

ASPECTOS PERFORMÁTICOS NO ATOR DE CINEMA BRASILEIRO

Guiomar Ramos¹

Resumo: Reflexão sobre a presença do gesto performático do ator no cinema dos anos 1970 em produções do tipo experimentais ou pertencentes ao Cinema Marginal no Brasil. Vamos focar os filmes *Prata Palomares*, (1971), *Sem essa aranha*, (1970) e *Orgia ou o homem que deu cria*, (1971) , que tem em comum uma narratividade negada e um livre fluir, desembocando em uma diversidade de formas de atuação que podem ser chamadas de performáticas. Nas três produções passeiam figuras alegóricas como o guerrilheiro, o padre, a odalisca, o cangaceiro, o camponês, o povo: contextualizam a busca por uma identidade de nação, presente em outros filmes do final dos 1960s, mas aqui de forma irônica e carnavalizada. Para entender os novos códigos presentes focando a experiência corporal, pesquisar como se deu a influência de teóricos como Artaud, Brecht, Boal e Grotowski, em meio ao processo de criação teatral da época. Tendo no horizonte o conceito de performance como arte em torno das relações entre cinema e teatro, pesquisar através de entrevistas com diretores e atores dessas produções, como André Faria, Rogério Sganzerla, João Silvério Trevisan, Ítala Nandi, Renato Borghi, Carlos Gregório, Helena Ighes, Maria Gladys, Pedro Paulo Rangel, etc., revendo as discussões levantadas na época, quando as experiências do palco adentram o universo cinematográfico.

Palavras-chave: Cinema Brasileiro, teatro, performance, formas de atuação

Email: guiomarramos@yahoo.com.br

A presente comunicação visa trabalhar com o estudo das formas de interpretação no cinema brasileiro do tipo experimental dos anos 1960/70, através de três filmes: *Prata Palomares* (1970/71), de André Faria, *Orgia ou o homem que deu cria*, (1970), de João Silvério Trevisan e *Sem essa aranha*, (1970), de Rogério Sganzerla. Esta pesquisa ainda está em uma fase inicial e dá sequência a meus estudos sobre Cinema Marginal e Cinema Antropofágico no Brasil, agora focando o comportamento dos atores. Nesse sentido, a ideia é destacar, dentro da análise fílmica, a leitura do discurso corporal. Neste momento, levo em conta algumas informações advindas de entrevistas que realizei com alguns atores desses filmes, como Renato Borghi e Carlos Gregório, como também com o diretor João Silvério Trevisan. Vou fazer uma breve introdução à questão do trabalho de ator no cinema brasileiro, para em seguida

¹ ECO/UFRJ.

falar sobre cada filme, apontando para o tipo de atuação escolhido e sua relação com o que pode ser chamado de performático.

Hoje no Cinema Brasileiro Contemporâneo fala-se muito do trabalho de ator: o profissional, o semiprofissional ou o amador. O filme *Cidade de Deus* (2003), foi que primeiro chamou atenção pela dinâmica e naturalidade com que os não-atores levaram a narrativa. Como mérito para essa eficiência destacou-se a figura do Preparador de Elenco, aquele que intermedia o ator e o diretor na construção do filme. Podemos lembrar dos nomes de preparadores de elenco como Fátima Toledo e Sérgio Penna. Mas esse “realismo” não esteve sempre presente no Cinema Brasileiro, nem os preparadores de elenco. Nos anos 1960, dentro de uma conjuntura de interação do cinema com a vanguarda do teatro, das artes visuais e da música popular, vamos ter a construção de um novo corpo, quando propostas de teóricos como Bertold Brecht, Antonin Artaud, Jerzy Grotowski vão ser colocadas em prática no Teatro e também trazidas para o Cinema, representando o nosso crescente afastamento de uma dramaturgia realista. Esse afastamento reflete uma condição do Cinema Mundial, expressa desde a Nouvelle Vague e outros Cinemas Novos até o Cinema Underground americano.

No Brasil do final dos 1960's vivíamos uma intensa relação entre as artes, quando a encenação da peça *O Rei da Vela* (1933, Oswald de Andrade) pelo Teatro Oficina, a instalação Tropicália do artista plástico Hélio Oiticica e o filme *Terra em transe*, todos de 1967, tornaram-se matrizes a partir das quais o Movimento Tropicalista começou a ser identificado. Há um descolamento dos signos direcionados a uma função didática/política dos filmes do Cinema Novo, para a reutilização destes signos já sem essa intenção política-didática pelo Cinema Marginal. Como diz Fernão Ramos: “A dimensão redentora de ‘um trabalho para terceiros’, um pouco altruísta do Cinema Novo, se esvazia, para ceder espaço a um mundo ficcional que se alterna entre a ‘curtição’ e o ‘horror’” (Ramos 1987, 17).

