

## Erigir novos corpos, reinventar personas: o ator moderno do cinema brasileiro

*Erecting new bodies, reinventing old personas: Modern actors in Brazilian cinema*

PEDRO MACIEL GUIMARÃES

Pós-doutorando Fapesp do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais – Universidade de São Paulo (USP).

[<pedromacielguimaraes@gmail.com>](mailto:pedromacielguimaraes@gmail.com)

### RESUMO

Assim como no cinema mundial, o cinema brasileiro chegou à modernidade no final dos anos 1950, início dos anos 1960, quando o Cinema Novo abalou as estruturas tradicionais da produção e da estética dos filmes, no Brasil. Novas estruturas narrativas e novas formas estéticas foram experimentadas pelos cineastas. A mudança atingiu também a maneira de se filmar os corpos dos atores, de fazê-los interagir entre si e com os diretores. Surgem novas formas de interpretação. Os centros teatrais tradicionais do país já não bastam para fornecer ao cinema seus intérpretes. A persona de antigos atores é recuperada e trabalhada pelos novos filmes. A televisão influencia o cinema, é influenciada por ele e surgem novos parâmetros para o *star system*.

**PALAVRAS-CHAVE:** Ator de cinema. Estética e História do Cinema. Cinema Brasileiro.

### ABSTRACT

As in other cinemas around the world, Brazilian cinema came to modernity in the late 1950s, early 1960s, when *Cinema Novo* shook the traditional structures of production and aesthetics of film. New narrative structures and new aesthetic forms were tried by the filmmakers. The change also affected the way the actors bodies were filmed, to make them interact with each other and with the directors. New forms of acting appeared. The traditional theater centers of the country were not enough to give the film industry its interpreters. The persona of former players is recovered and restructures by new movies. Television influences films, and it's influenced by them. New parameters for the star system are revealed.

**KEYWORDS:** Film actors. Cinema Aesthetics and History. Brazilian Cinema.

## A modernidade cinematográfica

**A** eclosão dos *novos cinemas*, principalmente na Europa a partir dos anos 1950, marcou a chegada da modernidade ao cinema. Como em outras artes, o moderno cinematográfico não surgiu do dia para a noite. Muitos teóricos ressaltam os lampejos de modernidade que representaram, por exemplo, o apogeu do cinema mudo russo, o burlesco de Charles Chaplin e as vanguardas europeias dos anos 1920. Ou ainda se perguntam, como Aumont (2007, p. 38), “se é possível falar de classicismo em torno de uma prática essencialmente fundada na modernidade, acompanhante constante da vida moderna?”.

Qualquer que seja a data de nascimento da modernidade dos filmes, a que corresponde à metade do século 20, por aflorar quando as estruturas clássicas já haviam sido consolidadas, foi marcada pela quebra de antigos valores de produção tradicional (Hollywood, *star system*, ideologia norte-americana vinculada à propaganda, academismo nas posturas de adaptação de obras literárias) e pela construção de novos. Nesse sentido, a modernidade das formas cinematográficas trazidas por esses novos cinemas passa pela reinvenção das maneiras de se filmar, de como se enquadrar e iluminar corpos, objetos e paisagens – nos filmes modernos, o homem encontra-se recorrentemente desenquadrado, a câmera passa a filmá-lo de costas, sob poucas ou rarefeitas fontes de luz ou invertendo a sacrossanta hierarquia que prega a supremacia da imagem sobre o som.

Modifica-se também a forma da montagem. A intervenção desse processo criativo da pós-filmagem torna-se muito mais visível no filme pronto e questiona a todo tempo a visão e os sentidos dos espectadores, quebrando a transparência da narrativa e o ilusionismo da imagem cinematográfica. Do mesmo modo, nas posturas criativas mais ligadas à construção temática e narrativa em torno da escrita do roteiro, os diretores passam a ousar mais frontalmente, adaptando obras literárias ou teatrais onde as

imagens não se querem meras substitutas do texto escrito e sim um complemento dele, um momento de fricção em que texto e imagem criam uma obra intervalar entre cinema e literatura.

A direção de atores, como uma forma fílmica que é, também sofreu radicais distúrbios. Embora negligenciado pelas análises do campo de estudos em cinema, a percepção do corpo diante da câmera, suas técnicas de encarnação e representação, e a relação entre intérprete e diretor estiveram na frente do processo de reinvenção do cinema. A dimensão do estudo do ator deve sempre levar em conta dois elementos: o corpo e a *persona* do intérprete. O primeiro é a face mais facilmente analisável do seu trabalho, superfície dual entre *corpo-instrumento* e *corpo-obra*, a partir dos quais podemos filiar o ator à determinada linha de interpretação, qualificar e avaliar suas performances, avaliar a qualidade do seu jogo. O segundo é mais abstrato e simbólico, e compreende a face pública da sua personalidade de ator formada pelos suas escolhas de papéis, as relações de afinidade e de parceria criativa com certos diretores, suas posturas políticas, etc. Assim, aliamos-nos à defesa do ator como forma fílmica, assim como o faz Brenez (1992-1993, p. 89), para quem

