

 <p>ESCOLA DE COMUNICAÇÃO, ARTES E DESIGN FAMECOS</p>	<h1>REVISTA FAMECOS</h1> <p>mídia, cultura e tecnologia</p> <p>Revista FAMECOS, Porto Alegre, v. 32, p. 1-16, jan.-dez. 2025 e-ISSN: 1980-3729 ISSN-L: 1415-0549</p>
<p>https://dx.doi.org/10.15448/1980-3729.2025.1.46952</p>	

SEÇÃO: CINEMA E AUDIOVISUAL

Subvertendo o galã: Tarcísio Meira no cinema e na televisão

Subverting the Leading Man: Tarcísio Meira in Cinema and Television

Subvirtiendo al galán: Tarcísio Meira en el cine y la televisión

Pedro Guimarães¹

orcid.org/0000-0002-5366-1481
pedro75@unicamp.br

Recebido em: 9 out. 2024.

Aprovado em: 20 fev. 2025.

Publicado em: 16 abr 2025.

Resumo: Este artigo busca estudar o jogo atoral e as manifestações da *persona* de Tarcísio Meira no cinema e na televisão. Meira foi o primeiro herói da televisão brasileira, cujo "texto estelar" foi construído com base em valores edificantes e determinados. Mais tarde, cinema e televisão se esmeraram em desconstruir esses valores, dando-lhe possibilidades de aparecer de formas distintas do personagem do mocinho ou do galã. Analisaremos a formação dessa *persona*, via tipos de personagens e modos de estar em cena e, também, como filmes e novelas desconstruíram o tipo ideal através de inserção do corpo do ator em procedimentos de *mise en scène* típicos do cinema moderno.

Palavras-chave: estudos atoriais; star studies; história e estética do cinema.

Abstract: This study aims to examine the performance and the *persona* of Tarcísio Meira in film and television. Meira was the first hero of Brazilian television, whose "star text" was built upon uplifting and determined values. Later, cinema and television worked to deconstruct these values, allowing him to appear in distinct ways from the character of the leading man or romantic hero. We will analyze the formation of this *persona* through types of characters and modes of performance, as well as how films and soap operas deconstructed the ideal type by integrating the actor's body into *mise-en-scène* procedures typical of modern cinema.

Keywords: acting studies; star studies; film history and aesthetics.

Resumen: Este estudio busca analizar el juego actoral y las manifestaciones de la *persona* de Tarcísio Meira en el cine y la televisión. Meira fue el primer héroe de la televisión brasileña, cuyo "texto estelar" fue construido sobre valores edificantes y determinados. Más tarde, el cine y la televisión se esforzaron en desconstruir esos valores, dándole la posibilidad de aparecer de formas distintas al personaje del héroe o del galán. Analizaremos la formación de esta *persona*, a través de tipos de personajes y modos de estar en escena, así como cómo las películas y telenovelas desconstruyeron el tipo ideal mediante la inserción del cuerpo del actor en procedimientos de *mise-en-scène* típicos del cine moderno.

Palabras clave: estudios actorales; estudios de estrellas; historia y estética del cine.

Introdução

A morte de Paulo José e Tarcísio Meira, com apenas um dia de diferença, em 11 e 12 de agosto de 2021, foi um dos momentos de comoção nacional durante a pandemia de COVID-19 e marcou o fim de uma época para o *star system* brasileiro. Meira e José foram dois atores cujas carreiras na televisão e no cinema os elevaram ao estatuto de figuras queridas do público e de reconhecimento instantâneo entre diferentes camadas



Artigo está licenciado sob forma de uma licença
[Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

¹ Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas, SP, Brasil.

da população. Paulo José foi um ator carismático que cotejou as primeiras produções do Cinema Novo e atuou como diretor de importância na televisão. Tarcísio Meira passou à margem de grandes movimentos do cinema brasileiro mas foi, indubitavelmente, a primeira estrela da nossa televisão.² Ambos atuaram, concomitantemente, nos dois meios de expressão e construíram carreiras que, embora distintas pelo perfil e escolhas estéticas, têm como ponto em comum a afirmação do poder da televisão brasileira como meio de criação do sistema de estrelato a partir de atores e atrizes; e, no caso de Tarcísio Meira, a construção da imagem pública como primeiro herói televisivo brasileiro.

Este artigo pretende se aprofundar na formação da imagem pública atoral ou do "texto estelar"³ de Tarcísio Meira. O objetivo é tentar mostrar como os textos fílmicos e televisivos, conjuntamente, criaram e, posteriormente, subverteram a *persona*⁴ e o jogo do ator como herói, do homem de valores nobres e determinado a superar dificuldades financeiras e sociais. O reforço e subversão da *persona* se dão não apenas pelo eixo temático ou semântico via, majoritariamente, a tipologia dos personagens – eixo de análise mais evidente –, mas também pelo estabelecimento de um padrão de atuação e, posteriormente, pela torção do seu jogo através de novas maneiras de filmar seu corpo em ação – eixo sintático ou formal que também estudaremos neste artigo. Essa frente de investigação demanda um olhar mais apurado e a colocação em perspectiva de formas fílmicas e atorais pregressas. Das primeiras telenovelas, nos anos 1960, em que Tarcísio encarnava papéis de homens escorregados, sinceros e ambiciosos, ao trabalho com Glauber Rocha, em 1980, que

retoma a *persona* do ator construída na TV para desmontá-la completamente, pretende-se estudar o trabalho do ator aliando metodologias oriundas de dois campos de estudos correlatos: os estudos atorais ou *acting studies* (estudo do jogo atoral e da imagem formada a partir desse jogo) e dos estudos das estrelas, os *star studies*, que lançam mão de bases sociológicas para pensar o ator como instrumento de comunicação e de criação de modelos de comportamento e de empatia junto ao público. Não nos resumiremos a esses vinte anos da carreira de Tarcísio, mas usaremos o filme *A idade da terra* como epítome da possibilidade do texto fílmico de reinventar o jogo de um ator, jogá-lo em águas estranhas com relação ao seu passado fílmico para extrair desse mergulho novos sentidos e figurações para o trabalho atoral.

A televisão e a construção do *star system*: questões metodológicas

Apesar de serem, em alguma medida, meios de representação e comunicação de bases similares, teóricos da televisão e do cinema concordam que o meio televisivo trabalha com diferentes questões estéticas, narrativas, institucionais, de produção e de recepção em relação ao cinema. Do ponto de vista microanalítico, esses pesquisadores se aliam em dizer que a televisão não tem o mesmo poder de influência na formação de *personae* a partir dos artistas como o fazem o cinema e outros meios da Indústria Cultural, notadamente a música popular.

Theodor W. Adorno apontou a razão histórica da exclusão da televisão do panorama do *star system* mundial. Segundo ele, o tamanho da imagem e a domesticidade do aparelho veiculador

² Edgar Morin, em *As estrelas – Mitos e sedução no cinema*, elenca critérios para que um ator seja considerado um astro ou estrela. O mais predominante no caso geral que se aplica totalmente a Meira é a contaminação recíproca entre papéis e vida pessoal, um alimentando o outro (Morin, 1984, p. 25).

