

Guará Rodrigues: a trajetória cinematográfica de um ator-autor

Theo Costa Duarte¹

Um plano é um plano e Guará é o ator
Torquato Neto (1972)

O trabalho como ator de cinema de Guaracy Rodrigues (1943-2006), o Guará, se resumiu praticamente a pequenos papéis e pontas ao longo de mais de 40 anos de carreira. No entanto, sua participação na maior parte destes filmes foi de grande importância. Suas aparições seriam, em geral, decisivas para a construção das cenas nas quais intervinha, muitas vezes alterando o próprio registro dramático de um filme em razão de sua presença. Nestas aparições, manteria certas constantes gestuais, físicas e formais que o singularizariam no panorama do cinema brasileiro e pelas quais seria constantemente chamado para colocar em cena (muitas vezes, como forma de citação aos seus trabalhos anteriores). Assim sendo, neste artigo, pretende-se analisar estas constantes e o modo como determinariam a cena que ocupam, entendendo que o ator seria um possível coautor das sequências em que aparece.

Para este fim, adotaremos o conceito de ator-autor, criado pelo historiador de cinema Patrick McGilligan. Para o teórico, a contribuição do ator na construção dos filmes havia até então sido subestimada. Tratando então da influência de James Cagney para os filmes nos quais atuava, McGilligan (1975) notava que, sob certas circunstâncias, um ator poderia contribuir para a construção das cenas ou do filme tanto quanto o roteirista, o produtor ou o diretor, sendo assim considerado como um autor. Estes atores-autores influenciariam tanto as decisões estéticas e artísticas dos filmes (como o roteiro, a direção e o *casting*) quanto delimitariam a forma dos personagens que interpretam em razão de suas *personas*. O historiador afirmaria que

quando o intérprete se torna tão importante para uma produção de tal modo que ele ou ela altera linhas, improvisa, altera significados, influencia a narrativa e o estilo de um filme e significa algo completamente nítido para o público a despeito da intenção dos

¹ Instituto de Artes/Universidade Estadual de Campinas CEP 13083-854 Campinas, SP, Brasil. Este texto foi escrito graças ao financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), Processo nº 2018/22965-1.

roteiristas e dos diretores; então a atuação dessa pessoa adquire a força, o estilo e a integridade de um autor² (McGilligan 1975, 199).

Desta forma, para o objetivo de analisar as aparições dos atores tornar-se-ia necessário ater-se aos modos como estes transformam a *mise-en-scène* das sequências em que seriam autores e coautores, buscando-se também compreender o estilo de interpretação manifesto da autoria e a continuidade desta ao longo da carreira cinematográfica do ator. Admite-se, portanto, que um ator-autor recorreria de forma sistemática em suas aparições no cinema a certos motivos corpóreos, gestuais, de pronúncia assim como de elementos não-materiais como a imagem de sua individualidade para o público (a *persona*), constituída, em geral, pelas escolhas e recorrências de papéis e parcerias constantes com determinados diretores. Estas orientações essenciais e a *persona* do ator seriam determinantes para o modo como são utilizados nos filmes, sendo apropriadas pelos eventuais diretores no sentido de reiterá-las ou, eventualmente, subvertê-las (ver Guimarães 2013b).

A princípio, pode-se indicar algumas destas orientações essenciais e certas recorrências temáticas das participações de Guará. Em geral, o ator interpretou criminosos, muitas vezes assassinos e quase sempre fracassados – com a hiperbólica exceção do personagem interpretado em *Memórias de um Estrangulador de Loiras* (1971), de Júlio Bressane. Estes fracassos teriam sempre também um efeito cômico, muitas vezes destoante do eventual tom dramático do filme. Apesar do corpo atarracado, seus gestos seriam amplos e desajeitados, frequentemente repetindo a pose dos dois braços erguidos em súplica, desespero ou para enfatizar o texto dito [Figuras 1-3].

² Tradução nossa. No original: “when the performer becomes so important to a production that he or she changes lines, adlibs, shifts meaning, influences the narrative and style of a film and altogether signifies something clear-cut to audiences despite the intent of writers and directors, then the acting of that person assumes the force, style and integrity of an auteur.”



Figura 1: Guaracy Rodrigues em *Copacabana Mon Amour* | © Belair Filmes



Figura 2: Rosa Dias e Guaracy Rodrigues em *Amor Louco* | © Júlio Bressane Produções Cinematográficas



Figura 3: Guaracy Rodrigues em *Eu te Amo* | © Embrasilme/Flavia Films

Seus movimentos pelas cenas aparentam ser quase sempre improvisados, muitas vezes ao correr, pular e criar gestos desajeitadamente [Figura 1]. São também recorrentes em suas aparições as máximas cômicas, as frases de efeito e *nonsense* ditas muitas vezes em monólogos, com o ator voltado de frente para a câmera. Estas frases ganham força e efeito cômico em razão da peculiar entonação de voz do ator, monocórdica e arrastada, como se zombasse ironicamente do texto. Em geral, estas falas conotam a ideia de desleixo, avacalhão e ridículo mesmo ao representar papéis sérios e dramáticos. Sua voz denota também a própria presença como ator em cena antes da presença do personagem interpretado, razão pela qual seria muitas vezes dublado por outro ator para melhor se adequar a um papel distinto ao seu habitual. Esta proeminência da figura do ator sobre a construção do personagem se reforçaria também em razão de sua limitada técnica e pela recorrência dos mesmos tipos de papéis e orientações gestuais. Seria possível afirmar (ver Nazário 1998) que Guará buscava representar sempre um mesmo papel, bem aparentado a si mesmo.

Essas características que o singularizavam como um ator-autor se conjugavam a uma tendência anti-ilusionista das atuações no chamado cinema marginal. Como recorrente para os atores-autores desse cinema, como Helena Ignez e Paulo César Pereio (ver Guimarães 2012, 2013a, 2013b), Guará irá voltar-se frequentemente para a câmera em suas participações cinematográficas. Este gesto provocaria um efeito comum em várias de suas intervenções: chamar a atenção dos espectadores para a própria construção da cena. Suas aparições, muitas vezes, como pretende-se demonstrar, fariam quebrar as regras que possibilitam o ilusionismo e a transparência correntes no modo clássico de interpretação [Figura 4].