“

*O ator compõe a forma cinematográfica na mesma dimensão que o enquadramento e a luz. E assim como o enquadramento não pode se reduzir às bordas de um retângulo e nem tampouco a luz à iluminação das coisas, o ator não é reduzível a um mero significante do qual o personagem seria o significado.*”

Dois textos foram manifestos da modernidade cinematográfica dos anos 1950: o do cineasta e crítico François Truffaut, *Uma Certa Tendência do Cinema Francês*, contra o

que ele chama de “cinema francês de qualidade” abusando da ironia e não poupando farpas aos diretores franceses do pós-guerra identificados por ele como burgueses e oportunistas; e o do crítico André Bazin, *Como se pode ser Hitchcocko-Hawksiano*<sup>1</sup>. Ambos foram publicados na revista *Cahiers du Cinéma*, celeiro da Nouvelle Vague e da qual saíram os principais integrantes da modernidade do cinema europeu na segunda metade do século 20, seja como críticos ou cineastas. A questão da autoria no cinema estava no centro das discussões e os críticos pregavam que os cineastas deveriam ser elevados ao estatuto de artistas criadores, assim como os escritores ou pintores, que criavam mundos consistentes e coerentes formal e tematicamente.

A modernidade cinematográfica *autoral* está diretamente ligada à questão da autoria, justamente em dois filmes de autores defendidos pelos críticos da *Cahiers du Cinéma*, *Stromboli* (1950), de Roberto Rossellini, e *Monika e o desejo* (1953), de Ingmar Bergman. São obras que jogam por terra a intocabilidade das velhas estrelas de cinema e dão novas regras para a interação entre diretor e ator.

### Os momentos de virada

Roberto Rossellini foi um dos precursores do Neorrealismo italiano, movimento que pregava, a grosso modo, a saída do cinema dos estúdios, a filmagem em cenários reais, privilegiando os atores não profissionais. Para *Stromboli*, o diretor foi buscar em Hollywood uma das maiores atrizes da época, a ganhadora do Oscar e intocável sueca Ingrid Bergman, emigrada para os Estados Unidos no início dos anos 1940. No filme, ela é Karin, mulher fria que aceita se casar com um pescador simples da Sicília, ilha italiana, para escapar da prisão. Quando Karin chega a Stromboli, a inóspita ilha que será, a partir de então, sua casa, depara-se com um mundo simples, quicada rude e hostil, uma sociedade da qual desconhece a língua e os códigos. A história de Karin

pode ser lida numa segunda camada, que diz respeito não somente à personagem, mas também às particularidades da atriz que a interpreta. Ingrid Bergman era, na época, não só atriz de Rossellini, mas também sua mulher. Tendo abandonado carreira, prestígio e uma família em Hollywood, Bergman, acostumada a papéis históricos, em superproduções com alto orçamento, chega ao universo de um cinema estranho a ela, de filmes baratos, feito em locações áridas, com iluminação que não visava a valorizar a beleza e a juventude das atrizes, pouca maquiagem e figurinos simples. Segundo Bergala (2005, p. 12), Rossellini tira Bergman de um ambiente “demasiadamente protetor para lhe dar um banho de multidão, de povo e de italianismo, do qual ele sairá ilesa mas transformada<sup>2</sup>.” A ilha de Stromboli encarna, nesse contexto, o próprio cinema italiano da época. Karin e Ingrid terão que aprender a falar a língua daquele local, o italiano para a primeira, a linguagem cinematográfica do Neorealismo para a segunda. Karin deverá aprender a interagir com os habitantes locais; Bergman, a interpretar face a atores não profissionais, os próprios habitantes da ilha. O corpo da atriz, transplantado para aquela realidade, uma nova *tierra*, move-se com dificuldade, estranha as paisagens e as pessoas, enfrenta os costumes, afronta com o olhar, mas acaba se dobrando a ele, num dos encerramentos mais comoventes e metafísicos da história do cinema. *Stromboli* não só é um filme sobre uma mulher aprendendo a viver numa nova sociedade, mas uma obra sobre uma estrela abrindo mão do conforto e do estrelato para se sujar de realidade e se tornar uma atriz de verdade.

Alguns anos depois, o diretor sueco Ingmar Bergman constrói um filme em torno da relação de desejo e manipulação entre diretor e atriz, em *Monika e o desejo*, cujo título brasileiro reforça na prerrogativa sexual, dimensão que ignora o título original, *Um verão com Monika*. Assim como *Stromboli*, *Monika e o desejo* pode mostrar mais do que seu roteiro informa: o despertar sexual de dois jovens, Monika e Harry, num

idílio amoroso em uma ilha deserta durante o verão, e a consequente degradação da relação depois que retornam à cidade. A insularidade dos dois filmes é, para Bergala, uma marca do cinema moderno, os condicionamentos que enfrentam os diretores para se filmar num espaço exíguo de recursos, funcionando como a mola mestre de uma *mise en scène* pessoal e exigente. A atriz que interpreta Monika, Harriet Andersson, era mulher do diretor à época das filmagens, e tal fato, aparentemente anódino, condicionou o momento da filmagem a tal ponto de determinar a forma do filme. Para Bergala, *Monika* é um filme que merece ser lido como a representação do desejo do diretor por sua atriz. Para isso, cria uma série de subterfúgios na imagem e na montagem do filme para “raptar a atriz” ao seu rival diegético e estabelecer com ela um tête-à-tête de sedução, troca, revelações e escamoteações. O centro de interesse desloca-se então da simples ação dos personagens entre si, as “criaturas” na tela, da dimensão propriamente narrativa, para se alocar na interação entre “criador e criaturas”, (Bergala, 2005, p. 42), com o diretor localizado no extracampo, atrás da câmera, e com o corpo do qual a câmera se identifica claramente.