³ No campo dos *star studies*, o "texto estelar", segundo Jeremy G. Butler, é o conjunto de elementos fílmicos e parafílmicos que forma a *persona* da estrela: tipos de personagem privilegiados, preferências e referências estéticas no jogo, textos subsidiários sobre o ator (publicidades, discursos na imprensa de celebridades, engajamentos pessoais do ator em causas político-sociais). Em resumo, um misto de vida pessoal, mediada obviamente por ferramentas de comunicação coletivas, e seus papéis no cinema e na televisão, conforme texto de introdução em Butler (1991, p. 7-16).

⁴ A *persona* equivale à imagem pública do ator, assim como a descreveu Carl Jung em seus escritos sobre comportamento humano, "o que cada um representa para si mesmo e para seu entorno, e não o que cada um é" (1958, p. 211-212). Para Luís Felipe Sobral, a *persona* "estabelece a mediação entre a imagem artística e a trajetória social do artista, um produto oriundo da relação histórica entre, de um lado, o intérprete e a estrutura da produção e, do outro, a imagem do intérprete e o público cinematográfico" (2015, p. 18). *Persona* designava também a máscara usada pelos atores da Antiguidade.

dificultam a possibilidade de se entender atores e atrizes que aparecem na televisão como heróis, ou seja, como profissionais da indústria capazes de canalizar para si a possibilidade de produzir discursos e imagens, para além daqueles veiculados através de seus personagens. "O formato miniatura das pessoas na tela seria apto a impedir a habitual identificação e heroificação. Aqueles que ali falam com voz humana são anões. Dificilmente são tomados a sério no mesmo sentido que as figuras do filme" (Adorno, 1987, p. 348). O regime de percepção da imagem e da narrativa televisiva é mesmo bastante distinto daquele que se tem em uma sala de cinema: constantes interrupções, dimensão da superfície da imagem e diferenças gradações de envolvimento afetivo.

John Ellis (1989) dedica um livro inteiro a retomar as diferenças de percepção e construção entre as imagens e as narrativas televisivas e cinematográficas. O autor chega a dizer que a imagem do cinema é feita para ser olhada longamente (o atualmente tão falado *gaze*) enquanto a da televisão é feita para olhares fortuitos (*glance*). O vocabulário em inglês até separa a atividade do espectador de cinema (*spectator*) daquela do telespectador (*viewer*); um olha; o outro apenas vê. Está também na perspectiva do autor a diferença entre o close potencializado do cinema, que afasta a representação do seu referencial, e o da televisão, que gera efeito de "igualdade e até intimidade" com o referencial (1989, p. 131).

O fenômeno que Denise Mann, a partir de Walter Benjamin, chama de "decadência da aura" (1991, p. 336) pode até comprometer a ambição artística do meio e a potencialidade comunicacional ou discursiva daqueles que nela aparecem. A disponibilidade constante da imagem do ator junto ao público (o ator de TV aparece todo dia, durante alguns meses, na sala de estar do espectador) agiria assim para banalizar essa imagem e não para elevá-la ao estatuto de culto, como o cinema faz.

O preceito basilar do *star system* cinematográfico, segundo Edgar Morin (1957), Richard Dyer (1979) e outros pensadores do campo é justamente o misto de proximidade/distância da

imagem da estrela junto ao público. "A estrela é ao mesmo tempo um ser comum, presente no mundo ordinário do fã, e existe em separado, num reino extraordinário, ausente às vulgaridades da vida do cotidiano" (Ellis, 1991, p. 301). Para John Ellis, é justamente isso que falta à imagem do ator de televisão, já que sua imagem é facilmente acessada e consumida, cotidianamente, e de maneira imediata pelo espectador.

O argumento de Ellis foi questionado por Jeremy G. Butler (1991). Os escritos sobre televisão insistem muito no imediatismo da imagem televisiva, falando do meio de modo geral, mas com claro direcionamento para os programas de variedades e o jornalismo. O gênero dramático perdeu, com o avançar das técnicas, consideravelmente, o caráter de "ao vivo" – já vai longe o tempo dos programas de teleteatro, presentes também na TV brasileira. Esse é o motivo principal que nos permite dizer que a linguagem dramática televisiva que nos interessa neste artigo segue padrões mais próximos do cinema do que do mundo das variedades, onde abundam endereçamentos diretos ao espectador criando a impressão de intimidade ou familiaridade com esses profissionais. Do mesmo modo, o efeito de presença constante e imediata que pode desencadear a longevidade desses apresentadores que trabalham anos a fio no mesmo ofício televisivo, parece estranho ao modo de aparecimento dos atores em narrativas seriadas ficcionais, no qual nosso objeto se insere. Pretendemos, assim, aliar a imagem televisiva dramática à do cinema, na qual o texto estelar promovido pela primeira, na esteira da segunda, parece se manter fortemente comunicante e construtor de sentidos. Tal fato permite ao ator/atriz – em alguns casos e nomeadamente no objeto estudado neste artigo –, alcançar seu lugar como instância narrativa completa, ligada aos seus personagens, mas que os ultrapassa em capacidade comunicativa e empática, tornando-se, assim, uma estrela.

A realidade sociocultural latino-americana, e principalmente brasileira, fornece os argumentos finais para a defesa do nosso ponto de vista, que tenta fazer face à epistemologia hegemônica no

estudo dos meios audiovisuais como vetores da formação da imagem pública de atores e atrizes. Se nos Estados Unidos, Europa e Índia a referência para a formação das estrelas é basicamente o cinema, como defendido nos textos citados acima, no nosso continente, a televisão tem grande papel na construção, veiculação, cristalização e, eventualmente, subversão das imagens dos astros. Paulo Paranaguá considera que nosso *star system* era baseado no modelo americano, embora periférico e de menor alcance, até a chegada da televisão, quando o país "redescobre uma forma de estrelato que não resulta mais de projeto cinematográfico, mas de uma verdadeira imposição do modelo de comunicação de massa hegemônico" (1987, p. 207), lembrando o caso avassalador da Rede Globo, inaugurada em 1965, que contamina o cinema através de "reputações construídas nas telenovelas" (1987, p. 207).

A pouca longevidade da grande maioria das carreiras de atores e atrizes no cinema, devido às constantes interrupções na produção e à baixa industrialização histórica do cinema brasileiro, legitima o meio televisivo como *locus* da criação do fenômeno das estrelas no Brasil. Do mesmo modo, a grande atração econômica e o poder de penetração da televisão brasileira, ladeado pela baixa frequência de salas de espetáculo pela grande maioria da população brasileira, compõem argumento importante para justificar que raros estudos de estrelas no Brasil possam se passar de análise detalhada das produções televisivas de ficção. Soma-se a isso o prestígio cultural da telenovela brasileira como elemento de agregação nacional e através da qual, segundo Esther Hamburger (2005), muito da vida social brasileira poderia ser compreendida e estudada. Em última análise, a TV brasileira, concentrada no poder de comunicação ora abalado, mas predominante durante décadas da Rede Globo – sobretudo os anos aqui estudados –, entra em pé de igualdade no processo de construção do sistema de estrelato e dos textos estelares, o que

em outros lugares é garantido apenas ou majoritariamente pelo cinema⁵. Renata Pallottini chega mesmo a falar, no caso da televisão no Brasil da época de Meira, do império inabalável do ator contrapondo-se ao teatro e ao cinema, onde, respectivamente, o ator "concorre" com o texto e com a imagem. "O personagem se confunde com o intérprete; o personagem cobra sua vida e realidade por meio da personalidade do intérprete – e vice-versa" (Pallottini, 1998, p. 139-140).