Figura 4: Guará em *Família do Barulho* | © Belair Filmes

Para o fim de reconhecer as constantes autorais e singularidade da atuação de Guará no panorama do cinema moderno brasileiro,

buscaremos analisar a sua participação em dezenas de filmes, do fim da década de 1960 aos anos 2000, em todos os períodos de sua carreira. Nesse sentido, trataremos das parcerias contínuas com alguns diretores (notadamente, Júlio Bressane e Neville D’Almeida) e de demais filmes em que aparenta ser um coautor das cenas em que atua. Excluimos, assim, algumas pequenas participações sem relevo, entendendo também não ser possível percorrer todas as suas mais de 50 participações no cinema, muitas delas sequer creditadas.

Primeiro período (1965-1971)

No primeiro filme em que Guará trabalhou como ator já se pode notar o surgimento de algumas das constantes formais e temáticas que irão marcar as suas aparições nos demais trabalhos. No curta-metragem *Guilherme* (1965), de Carlos Alberto Prates Correia, lançado no filme de episódios *Os Marginais* (1968), Guará é um matador de aluguel contratado pelo latifundiário local para assassinar o protagonista do filme, interpretado por Paulo José. Em contraste com a seriedade da ação de seu personagem e com a gravidade melancólica da interpretação dos demais (incluindo uma irreconhecível Helena Ignez), Guará entra em cena para se observar no espelho, acariciar suas patilhas e se perfumar. Nem seriam necessários estes gestos para se consolidar o tom cômico de sua aparição: em seu corpo atarracado, o casaco e o chapéu característicos aparentam-se a uma fantasia de assassino profissional. A figura do bandido atrapalhado surge já em sua segunda sequência cinematográfica. Antes de fracassar em seu objetivo, o personagem de Guará, respeitosamente, responde à sua ex-patroa assustada com o seu surgimento: “minhas escusas dona Lígia, mas é aqui mesmo. Nunca errei de endereço.” Se a entonação de voz que o caracterizaria ainda não pode ser ouvida nesta cena (o ator foi dublado por outro ator), temos já uma de suas frases de efeito cômicas que marcarão suas demais aparições.

Em *A Vida Provisória* (1968), de Maurício Gomes Leite, Guará surge no filme-dentro-do-filme interpretando um agente da repressão, assistente do personagem interpretado por Geraldo Veloso. O cinema de Jean-Luc Godard no período é parodiado pela saturação de certos recursos anti-ilusionistas, tais como falsos-*raccords*, monólogos poéticos (sobre as movimentações estudantis da década de 1960) e enquadramentos “planimétricos” (Bordwell 2008, 219), nos quais os planos de fundo são totalmente perpendiculares ao eixo das lentes da câmera e os atores encaram frontalmente os espectadores.

Na sequência, Guará interroga a estudante “subversiva” (Renata Sorrah) em um macarrônico castelhano antes de assassiná-la. Como se observa em parte dos filmes em que Guará atua, sua aparição em cena marca uma irrupção cômica em meio a sisudez dramática da totalidade da obra, indicando frequentemente, como nessa cena, também uma quebra do modelo de encenação ilusionista predominante.

Ainda em 1968, tem início a sua longa parceria com o diretor Neville d’Almeida, no filme *Jardim de Guerra*. Como nas demais obras de Neville e de alguns dos filmes dos demais cineastas “marginais” com quem trabalharia, Guará acumularia funções técnicas além de atuar. Em *Jardim de Guerra*, seria também roteirista, diretor de arte, assistente de direção e montador. Novamente, interpreta um agente da repressão, sendo o responsável por dar socos e pontapés no protagonista (Joel Barcellos) em uma câmara de tortura; cena bastante frequente nos filmes (e nos quartéis) brasileiros do período em questão. O papel de Guará no filme ainda é de pouco relevo. A dimensão autoral de sua participação, de quebra do registro dramático, surge apenas em um breve momento, ao enfiar por um bom tempo o dedo no nariz sob trilha de suspense.

A parceria com Júlio Bressane tem início com os marcos *Matou a Família e foi ao Cinema* (1969) e *Anjo Nasceu* (1969), porém, somente como assistente de direção e diretor de arte. No primeiro há uma brevíssima fala em *off* de Guará, e no segundo, somente uma aparição-relâmpago segurando uma claquete, que será suficiente para Bernardet (1990, 116-117) compreender como uma citação reflexiva e intertextual ao filme *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, em que Guará faz também uma breve aparição em uma cena de castração (Bernardet 1990, 106) que será retomada de forma ambivalente em *O Anjo Nasceu* com o personagem de Hugo Carvana.

A consolidação de sua *persona* cinematográfica e a constituição de suas orientações essenciais, apenas anunciada nestes primeiros trabalhos, se dá com os filmes da produtora Belair, nos quais ainda tem papel importante como assistente de direção, sonorizador e diretor de arte. Nestes filmes, principalmente em *Copacabana Mon Amour* (1970), de Rogério Sganzerla, e *Família do Barulho* (1970), de Bressane, o modo livre, aberto às improvisações dos atores, possibilitaria um campo favorável às intervenções de semi-profissionais como Guará. Como em alguns dos demais filmes do cinema marginal, mas principalmente nos trabalhos destes dois diretores, os princípios stanislavskianos (atualizados no cinema clássico por meio do “método” de Strasberg) de introspecção e representação de uma personalidade exterior, de adequação a um modelo, de aparência de ilusão são intencionalmente implodidos. As situações encenadas não almejavam de alguma forma o realismo, o naturalismo das atuações, a verossimilhança com um mundo representado, a construção de uma narratividade. Os atores não são solicitados a representar uma psicologia que comunique os eventos do enredo, dar forma a ações e situações contínuas, se adaptar a uma ideia pré-concebida do personagem ou de referente gestual, mas a *criar* junto aos diretores – de forma improvisada ou não – os gestos, expressões, olhares e movimentos que dão forma à exterioridade dos personagens. Como observa Guimarães (2012, 4), em relação ao modo de atuação nos filmes da Belair, ao “parecer” de forma verossimilhante com um modelo anterior à encenação sobrepõe-se nestes filmes a ideia de “aparecer” espontaneamente.

