

## O desbunde como poética do jogo pós-tropicalista de Maria Gladys

Sandro de Oliveira

Universidade Estadual de Goiás, Brasil  
nagysandro1@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0001-5717-8991>

**RESUMO** No conturbado contexto político e social dos “anos de chumbo” no Brasil (1968–75), o trabalho atoral de Maria Gladys apresentou consonâncias com os primados pós-tropicalistas do “desbunde”: epíteto guarda-chuva cujas linhas de força estética e comportamental apresentavam certo niilismo e vazio existencial. O “desbunde” pregava certa exibição desinibida do corpo insubmisso em figurações que se distanciavam de modelos tradicionais e hegemônicos do jogo do ator. Com as técnicas atorais e as práticas comportamentais fiduciárias do “desbunde”, Maria Gladys se posicionou no epicentro da resistência contra a ditadura militar brasileira em filmes do movimento posteriormente denominado de Cinema Marginal Brasileiro.

**PALAVRAS-CHAVE** Maria Gladys; pós-tropicalismo; desbunde.

Após o decreto do Ato Institucional no. 5 (AI-5), em 13 de dezembro de 1968, a produção cinematográfica brasileira se dividiu em duas estratégias relativamente estanques de táticas de intervenção cultural: os adesistas ao mercado exibidor (remanescentes do cinema novo) e os pós-tropicalistas (ou arte marginal).<sup>1</sup> A primeira adotou princípios voltados à competência técnica e inserção economicamente viável no mercado exibidor e era ligada à recém-fundada Embrafilme.<sup>2</sup> Já a segunda tendência procurava uma ação mais incisiva de arte libertária,

<sup>1</sup> O Ato Institucional Nº 5, de 13 de Dezembro de 1968, também chamado de o “segundo golpe”, deu ao Presidente da República o direito de decretar intervenção nos Estados e Municípios brasileiros, sem limitações, suspender direitos políticos dos cidadãos pelo prazo de 10 anos e cassar mandatos eletivos federais, estaduais e municipais.

<sup>2</sup> A Empresa Brasileira de Filmes S. A. (EMBRAFILME), estatal de economia mista, foi fundada em 12 de setembro de 1969 com função de distribuir e, posteriormente, produzir filmes para o mercado exibidor. Estava vinculada ao INC (Instituto Nacional de Cinema).

atuando de maneira revolucionária e contestadora em produções artísticas que habitavam enorme franja formal e política das décadas de 1960–70.

Essa dispersão em grupos com propostas tão dicotômicas de ação cultural tornou-se o pano de fundo de configuração ético-criativa complexa que se desenvolveu no campo minado dos “anos de chumbo” no Brasil. Os (as) artistas que se embrenharam pelas franjas da marginalidade, também chamados de pós-tropicalistas, tomavam para si a tarefa de buscar poéticas niilistas da obra de arte. Eles materializaram sensações de angústia, terror e vazio existencial para evidenciar a falta de saída ou ausência de “luz no fim do túnel”. Analisar as ações artísticas pós-tropicalistas e marginais compreende trilhar caminho quase labiríntico, pois as manifestações que perfizeram esse espaço limítrofe da arte brasileira se manifestaram, às vezes, em ações culturais e estratégias de trabalho que ora se imiscuíam, ora se distanciavam, pois não carregavam o mesmo grupo de objetivos.

Foi nessa conjunção artístico-ideológica que a atriz Maria Gladys esteve presente em sete produções com jovens cineastas que fizeram fama razoavelmente temporã à ditadura militar: Rogério Sganzerla, Júlio Bressane, Antônio Calmon, Neville D’Almeida e José Sette de Barros.<sup>3</sup> Tal grupo foi responsável por produções que a crítica cinematográfica brasileira chamou, posteriormente, não sem protestos, de cinema marginal brasileiro. Com esses realizadores, Gladys encontrou o ambiente ético-criativo propício para desenvolver seu próprio jogo atoral, francamente afrontador e formalmente experimental, que se distanciou das técnicas naturalistas. Ela promoveu um *paideuma* de materiais reunidos de heranças bastante híbridas – cinema estrutural, contracultura, cinema e teatro experimentais, arte da *performance* – gesto tão racional quanto intuitivo. Ao aproximar-se do campo de figurações atorais com forte apelo a técnicas niilistas de jogo e gestos distantes do protocolo social adotado pela sociedade da época, Gladys assumiu o desbunde não somente como ética criativa de trabalho, mas como postura de vida. Epíteto guarda-chuva usado depreciativamente naquela época, o desbunde compreende um arcabouço de