Esses filmes, modernos na sua forma por justamente quebrarem alguns preceitos clássicos em torno das estrelas imaculadas e do isolamento do universo ficcional (no caso do olhar para a câmera da Monika), permitem que os processos simbólicos do momento de criação transpareçam na forma final da obra, ou seja, deixam impressos na película as marcas de sua fabricação. Trata-se de uma atualização da máxima de Maurice Blanchot (2007, pp. 296-297), segundo a qual “a estátua glorifica o mármore”, para explicar como a obra de arte moderna é, essencialmente, uma manifestação dos elementos que se aliam para que ela exista: a materialidade dos meios empregados pelo artista (a palavra, a tinta, a pedra bruta), o investimento do artista na maneira de lidar com esse material bruto (o estilo da escrita, a pincelada, a maleabilidade de uma superfície) e a relação entre artista e realidade que ele encontra diante dele

(as dificuldades praticas de execução, seus modelos, etc.). Blanchot se alia assim a diversos outros pensadores do processo criativo como Tzvetan Todorov, Erwin Panofsky, Paul Klee e Jean-Luc Godard, que defendem a opacidade como integrante das obras de arte modernas, em detrimento à transparência clássica<sup>3</sup>.

No caso do ator, o filme pode guardar os rastros da gama de desejos e afetos que entram em jogo quando se coloca diante da câmera (de um corpo desejanste, o do diretor), um corpo desejado (o do ator). Bergala chega a defender que dificilmente outras artes podem ter o mesmo impacto do envolvimento entre modelo e artista como o cinema:

“

*O pintor que se deita com seu modelo não se deita com a mulher da pintura que está na tela. O cineasta que se deita com sua atriz filma, no dia seguinte, as marcas que esse ato real deixou no corpo e na mente dela. E na dele também [...] Quando uma mulher real – uma atriz, um modelo de Bresson – encarna um personagem nascido do imaginário de um cineasta, ela incorpora algo de um objeto real de desejo ou de amor que esse homem havia imaginado, às vezes antes de encontrá-la, sob a forma de uma criatura inventada. Ela torna-se objeto de desejo ideal, ao mesmo tempo criatura real e corpo-suporte de sua fantasia apaixonada."*

(Bergala, 2006, pp. 43-35)

O âmbito de reflexão de Bergala é obviamente limitado se pensarmos que nem todos os diretores que desejam e filmam atores terão envolvimento pessoal entre

si. A influência dos atores modernos no cinema ultrapassa obviamente as histórias mundanas de envolvimento entre diretores e atrizes. Ainda assim, os diretores da Nouvelle Vague fizeram de *Monika e o desejo* um “filme-norte” e se espelharam nele para abordar o corpo filmado com liberdade, sem necessidade de mascarar a vontade sexual, o ciúme e a sedução. Toda a história da Nouvelle Vague é feita de aproximações entre atores e diretores, numa eterna busca de rebeldia em que a criação do personagem era um processo bicéfalo. Ao mesmo tempo, Jean-Luc Godard, François Truffaut e outros, comeram os velhos heróis dos antigos filmes policiais e comédias norte-americanas e os regurgitaram sob a forma de gângsteres desajeitados (Jean Paul Belmondo, em *Acosado*, 1960, de Godard) e anti-heróis carismáticos (Jean-Pierre Léaud, em *Os incompreendidos* e na trilogia estrelada pelo personagem Antoine Doinel, de Truffaut). Fotos de Humphrey Bogart (o protótipo do gângster do cinema norte-americano) e Harriet Andersson (a Monika) aparecem nos primeiros filmes deles como objetos de citação a uma realidade corporal precedente que eles admiram ou cultuam.

Não por acaso, uma das figuras de estilo mais originais do filme de Bergman, o olhar para a câmera da personagem de Monika, no momento em que decide abandonar a vida de mãe e esposa, é repetido na derradeira imagem dos primeiros longas de Truffaut e Godard, *Os incompreendidos* (1959) e *Acosado* (1960). No primeiro, Truffaut capta o olhar perdido do seu personagem, o menino Antoine Doinel, num congelamento da imagem e do olhar do ator Jean-Pierre Léaud, mirando o espectador cara a cara. No segundo, Jean Seberg afronta o espectador com a mesma audácia de Harriet Andersson, dando sua cara a tapa por ter causado a morte do seu amante Belmondo, mas pouco se importando, definitivamente, com o julgamento do espectador (ela termina o plano virando as costas rapidamente para a câmera).