Outro dado importante é que a novela, a partir desses anos 1970, encontrava-se em fase de modernização e parte da estratégia dos produtores, leia-se majoritariamente TV Globo, era de apostar no realismo, em "uma maior identificação entre o que era consumido pelo espectador e o que era vivido, sabido e visto na realidade" (Ribeiro, Sacramento, 2010, p. 125). Em outras palavras, a figura de Tarcísio Meira se tornou o grande responsável por produzir esse efeito de realidade procurado pelo meio, haja vista a influência do ator no processo de recepção das telenovelas.

A predominância do meio televisivo como formador do imaginário brasileiro permite reconsiderar a visão dos teóricos do norte global que abordaram a produção cultural hegemônica. Paralelamente a isso, o constante espelhamento entre televisão e cinema na carreira de Tarcísio Meira nos permite defender que Meira foi uma estrela, a primeira, construída pelo intermédio da televisão e que, posteriormente, teve sua imagem retomada pelos textos fílmicos, no sentido duplo de reforçar seu jogo e sua *persona*, assim como de redefini-los. É o que tentarão demonstrar as análises a seguir.

A formação da imagem do galã

A carreira de Tarcísio Meira nos meios audiovisuais se estende do início dos anos 1960 até 2020. No lugar de propor uma análise cronológica de suas aparições no cinema e na televisão, faremos um recorte seletivo, para destacar como, de maneira quase que concomitante, os

⁵ Um nova perspectiva de utilizar a televisão e os canais de *streaming* como vetor dessa formação ou continuidade da construção de imagens de estrelas se abriu desde o *boom* e a atração de astros do cinema pelas series de TV, principalmente nos Estados Unidos, nos últimos 15 anos.

textos filmicos e televisivos se esmeraram com a mesma força para criar seu perfil de herói e para dismantelá-lo. Por ter tido a imagem de homem de bem e com valores nobres colada muito cedo à sua imagem pública, sente-se que textos no cinema e na televisão se sucederam no objetivo de desconstruir essa imagem, de agir no contraemprego da *persona* do astro ainda em formação. Essa desconstrução se dava pelo ponto de vista temático, mas também formal, e uma análise detalhada do jogo de Tarcísio será necessária para entender essa subversão.

O primeiro papel de destaque no meio televisivo como protagonista foi na primeira novela

diária da televisão brasileira, *2-5499 Ocupado* (texto de Dulce Santucci, direção geral de Tito di Miglio), na TV Excelsior, de julho a setembro de 1963. Não é fato anódino que tenha sido Meira o primeiro galã a aparecer diariamente na casa dos telespectadores, ao lado da então mulher Glória Menezes, com quem dividiria vida e papéis até o final. Algumas das capas de revistas dos anos 1970 e 1980 (Figura 1) destacavam a força do casal até fora das telas e a hereditariedade na figura de Tarcísio Filho, também ator e cuja semelhança com o pai era destacada nas matérias e textos televisivos.⁶

Figura 1 – Capas de revista contendo Meira e a família



Fonte: Capturas de tela em sites da internet.

Legenda: A exploração do casal e famílias felizes.

O nome de Glória é fundamental para a construção da *persona* de Tarcísio, que entre outros valores, destacava o casamento duradouro e a construção de família, imagem explorada excessivamente pelos textos televisivos, filmicos, parafil-micos e paratelevisivos. Os duetos televisivos de casais eram comuns na televisão norte-americana e brasileira, não apenas na dramaturgia, mas também no campo das variedades: o programa de auditório *Almoço com as estrelas* foi comandado pelo casal Airton e Lolita Rodrigues por 23

anos.⁷ A junção e separação do casal Tarcísio e Glória estruturou diversas narrativas televisivas e filmicas, de novo, de maneira concomitante no cinema e, de maneira mais longeva, na TV: nos filmes *Máscara da Traição* (Roberto Pires, 1969), *Independência ou Morte* (Carlos Coimbra, 1972); em novelas, a partir de 1963, e de maneira mais incisiva e praticamente consecutiva entre 1969 (*Rosa Rebelde*, texto de Janete Clair, direção geral de Daniel Filho) e 1974 (*O semideus*, texto de Janete Clair, direção geral de Daniel

⁶ A semelhança majoritária na televisão se deu, no entanto, entre Tarcísio Meira e outro ator, Thiago Lacerda. Lacerda compartilhava com Meira, durante alguns anos, o mesmo rosto anguloso e cabelo penteado de lado e foi escolhido para viver o papel de Meira, o do capitão Rodrigo Cambará, no *remake* da minissérie *O tempo e o vento* (2014).

⁷ O programa estreia na TV Tupi em 1956, onde é veiculado até 1980. A TV Record o exibe de 1980 a 1981 e o SBT, de 1981 a 1983.

Filho). Na idade madura, retomam a parceria em *Espelho Mágico* (1977, texto de Lauro César Muniz, direção geral de Daniel Filho), *Guerra dos Sexos* (1983-1984, texto de Sílvio de Abreu, direção geral de Jorge Fernando) e *A Favorita* (2008-2009, texto de João Emanuel Carneiro, direção geral de Ricardo Waddington). O ápice do reforço da imagem do casal protagonista se deu na minissérie *Tarcísio e Glória* (1988, criação de Euclides Marinho, Antonio Calmon e Daniel Filho, direção geral de Roberto Talma e José Carlos Piéri, 18 episódios), que propunha uma trama fantástica (uma cientista que vinha de um planeta exclusivamente feminino para recuperar sêmen de terráqueos) para criar situações cômicas e românticas envolvendo os dois atores. Todos esses textos brincavam de juntar e separar o casal, propondo estratégias narrativas para prolongar a discussão sobre a duradoura união entre eles. A instituição do casamento dos atores, aliás, serviu como pressuposto ideológico para mais de 50 anos de exploração massiva da Rede Globo em torno dos valores burgueses que embalavam o espetáculo novelístico cotidiano da emissora.

No mesmo ano de *2-5499 Ocupado*, Tarcísio estreia no cinema em *Casinha Pequeninha* (Glauro Mirko Laurelli, 1963), filme cujo texto também age em consonância com o texto televisivo das primeiras telenovelas – com a diferença de que, aqui, Meira vive um tipo bem brasileiro, enquanto nas primeiras novelas abundam personagens de outras nacionalidades e séculos. Na trama, Tarcísio é filho de um camponês, vivido por Amácio Mazaroppi, e levado a se casar com a filha de um rico fazendeiro visando melhorar de vida. A ambição que move o jovem Meira se institui como formadora de sua imagem, e ele repetirá, em diversos papéis, o comportamento de não se resignar com a vida simples do seu núcleo familiar e optar pelo casamento como possibilidade de mobilidade social. Meira personifica, ao longo de toda sua carreira de jovem e idade madura na televisão, homens que comungam de nobres valores mas que estão dispostos a negociar em prol da ascensão social e financeira: *Irmãos Coragem* (texto de Janete Clair, direção

geral de Daniel Filho, 1970-1971), *Escalada* (texto de Lauro César Muniz, direção geral de Sergio Cardoso e Fábio Sabag, 1975) e *Coração Alado* (texto de Janete Clair, direção de Roberto Talma e Paulo Ubiratan, 1980-1981).