<sup>3</sup> Os filmes do recorte deste trabalho são: *O anjo nasceu* (Júlio Bressane, 1969), *Sem essa, Aranha* (Rogério Sganzerla, 1970), *Cuidado, Madame* (Júlio Bressane, 1970), *A família do barulho* (Júlio Bressane, 1970), *Mangue banguê* (Neville D’Almeida, 1970), *O capitão Bandeira contra o Doutor Moura Brasil* (Antônio Calmon, 1971) e *Bandalheira infernal* (José Sette de Barros, 1975–77). E os documentários *Maria Gladys, uma atriz brasileira* (Norma Bengell, 1979) e *Vida* (Paula Gaitán, 2008).

comportamentos sociais que Gladys transformou em expressões faciais, posturas corporais, gestualidade e técnica atoral presentes no seu jogo, ética criativa que este trabalho assume como hipótese.

Para analisar a técnica e o trabalho da atriz Maria Gladys, este trabalho utiliza como fonte uma vasta gama de estudos atorais, ou seja, métodos analíticos que contextualizam, elencam e classificam os meios expressivos disponíveis para a atriz ou o ator durante sua *performance*. Neste contexto, é importante salientar a tomada de posição política dos estudos atorais: eles firmam presença nas análises fílmicas ao

colocar o ator de cinema no centro da sua problemática, como lugar de expressão, de produção de sentido, de construção de formais visuais e narrativas, de possibilidade de circunscrição histórica pelo estudo cronológico de suas práticas e de intermediação afetiva entre texto fílmico e espectador (Guimarães 2019, 81).

Para dar conta desses meios expressivos, os estudos atorais utilizam certos procedimentos que categorizam o jogo através de estratégias não estanques: (a) o conjunto de técnicas de manejo dos materiais disponíveis; (b) descrição minuciosa do mecanismo corporal agenciado no jogo; (c) estudos comparativos entre diversos profissionais e estilos de jogo agenciados. Na opinião de James Naremore (1988), o trabalho atoral funciona como um sofisticado artesanato de materiais angariados em fontes híbridas e heterogêneas, dispostos na história e geografia do cinema como formas sócio-culturais de relacionar o corpo humano aos insumos ambientais e simbólicos através dos tempos.

O desbunde compunha certas linhas de força, estéticas e comportamentais, cujos fios condutores eram ao mesmo tempo rígidos e fluidos, dispersos e agregados, espontâneos e planejados, a depender de quem o ativou ou adotou como norma de comportamento/ tomada de posição artística. Torna-se prudente, portanto, adotar em graus relativos os conceitos de “espírito da época” ou “tempo de ideias”, pois dependendo de quem o utilizou, o termo desbunde apresentou acepções divergentes. Ao mesmo tempo ensimesmamento anti-intelectual e manifestação de conflito pessoal, o desbunde foi definido através do uso do vocábulo bunda que de substantivo se tornava palavra com tom de ação, “com o prefixo des- a indicar antes soltura e desgoverno do que ausência” (Velooso 1997, 342). Esse “deixar-se levar pelo corpo” usava a bunda como sinédoque, e esse uso tinha, obviamente, certas

consequências designativas. O vocábulo afro-brasileiro conceitua certo músculo humano situado próximo aos órgãos excretores e do sexo, e leva no seu bojo certo grupo de significados inerentes a essa proximidade. O desbunde acabou, então, se tornando certa classe acusatória de expressões proferidas por seus detratores, termo depreciativo que propositalmente desprezava qualquer manifestação singular de ação sócio-política ou artística. Todo tipo de comportamento que trazia certa circulação de ideias relacionadas a modismos místicos orientais, à psicanálise, ao consumo de drogas (lícitas ou não, alucinógenas ou não), a organizações comunitárias de várias matizes (artísticas, comportamentais) que habitavam certos nichos geográficos específicos (Arembepe na Bahia, Canoa Quebrada no Ceará, Visconde de Mauá e Armação dos Búzios no Rio de Janeiro, São Tomé das Letras em Minas Gerais, entre outros) foi taxado, de maneira por vezes agressiva, de *hippie* ou desbundado.

Haroldo de Campos (1987, A-55, *grifo nosso*), em seara divergente dos conceitos anteriores, propôs uma leitura menos afrontadora do desbunde, sugerindo que o termo tem

(...) alguma coisa a ver com a desconstrução, quer dizer, ele desconstruía o corpo pelo “desbum” (nome tropical que assustaria naturalmente os franceses filosofantes à Derrida), é um nome tropical como a devoração, a antropofagia de Oswald [de Andrade] é um nome tropical para indicar esses fenômenos de desconstrução, de destruição de padrões, de esquemas, que ocorrem quando a arte é levada do lado intelecto para o lado do corpo.