Os filmes da Belair atualizam assim a velha contenda entre o cinema que busca imitar uma realidade material através do corpo do ator (a verossimilhança, o “parecer”, o “imitar”, a toda poderosa “mimesis”) e o cinema em que os atores simplesmente aparecem diante das câmeras (o “aparecer”, o “mostrar-se”, o “estar lá”) – sabiamente, a etimologia da palavra nos diz que “a-parecer” é o contrário de “parecer”, ou um “não-querer-ser-igual”, um “não-imitar” (Guimarães 2012, 4).

Deste modo, um quase-ator como Guará ganha espaço nos filmes da Belair: suas características individuais, a presença do seu corpo e sua personalidade tem mais importância para o filme do que a sua técnica de atuação, sua capacidade de imitar de forma verossimilhante um modelo. Interessava, então, aos diretores a espontaneidade de suas intervenções improvisadas e o modo como carregaria o personagem que representa com a singularidade de sua personalidade. Por esta razão, o ator Guará predominará quase sempre sobre o personagem interpretado por ele, mantendo por isso uma uniformidade no registro de suas atuações.

Em *Copacabana Mon Amour*, por exemplo, nos é difícil compreender exatamente que personagem Guará interpreta além de si mesmo, apesar da pregnância de sua atuação. Apenas a meio a trama entende-se que interpreta novamente um criminoso fracassado, um insistente malandro e cafetão. Nas pouco numerosas cenas em que aparece – em blocos apartados do restante da tênue trama do filme – não há uma continuidade muito clara ou algo próximo de um delineamento da psicologia do personagem. No entanto, o ator é um evidente coautor das cenas em que aparece, monologando sobre a condição brasileira e criando uma infinidade de frases de efeito e *nonsense* com a sua voz arrastada.

Já em sua primeira aparição no filme, podemos notar também o modo singular de como se movimenta livremente pelo campo enquadrado. Entendemos que o sentido da cena em questão é determinado pelo modo como improvisadamente se aproveita do momento e do espaço onde intervém. Nesta sequência, o personagem de Guará tenta conseguir algum dinheiro com um grupo de marinheiros estadunidenses na calçada de Copacabana. Para isso, circula entre eles pedindo, com sua entonação característica e sotaque abasileirado “Money please, money! American friends, I want money...” A câmera acompanha com curiosidade a sua tentativa em um longo plano-sequência, dando liberdade para os seus movimentos improvisados no ambiente não controlado da orla da praia. Guará se volta a câmera diretamente, em uma quebra da construção transparente do cinema dramático-narrativo, exclamando no modo *nonsense* de suas intervenções: “O que é que estamos fazendo aqui na terra?” E, no meio a algumas piruetas: “Qual destino do homem? Qual o destino do homem?” Guará insiste em sua tentativa de conseguir algo com os incautos marinheiros que passavam por Copacabana no momento da filmagem. Corre de um lado para o outro, tenta a sorte com novos marinheiros, atravessa a rua duas vezes pulando

desajeitadamente [Figura 1]. Como os demais atores do filme, Guará não se guia assim por um roteiro ou se adapta a uma organização rígida de cena, estando livre para improvisar.

No seu outro grande momento do filme, Guará reprisa os seus movimentos desta primeira cena, procurando ocupar todo o quadro dado pelo formato *scope*. Olha diretamente para a câmera, corre de um lado para o outro em cima de um parapeito, atravessa a rua duas vezes ao mesmo tempo em que monologa em *off* e em cena. O discurso reacionário *nonsense* sobre a condição brasileira parece sintetizar a posição irônica do diretor em relação ao período de repressão e a “opinião” daqueles que a perpetravam. Dentre outras máximas afirma – diretamente para os espectadores ou para ninguém em cena: “precisamos acabar com esses miseráveis traiçoeiros enlouquecidos pelo sol, pelo azar e pela fome...” e que

nós não podemos pensar, a inteligência faz mal ao brasileiro. É preciso a polícia para não deixar esse mundo sujo e o povo louco correrem por água abaixo. Metade do povo brasileiro não tem dente, não sabe falar, ouvir ou escrever. Sem a polícia, a fome ia ser maior ainda. A polícia salva o Brasil do desastre e do comunismo... (*Copacabana Mon amour* 1970).

A sua voz arrastada e monocórdica, como se recitasse preguiçosamente uma cartilha reacionária, reforça o deboche em relação ao que é dito, apesar da aparente seriedade e naturalidade do ator. Baseado em declarações dos diversos cineastas com quem trabalhou, suas participações nos diferentes filmes destes e na similaridade das intervenções particularmente debochadas, nos parece que parte deste monólogo foi criado pelo próprio ator, seja na filmagem, de forma improvisada, ou roteirizada anteriormente. Como veremos, Guará aparecerá em diversos filmes somente para proferir algumas máximas *nonsense* que guardam muita semelhança entre si, ditas com a sua cômica entonação.

Guará recorria até o fim de *Copacabana Mon Amour* às mesmas orientações essenciais, como o olhar direto para a câmera ao iniciar as suas falas, as corridas improvisadas pelas ruas do Rio de Janeiro (um recurso repetido também pelos atores de *Sem Essa Aranha*, de 1970) e a repetição de frases absurdas e cômicas do tipo “quem adora o rabo estoura!”, “dizem que você tem relações satisfatórias com animais” e “antes tarde do que nunca, já dizia Confúcio (*sic*)”, entremeadas por um lamentável “sambinha” que cantarola. Em certo momento, Guará até mesmo se insere na trama do filme, tentando (sem sucesso, como de costume) se tornar o cafetão de Sônia Silk (Helena Ignez), a “Miss Prado Júnior” ou assassinar o irmão da personagem (Otoniel Serra). Sua breve mas decisiva participação no filme se encerra com uma cena de delação na qual, depois de comer um picolé, liga para a polícia (“alô, amigos!”) e “manda” prender toda a família de Silk sob acusação de serem comunistas.