A Performance conceito que trago para trabalhar com o tipo de atuação nos filmes aqui apresentados, surge por volta dos anos 1960 e se estende a todos os gêneros artísticos, como a pintura, a música, a dança, o cinema, o

vídeo e o teatro. As produções mencionadas se inserem dentro desse contexto artístico onde pode existir o gesto performático em função do uso constante do improviso, incentivado por um processo fílmico que se desenvolve com roteiros muito abertos ou mesmo sem um roteiro, através da chamada “criação coletiva”.

Os três filmes presentes, *Orgia ou o homem que deu cria*, *Sem essa aranha* e *Prata Palomares*, foram filmados no ano de 1970 e pertencem ao chamado Cinema Marginal: tem uma produção metafórica-alegórica, dentro de um universo de deboche e horror. Com um trabalho de ator evidentemente não-realista, e, sem o direcionamento de um roteiro preciso, esses filmes abrem espaço para experimentações, resultando na chamada criação coletiva. *Orgia* e *Aranha* seguem a regra das realizações de baixíssimo orçamento, *Orgia* foi realizado em apenas 15 dias, com uma produção sem dinheiro (comiam sanduíches durante as filmagens), era feita apenas uma tomada para cada cena filmada. O mesmo se dá com *Sem essa aranha*, último de uma série de seis filmes realizados em seis meses pela produtora Belair: uma produção quase caseira. *Prata* não se enquadra nesse quesito de baixo orçamento pois foi financiado pelo banco da Bahia e teve uma estrutura de realização mais próxima dos filmes do Cinema Novo, mas apresenta o mesmo discurso baseado na imagem alegórica-metafórica dentro de um universo de deboche e horror. Como tema, retoma a guerrilha, presente em outros filmes brasileiros dos anos 60, como *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967), *Blá, blá, blá* (Andrea Tonacci, 1968). A trama gira em torno de dois guerrilheiros que se escondem numa igreja da fictícia Porto Seguro, aguardando uma oportunidade para escapar em direção à área ocupada pelos seus companheiros. Um deles se faz passar pelo padre que os poderosos do lugarejo esperam, enquanto o outro permanece escondido. O falso padre começa a acreditar na nova identidade e procura se transformar em líder messiânico do lugar, morre após acreditar-se com poderes miraculosos. *Orgia ou o homem que deu cria*, representa o Brasil de forma muito fragmentada, através de paródias de tipos já desenvolvidos pelo Cinema Novo: como o camponês, (que mata o próprio pai), um cangaceiro grávido, um ceguinho do sertão, um ex-presidiário, um travesti vestido de Carmen Miranda,

um pai de santo em uma cadeira de rodas, o intelectual que fala uma língua incompreensível e se enforca. Em um trajeto carnavalesco que vai do campo para a cidade, terminam todos em um cemitério onde o cangaceiro grávido dá à luz em meio às tumbas e os dois índios cometem a antropofagia devorando o bebê recém-nascido.

A produção de *Prata Palomares* está diretamente ligada ao teatro Oficina, e tem a participação de seus principais atores, Ítala Nandi e Renato Borghi, mais o diretor Zé Celso como roteirista. Já em *Orgia*, além de Pedro Paulo Rangel e de Zé Fernandes que vinham realmente do teatro, trabalham diversos não-atores ou atores iniciantes. Mas o filme conta também com a participação em cena, de cineastas e críticos do meio cinematográfico da Boca do Lixo de São Paulo, (espaço de produção e convivência do grupo de Cinema Marginal) como os diretores Ozualdo Candeias, (*A Margem*), Sebastião Milaré, e os críticos Jairo Ferreira e Jean-Claude Bernardet (também roteirista e professor de cinema da Universidade de São Paulo).

A relação dessas produções com a etapa da roteirização é um pouco diferente: o texto-guia para os atores em *Prata* é mais presente, não tão flexível como nos outros dois filmes, porém, o roteiro, neste caso, resulta de um processo de trabalho de ator bastante denso e com base em muita improvisação, realizado pelo Teatro Oficina. Nesse sentido, ambas experiências podem proporcionar a abertura para um tipo de criação coletiva que acontece antes e durante às filmagens.