Destes personagens, o de João Coragem parece ser o modelo de bom-mocismo sobre o qual o texto estelar de Meira vai se construir. O jovem rapaz oriundo de uma família simples do interior do Brasil, encarna diretamente virtudes como a de ser o pilar de sustentação financeira e emocional doméstico, o idealismo e genuína confusão romântica entre uma mulher cindida em duas personalidades opostas (ambas vividas por Glória Menezes). João Coragem também constrói as bases do jogo meiriano: o falar sempre entre os dentes, dando a impressão de conter uma raiva latente; o jogo bastante físico que envolvia muita movimentação pelo cenário, andanças a cavalo e manipulação de objetos como armas de fogo; o destaque da sua corporalidade em relação aos demais colegas de cena e principalmente as parceiras de cena que pareciam muito menores que ele – Meira tinha 1,85 m.

As formas de jogo e as temáticas ligadas ao irmão Coragem se desdobram nos dois personagens seguintes na TV: o empresário Antonio Dias (*Escalada*), que enriquece e se empobrece tendo como pano de fundo a construção de Brasília; e o singelo escultor Juca Pitanga (*Coração Alado*), que se muda com família inteira do Nordeste para o Rio de Janeiro em busca de fazer fama como sua arte. Esses três personagens construíram a faceta mais visível e perene da persona de Meira, calcados em sentimentos positivos e tentativas de mudar de patamar social. O *self-made man*, tão popular em narrativas de superação do cinema clássico hollywoodiano dos anos 1930 e 1940 na obra de cineastas como Frank Capra, teve em Meira sua vertente tardia no audiovisual brasileiro.

A *mise en scène* televisava abusava dos closes do rosto de Tarcísio Meira, em personagens que aparecem quase sempre penteados a mesma maneira, os cabelos robustamente caídos para o lado deixando a entrada capilar proeminente, e o rosto enquadrado ligeiramente de lado,

valorizando a angulosidade da face (ver Figura 2). Em paralelo, os textos paranovelísticos já cristalizavam seu corpo e sua face em imagens

reconhecíveis pelo público, dando dimensão da familiaridade do corpo do ator junto ao público.

Figura 2 – Imagem de *Irmãos Coragem* e da abertura de *Escalada*



Fonte: Captura de tela de cópias digitalizadas disponível em globoplay.com.br e [youtube.com](https://www.youtube.com).

Legenda: Destaque para a figura do corpo do ator a partir dos closes do seu rosto.

A coroação de bom-mocismo se dá nesse mesmo período, mas através do cinema, em *Independência ou Morte* (Carlos Coimbra, 1972), filme oficial da ditadura civico-militar sobre a figura de Dom Pedro I, que tinha Glória Menezes vivendo o papel da amante do príncipe, a Marquesa de Santos. A imprensa da época saudava a semelhança entre a imagem do ator e a "ideia que o público faz de Dom Pedro" (Itamarati..., 1972, p. 17) e a "imagem do primeiro imperador do Brasil [que] ficou fortemente associada à de Tarcísio Meira" (Kleina, 2022, p. 74). George Custen (1992, p. 34) se refere a esse fenômeno como o "duplo nível de articulação da fama": o primeiro como sendo o ator atuando um papel ficcional no cinema; e o segundo que determina que o ator seja "encontrado em outros textos filmicos similares, assim como em repetidas exposições em materiais publicitários". Ele lembra da terminologia proposta por Richard Dyer da "imagem polissêmica do ator" que tem que fazer conjugar necessariamente esses dois níveis de informação para a manutenção da estrela. E quando Custen fala de "textos filmicos similares" não é apenas o ator repetindo o personagem, mas levando os valores contidos nele para outros tipos de papeis, o que seguramente foi a tônica desse período televisivo de Meira⁸.

Reconhecido pelo seu maxilar

Antes mesmo de se consolidar como estrela na televisão, o texto filmico de algumas de suas obras no cinema já comentavam de maneira mais crítica a formação do espírito do galã que ainda se formava e a própria forma atoral do seu jogo. *Máscara da Traição* incorporava na trama o ainda nascente (mas suficientemente presente no imaginário) rosto fotogênico de Meira e sua maneira dura de atuar para tecer-lhe um comentário ao mesmo tempo pela via narrativa e performativa. Carlos Almeida (Meira) é gerente de empresa financeira que trabalha com a renda dos jogos no Maracanã. Quando sua entediada esposa Cristina (Glória Menezes) conhece e se apaixona por César (Claudio Marzo), funcionário maltratado da empresa de Carlos, ambos armam um plano para eliminar o marido traído – uma fábula bastante recorrente no cinema mundial, a dos amantes criminosos. César, que também é artista plástico, cria um molde do rosto de Carlos visando se passar por ele e incriminá-lo de roubar a bilheteria do estádio. O rosto de Meira se torna, assim, uma máscara, um objeto material capaz de ser manipulado, e que recebe comentários dos demais personagens. Ora, o rosto-máscara nada mais é que uma das nomenclaturas criadas por Mikhail Iampolski (1994) para descrever o

⁸ Meira até retoma o papel de D. Pedro I, numa participação na novela *Saramandaia* (texto Dias Gomes, direção geral Walter Avancini, 1976) voltando à vida na fictícia cidade para conversar com o personagem de Ari Fontoura.

tipo de jogo atoral em que o ator não se utiliza de grandes nuances faciais para expressar sentimentos, mudanças de humor e estados de alma do personagem. A neutralidade do rosto-máscara de lampolski apresenta-se como alternativa ao naturalismo e pode ser encarado como um componente do jogo moderno amplamente utilizado por cineastas como Robert Bresson, Manoel de Oliveira e Rainer Werner Fassbinder. O rosto de Meira, que já não era o mais versado em comunicações expressivas, torna-se definitivamente um objeto imutável e perene.

Quando está se passando por Carlos, Meira, no

lugar do personagem de Marzo, atua ainda mais roboticamente, tendo suas expressões faciais congeladas, a fala monocórdica e o andar rígido. A trama, com alto grau de absurdo, aproxima-se daquela vista com frequência no cinema, que envolve o duplo e o roubo de identidades, e antecipa até um hit do cinema de ação, *A outra face* (John Woo, 1997). No final das contas, *Máscara da traição* é um filme que comenta de maneira crítica o próprio estilo de atuação de Meira (muitas vezes tachado de rígido demais) e os preceitos de atuação considerados pouco verossímeis para o padrão do jogo naturalista clássico (ver Figura 3).

Figura 3 – Frames de *Máscara da traição*



Fonte: Captura de tela de cópia digitalizada.

Legenda: Claudio Marzo experimenta a máscara do rosto de Meira e as duas versões do personagem.

Apesar do rosto de pedra, diversos filmes vão se apropriar dos closes fotogênicos do ator para criar momentos de pura contemplação visual, em detrimento de extrair grande profundidade sentimental da sua face. Para além dos closes televisivos, filmes como *Amor estranho amor*

(1982) e *Eu* (1987), ambos de Walter Hugo Khoury, constroem momentos dessa contemplação, tendo em complemento eventualmente o rosto das atrizes, criando um quadro de pura busca pela harmonia das formas dos rostos dos intérpretes (Ver Figura 4).