Em *Família do Barulho*, algumas das orientações essenciais de Guará se reproduzem. Como um dos amantes da personagem

interpretada por Helena Ignez, o ator também faz par com o personagem de Kleber Santos, trocando eventualmente com este sopapos, amassos e bordões chanchadescos (“cala a boca, babaca!”). Há momentos para as suas máximas e frases *nonsense* – como “não sou funcionário público mas quero boa vida” e “eu sou o ascensorista mórbido” – ou para seus movimentos desajeitados, aparentemente improvisados, como ao imitar um avião, dançar um samba vestido com uma toga, dar papinha ao personagem de Kleber Santos e esfaquear o chão repetindo “milagre! O petróleo é nosso! O petróleo é nosso!”

Porém, a apropriação dos motivos gestuais do ator se daria nos filmes de Bressane, também em um modo distinto a partir desse *Família do Barulho*. Da movimentação desenfreada, do solilóquio constante e do improviso característico de suas demais atuações (como nos filmes feitos com Sganzerla), Guará varia também em *Família* para a imobilidade e o silêncio. Nos diversos momentos em que surge imóvel, seja “representando” o personagem, seja aparecendo como assistente de direção (ao segurar a claquete em alguns planos do filme) [Figura 4], o ator volta-se para a câmera, em um claro gesto reflexivo, de quebra do ilusionismo e da transparência cinematográfica. Repetido de forma constante pelo filme – em uma espécie de rima visual e contraponto simbólico com os planos de retratos de família burguesa –, o olhar imóvel para a câmera adquire algumas variações. Entre elas pode-se apontar para o salto do ator-assistente em frente a câmera para interromper um plano de paisagem ou o olhar para o diretor após o corte que não vem. O corpo do ator e seus gestos servem assim para revelar as próprias operações de filmagem.³

Ainda na Belair, Guará tem pequenos papéis em *Sem Essa Aranha* (1970), de Sganzerla, e em *Barão Olavo, o Horrível* (1970), de Bressane. No primeiro, aparece por alguns segundos em somente uma cena, junto a Neville D’Almeida e a personagem de Maria Gladys para invocar entidades de umbanda e o diabo para salvar o Brasil (“Todos nós brasileiros precisamos é do diabo. A saída é a linha do mal!”). Nesse filme, o seu monólogo se integra ao tom apocalíptico das falas dos demais personagens, sem, portanto, se particularizar. Algo semelhante ocorre em *Barão Olavo, o Horrível*. O ator aparece algumas vezes ao longo desse filme imitando um zumbi para alertar, repetidamente, que “as coisas vão mal! Cuidado com o Barão!”. No entanto, sua voz é dublada por outra pessoa, o que cremos ser decisivo para o apagamento da singularidade de sua atuação neste filme.

Também seria aproveitado por Bressane em dois de seus filmes no exílio artístico londrino, *Amor Louco* (1971) e *Memórias de um Estrangulador de Loiras* (1971) – dois dos raros filmes que

³ Este gesto de Guará, como já apontado, seria recorrente e representativo dos filmes da Belair. Inclusive, segundo Ivan Cardoso (1995, 119), estaria presente na própria vinheta de apresentação da produtora. Segundo ele, “a apresentação, que nunca chegou a ser filmada, consistia num plano do Guará, travestido de mulher, se maquiando frente a um espelho. Depois de alguns segundos, ele se virava para a câmera, dizendo: Belair Filmes apresenta!”

protagonizou. Nos dois filmes, há uma recusa da retórica e discurso verbal, de tal modo que Guará apenas se apresenta sem voz. Acentua-se, assim, a varia gestual anunciada em *Família do Barulho* – uma tendência mais minimal, tendente a imobilidade, a pose, ao silêncio e a repetição serial que caracteriza ambos os filmes. Distinto dos demais papéis que interpretou, nesses dois filmes Guará tende mais a representar, “parecer” de forma verossimilhante a um modelo anterior  encenação, proposta por Bressane.

Em *Amor Louco*, atua como um suplicante pretendente num filme-homenagem ao cinema de vanguarda francês dos anos 20 (e  *Limite* [1931], de Mário Peixoto). Na obra, Bressane radicaliza ainda mais as proposições anti-ilusionistas e reflexivas de seus trabalhos anteriores, sendo o filme antes de tudo uma reflexão sobre enquadramento e olhar. O personagem de Guará é o vetor desta reflexão, o organizador intradietico do enquadramento do filme e do olhar dos espectadores para a figura feminina (Rosa Dias). Sua aparição varia no filme em duas poses fundamentais: ajoelhado em súplica frente a amada [Figura 2] e a observação voyeurista da mesma. Organizadas em séries estas poses se alteram no filme de modo a reforçar a quebra da transparência e indicar o posicionamento dos espectadores em relação ao olhar voyeurista do protagonista. Além dos diversos olhares diretos para a câmera, como notamos ser uma das constantes formais de Guará, a transparência  rompida por meio de diversos recursos como a apresentação dos bastidores da filmagem ou o uso de espelhos (a notar as belas sequências em que, enquadradas por espelhos, os protagonistas são mostrados no plano junto ao diretor e o operador de câmera). Apesar de representar novamente um assassino fracassado e repetir alguns de seus gestos e motivos recorrentes, o registro de Guará em *Amor Louco*  distinto do seu habitual. Os movimentos do ator são aqui discretos, a gestualidade rigorosamente controlada. Circunspecta e contemplativa sua atuação dificilmente pode ser considerada cômica – o silêncio do filme e a mudez do ator possivelmente oferecem a maior contribuição para isso. Neste sentido, Guará se aproxima do registro minimalista de atuação de Antero de Oliveira como amante/assassino obsessivo em *Cara a Cara* (1967) e *Matou a Família e foi ao Cinema*.

