

SYMBIOPSYCHOTAXIPLASM : TAKE ONE / 1971

um filme de **William Greaves**

Realização e Argumento: William Greaves / **Direção de Fotografia:** Stevan Lerner, Terence Macartney Filgate / **Montagem:** William Greaves, David Greaves, Bill Henderson / **Som:** Jonathan, Bill Henderson, Nicky Kaplan, John Polland, John W. Reavis Jr. / **Compositor:** Miles Davis / **Música:** Johnny Pearson, Joe Zawinul / **Departamento Técnico:** Ed Carrieti, Clive Davidson, Tibor Hirsch, David Hoffman, Roland Mitchell, Syeus Mottel, Jerry Pantzer, Maria Zeheri / **Elenco:** Patricia Ree Gilbert, Don Fellows, Jonathan Gordon, Bob Rosen, William Greaves, Susan Anspach, Audrey Henningham, Stevan Lerner, Terence Macartney-Filgate, Maria Zeheri.

Produção: Take One Productions / **Produtores:** William Greaves, Manny Meland / **Gestão de Produção:** William Henderson, Jeff Norwalk, Phil Parker, Robert L. Rosen, Robert Rowen / **Cópia:** DCP, cor, legendado em português / **Duração:** 75 minutos / Inédito comercialmente em Portugal / Primeira exibição na Cinemateca.

sessão com apresentação no dia 17 de David Greaves e no dia 21 de Christopher Allen

Nota: Há duas versões distintas do **Symbiopsychotaxiplasm : Take One**: uma primeira completa em 1971, e uma segunda que é resultado da expansão da versão original. Esta segunda versão, que é a que aqui apresentamos, começa com uma “Alice” interpretada por Louise Greaves, esposa de William Greaves, no que parece um gesto de homenagem.

Quando Dara Meyers-Kingsley investigava o trabalho de William Greaves no contexto de uma retrospectiva do realizador no Museu de Brooklyn, reparou que havia um filme dele que nunca tinha visto. Ao questioná-lo sobre tal este respondeu-lhe “You don’t need to bother with that one”. Insistindo, lá acabou por convencê-lo a superar o embaraço e a ir buscar a caixa, guardada no fundo de um armário, onde jazia a cópia esquecida. A descoberta é este radical exercício autoreflexivo, que conquistaria lugar na história do Cinema, e que só encontra no título complexidade equiparável à do conteúdo: **Symbiopsychotaxiplasm : Take One**.

Basta olhar para a ficha técnica do filme - e, para facilitar, poder-se-ia acrescentar *self* entre parênteses a quase todos os nomes que compõem o “elenco” - para se perceber a dinâmica da experiência proposta por Greaves. Não que a premissa, por si só, seja simples, mas é pelo menos clara: instala-se uma pequena equipa no Central Park para filmar repetidamente uma cena banal, uma discussão conjugal, que por muita conotação política que carregue nos seus diálogos, sobretudo relacionada com sexualidade - como especificamente requisitado pelo realizador antes de ser interrompido pelos seus próprios impulsos, sendo de seguida apelidado de *dirty old men*, que lembra Hitchcock a explicar o efeito Kuleshov (e talvez haja algo aí por explorar sobre manipulação) - ,parece servir apenas de motivo para ali se reunir aquele conjunto, e, claro, como de manobra de diversão. Já com toda a equipa presente Greaves introduz as regras, que hão de ser a semente da desordem, e que aqui cito de memória: “Tu filmas-me a mim e aos atores, eu filmo os actores, e o Jerry filma tudo”.

Trata-se de um verdadeiro *mise en abyme*, que o próprio realizador menciona quando um polícia lhe pergunta, depois de aceitar ser filmado, o nome do filme que estão a fazer, Greaves responde “Over the Cliff”; O polícia insiste: “You have to find a cliff”, ao que Greaves replica simplesmente: “This is the cliff”.