Essas experiências refletem o que acontecia no teatro, onde as propostas de teóricos como Bertold Brecht, Antonin Artaud, Jerzy Grotowski estavam sendo colocadas em prática. O Cinema Novo já havia passado por uma transformação gestual, em comparação com o tipo de atuação presente nas produções dos filmes dos anos 1950 e Brecht foi absolutamente influente em filmes de Glauber Rocha como *Deus e o diabo* e *Terra em transe*. Para o Oficina, Brecht também foi fundamental, além da orientação teórica, o grupo encena várias de suas peças, como *Galileu Galilei* e *Selva nas Cidades* (1968/69). Renato Borghi (um dos fundadores do Oficina desde 1961), conta que o grupo foi

influenciado por Brecht². Mas no momento do filme, era Grotowski que reunia todo o desespero presente em *Prata Palomares*.

“Líamos os textos de Grotowski, mas havia uma adaptação para o nosso processo de criação profundamente inspirado por Brecht ... era um Grotowski da nossa cabeça ... queríamos que a voz não saísse só da boca e sim das vísceras, descobrimos esse caminho da verdade física, do descontrolo...”.

Para Borghi, *Prata Palomares* é:

“O documento mais claro do momento dilacerante que o grupo estava vivendo naqueles anos de ditadura, de 1969 e 1970, auge da repressão (...) é Grotowski quem vai chamar o teatro de Laboratório: um centro de pesquisa para nossos corpos, era o que fazíamos o tempo todo”.

O teatro de Grotowski era o que mais se aproximava do ideal de Artaud, tendência mencionada pelo grupo Oficina como advinda do encontro com o teatro do Living Theatre. Quando Borghi e Zé Celso conheceram o grupo de Julian Beck em Paris em 1968, estes falavam de Artaud o tempo todo, “eles estavam negando o texto, o personagem, queriam a peça escrita junto com o público”.



Imagem 1: Carlos Gregório em *Prata Palomares*

² Entrevista de Renato Borghi à autora em abril de 2012.

Carlos Gregório, concorda que havia uma mistura das duas tendências, Artaud e Grotowski: afirma que em Artaud não existe uma maneira objetiva de transformar suas teorias em prática teatral, como em Brecht, para Gregório, as práticas de interpretação usadas pelo Oficina, estavam mais relacionadas à necessidade de se trabalhar uma culpa pequeno-burguesa:

“Gritávamos, vociferávamos, tentávamos colocar toda nossa raiva para fora, vomitar nossa alma.” “Na peça ‘Roda Viva’ já havia um caráter ritualístico, próprio dos escritos de Artaud: como a procissão da crucificação do ídolo popular, com músicas sacras e ritmos africanos, o ritual antropofágico das “macacas” de auditório devorando o fígado do cantor popular e as profanações dos mitos, principalmente dos santos da Igreja Católica.”³

Em *Orgia*, o diretor João Silvério Trevisan, fala de um processo de criação bastante aberto, onde o roteiro deveria servir como uma orientação para o diretor coordenar as improvisações. Trevisan menciona um método, inventado por ele e por José Fernandes (o ator que faz o cego do sertão), teriam que criar um bicho para cada personagem: “queria deixar os atores ‘mais soltos’ e poder ‘documentar’ o trabalho deles ... eram os animais que aprendiam a se relacionar entre si, ou a se estranharem.” Durante esses ensaios preparatórios, Trevisan construía, junto com os atores, pequenas ações e uma marcação cênica. O processo de improvisação dava-se também durante a pós-produção do filme, na mesa de montagem, quando os atores eram chamados para dublar seus personagens. Trevisan comenta que alguns personagens foram dublados por atores profissionais, como o hoje conhecido ator da TV Globo, Marco Nannini, que dublou o travesti, e a atriz e cantora, Zezé Motta dublou o anjo.

³ Entrevista de Carlos Gregorio à autora em abril de 2012.



Imagem 2: *Orgia ou o homem que deu cria*

“Às vezes tínhamos que interromper os trabalhos de mixagem por causa dos diálogos loucos que o Marco inventava, e que nos faziam ter crise de riso. É claro que eu estava presente para orientar e supervisionar toda essa improvisação. Marco, por exemplo, sabia que seu personagem devia ter uma boa dose de piração e excentricidade. Acho que ele declamou magnificamente os poemas de Oswald de Andrade pela boca do travesti negro, que usava um penico na cabeça, cheio de frutos de plástico — numa imitação escrachada de Carmen Miranda. Como era um filme cheio de ironia, o escracho caía como uma luva também nos diálogos”.⁴

Sem essa aranha, última produção da Belair, realizada com uma equipe super-reduzida, composta unicamente por amigos, foi toda baseada no improviso e na criação momentânea, com filmagens rápidas e simultâneas. Sganzerla radicaliza o que já vinha sendo experimentado através, principalmente, da montagem, em *O bandido* e *A mulher de todos*. Em *Aranha* e nas outras produções da Belair, há todo um investimento no próprio corpo. É evidente o espaço, dentro dos longos planos sequência, para que estes se percam e se achem em uma mesma cena que parece ter rumo próprio. Na busca pelas sensações advindas do próprio corpo, destaca-se, numa chave diferente de *Prata Palomares*, a figura abjeta que grita, urra, vomita.