Figura 4 – Frames de *Amor, estranho amor* e *Eu*



Fonte: Captura de tela de cópia digitalizada.

Legenda: O jogo de faces fotogênicas e olhares sedutores.

O rosto de Meira torna-se assim interface de recepção de desejos e projeções, momentos efêmeros de pose sensual, um parêntese performativo dentro da narração convencional à qual ambos os filmes se propõem.

A ênfase dos textos audiovisuais no enquadramento do rosto de Meira e nos comentários feitos pelo cinema à sua fotogenia de aço recebeu comentário explícito, e com grande pitada de humor, no texto dito pelo seu personagem em *Eu te amo* (Arnaldo Jabor, 1981). No papel do namorado fantasmagórico e eclipsado de Sônia Braga, um comandante de aviação civil, Meira dispara em tom jocoso ao se despedir bruscamente da amada: "Tomara que essa m... de avião caia no meio de um deserto na Ásia e só sobre meu maxilar. É isso, eu quero ser reconhecido pelo meu queixo, no meio de um deserto na Ásia". O texto de Jabor para Meira é sem dúvida uma proposta de comentário intrafílmico à fixação que o cinema e a TV tiveram em explorar, performática e narrativamente, a característica física do ator em diversas obras durante mais de 30 anos. Para a análise final da reinvenção do jogo meiriano pelo cinema moderno, maxilar, dentes, rosto, voz sussurrada e olhar sedutor estarão no centro do jogo proposto por Glauber Rocha. Mas antes, é preciso falar da reinvenção da figura do mocinho, primeiro no cinema e, posteriormente, na televisão.

A reinvenção da imagem e do jogo

Apenas dois anos depois do epítome do emprego de Tarcísio Meira como símbolo de valores edificantes e nobres em *Independência ou morte*, o cinema já propunha maneiras de utilizar o ator no contraemprego desta *persona*. O procedimento do contraemprego do ator e sua *persona* é aquele que prevê um tipo de papel para o qual "o ator não é esperado pelo fato de seu físico, seu caráter e sobretudo dos papéis anteriores no qual o público está habituado a vê-lo" (Rivière, 2012, p. 61). Ou seja, o contraemprego faz parte da reinvenção semântico-sintática que textos

audiovisuais podem propor a atores e atrizes, procedimento já totalmente abraçado pela lógica do cinema comercial, que muitas vezes ancora a publicidade do filme no fato de o ator/atriz aparecer de modo distinto dos hábitos da audiência.⁹

O Marginal (Carlos Manga, 1974) é o filme que abre a sistemática do contraemprego de Meira no cinema. Valdo (Meira) é um gangster elegante e moderno cuja ascensão ao mundo do crime é contada em *flashback*, de pequenos delitos e contravenções até se tornar uma celebridade na prisão, a ponto de seu casamento com Leina Cury (Darlene Glória) ser transmitido em rede de TV nacional. Furioso e vingativo dentro e fora de casa (ele espanca a mulher quando descobre sua traição), Valdo acaba morto numa emboscada. O filme não só o pinta como personagem agressivo e violento, mas também mostra algumas fissuras à ideia de masculinidade que marcava a imagem de Meira na televisão: há sugestões de relações homossexuais no período da cadeia, ele chega a falhar na hora do sexo com a parceira e demonstra extrema fragilidade emotiva diante de abusos e traumas sofridos na infância. No momento final, seu corpo é alvejado por uma saraivada de tiros da polícia em câmera lenta; ele cambaleia, cospe sangue, resfolega... até sucumbir.

Um mote similar de personagem e situações está também em *República dos Assassinos* (Miguel Faria Jr, 1979). O filme abre com um close do rosto de Meira, usando óculos escuros e fazendo um gesto brusco de tirar o adereço, levando ao congelamento da imagem, enquanto a voz de Paulo Cesar Pereio, narrador efêmero, o apresenta: "Mateus Romeiro, policial justiceiro do grupo dos Homens de Aço, facção do Esquadrão da Morte". O mesmo close retorna no momento em que ele assassina uma de suas vítimas (Tonico Pereira) por quem confessa verdadeiro "tesão em ver se borrando de medo". O filme também retoma a agressividade contra as mulheres do seu entorno e até com a personagem da travesti Eloína (Anselmo Vasconcelos) com quem tem uma cena de sexo bastante selvagem. É Eloína que

⁹ A discussão do contraemprego do ator/atriz coaduna-se com aquela já presente na teoria dos gêneros e que envolve o grau de continuidade/variação de uma narrativa aderente a determinadas codificações genéricas – ver Schatz (1981, p. 5).

finalmente o mata vingando a morte do amante que Mateus assassinara na cena descrita acima.

Nos anos 1980, outros filmes com programas estéticos de contraemprego da *persona* de Meira se seguiram, sem, no entanto, apostar na violência do personagem e tecendo críticas mais pontuais à imagem de herói heterossexual. Em *O beijo no asfalto* (Bruno Barreto, 1980), Meira encarna o papel do sogro do rapaz que comete a afronta de beijar na boca um semimorto e que se revela, finalmente, apaixonado pelo genro.¹⁰ O filme retoma o entorno semântico e o programa gestual de Meira nas novelas e no cinema: homem escorreito, pai de família e professor de crianças; rigidez corporal, porte imponente, cabeça altiva. A fixidez do jogo atoral parece até contaminar a forma filmica em um momento de intensa discussão com as filhas, seguida de instantes de apaziguamento. Seu corpo já antes rígido adota a completa imobilidade, dizendo um

texto de maneira absolutamente inexpressiva (“calma crianças, calma”), olhar estático, cabeça semipendida. Seu corpo então se faz quadro (no sentido dos planos-tableaux), totalmente imóvel, assim como das atrizes em cena com ele: Christiane Torloni e Lídia Brondi (ver Figura 5). O recurso da imobilidade é também uma escolha de atuação eminentemente moderna e que prevê a fuga do equilíbrio gestual e oral dos atores em prol de uma expressão física que recorre a poucos ou quase nenhum movimento corporal. Os cineastas do rosto-máscara citados acima também poderiam se ilustrar como utilizadores de tal recurso de atuação. No caso do filme de Meira, ele pode ser lido também como um comentário do discurso filmico àquela postura de aço, sempre pesada do Tarcísio de antes e que se harmoniza com outras retomadas críticas proposta por cineastas do seu jogo “de pedra”.

Figura 5 – Frames de *O beijo no asfalto*



Fonte: Captura de tela de cópia digitalizada.

Legenda: Meira e suas parcerias de cena formam um “plano-tableau”.