Existe uma proposta, de 1967 — publicada mais tarde no livro *Filmmaking as Mission* de Scott MacDonald e referida diretamente no filme — que demonstra que a equipa tinha conhecimento prévio da premissa do projeto. Nada disso era, portanto, inteiramente inesperado. Está lá escrito: “O aspeto dramático do filme não se encontrará apenas nos temas do conflito conjugal, da homossexualidade e da responsabilidade

social, que constituem a base da história dramática que está a ser filmada, mas também no próprio conflito que ocorre entre os atores, o realizador e a equipa, na sua tentativa de intensificar a realidade e a força dramática do seu trabalho.” O que os técnicos e atores não sabiam — embora acabem por desconfiar disso, numa cena deliciosa em que Rosen imita Greaves e expõe involuntariamente a duplicidade do seu papel — é que o realizador planeava empregar técnicas próximas do psicodrama, desenvolvidas por J. L. Moreno, que conhecia bem das sessões que frequentava no Moreno Institute, em Nova Iorque - viria a retomá-las de forma mais explícita em **In the Company of Men**. Trata-se de uma dramatização encenada com ambições terapêuticas, no fundo um teatro de improviso baseado em conflitos da vida real. Mas aqui Greaves vai mais longe, é simultaneamente o analista e o analisado. Só ele tem plena consciência do jogo, e, se porventura há outros cúmplices infiltrados, não o são para nós (o público) evidentes – nem interessa que sejam.

O realizador faz do seu “papel” no filme um ato de sabotagem deliberada que disfarça de caos involuntário — uma forma de protesto contra o próprio gesto de filmar. A sua atuação é ambígua e provocatória, minando a confiança da equipa e fomentando uma dúvida constante sobre as suas capacidades e intenções. Por vezes, essa dúvida resvala em verdadeira paranoia, e até em desconfiança mútua entre os membros da equipa. Chegam a discutir o sentido de tudo aquilo: “He’s doing a test screen, testing ways to guide the actors, then why film?”.

Se **In the Company of Men** – que irá passar neste ciclo - expunha os seus próprios mecanismos - não apenas as técnicas utilizadas (como o psicodrama), mas também os sistemas de construção da “verdade” - incorporando-os como matéria dramática e discursiva e diluindo a fronteira entre encenação e realidade para revelar os mecanismos de poder e de performance inerentes ao ato de filmar, em **Symbio** tudo se torna mais dissimulado e labiríntico - e também mais *entertaining* -, sem deixar nunca de ser um ensaio sobre o poder - disfarçado de *making-of* -, e muito menos de prosseguir as suas habituais lutas.

Mesmo que à primeira vista, **Symbio** não pareça um filme “sobre” raça, o simples facto de ser realizado, produzido e protagonizado por William Greaves, um homem negro no centro de um dispositivo que questiona o poder da câmara, da autoridade e da representação, torna impossível escapar a essa dimensão, como diz Richard Brody. A realização de um filme de carácter tão experimental, no contexto da convulsão social dos Estados Unidos dos anos 60, constitui por si só um gesto radical e politicamente significativo. Enquanto a sociedade da época se mostrava reticente em admitir homens negros a questionar normas em qualquer domínio, cineastas como Jean-Luc Godard, John Cassavetes e Andy Warhol alcançaram rapidamente reconhecimento dentro do cinema de vanguarda. Pode identificar-se em Greaves traços convergentes com cada um destes autores: a dimensão política e formal de Godard, a improvisação e autenticidade de Cassavetes, e a performatividade temporal dos *happenings* de Warhol. Contudo, no caso de Greaves, tais elementos são ressignificados de forma singular, na medida em que o cinema se desdobra como dispositivo autorreferencial, em que a construção da realidade e da ficção se entrelaça de maneira radical, tornando-se difícil sustentar a noção de “verdade” cinematográfica tradicional. O *cinéma-vérité* surge aqui apenas como estética de superfície para alimentar uma certa espontaneidade posterior à manipulação – algo importante para o cinema de Greaves.

Mas não são apenas os contextos. Neste filme, Greaves manipula-nos também a nós, espectadores, que não só não sabemos o que realmente se passa, não sabemos o que é “real” ou encenado, como ainda temos a camada da montagem onde aqueles erros, falhas e conflitos se tornam matéria expressiva, organizando o próprio sentido do filme. É nesse jogo de espelhos que a obra ganha força, obrigando-nos a reconhecer que, também nós, ao tentar interpretar, somos parte da experiência, e o motivo da sua existência. Cada corte, cada hesitação ou desvio parece responder a uma lógica interior que escapa à linearidade e nos envolve nesse labirinto de percepções. Não há frase mais perfeita neste contexto que a de Victor, o sem-abrigo no final, que, ao ser informado do que está ali a acontecer diz: “It’s a Movie? So who’s moving whom?”

Tiago Leonardo