⁴ Entrevista de João Silvério Trevisan à autora em abril de 2012.

Conclusão

Nos três filmes temos um tipo de atuação não-realista, com um esvaziamento da narrativa. Esse esvaziamento da narrativa incentiva momentos isolados que podem ser chamados de performáticos onde o ator tem um espaço para criar novos significados corporais.

A ausência de uma história e de personagens é mais radical em *Orgia e Sem essa aranha*: em *Prata Palomares* podemos distinguir personagens, com um trajeto a ser percorrido, apesar da narrativa bastante alegórica e dada a interpretações diversas. Em *Orgia* o que poderia haver de narrativa se esvai, são tipos, às vezes paródias de personagens já trabalhados pelo Cinema Novo. Em *Sem essa aranha* temos um arranjo de cenas apresentadas na forma de performances, muitas vezes, individuais. Não existe diálogo, a cena pode convergir para frases repetidas como: “Tô com fome! Tô com dor de barriga! Porra!”, enunciadas por um grito estridente ou depois de um longo silêncio “terra de araque! subplaneta!”.

O tipo de trabalho de ator em *Prata Palomares* reflete experiências vivenciadas pelos espetáculos teatrais: *Rei da Vela* (1967), *Galileu Galilei* (1969) e *Selva das cidades* (1969), anteriores à filmagem de *Prata*, onde já havia essa busca pelas sensações advindas do próprio corpo e já se falava muito em representação visceral⁵. Em *Orgia* não temos atores diretamente advindos de uma experiência teatral, a não ser Pedro Paulo Rangel e José Fernandes. Mas existe o desejo de representar temas políticos presentes desde o Cinema Novo, agora rerepresentados em uma outra chave, sem o teor didático e ético dos cinemanovistas. A forma de atuar livre, quase sem roteiros, é incentivada pela existência dos laboratórios de atores, procedimento presente nas propostas de Grotowski, vivenciadas pelo Oficina, e também por outros grupos, acaba fazendo com que esta experiência se assemelhe às atitudes corporais do que vai ser pesquisado e chamado de performance principalmente à partir dos anos 1970.

⁵ Zé Celso comenta sobre esse tipo de representação em entrevista ao crítico e dramaturgo Aimar Labaki (2002, 44): “... Borghi e Othon Bastos tem interpretações viscerais e ... uma atuação desregrada”.



Imagem 3: Helena Ignes e o músico Luiz Gonzaga em *Sem essa aranha*

Em *Sem essa aranha*, a performance, muitas vezes, convive com as apresentações musicais, feitas para o filme, de grandes ídolos da música popular brasileira, como Luiz Gonzaga e Moreira da Silva. O ato performático também é destacado pela participação de uma plateia, no caso, a população local, que assiste quase inerte, à movimentação dos atores. Em *Orgia* presenciamos um outro tipo de atuação performática, através da maneira pela qual todo o grupo atua com movimentos sempre repetidos, como indicativo de um destino desesperante e sem rumo.

Nos três filmes a presença da transgressão, do deboche, do avacalho, da busca pela curtição da figura abjeta, da representação do horror, aparece em diferentes graus de intensidade, mas sempre apontando para um tipo de corpo específico deste momento, tipo de performance que não terá continuidade posteriormente no cinema brasileiro.

BIBLIOGRAFIA

- Goldberg, Roselee. 2006. *A arte da performance*. São Paulo: Martins Fontes.
- Bordwell, David. 2009. *A encenação no cinema*. São Paulo: Papirus.
- Ramos, Fernão. 1987. *Cinema Marginal (1968-1973): a representação no seu limite*. São Paulo: Brasiliense.
- Ramos, Guiomar. 2008. *Um cinema brasileiro antropofágico? (1970-74)*. São Paulo: Annablumme.

Labaki, Aimar. 2002. *José Celso Martinez Corrêa*. São Paulo: Publifolha.

Carlson, Marvin. 2009. *Performance, uma introdução crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

Sontag, Susan. 1987. "Teatro e Filme." In *A Vontade Radical*. São Paulo: Companhia das Letras.

Pires, Ericson. 2005. *Zé Celso*. São Paulo: Annablume.

Xavier, Ismail. 2009. "O cinema novo e o desdobramento no cinema marginal." In *Ismail Xavier*, organizado por Adilson Mendes. Rio de Janeiro: Beco do Azougue.