Esses três filmes compõem um conjunto de textos de contraemprego de *persona* similar aquela das pornochanchadas em que as atrizes do horário nobre da televisão apareciam em situações eróticas e reivindicando seus desejos femininos de maneira afirmada e explícita, bem distinto do que era costume vê-las nas novelas. Para Stephanie Dennison, a pornochanchada brasileira ancorava grande parte do seu sucesso comercial na confiança da “nudez (ou na promessa da nudez) da atriz principal, principalmente se o público estava acostumado a vê-las em papéis

mais “respeitáveis” nas novelas de televisão” (2006, p. 136). Estratégia, portanto, de cunho não apenas estético, mas também comercial, que contraempregou longamente o texto estelar de atrizes como Sônia Braga, Vera Fischer e Lucélia Santos e, em menor escala, Christiane Torloni, Joana Fomm e Tereza Rachel. Perto da infinidade de atrizes cujas personae sofriam tal contraemprego, Meira apareceu como um dos poucos atingidos por esse fenômeno, prerrogativa essa que depois viria a contaminar, de modo menos

¹⁰ Em outro filme de crise de masculinidade heterossexual, *Eu te amo*, Meira paquera outro personagem de comandante de aviação como ele ao som de música romântica, numa cena claramente farsesca.

incisivo, também textos televisivos.

Na televisão, o contraemprego da *persona* aparece, pela primeira vez, de maneira leve, até cômica. Em *Espelho Mágico* (1977), novela que se passa nos bastidores da televisão, a tentativa de reinvenção de Meira se torna o mote principal da trama e objeto de comentário irônico da carreira do ator. Meira vive Diogo Maia, um ator de televisão famoso, casado com Leila Lombardi (Menezes), que sente necessidade de fugir do estereótipo de galã e do par perfeito com a mulher e que busca textos para “desmistificar o casal”. O texto coloca na boca de Meira a necessidade de atuar em papéis que “colaborem com a intenção deles de desmanchar a imagem de caszinho perfeito, que vive em eternal lua de mel” e que “já saturou tanto tempo fazendo caszinho perfeito nas novelas”. Buscando também fugir da síndrome de galã, Diogo Maia insiste que quer fazer no teatro a peça *Cyrano de Bergerac* (texto de Edmond Rostand, 1897), personagem de nariz descomunal e, segundo as palavras de Maia, “o personagem mais feio da história do teatro” e que “se esconde atrás de um galã”.

Em realidade, demorou ainda uns anos para Meira aparecer na televisão no papel de vilão ou de homens de reputação questionável. A primeira experiência se deu em *Grande sertão: veredas* (texto Walter George Durst, direção Walter Avancini, 1985) quando o ator já estava na maturidade (50 anos) e recorrendo a grandes recursos de maquiagem, visagismo e figurino para desfigurá-lo como o bandido Hermógenes, oponente de Riobaldo e Diadorim. Partindo do princípio de que as minisséries – justamente a partir dessa leva dirigida em meados dos anos 1980 por Avancini – esmeravam-se mais na composição de personagens e em efeitos de maquiagem e visagismo, pode-se considerar o primeiro “vilão de cara limpa” de Tarcísio, o milionário Renato Villar da novela *Roda de Fogo* (texto Lauro César Muniz, direção geral Denis Carvalho, 1985-1986). Villar era um homem poderoso, envolvido em negociatas que levam seus negócios escusos

a serem julgados por uma juíza incorruptível, Lúcia Brandão (Bruna Lombardi). Para atingir seus objetivos e extinguir seus processos, ele a seduz, mas efetivamente se apaixona pela moça, ao mesmo tempo em que descobre uma doença terminal que o faz se reaproximar do filho que não criara e da ex-mulher. Trama mais folhetinesca impossível, lançando mão de um arco clássico de herói redimido pelo amor e pela doença e que morre, no último capítulo, nos braços da esposa grávida numa praia paradisíaca.¹¹ A trama de Muniz abriu espaço para outras investidas de reemprego da *persona* de atores na televisão, como se viu em *O dono do mundo* (texto Gilberto Braga, direção geral Denis Carvalho, 1991), com Antônio Fagundes, uma espécie de herdeiro do bom-mocismo de Meira em uma segunda geração de atores, vivendo o cirurgião plástico mau-caráter Felipe Barreto.

Esses textos televisivos atacavam, no entanto, primordialmente a carga semântica da *persona* de Meira, sendo seu jogo nessas novelas não tão diferente daquele da fase bom-moço do ator. O filme que vai finalmente subverter formalmente o jogo meiriano, e assim também o sentido e a narrativa envolvendo seus personagens, a ponto de justificar a própria escolha do ator é *A idade da terra* (Glauber Rocha, 1980).

A expiação do jogo da estrela intocada

A princípio, poderia parecer inusitada a escolha de um ator da dimensão de Tarcísio Meira para aparecer em um filme de Glauber Rocha. Afinal de contas, Rocha era conhecido por desancar o *star system* do cinema brasileiro clássico em textos e falas públicas. O autor vociferou contra o sistema de estrelas da Vera Cruz ao falar em tom jocoso sobre “o drama de amor entre tuberculosos grã-finos” (1963, p. 81) de *Floradas na Serra* (Luciano Salce, 1954), cujo alvo eram as interpretações das estrelas Jardel Filho e Cacilda Becker. Em outro momento, opôs-se à “pornografia corporal dos atores bonitos e das atrizes sexy” e defendeu a criação, via cinema novo, de “um novo tipo de

¹¹ Dez anos depois, outro vilão, Raul Pelegrino, milionário inescrupuloso, completaria o trio de vilões de Tarcísio Meira na televisão em *Pátria Minha* (Gilberto Braga, Denis Carvalho, 1994-1995), novela sem o mesmo sucesso popular das precedentes.

ator" (Del Picchia, Murano, 1982, p. 26) ao falar da malandragem de Hugo Carvana, Antonio Pitanga e Joel Barcellos. Compreensível, então, que, se Rocha retoma alguns atores do passado fílmico brasileiro, que seja para reinventar-lhes a *persona* e propor novas bases para seu jogo.

Para Ismail Xavier, existe ironia nessa retomada por Glauber de Tarcísio Meira, "que encarna temores da elite brasileira e sua histeria", lembrando a encarnação do ator de dom Pedro I, portanto, da "classe dominante que administra [...] a festa popular", (Xavier, 2012, p. 20). Para Xavier, tanto o filme de 1972 quanto *A idade da terra* são narrativas de fundação: de um lado, "o entretenimento, melodrama e patriotismo oficial"; do outro, "uma fala que se repete à procura de um tom justo". O comentário de Xavier é sobre o filme como um todo, mas pode também estar se referindo também à cena em que Meira e Danuza Leão, sentados na varanda de famoso restaurante no centro do Rio de Janeiro, repetem, exaustivamente, frases de um texto torto sobre símbolos nacionais e direitos humanos. Enquanto Danuza fuma, se abana e observa, Meira se entrega a repetir diversas vezes o mesmo texto, mudando ligeiramente pausas e os tons de voz. O procedimento se segue em outras cenas, frente à Câmara Municipal do estado e à beira da baía de Copacabana. A repetição dos textos, motor criativo do cinema marginal brasileiro anterior ao filme de Rocha, funciona como total esvaziamento do discurso e uma banalização semântica irônica das palavras grandiloquentes repetidas à exaustão pelos atores.¹² Do ponto de vista da dinâmica atoral, as sequências lembram os ensaios de preparação de um personagem, em que o ator revisa textos, decora e os adequa ao melhor tom de uma expressão comedida visando a veiculação de um discurso compreensível e informativo. Ora, nada disso se constrói nesses momentos. O que

