estela: Eu escutei uns tiros e ela gritando. Ele foi levado parece já morto, o elevador ficou cheio de sangue.

O do coelho: É mais um pra dar volta com cartaz...

A senhora: Não se mete. Depois pode acontecer o mesmo com você.

Artur: Em todo caso eu não vi nada. Ir depor? Pra quê?

(Apaga a luz da sala. Volta o filme).²

Essa transmutação da voz autoral numa pluralidade de outras vozes e silêncios reforçam o teor performático do texto. Luciene Azevedo traz considerações

sobre esse mecanismo que instaura esse efeito performático na obra em causa. “A *performance* é tanto uma instância que baralha a correspondência entre o vivido e o inventado, confundindo o enredo ficcional com informações biográficas como uma estratégia capaz de assegurar ao autor assumir uma pluralidade de vozes.”³

Fato é que nessa mistura, nesse desmembramento de arte e história, ficção e silenciamentos concretos, Griffero faz de *Cinema Utopia* um registro não só dessas duas dimensões que se projetam nas utopias forjadas naquele espaço de encontro, mas também da memória do país e dessas pessoas que perambulam entre as continuidades e rupturas das épocas e dos contextos, articulando e cobrando escuta aos documentos apagados e velados pela ditadura e exílios que continuam existindo.

Nesses deslocamentos é que se concretiza a escrita de Griffero, travando diálogos, cobrando, iluminando ausências. Uma escritura que se formata nesses moldes da mistura, na sobreposição de planos e imagens, fusão de dimensões, coexistência de ficção e realidade, diálogos fragmentados, abstração para tornar palpável um terreno sentido no corpo, nos trâmites de vida. Sobre essa escrita performática, Graciela Ravetti traz apontamentos:

A postulação da noção de escrita performática, a partir da consideração de formas de perceber, é de construir, na literatura, o trânsito de mão dupla entre o virtual e o abstrato próprio da escrita — o numérico da representação — e os objetos vivos, a referência, a experiência vivida antes e depois dos processos de abstração e de realização estética.⁴

Essa leitura de *Cinema Utopia* transita entre os signos de construção, porque somente na relação entre eles é que se trava o diálogo, o efeito performático de costurar socialmente memórias doloridas, utopias frágeis, esperas intermináveis num cinema que agrega aqueles que resistem em suas vidas repetidas aquilo que não conseguem sentir. Utopias várias que sufocam, fogem, tornam-se fantasias, ou mascaram realidades que se projetam num substancial humano que sobrepõe a tela

daquele teatro-cinema e ilumina, frente a vivência atual, recortes do passado para um futuro ou uma utopia que precisa ser pensada e vivenciada de forma conjunta.

É cinema. É teatro. Texto escrito. Memória do corpo. Silêncio contínuo que performa nossos questionamentos quando desce o letreiro final de um filme e temos a sensação de que ele continua em nós.

Referências

AZEVEDO, Luciene. Autoria e *performance*. *Revista de Letras*, São Paulo, v. 47, n. 2, jul./ dez. 2007.

GRIFFERO, Ramon. *Cinema Utopia*. Tradução de Raquel França. 2008. Inédito.

RAVETTI, Graciela. *Reflexões sobre literatura latino-americana. Escrita performática e prosa catacrética (a constância do invisível)*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, [s. d.].

Notas

¹ Apresentação dos personagens da peça *Cinema Utopia*, de Ramon Griffero, com tradução de Raquel França. Ainda não publicado.

² GRIFFERO, Ramon. *Cinema Utopia*. Tradução de Raquel França. Inédito.

³ *Revista de Letras*, São Paulo, v. 47, n. 2, jul./ dez. 2007.

⁴ RAVETTI. *A constância do invisível*, p. 1.