Esse registro minimalista e controlado de atuação irá se repetir em *Memórias de um Estrangulador de Loiras*, apesar do cômico retornar por meio de sua interpretação sisuda e pela variação serial dos estrangulamentos. O filme se trata, como bem observava Haroldo de Campos, de “uma espécie de musical que não tem música, um estudo em cor do cabelo das loiras, que são sempre as mesmas, estranguladas em ritmo de balé por um mesmo sujeito” (Campos 1995, 72), o nosso Guará. A mitologia cinematográfica do *serial killer*  retomada a partir da ênfase, repetição e variação em quadros fixos de seus mínimos definidores, como o “trauma original” que justifica a ao, a música  Bernard Herrmann, a dinâmica espacial entre assassino voyeurista e vítima estupidamente indefesa, etc. Além da repetição mecânica dos estrangulamentos, Guará se mostra em cena em alguns closes e planos frontais, nos quais aparece pensativo ou

representando apreensão em alguns tons acima do modo naturalista. O ridículo de sua representação dramática se acentua pelo contraste da seriedade invocada com suas vestimentas de “neo-vampiro tropical” e com seus “bigodes de barbeiro, bigodes de opereta” que o fazem se assemelhar a “um misto de [José] Lewgoy com [Charles] Aznavour” (Campos 1995, 72).

Citações após exílio

Ainda no exílio artístico, o ator participa de alguns filmes em Super-8 dos colegas “marginais” e roda os seus próprios no Oriente Médio, Afeganistão e Índia. Apenas ao fim dos anos 70, retorna ao Brasil, voltando a atuar nos filmes de Neville e Bressane e em pequenos papéis em filmes de diretores não associados ao cinema marginal. Se, em filmes como *Anchieta*, *José do Brasil* (1977) e *O Homem do Pau Brasil* (1982), dos cinemanovistas Paulo César Saraceni e Joaquim Pedro de Andrade, Guará faz pontas sem importância, em *Eu te Amo* (1981), de Arnaldo Jabor, a figura do ator é aproveitada em algumas das suas orientações essenciais. Em sua única cena do filme, Guará interpreta um médico-legista irritado a controlar a passagem de corpos em um corredor de um necrotério brasileiro. Com um lençol na cabeça e ensanguentado como os corpos que passam solta algumas de suas típicas frases, tais como “Eu me mando! Empilho todos os corpos e me mando!” e “Chama o Paulinho que ele está escondido na lanchonete pra não trabalhar!”. De forma próxima aquela dos filmes da Belair, principalmente *Copacabana Mon Amour*, a intervenção de Guará surge como comentário cômico e sarcástico sobre a inevitável miséria nacional. Seu corpo atarracado e o timbre de voz característico reforçam o sentido da “esculhambação” a que se refere, ganhando contornos alegóricos. Voltando-se para a câmera, Guará exclama de braços abertos – dois motivos gestuais do ator [Figura 3] – diante da falta de verbas e fracasso do necrotério em que trabalha: “O que se há de fazer? É o Brasil, é o Brasil!”

Jabor se aproveita deste modo da figura do ator, associada diretamente ao cinema marginal, para recuperar algo da improvisação e deboche caros a este cinema. A recuperação da *persona* de Guará aparece como uma citação de um outro modo alegórico e irônico de se tratar do país, mesmo que – ao contrário do Cinema Marginal – em *Eu te Amo* o sentido de improviso e interrupção se percam na tradução e a alegoria seja mais direta. O próprio efeito de quebra da transparência, advindo do olhar para a câmera de Guará, surge sem muitas consequências, como uma piscadela para o espectador cinéfilo. Resta notar que algo do modo performático da intervenção de Guará – além da retórica cínico-apocalíptica ao tratar do Brasil já presente nos demais filmes de Jabor – persiste nas crônicas televisivas do diretor das últimas décadas.

Em outros filmes das décadas de 1980 e 1990, o corpo do ator seria também reempregado como forma de citação direta e de reaproveitamento da *persona* estabelecida nos filmes que realizou no início dos anos 70. Como um improvável guerrilheiro em *Dedé*

Mamata (1988), de Rodolfo Brandão⁴, a figura de Guará se apresenta de forma cômica apesar da seriedade do texto declamado, o que ocorre não somente em razão de seu característico modo de atuação, mas também ao trazer a memória os personagens que representou anteriormente, muito distintos deste. Já no pós-moderno *Perfume de Gardênia* (1992), de Guilherme de Almeida Prado, Guará representa um desbocado escrivão da polícia responsável por aceitar a confissão de um suposto estrangulador de loiras. Além da referência ao personagem representado no filme de Bressane, o filme busca através da presença de Guará trazer um sentido de avacalhação nacional que representava singularmente nos filmes da Belair e em *Eu te Amo*. No *remake Matou a Família e Foi ao Cinema* (1991), de Neville d’Almeida, a referência imediata de seu personagem é o do *voyeur* e psicopata dos filmes que realizou no exílio artístico. Em um tom acima até do que o seu habitual, Guará interpreta um tarado louco que persegue beldades (não apenas loiras) para roubar-lhes a calcinha. Porém, o conceitualismo, a reflexividade e a precisão da poética bressaneanas representados na atuação de Guará em seus filmes de exílio são traduzidos no *remake* como reles pontos da trama. A citação à *persona* do ator faz pouco efeito para o significado das cenas em que aparece: no filme, Guará é apenas um louco tarado qualquer.