## Em busca da autoafirmação

Com os ensinamentos do Neorrealismo italiano e da Nouvelle Vague sendo rapidamente incorporados por outras cinematografias, o cinema brasileiro foi diretamente afetado por essas novas concepções de filmagem de atores e de construção de personagens. De uma maneira muito próxima do fenômeno europeu, o Cinema Novo foi a encarnação do cinema moderno no Brasil. Os cineastas ligados ao movimento como Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos ou Ruy Guerra, aposentaram algumas estrelas do velho cinema (principalmente das chanchadas e da Vera Cruz), e erigiram novos corpos e *personas*, além de reciclar outros.

Primeiramente, tivemos nosso surto neorrealista com os primeiros filmes de Alex Viany (*Agulha no palheiro*, 1953), de Nelson Pereira dos Santos (*Rio 40 graus*, 1955), Roberto Santos (*O grande momento*, 1958) e a empreitada coletiva de *Cinco vezes favela* (1962). Esses filmes colocavam na tela uma espécie de “memória dos corpos”, processo de escolha e direção de atores entre a “tipagem” eisensteiniana (um corpo para representar uma classe social) e a postura neorrealista (não atores revivendo situações próximas da realidade que conhecem ou já viveram). Outra aproximação com os movimentos europeus estava na necessidade de coabitação entre atores profissionais e não profissionais, e na desvalorização de um cinema e de diretores predecessores para que novas formas e nomes fossem valorizados.

Assim como Truffaut (1954, p. 81) criticava a maneira empastada, pouco naturalista das interpretações e os “closes uniformes e obsessivamente fotogênicos” das atrizes do cinema realista burguês da França dos anos 1950, Glauber Rocha (2003, p. 81), falava em tom jocoso do “drama de amor entre tuberculosos grã-finos”, de *Floradas na Serra* (Luciano Salce, 1954). Para vilipendiar a ideologia da Vera Cruz, o alvo de Glauber foram as interpretações de Jardel Filho e Cacilda Becker, que Glauber lembra ironicamente terem comparado a Vivien Leigh em *A ponte de Waterloo*. Becker e Filho eram atores tidos como “sofisticados”, intérpretes de grandes clássicos do teatro

mundial e oriundos do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), que forneceu matéria-prima humana para os filmes do estúdio paulista. O movimento brasileiro se destacará, aliás, pelo rechaço a alguns modelos de interpretação teatral e pela eleição de novos grupos de teatro profissional e amador como celeiro de intérpretes para o cinema. Pouco importa que se trate de Godard, Truffaut ou Glauber Rocha, a postura dos novos diretores parece ser a mesma, uma atualização da secular atitude de “matar o pai” para se estabelecer definitivamente, ou seja, negar a influencia de cineastas considerados conservadores, eleger outros modelos a serem seguidos (Hitchcock, Hawks, Rossellini, Bergman, Renoir, para os europeus; Humberto Mauro para os brasileiros) e abrir espaço para que a mudança se estabeleça.

### O ator na rua, no campo...

Depois do surto neorrealista da década de 1950, o cinema novo se estabelece definitivamente entre 1963 e 1964 como o surgimento e a consolidação de novos atores que respondiam a um desejo de também novos autores de se filmar corpos virgens dos cânones teatrais das cenas clássicas. Esses anos viram surgir e se consolidar o trabalho de Othon Bastos, Antonio Pitanga, Geraldo del Rey, Átila Iório, Anecy Rocha, Jofre Soares, Nelson Xavier, Milton Gonçalves e Joel Barcelos, atores que teriam importância crucial no cinema feito no Brasil dos anos 1960 e 1970.

Bastos, Pitanga, Del Rey e Anecy, por exemplo, vinham da experiência do teatro universitário de Salvador, onde trabalharam com Martim Gonçalves e tinha uma aproximação brechtiana do texto que ajudou a quebrar as imposições do realismo psicológico que foi a tônica nos anos 1950. Foi a partir da experiência teatral brechtiana de Bastos, por exemplo, que Glauber teve a ideia de integrar os monólogos diretamente endereçados ao espectador do personagem de Corisco em *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), no lugar de mostrá-los como *flash-backs*. O ator se recorda nesses termos:

“

*A parábise, procedimento brechtiano, entrou no filme depois da minha chegada. Se eu não estivesse lá e Corisco tivesse sido interpretado por outro ator, Glauber teria seguido outra direção, mais stanislavskiana, mais próxima da primeira parte. Se olharmos de perto, o filme é dividido em duas partes. A primeira, de Manuel, Rosa e o Santo, é inteiramente stanislavskiana; quando Corisco chega, ele muda o filme numa direção brechtiana.”*

(Bax, 2005, p. 97)

Já Átila Iório, Jofre Soares, Nelson Xavier, Milton Gonçalves e Joel Barcelos eram oriundos de grupos de teatro amadores ou do teatro nacionalista político paulista. Outro dos atores-chave do Cinema Novo, Maurício do Valle, que instituiu bases de representação para cangaceiros e bandidos, nunca havia frequentado um curso de teatro – abordagem pasoliniana do ator, que Glauber achava particularmente interessante. A presença desses atores, em alguns filmes do período, definiram-nos como intérpretes de papéis alegóricos sem, no entanto, perder a conexão com a realidade social e política brasileira.