vemos é meramente o ator bruto, ensaiando seus textos e repetindo-os antes de entrar em cena – no entanto, a cena já está lançada. A preparação para a performance se torna a própria performance, traço característico de obras artísticas em fase moderna. O temporário, o preparatório e o inacabado tornam-se o próprio sentido da presença do ator em cena, fazendo a sequência flertar com conceito de pós-dramático ou pós-moderno, em que "a performance [aparece] como terceiro elemento entre o drama e o teatro, o caráter antimimético, a rejeição da interpretação" (Lehmann, 2007, p. 30). O excesso gestual e vocal proposto por Rocha a Tarcísio também vai no sentido de desmontar a voz sempre modulada, quase sussurrada, que o ator vinha construindo como constância atoral desde as novelas até os filmes. Aqui, principalmente na cena da famosa frase "a cloaca do universo", Meira grita, força a voz, deturpa o discurso pelo excesso de expressividade colocado na matéria vocal – todos os atores gritam bastante e, inclusive, o diretor no fora de campo em algumas cenas. Perde-se totalmente a dimensão do equilíbrio que pauta os processos de atuação no cinema clássico e o corpo do ator se torna um grande excesso¹³, exaurido, quase catatônico, cuja construção de sentido se esvai se não na abstração completa, pelo menos na recusa de uma figuração que seja minimamente controlada e equilibrada.

Na sequência do desfile da escola de samba, é outra dimensão do jogo atoral de Meira que é dinamitada: a do close fotogênico. Vimos como os textos fílmicos e televisivos procuravam se aproximar do corpo do ator (seu rosto, principalmente) de modo a dar a ver uma face harmônica, cativante e sedutora – ou então, seu oposto, a face mortífera e violenta. Aqui, a câmera de Glauber se aproxima demais (o excesso de novo), cola ao rosto, sendo capaz de mostrar os detalhes dos

¹² Muito já se comentou dos textos repetitivos de Helena Ignez e outros atores da Belair nos filmes rodados no final dos anos 1960 e início de 1970, entre eles *Copacabana, mon amour, Sem essa Aranha* (Rogério Sganzerla) e *Cuidado, Madame* (Júlio Bressane). Ver Guimarães, Oliveira. Helena Ignez, atriz experimental (2021).

¹³ O que estou chamando de excesso aqui coteja aquele das narrativas melodramáticas, no sentido que apontam Linda Williams, Thomas Elsaesser e Mariana Baltar, no qual o jogo atoral, assim como outros lugares do filme (fotografia, construção sonora, uso de objetos) é determinado pelo acúmulo de dados significantes permitindo uma construção de significados de modo indubitável e reiterativo. Talvez a diferença do excesso proposto por Rocha seja o grau de uso desses significantes que ultrapassa a possibilidade de gerar significado facilmente decifrável.

seus poros, dos cabelos, dos dentes. A fotogenia do *close* se esvai por completo pois é a figuração e simbologias do próprio referencial (o corpo) que estão ameaçados devido ao engrandecimento desmedido. Em diversos momentos, a câmera perde o foco, seu rosto aparece na quase penumbra, ele acena para ninguém. Os *supercloses* de Glauber Rocha extirpam a fotogenia estelar de Tarcísio Meira e propõem uma construção visual que joga por terra todo o lado afetivo, envolvente e comunicante que os *closes* de Meira

construíram no passado. De tanto buscar mostrar, o discurso filmico deixa de mostrar claramente (ver Figura 6). Ao abusar da dilatação excessiva do significativo (o *close*), o processo de significação se encontra ameaçado. Ou então, no mínimo, anestesiado em prol de outro tipo de espetacularidade, não mais aquela do envolvimento afetivo de outrora, para criação da dimensão comunicante do bem (o mocinho) ou do mau (o vilão), mas da performatividade da carne.

Figura 6 – Frames de *A idade da terra*



Fonte: Captura de tela de cópia digitalizada.

Legenda: Momentos de supercloses do ator.

A subversão final à intocada imagem de astro de Meira se dá através daquilo que Alain Bergala (2005, p. 12) chamou de "banho de multidão e de povo" similar ao proposto por Roberto Rossellini à sua estrela Ingrid Bergman. O diretor italiano, não por acaso outro que se esmerou em reinventar *personas* e propor novas dimensões para o jogo atoral, ousou jogar a estrela no meio da rua ou no meio do povo, para macular sua aura intocável em dois filmes: *Stromboli* (1950) e *Viagem à Itália* (1954). Em ambos os filmes, Bergman é levada a contracenar com atores não profissionais (que, muitas vezes, nem falavam sua língua) e se envolver em cenas de multidão, a se perder no meio da gente simples que povoava o movimento cinematográfico italiano. Bergman é assim transplantada para uma realidade que ela não conhece, num mundo em que não domina os códigos, nem mesmo os procedimentos de construção do seu jogo. A realidade dura da Itália do pós-guerra respinga na atriz de modo

indelével, como demonstra na cena da pesca do atum em *Stromboli* ou na cena da separação do casal amoroso pela multidão em procissão de *Viagem a Itália*.

Nos preceitos do cinema clássico, a dimensão da estrela de cinema se ancorava em cima de um paradoxo, descrito por Roland Barthes como sendo o conflito entre o ordinário e o extraordinário. Na tela, a estrela deveria se igualar aos espectadores, ser como eles, passíveis de serem encontradas no mundo concreto. Mas, na realidade, a estrela se afasta do público, puxado pelos discursos dos estúdios e da mídia de uma vida fora do comum, de viagens, badalações, luxo e beleza infinitos. "Paradoxalmente, a cena é a realidade; a cidade é que o mito, o sonho, o maravilhoso"¹⁴ (Barthes, 1957, p. 25). Havia, portanto, a clara separação entre esses dois mundos, o que fazia a economia dos estúdios girar cada vez mais. No cinema moderno de inspiração europeia, "as

¹⁴ Os termos "cena" e "cidade" referem-se, claro, ao texto filmico, o que se vê nos filmes, e o que se vê na "realidade", ou seja, os textos parafilmmicos construídos como o mundo concreto dos astros, que embora construídos, são tomados como mais reais que o que se vê nos filmes.

estrelas devem pagar" (Bergala, 2005, p. 12), por anos de tanta bajulação. Devem ser arrancadas do seu sacrossanto pedestal (a linguagem performática equilibrada do cinema de estúdios) e irem para a rua, receber esse banho de povo, de novos corpos, de novas propostas de atuação pensadas por Rossellini, Rocha e diversos de seus contemporâneos.

Os atores do cinema moderno deveriam perder o controle sobre seus jogos, atuar sem rede de proteção, colocarem-se em risco. No caso de Meira, o ator cai literalmente nos braços do povo, nas cenas já comentadas do centro do Rio, num momento de auge da sua capacidade de comunicação televisiva na novela de grande audiência *Coração Alado*. Difícil trazermos

esse tipo de estupefação pública face ao astro para o contemporâneo, em que são os próprios atores-estrelas que modulam o discurso e a imagem em redes sociais e as entregam na mão do espectador para consumo imediato. Mas em anos analógicos, de separação ainda abissal entre público e estrela, potencializada por um controle total da Rede Globo e de seus atores contratados, é notória a empolgação da multidão de ter o galã da novela das 8 se misturando a ela, oferecendo sua imagem e sua fama no centro da grande cidade. A turba responde aos arroubos vocais de Meira, gritando de volta, imitando seus gestos ou abrindo espaço para que o galã desfile, braço em riste, cabeça erguida (ver Figura 7).