O reemprego citacional da *persona* e do modelo gestual de Guará tem mais consequência em *Um Filme 100% Brasileiro* (1985), de José Sette de Barros. Ao lado de outros atores-ícones do cinema moderno brasileiro, como Paulo César Peréio, Maria Gladys e Wilson Grey, Guará interpreta o cafeicultor e mecenas do modernismo Paulo Prado e um autoritário coronel do Mato Grosso na recepção do escritor suíço Blaise Cendrars no Brasil dos anos 20. Como em *Eu te Amo*, a *persona* do ator é reempregada aqui para sintetizar um discurso alegórico sobre a condição nacional e a elite brasileira. Nesse sentido, o ator volta-se, algumas vezes, diretamente para a câmera como recorrente, até mesmo com uma luneta que reforça o sentido reflexivo do gesto: “essa é a luneta que eu uso pra observar as coisas do meu país. Pois é preciso um tanto de magia a observá-las...”

No entanto, José Sette é mais ambíguo do que Jabor, conferindo a Guará a interpretação tanto do personagem bárbaro e provinciano quanto do culto e hospitaleiro. A síntese entre os dois lados da elite nacional se dá não somente pelo corpo do ator mas também pela interpretação de Guará do personagem de Paulo Prado: pelo modo singular de pronunciar suas frases – e a representação da avacalhação a ele associado – sejam *slogans* modernistas, discursos pedantes, cumprimentos em francês abasileirado, invocações despretensiosas (“Ô Blaise!”), o ator as torna também risíveis, como se fossem ironizadas ao mesmo tempo que são ditas. As tentativas de

⁴ Brandão foi imortalizado no recente vídeo “Morador do Leblon hostiliza manifestante durante rolezinho” atacando manifestante fantasiado de Batman. Em razão do plano-sequência, incessantes movimentações pelo campo dos atores, diversidade caricatural dos personagens e recorrência de sintéticas frases de efeito em torno das movimentações políticas brasileiras, o vídeo nos parece uma irrupção contemporânea do cinema da Belair, um *Sem Essa Aranha* documental.

aproximação com a alta cultura pelo personagem “culto” que interpreta são, assim, “traduzidas” por gracejos provincianos – apesar de muitas vezes serem também sedutoras – apenas pelo modo já reconhecido de como o ator as pronuncia.

Além destas participações nas quais a citação a sua *persona* e ao tipo de cinema que representava dão a tônica, Guará terá lugar cativo – inclusive como técnico – nos filmes dos três diretores que o estabeleceram como ator. Atua em alguns pequenos papéis em *Sete Gatinhos* (1980), *Rio Babilônia* (1982), *Navalha na Carne* (1997) e no já citado *remake Matou a Família e foi ao Cinema* (1991), de Neville d’Almeida. Na mais expressiva de suas participações, em *Rio Babilônia*, voltaria a contracenar com outro notório ator conhecido por suas pontas em filmes brasileiros: Wilson Grey. Os dois interpretam espiões atrapalhados a serviço de Mr. Gold (Jardel Filho), encarregando-se de tirar fotos e roubar documentos em uma orgia. Como esperado de suas encarnações, fracassam comicamente em seus intentos, participando da orgia que deveriam espionar.

Para Sganzerla, atuaria também no curta-metragem *Perigo Negro* (1992), como um sindicalista, e nos longas *Nem Tudo é Verdade* (1986) – como o jangadeiro Jacaré, protagonista do filme de Orson Welles rodado no Brasil, *It’s All True* – e *Signo do Caos* (2003). No último trabalho do diretor, Guará é trazido para soltar algumas máximas *nonsense* sobre a condição nacional, notórias nesta parceria. Como capanga do Dr. Amnésio – o vilão responsável pela censura de *It’s All True* –, o ator resume em suas frases a alegoria agressiva sobre a estagnação do processo cultural brasileiro. Dentre estas frases, dubladas pelo próprio Guará, de forma descontínua, quase sempre fora de sincronia, estão “todo brasileiro deveria ser proibido de existir” e – referindo-se às latas com o filme de Welles – “soma tudo isso e não chega aos pés de um seriado do Sombra... nem do Zorro!”. Marcando o caráter anti-naturalista e reflexivo de suas intervenções, já reforçado pela dublagem descontínua, refere-se ambigualmente ao próprio filme que vemos, com frases do tipo “não adianta espichar esse lenga-lenga!”.

Menos disruptivas foram as suas últimas colaborações com Bressane em pequenos papéis em filmes como *Tabu* (pelo qual ganhou o prêmio de melhor som no Festival de Brasília, em 1982), *Brás Cubas* (1985), *Sermões* (1989), o curta *Quem Seria o Feliz Conviva de Isadora Duncan?* (1992) e *O Mandarin* (1995). As proposições reflexivas dos filmes são mais brandas que nos trabalhos da Belair e do exílio artístico⁵, porém, as aparições de Guará mantêm o seu caráter anti-naturalista. Ao interpretar Cotrim, o cunhado de Brás Cubas no filme homônimo, por exemplo, sua pronúncia singular tem um tom recitativo – como se declamasse o texto como uma citação entre

⁵ Xavier (2006, 12) nota que, nesse período da obra bressaneana, o diálogo entre filme e espectador se desloca para um patamar de relações mais desarmado, sem cerimônia ou agressão – como através do uso desses recursos anti-ilusionistas – buscando um “convite à conversa mais íntima” e um “desafio para que se observe atentamente o mínimo gesto, o mínimo elemento formal (da câmera, do ator)”.

dramática e irônica – em uma pequena variação também reflexiva de seu estilo. Como observava Xavier (2006, 12) em relação aos filmes de Bressane desse período,

na condução dos diálogos, há um misto de fala dramática e citação irônica e, quando os atores pontificam, sentenciosos, há uma dicção que desloca a ressonância da frase e lhe retira o pedestal, fazendo cômica e ingenuamente confessional uma pretensão à filosofia que, em outro torneio, poderá se revelar, ainda assim, legítima em seu conteúdo. É constante o piscar de olhos à platéia, para marcar o sentido de jogo e informalidade, sem perder o rigor do conceito, inserindo o estilo do cineasta na tradição de escritores como Oswald de Andrade, pela paródia e a “poesia em prosa”, e Machado de Assis, pela ironia feita em tom de conversa digressiva e pela adoção do “método das interpolações”.