A postura do Cinema Novo com relação aos atores foi parecida com os modelos europeus e, principalmente, com a atitude de Rossellini de quebrar com a sacrossanta intocabilidade das estrelas de cinema. A fascinação dos atores até poderia acontecer, mas o que os cineastas do Cinema Novo buscavam era, antes de tudo, atores que não se comportassem como estrelas. Poderia até haver a criação de um novo *star system* (poucos atores dessa fase alcançaram o estatuto de estrelas, talvez somente Odete Lara ou Norma Bengell, entre as mulheres; entre os homens, eram mais raros

ainda), mas isso ocorreria como um resultado, nunca como um objetivo como nos Estados Unidos ou no caso brasileiro da televisão. Glauber Rocha faz um balanço dessa postura:

“

*O cinema novo lançou atores que se contrapunham aos atores hollywoodianos. Contrapôs a chamada pornografia corporal dos atores bonitos e das atrizes sexy. A partir do cinema novo, os pretos, os índios, os mulatos, o povo brasileiro desdentado começou a aparecer nas telas. Isso chocou tremendamente o público colonizado pelos Cary Cooper. Mas, ao mesmo tempo, interessou a outra parte do público brasileiro que queria ver seu povo refletido no cinema. Criou um novo tipo de impacto, um novo tipo de ator, aquela malandragem do Hugo Carvana, do Pitanga, Joel Barcellos. Jece Valadão, que saltou da chanchada para 'o cafajeste', atrizes como Maria Lúcia Dahl, Odete Lara, Maria Gladys, Ana Maria Magalhães."*

(apud Del Picchia: Murano, s/d, p. 26)

Corpos em embate com a metrópole ou com as mais duras realidades do campo, com os signos formadores do panorama urbano ou com as tradições escravocratas das terras mais afastadas, o cinema que levava os atores brasileiros para as ruas ou para o meio do povo necessitava de rostos que se misturassem com os deles. A atitude em torno do ator moderno brasileiro é ancorada na ideia de fisiognomia, ciência segundo a qual o corpo de um indivíduo, principalmente os traços do seu rosto, podem dar indícios de sua personalidade, do seu caráter e, acessoriamente, da sua

inserção social no mundo – Antonio Pitanga chegou a se descrever como “emblema do povo” (Bax, 2005, p. 160).

O que os diretores do cinema moderno brasileiro buscavam eram rostos e corpos menos heroicizados, menos sacralizados pelo aparato cinematográfico e pelo discurso parafílmico, como os dos antigos galãs da Vera Cruz, ou que ultrapassasse o registro meramente cômico dos atores das chanchadas. A postura do cinema ficcional tinha ecos no cinema documentário, visto que os “filmes-verdade” do período tinham igualmente uma necessidade de se colocar na tela problemas e rostos provenientes das camadas mais baixas da sociedade brasileira: *Maioria absoluta* (Hirszman, 1964), *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1964) e *Cabra marcado para morrer* (Eduardo Coutinho, rodado originalmente em 1964).

Pelo uso do corpo, por uma fragilidade e ambiguidade latentes desses atores, não estamos longe do modelo *Actors Studio*, popularizado por astros de Hollywood como Marlon Brando e James Dean. O Método de Stanislavski, via *Actors Studio*, teria chegado ao Brasil pelas mãos de Augusto Boal, que disseminou entre os atores, principalmente do teatro de Arena, os ensinamentos aprendidos só de acompanhar as aulas como ouvinte nos Estados Unidos. O ator Nelson Xavier lembra assim da experiência:

“

*Eu fiz até um quadro uma vez, que chamei de ‘quadro do Constantino’, com um diagrama separando intenção, motivação, ação [...] Eu fiz um mapa para basear esse negócio [...] um que eu admirei e até hoje admiro é o Marlon Brando. Quando Marlon Brando apareceu foi uma coisa inteiramente nova, foi uma revolução na interpretação. E a gente trabalhava com o método aqui, através do Boal.”*

(Arena conta Arena, 50 anos, 2004).

A marca do ator físico de Brando parece ter sido mesmo uma referência para a totalidade dos atores modernos brasileiros, notada no constante frenesi da interpretação conseguida por Glauber Rocha dos seus intérpretes. No caso do diretor de *Terra em transe*, é preciso levar em conta os métodos de direção, já que Glauber usava de uma espécie de assédio vocal em cima do corpo do ator, o que o deixava num misto de transe, improvisação e verborragia, como na sequência da orgia entre Geraldo del Rey, Danuza Leão e Maurício do Valle em *A idade da terra* (1980), um dos ápices do “método Glauber”.

A influência do *Actors Studio*, de Lee Strasberg, ultrapassava os atores identificados imediatamente com o cinema moderno como Jardel Filho, que afirma sua filiação ao Método de Stanislavski<sup>4</sup>, mesmo que isso não fique muito visível nas suas colaborações na Vera Cruz. Jardel é um dos grandes exemplos de atores do “velho” sistema que teve a *persona* recuperada pelos “novos” diretores.