Figura 7 – Frames de *A idade da terra*



Legenda: O "banho de povo" na estrela.
Fonte: Captura de tela de cópia digitalizada.

Em ambos os casos, Bergman e Meira, a experiência da reinvenção da *persona* será passageira. Ela, depois dos anos voltados a atuar junto do

marido italiano, volta para os Estados Unidos e é devidamente reintegrada ao panteão de estrelas do cinema estadunidense, de onde havia

sido cortada devido ao escândalo profissional e amoroso de ter se ligado a Rosselini, estando ainda casada. Um segundo Oscar de melhor atriz viria até a coroar sua volta, pelo filme *Anástacia, a princesa esquecida* (Anatole Litvak, 1957). O texto filmico não podia deixar de jogar com a *persona* da atriz e lhe concede viver uma história de uma forasteira que é integrada, por uma trama palaciana, à corte russa como a filha perdida do czar, desaparecida por anos. O que nem todos sabem é que ela é mesmo a filha do czar e está apenas retomando o trono que lhe pertence por direito. Fábula filmica bastante irônica que parece falar não apenas do personagem ficcional, mas também da história da própria atriz.

No caso de Meira, ele retoma, nos anos 1980 e 1990, sua carreira na televisão e em filmes comerciais, reeditando ainda algumas vezes o par romântico marcado pelo casa-separa, ou a comédia do recasamento (Cavell, 1984), com Glória Menezes até seus 73 anos, na novela *A Favorita* – fase da vida em que os atores não são mais chamados para atuar em situações de conquista e romance.

Além de seguir encarnando vilões, Tarcísio Meira alarga o leque de sua atuação para narrativas de comédia e farsa como na telenovela *O beijo do vampiro* (texto de Antonio Calmon, direção geral de Marcos Paulo, 2003), um dos seus últimos papéis de destaque na televisão, e no cinema com a comédia escrachada *Não se preocupe, nada vai dar certo* (Hugo Carvana, 2011). Assim como no filme de Bergman, diversas passagens do texto filmico parecem comentar a presença ilustre do astro em sua narrativa. No papel de um ex-comediante, transformado em trambiqueiro, Meira recebe o seguinte elogio do personagem de Carvana: "Não existem mais atores como você". A frase parece ser o estabelecimento das pazes definitivas entre o passado do astro comercial e os atores do cinema brasileiro moderno, encarnados aqui por Hugo Carvana.

A continuidade da carreira de Tarcísio Meira destaca ainda mais a experiência com Glauber Rocha como uma página singular na história do cinema brasileiro, o apogeu das possibilidades

de reinvenção da *persona* de um ator e de uso do substrato da imagem pública do astro na criação de sentidos dentro do texto filmico, cuja mola propulsora era a proposição de novos estilos e maneiras de estar em cena.

Referências

- ADORNO, Theodor W. Televisão, consciência e indústria cultural (1963). In: COHN, Gabriel (org.). Comunicação e indústria cultural. São Paulo: T. A. Queiroz Editor, 1987.
- BARTHES, Roland. Mythologies. Paris: Ed. Du Seuil, 1957.
- BUTLER, Jeremy G. Introduction. In: Star Texts. Images and Performance in Film and Television. Detroit: Wayne State University Press, 1991. p. 7-19.
- CAVELL, Stanley. Pursuit of Happiness. Hollywood and the Comedy of Remarriage. Cambridge: Harvard University Press, 1984.
- CUSTEN, George F. Bio/pics: How Hollywood Constructed Public History. New Brunswick: Rutgers University Press, 1992.
- DEL PICCHIA, Pedro. MURANO, Virginia. Entrevista a Glauber Rocha. In: Glauber, o Leão de Veneza. São Paulo: Escrita, 1982.
- DENNISON, Stephanie. The new Brazilian Bombshell: Sônia Braga, race and cinema in the 1970's. In: DENNISON, Stephanie; LIM, Song Hwee (org.). Remapping World Cinema: Identity, culture and politics in film. London: Wallflower Press, 2006. p. 135-143.
- ELLIS, John. Visible fictions. Cinema: television: video. New York: Routledge, 1989.
- ELLIS, John. Stars as a Cinematic Phenomenon. In: BUTLER, Jeremy G. Star Texts. Images and Performance in Film and Television. Detroit: Wayne State University Press, 1991. p. 300-332.
- HAMBURGER, Esther. O Brasil antenado – a sociedade na novela. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- IAMPOLSKI, Mikhail. Visage-masque et visage-machine. In: ALBERA, François (org.). Vers une théorie de l'acteur. Lausanne: L'Age d'Homme, 1994. p. 25-38.
- ITAMARATI vira estúdio de filme de Dom Pedro I. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 8 abr. 1972, p. 17. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/54431. Acesso em: 9 set. 2024.
- JUNG, Carl Gustav. Types Psychologiques. Genebra: Georg & Cie., 1958.
- KLEINA, Olivia Baldissera de Souza. O imperador galã que nos deu a independência: a representação de D. Pedro I no filme Independência ou Morte (1972). 2022. 218 p. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2022. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/75089>. Acesso em: 4 out. 2024.

LEHMANN, Hans-Thies. Teatro pós-dramático. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MORIN, Edgar. As estrelas – Mitos e sedução no cinema. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984.

PALLOTTINI, Renata. Dramaturgia de televisão. São Paulo: Moderna, 1998.

PARANAGUA, Paulo. A la recherche d'un star system. In: PARANAGUA, Paulo (org.). Le cinema brésilien. Paris: Centre Pompidou, 1987. p. 199-211.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart. SACRAMENTO, Igor. Anos 1970. A televisão em tempos de modernização. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart. SACRAMENTO, Igor. ROXO, Marco (org.). História da televisão no Brasil. Do início aos dias de hoje. São Paulo: Contexto, 2010. p. 107-156.

ROCHA, Glauber. Revisão Crítica do Cinema Brasileiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

RIVIÈRE, Nathalie. Contre-emploi. In: AMIEL et al. (org.). Dictionnaire critique de l'acteurs. Rennes: PUR, 2012.

SCHATZ Thomas. Hollywood Genres, formulas, filmmaking and studio system. New York: Random House, 1981.

SOBRAL, Luis Felipe. Bogart duplo de Bogart. Pistas da persona cinematográfica de Humphrey Bogart, 1941-1946. São Paulo: Terceiro Nome, 2015.

Pedro Guimarães

Doutor e mestre em Cinema e Audiovisual pela Sorbonne Nouvelle, em Paris, França; pós-doutor pela Universidade de Strasbourg, França. Professor do Departamento de Multimeios, Mídia e Comunicação (Instituto de Artes) da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), em Campinas, SP, Brasil e do programa de Pós-graduação em Multimeios (PPGMM) da mesma universidade. Pesquisador CNPq 2.

Endereço para correspondência

Pedro Guimarães

Universidade Estadual de Campinas
Departamento de Multimeios, Mídia e Comunicação
Instituto de Artes
Rua Elis Regina, 50
Barão Geraldo, 13083-854
Campinas, SP, Brasil

Os textos deste artigo foram revisados pela SK Revisões Acadêmicas e submetidos para validação do autor antes da publicação.