Observamos, assim, que a *performance* de Guará não destoa efetivamente dos demais atores, que performam desse mesmo modo. Indício de que talvez, ao menos no cinema de Bressane, o modelo de atuação de Guará não seja mais a exceção, mas o modelo a ser seguido.

Último período

De volta a sua Belo Horizonte natal, onde havia também se iniciado no teatro e cinema, Guará atuará em diversas pequenas produções em curta e longa-metragem nas décadas de 1990 e 2000. Sobressaem nessas múltiplas aparições os papéis em filmes de uma nova geração de realizadores que tinham o Cinema Marginal como uma das principais referências estilísticas e Guará como signo maior dessa produção. Interessará a esses cineastas a *persona* do ator, a sua personalidade espontânea, e o modo como naturalmente a fazia imbricar em suas atuações. A presença do ator servira também como imediata referência a produção do Cinema Marginal que esses cineastas buscavam retomar o espírito em um novo contexto.

No curta-metragem *A Hora Vagabunda* (1998), de Rafael Conde, filme sobre a urgência da juventude em Belo Horizonte, Guará é trazido a cena para interpretar a si mesmo e ler um discurso (de autoria do próprio ator) em seu habitual tom entre o sentencioso e o derrisório. Sua breve fala sobre a grande tradição de Belo Horizonte de “apoiar projetos audaciosos”, e por possuir, mais do que todas as outras cidades, uma vocação “vanguardista” ou mesmo “vanguardeira”, sintetiza o esforço dessa geração em retomar os achados do Cinema Marginal (representado por Guará) e conectá-los a um horizonte estético de inventividade, posta em prática nestes filmes.

No longa do mesmo Rafael Conde, *Samba Canção* (2002), o ator representará novamente a si mesmo e também o seu recorrente papel de criminoso fracassado. O protagonista Zé Rocha, diretor de cinema, é um fã de Guará que, por sua vez, irá colaborar intensamente na

realização do filme dentro do filme, participando de um (fracassado) assalto a banco para conseguir fundos para a produção independente. O filme joga continuamente com o descompasso entre a importância dada pelo diretor a Guar´a (chamado sempre respeitosamente de “Guar´a Rodrigues”) e o desconhecimento total de sua figura por parte do grande p´blico e dos empres´rios que poderiam investir no filme (“Esse Guar´a fez novela?”).

Nos filmes de Tiago Mata Machado, o m´dia-metragem *Curra Urbana* (1998) e o longa-metragem *O Quadrado de Joana* (2006), Guar´a ir´ novamente interpretar marginais sociais, por´m, em um modelo de atua¸o mais mediado pelas escolhas do cineasta do que pelas orienta¸ões essenciais das interven¸ões guaracianas. O tom geralmente cômico de suas participa¸ões no cinema nesses dois filmes quase inexistente, tomando lugar um tom dram´tico seja a partir de um modelo de interpreta¸o mais naturalista, como no m´dia-metragem, seja a partir de um modelo de interpreta¸o mais calcado na improvisa¸o coletiva como no longa-metragem. H´ espa¸o em *O Quadrado de Joana*, por´m, para algumas interven¸ões dan¸antes singularmente desengon¸adas, como foi recorrente em suas *performances* p´blicas nesse per´odo, que geram o cômico.

Falecido em 2006, o ator teria seu enterro filmado em um simples curta-metragem de F´bio Carvalho, *Guar´a, Ladrão de Estrelas*, no qual amigos e parceiros de cinema (como Neville D’Almeida, Jos´ Sette de Barros e os tamb´m atores-autores Maria Gladys e Paulo C´sar Per´io) homenageiam o ator. J´ Bressane homenagearia o ator em dois recentes longa-metragens: em *Bedu´no* (2016), faria referências ao enredo de *Memórias de um Estrangulador de Loiras*, enxertando na obra recente alguns trechos desse filme, possivelmente o principal papel de Guar´a no cinema. Em *A Erva do Rato* (2008), o protagonista interpretado por Selton Mello, em um modo de declama¸o entre o s´rio e derrisório, como caracter´stico do homenageado, afirmaria em uma piscadela para os espectadores mais atentos: “Guaratiba ´ o lugar onde corre o can´deo m´ximo de nossa fauna, o guar´. O Guar´... O velho e inesquec´vel Guar´.”

BIBLIOGRAFIA

- Bernardet, Jean-Claude. 1990. *O vo dos anjos: Bressane, Sganzerla*. São Paulo: Brasiliense.
- Bordwell, David. 2008. *Figuras tra¸adas na luz: a encena¸o no cinema*. Campinas: Papyrus.
- Campos, Haroldo; Oiticica, H´lio. 1995 [1971]. “Heliotapes”. In *J´lio Bressane: cinepo´tica*, organizado por Carlos Adriano e Bernardo Vorobow, 69-73. São Paulo: Massao Ohno.
- Cardoso, Ivan. 1995. “Breve introdu¸o à *História de um olho*”. In *J´lio Bressane: cinepo´tica*, organizado por Carlos Adriano e Bernardo Vorobow, 119-126. São Paulo: Massao Ohno.

- Guimarães, Pedro. 2014. “Erigir novos corpos, reinventar personas: o ator moderno do cinema brasileiro.” *Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia*. v. 21, n. 1 (jan-abr), 287-307.
- . 2012. “Helena Ignez: ator-autor entre a histeria e a pose, o satélite e a sedução”. In Congresso da ABRACE - Associação Brasileira de pesquisa e Pós Graduação em Artes Cênicas, n.7. *Anais...*
- . 2013a. “O sexo e a palavra: Pereio, um ator-autor”. In Congresso da SOCINE - Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, n. 16., *Anais..*
- . 2013b. “Wilson Grey, ator-camafeu”. Trabalho não publicado.
- McGilligan, Patrick. 1975. *Cagney, the Actor as Auteur*. Londres: A.S Barnes, South Brunswick, Tantivity.
- Nazário, Luiz. 1998. “Guará, o Criminoso Imaginário”. In *Da natureza dos monstros*, Luiz Nazário, 35-44. São Paulo: Arte & Ciência.
- Neto, Torquato. 1972. “A Família do Barulho é da Pesada”. *Última Hora*. Rio de Janeiro, 9 mar.
- Xavier, Ismail. 2006. “Roteiro de Júlio Bressane: apresentação de uma poética”. *Alceu*. v. 6, n. 12 (jan.-jul), 5-26.