### Reinventando personas

O Cinema Novo brasileiro não foi apenas rejeição aos atores vindos antes dele. Estamos próximos da postura rosseliniana, em que se buscava as estrelas do passado para perverter e reinventar suas *personas*, como num processo de reafirmação de personalidade do diretor. Ocorre então o reemprego de alguns atores em filmes de cineastas que flertavam ideologicamente com o movimento: Antonio Pitanga, em *A mulher de todos* (Rogério Sganzerla, 1969), Othon Bastos e Isabel Ribeiro, em *São Bernardo* (Leon Hirszman, 1971), Anecy Rocha, em *A lira do delírio* (Lima Jr., 1978); e até na televisão. Glauce Rocha aparece na mais glauberiana das tramas de Janete Clair, *Irmãos Coragem* (1970), em que até a música tema de Vila-Lobos, usada por Glauber, é retomada, sem falar na trama de cunho político e social em torno da exploração do trabalho dos mais fracos e da vontade de rebeldia dos oprimidos. Mais tarde, Othon

Bastos, Maurício do Valle e Yoná Magalhães são chamados para dar o contraponto cinematográfico ao elenco essencialmente televisivo de *Roque Santeiro* (Dias Gomes, 1985), em que, como lembra Esther Hamburger (2005, p. 106), até a música-tema da abertura, *Santa Fé*, de Moraes Moreira, serve de citação a Glauber, com seus versos iniciais “deus e o diabo na terra, sem guarda-chuva, sem bandeira, bem ou mal [...]”. Para Hamburger, a novela é uma “alegoria da alegoria” e o reemprego dos atores ajuda nesse processo criativo citacional. O corpo do ator é justamente um dos mais eficazes elementos de construção de processos citacionais, que alia cineastas e modelos estéticos pelo reemprego da *persona* dos intérpretes. Um “corpo transmissor do desejo de fraternidade” (2006, p. 236), segundo Alain Bergala, capaz de carregar consigo as marcas de uma parceria estabelecida com um diretor para a obra de outro e assim contaminar uma *mise en scène* com os ensinamentos aprendidos anteriormente.

O cinema moderno brasileiro foi um nicho para esses “corpos transmissores de fraternidade”. Jardel Filho, Paulo Autran, também oriundos do TBC, e até o galã-mór da televisão Tarcísio Meira, foram recuperados por Glauber numa tentativa de quebrar aprimoris estéticos de interpretação e de moldá-los à imagem de sua *mise en scène*, em *Terra em transe* (1967) e *A idade da terra* (1981). O banho de multidão que Rossellini dá em Ingrid Bergman é similar ao que Glauber submete Tarcísio Meira em *A idade da terra*. O que muda é a interação dos não atores com o ator profissional, que passa da transparência à atitude estética do diretor, em *Stromboli* e *Viagem à Itália*, à admiração e tietagem explícita, no caso brasileiro.

Do mesmo modo, Walmor Chagas teve seu sistema de interpretação transformado, de gigante inabalável do teatro em personagem frágil em síntese da geração angustiada do período revolucionário em *São Paulo Sociedade Anônima* (Luis Carlos Person, 1965), assim como Oduvaldo Viana Filho, em *O Desafio* (Sérgio Saraceni, 1965). Mas talvez o ator que teve a maior amplitude de utilização no cinema tenha sido José

Lewgoy, que passou de grande vilão das chanchadas da Atlântida a símbolo do poder corrompido do Cinema Novo (*Terra em transe*) até os papéis de velhinho bonachão nas pornochanchadas dos anos 1980 e nas novelas de televisão. Lewgoy é, aliás, um dos poucos atores de cinema da época a ter conseguido passar para a televisão com relativo êxito, vivendo papéis que faziam jus ao seu potencial dramático em tramas televisivas como *Dancin' Days* (1978) e *Água Viva* (1980), ambas de Gilberto Braga.

### Gestos do Cinema Marginal

No grupo de filmes conhecidos como Cinema Marginal ou Cinema Udigrudi (corruptela de *underground*), a apropriação do corpo dos atores seguiu um fenômeno ao mesmo tempo próximo do Cinema Novo, mas com profundas modificações no que diz respeito a interpretação dos atores e a relação entre atores e diretores. As coincidências se localizam no que diz respeito à reapropriação das *personas* de atores oriundos de outros cinemas.

Grande Otelo, por exemplo, representou uma “reconciliação entre cinema novo e chanchada”, num movimento de reconhecimento de uma dívida por anos negada, segundo Paulo Paranaguá (1987, p. 206). Sganzerla e Júlio Bressane fizeram de Otelo um dos ícones da sua produtora Belair, numa óbvia homenagem aos tipos desabusados vividos por ele nas chanchadas. Outro ator, Wilson Grey, talvez uma das caras mais recorrentes nos filmes brasileiros, teve um reemprego parecido com o de Otelo, percorrendo filmes em que seus vilões da época da chanchada eram ironizados pelo uso cômico do seu físico aminguado e desajeitado. Ironicamente, ambos terminaram as carreiras em papéis secundários na televisão, geralmente em programas cômicos e ao lado de humoristas de prestígio como Chico Anysio.

Já Paulo César Pereio, ator sinônimo de escracho e espírito desabusado, teve a expressividade de outrora, sempre exagerada, excessiva e verborrágica, tolhida e

manipulada por filmes que recuperavam sua *persona*. Em *Gamal, o delírio do sexo* (João Batista de Andrade, 1970), ele é transformado num brinquedo nas mãos de uma mulher e de um coro sadomasoquista, presa fácil e muda. Da mesma maneira, *O bravo guerreiro* (Gustavo Dahl, 1969), filme inclassificável quanto a filiações a escolas cinematográficas, o converte em um típico ator de Antonioni, atormentado e contido. Ambos os filmes trabalham na negação da *persona* que Pereio construiu de ator indomável, dificilmente dirigível e debochado. Tal postura serve para mostrar a habilidade do ator em interpretar tipos diferentes.

Outra trajetória que cotejou concepções de cinema bem diferentes foi a de Helena Ignez, ponto comum mais flagrante entre o Cinema Novo e o Cinema Marginal. Ignez foi mulher de Glauber e atriz de seu primeiro curta, *Pátio* (1959), além de outros filmes cinemanovistas como *O padre e a moça* (Joaquim Pedro de Andrade, 1966). Depois, ligou-se pessoalmente com Rogério Sganzerla (foram companheiros de vida e trabalho até a morte do diretor em 2004) e se tornou egéria do Cinema Marginal, exercendo função parecida nos filmes de Júlio Bressane. Helena teve um sistema de interpretação único, entre a letargia e a frenesi, a imobilidade total e o excesso de movimentos, o escracho e a provocação. Era também um corpo-repositório de prerrogativas brechtianas de quebra do invólucro do universo ficcional. Sua herança ainda é muito presente na atuação de atrizes da novíssima geração como Simone Spoladore, Leandra Leal e Mariana Ximenes.

A relação que unia Helena e Sganzerla, e as parcerias entre os dois podem ser analisadas no modelo citado precedentemente de Bergman ou Rossellini, e que consistia em se filmar o objeto de desejo. A *mise en scène* de Sganzerla é construída em torno do corpo de Helena. A câmera, que também se identifica claramente com o corpo do diretor, estabelece com a atriz uma dança em torno da manipulação do desejo. Sequências inteiras de *Sem Essa, Aranha* (1970) são construídas nessa lógica, Sganzerla

interrompendo simplesmente o desenrolar narrativo para observar ou idolatrar a mulher amada, levando consigo o olhar do espectador. Do seu lado, Helena posa diante da câmera e estabelece com ela, e com o diretor, um jogo de sedução e fascínio jamais repetidos no cinema brasileiro. Essa postura de utilização do corpo do ator como elemento de quebra da transparência da narrativa lembra a experiência de Glauber no Cinema Novo (vide o caso de Othon Bastos), embora ela não seja a regra dos filmes do movimento que precedeu o Cinema Marginal. No Cinema Marginal, no entanto, os atores tem em comum o fato de estarem sempre um tom acima, como que exagerando na interpretação, nos gestos e nas falas, tudo para tirar seu jogo da zona de conforto do naturalismo reinante no cinema.

### **Atores de teatro, atores de cinema**

O Cinema Novo tem em comum com o Cinema Marginal a busca por atores em movimentos teatrais independentes ou identificados com a contracultura brasileira. Como o TBC, que fornecera atores para o cinema dos anos 1940 e 1950, outras vertentes teatrais foram identificadas pelos autores do cinema pós-1964 como nichos da procura de atores. O Teatro Paulista do Estudante (TPE), que se funde mais tarde com o Teatro de Arena, em 1953, são exemplos. Altamente político, o Arena teve em Augusto Boal e Oduvaldo Viana Filho, dois dos seus maiores dramaturgos e prezava pela escolha de temas nacionais, em contraponto aos grandes espetáculos e montagens de textos internacionais do TBC. São oriundos do Arena atores que povoaram o cinema com uma certa nostalgia política (Gianfrancesco Guarnieri em *O grande momento*, de Roberto Santos, 1958, e na versão cinematográfica do seu texto teatral *Eles não usam black-tie*, de Leon Hirszman, 1981), com o antigalantismo (Nelson Xavier em *Os fuzis*, de Ruy Guerra, 1964 e *A Falecida*, de Hirszman, 1965; Milton Gonçalves em *Macunaíma*, de Mario de Andrade, 1969, e *A Rainha Diaba*, de Antônio Carlos Fontoura, 1974), com

uma fragilidade endêmica (Paulo José, em *O padre e a moça*; Isabel Ribeiro, em *São Bernardo*) ou com arrombos de visceral naturalismo (Lima Duarte em *Sargento Getúlio*, de Hermann Penna, 1983) – Pitanga passaria pelo Arena nas montagens em torno do mito de Zumbi, cujas vertentes ele encarnará no cinema. Desses atores, o que se via nas telas era um misto de técnica irretocável e envolvimento emocional, permeados por posturas políticas fora das telas que alimentavam a *persona* desses atores. Assim como para os atores baianos, a referência brechtiana se mesclava, no Arena, à formação stanislavskiana que Boal trouxera dos Estados Unidos. Embora a convivência entre esses dois métodos nem sempre seja pacífica, no Brasil, segundo defende Bernardino (2013, p. 50),