FILMOGRAFIA

- Amor Louco*. Dir. Júlio Bressane. Inglaterra: Júlio Bressane Produções Cinematográficas, 1971.
- Anchieta, José do Brasil*. Dir. Paulo César Saraceni. Brasil: Embrafilme, 1977.
- Anjo Nasceu*. Dir. Júlio Bressane. Brasil: Júlio Bressane Produções Cinematográficas, 1969.
- Barão Olavo, o Horrível*. Dir. Júlio Bressane. Brasil: Belair Filmes, 1970.
- Beduíno*. Dir. Júlio Bressane. Brasil: TB Produções, 2016.
- Brás Cubas*. Dir. Júlio Bressane. Brasil: Embrafilme/Júlio Bressane Produções Cinematográficas, 1985.
- Cara a Cara*. Dir. Júlio Bressane. Brasil: Difilm/Júlio Bressane Produções Cinematográficas, 1967.
- Copacabana Mon Amour*. Dir. Rogério Sganzerla. Brasil: Belair Filmes, 1970.
- Curra Urbana*. Dir. Tiago Mata Machado. Brasil: Katásia Filmes, 1998.
- Dedé Mamata*. Dir. Rodolfo Brandão. Brasil: CDK, 1988. *Eu te Amo*. Dir. Arnaldo Jabor. Brasil: Embrafilme/Flavia Films, 1981.
- A Erva do Rato*. Dir. Júlio Bressane. Brasil: República Pureza Filmes, 2008.
- Família do Barulho*. Dir. Júlio Bressane. Brasil: Belair Filmes, 1970.

- Um Filme 100% Brasileiro*. Dir. José Sette de Barros. Brasil: Embrafilme/ Grupo Novo de Cinema e TV, 1985.
- Guará, Ladrão de Estrelas*. Dir. Fábio Carvalho. Brasil: Fábio Carvalho/Isabel Lacerda, 2006.
- Guilherme*. Dir. Carlos Alberto Correia. Brasil: Cinemas de Santos, 1965.
- O Homem do Pau Brasil*. Dir. Joaquim Pedro de Andrade. Brasil: Embrafilme/Filmes do Serro/Lynx Filmes, 1982.
- A Hora Vagabunda*. Dir. Rafael Conde. Brasil: Filmegraph Cinema e Vídeo, 1998.
- Jardim de Guerra*. Dir. Neville D'Almeida. Brasil: J.P. Produções Cinematográficas/Neville d'Almeida Produções Cinematográficas/ Tekla Filmes, 1968.
- Limite*. Dir. Mário Peixoto. Brasil: Cinédia, 1931.
- Macunaíma*. Dir. Joaquim Pedro de Andrade. Brasil: Condor Filmes/Filmes do Serro/Grupo Filmes, 1969.
- O Mandarin*. Dir. Júlio Bressane. Brasil: Diler & Associados/FINEP/ Ministério da Cultura, 1995.
- Os Marginais*. Dir. Moises Kendler [segmento *Papo Amarelo*] e Carlos Alberto Prates Correia [segmento *Guilherme*]. Brasil: Cinemas de Santos, 1968.
- Matou a Família e foi ao Cinema*. Dir. Júlio Bressane. Brasil: Júlio Bressane Produções Cinematográficas, 1969.
- Matou a Família e Foi ao Cinema* Dir. Neville d'Almeida. Brasil: Cineville Produções Cinematográficas, 1991.
- Memórias de um Estrangulador de Loiras*. Dir. Júlio Bressane. Inglaterra: Júlio Bressane Produções Cinematográficas, 1971.
- Navalha na Carne*. Dir. Neville D'Almeida. Brasil: Carville/Magia Filmes/Quanta Centro de Produções Cinematográficas, 1997.
- Nem Tudo é Verdade*. Dir. Rogério Sganzerla. Brasil: RS Produções Cinematográficas, 1986.
- Perfume de Gardênia*. Dir. Guilherme de Almeida Prado. Brasil: Raíz Produções Cinematográficas/Star Filmes, 1992.
- Perigo Negro*. Dir. Rogério Sganzerla. Brasil: Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, 1992.
- O Quadrado de Joana*. Dir. Tiago Mata Machado. Brasil: Katásia Filmes, 2006.
- Quem Seria o Feliz Conviva de Isadora Duncan?* Dir. Júlio Bressane. Brasil: Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, 1992.
- Rio Babilônia*. Dir. Neville D'Almeida. Brasil: Cineville Produções Cinematográficas/Embrafilme/Ponto Filmes, 1982.
Sem Essa Aranha. Dir. Rogério Sganzerla. Brasil: Belair Filmes, 1970.

Samba-Canção. Dir. Rafael Conde. Brasil: Rafael Conde, 2002.

Sermões. Dir. Júlio Bressane. Brasil: Embrasilme/Júlio Bressane
Produções Cinematográficas, 1989.

Sete Gatinhos. Dir. Neville D'Almeida. Brasil: Cineville Produções
Cinematográficas/Embrasilme/Terra Filmes, 1980.

Signo do Caos. Dir. Rogério Sganzerla. Brasil: Mercúrio Produções,
2003.

Tabu. Dir. Júlio Bressane. Brasil: Embrasilme/Júlio Bressane
Produções Cinematográficas, 1982.

A Vida Provisória. Dir. Maurício Gomes Leite. Brasil: Tekla
Filmes/Saga/Luiz Carlos Barreto Produções
Cinematográficas, 1968.

Recebido em 17-XII-2018. Aceite para publicação em 21-VI-2019.