“

*O estudo do processo de Stanislavski estava sendo usado como mecanismo de luta para o ator brasileiro encontrar a sua própria identidade e como consequência integrar o espectador no reconhecimento de uma identidade nacional.”<sup>5</sup>*

Outra experiência teatral, mais festiva e excessiva em sua forma, mas essencialmente revolucionária, foi a do Teatro Oficina, mais definidora para as fases posteriores do novo cinema, o grupo, em plena atividade controversa até hoje, forneceu ao cinema uma outra espécie de atores, mais orgânicos e desenfreados e menos técnicos como Renato Borghi, Itala Nandi e Carlos Gregório em *Prata Palomares* (André Faria, 1972) e *Pindorama* (Arnaldo Jabor, 1970) ou o chefe do coro masoquista, Fernando Peixoto, *Gamal, o delírio do sexo*. O sistema de interpretação de Paulo José e Grande Otelo em

*Macunaíma*, de Hugo Carvana em *Vai trabalhar vagabundo* (Carvana, 1973), ou dos atores de *Orgia ou o homem que deu cria* (João Silvério Trevisan, 1970), em sua assumida molecagem e constante frenesi, também é transplantado da forma dos atores da Oficina.

Os movimentos de busca por novos atores e modelos de jogo e de reapropriações de *personas* continuariam para além das experiências dos anos 1970. Houve posturas parecidas com as aqui estudadas no cinema da pornochanchada, pela representação da sexualidade mais explícita e sem tabus, até chegar na consolidação do meio cinematográfico, a partir de 1998, como instrumento de lançamento de novos nomes e novas maneira de interpretar. Ambas criaram um *star system* essencialmente cinematográfico, tornado possível pelo êxito econômico dos filmes, ainda que o *star system* da pornochanchada tenha permanecido marginal, enquanto que o do cinema contemporâneo brasileiro tem influenciado até nas escolhas da televisão. ●

## REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques. *Moderne?* Paris: Cahiers du Cinéma, 2007.
- BAX, Dominique (Org.). *Glauber Rocha, Anthologi du Cinéma Brésilien des années 60 aux années 80*, Nelson Rodrigues. Bobigny: Collection Magic Cinéma, 2005.
- BAZIN, André. Comment peut-on être hitchcocko-hawksien. *Cahiers du Cinéma*, n. 44, pp. 17-18, fev. 1955.
- BERGALA, Alain. *Monika*. Paris: Yellow Now, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Godard au travail*. Paris: Cahiers du Cinéma/Ed. de l'Étoile, 2006.
- BERNARDINO, Vanderlei. *O ator de teatro de arena no cinema novo*. 2013. 94 f. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.
- BRENEZ, Nicole. La Nuit Ouverte: Cassavetes, l'invention de l'acteur. In: *Conférences du Collège d'Art Cinématographique*, n. 3 – Le théâtre dans le cinéma. Paris: Cinémathèque Française, 1992-1993.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- \_\_\_\_\_. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 2007.

- DEL PICCHIA, Pedro. MURANO, Virginia. Entrevista a Glauber Rocha. In: *Glauber, o Leão de Veneza*. São Paulo: Escrita, [s/d.].
- HAMBURGER, Esther. *O Brasil antenado: a sociedade na novela*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- KHOURY, Simon (Org.). *Atrás da Mascara I*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- PARANAGUA, Paulo Antonio. A La Recherche d'un Star-system. In: *Le Cinéma Brésilien*. Paris: Centre Pompidou, 1987. pp. 198-211.
- ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo : Cosac & Naify, 2003.
- TRUFFAUT, François. Une Certaine Tendence du Cinéma Français. *Cahiers du Cinéma*, n. 31, pp. 15-28, jan. 1954.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

## NOTAS

- <sup>1</sup> Ver tradução brasileira in CICCARINI, Rafael. *Howard Hawks Integral*. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2013, pp. 125-126.
- <sup>2</sup> Bergala tece esses comentários em torno da colaboração entre Bergman e Rossellini mas em outro filme, *Viagem à Itália* (1953), mas pode ser aplicada à totalidade das imagens construídas pelos dois.
- <sup>3</sup> Para os conceitos de “opacidade” e “transparência” aplicado ao cinema, ver XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico*. São Paulo : Paz e Terra, 2005.
- <sup>4</sup> Cf. depoimento de Jardel Filho em *Atrás da Máscara I*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p. 139.
- <sup>5</sup> Sobre a relação Brecht e Stanislavski ver também PERA RIZZO, Edgar. *Ator e estranhamento*, Brecht e Stanislavski, segundo Kusnet. São Paulo: Senac, 2001.

Recebido em: 01 maio 2013

Aceito em: 02 mar. 2014

### Endereço do autor:

Pedro Maciel Guimarães <[pedromacielguimaraes@gmail.com](mailto:pedromacielguimaraes@gmail.com)>  
Escola de Comunicações e Artes (ECA) – Universidade de São Paulo (USP)  
Av. Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443 – Cidade Universitária  
05508-020 São Paulo, SP, Brasil