Essa visão do desbunde do poeta Haroldo de Campos se conjugava com a busca de Maria Gladys por formas experimentais de atuação nos filmes do recorte deste trabalho, com óbvias transgressões comportamentais, transpondo para a ambiência racional e estratégica uma forma de manifestação pessoal considerada puramente como alienação. Ao representar o desbunde com a moldura do cinema, Gladys forneceu-lhe novo valor e propôs novos desafios programáticos em outro campo de trabalho artístico. O desbunde tomava, então, qualidade contrateórica, indo na contramão das formas hegemônicas do jogo do ator.

Nesses filmes, Gladys adotou aparições paroxísticas, sinédoques de corpo insubmisso e dissidente, trabalho atoral que foi sua estratégia militante contra ferrenha ditadura, que na época da produção desses filmes contava com pouco mais de meia década de poder. No panteão de

personagens que resvalaram na anarquia tipológica, Gladys interpretou indígenas, mulher perdida na estrada, esfomeada, dançarina de cabaré, doméstica assassina e odalisca, mosaico de desbundados que foi não somente sua estratégia de trabalho e modelo comportamental, mas substancial parte do que de melhor sua carreira nos ofereceu. Suas escolhas de jogo utilizavam seu corpo como matriz de figurações sempre à beira do esfacelamento, como espécie de revolta intencional e desviante. Seu gesto artístico manifestou atitude de protesto com marcada dimensão política, em estética com compromissos existenciais distantes das instituições hegemônicas do cinema brasileiro: órgãos da censura, empresas de fomento/distribuição e salas de exibição.

Para acessarmos o desbunde como (possível) teoria do jogo de atuação pós-tropicalista de Maria Gladys, temos que trilhar caminhos intrincados de pesquisa, numa seara labiríntica de muitos autores (as) que trataram, com variados graus de densidade e precisão, o marginalismo e as novas correntes do pensamento pós-tropicalista no Brasil: os neoconcretistas, a nova objetividade brasileira, a contracultura e o teatro e cinema experimentais. O termo desbunde aparece frequentemente nas franjas de trabalhos sobre as artes no Brasil no pós-AI-5, sem adentrar, no entanto, com afinco e verticalidade nas suas premissas, incoerências e na sua demarcada fluidez. Autores como Fernão Ramos (1987), Ferreira (2000), Xavier (1993) e Bernardet (1991) se debruçaram com maior detimento sobre as questões que revolvem a existência do cinema que foi posteriormente nomeado de marginal. Já Hollanda (2004), Coelho (2010), Favaretto (2000a, 2000b) e Mostaço (2016) trataram da questão do pós-tropicalismo das artes no Brasil de maneira desigual, acessando o termo desbunde para objetivos algumas vezes díspares e com alcances variados. O desbunde foi relegado às franjas dos trabalhos teóricos e das reflexões dos artistas “engajados” da época pela sua demarcada posição anárquica e (até) clandestina e sua rejeição por formas institucionais de pensamento, algo explicado assim por Luiz Carlos Maciel (2022, online): “tudo o que for manifestação cultural que não seja aceita, absorvida pela universidade, pela academia, torna-se [sub- ou] contracultural”. Torna-se importante salientar, também, os trabalhos que versam sobre a obra de realizadores (as), atrizes e atores durante os “anos de chumbo” no Brasil que, de certa maneira, também contribuíram para a recensão crítica do cinema produzido à época: Anna Karina Ballalai (2016), Helena Ignez e Mário Drummond (2005), Rosa Dias (2012) e Sylvie Pierre (1987).

O desbunde na arte do ator não é vocábulo de definição sedimentada, destituído idealmente de qualquer ambiguidade. Na esteira da contracultura, que já estava em pleno curso na Europa e na América do Norte, ele aproximou-se do trabalho atoral no cinema brasileiro muito em função das pesquisas de interpretação empreendidas nos grupos teatrais brasileiros de vanguarda e que desembocariam nas peças mais experimentais do Grupo Oficina, liderado por José Celso Martinez Corrêa e Renato Borghi. Na segunda metade da década de 1960, o Oficina iria adotar estilo mais espontâneo e irreverente para retirar o espectador de sua histórica apatia dos teatros burgueses, excitando seus sentidos. O Grupo Oficina redesenharia o espetáculo teatral em direção a espécie de guerrilha cultural:

O espetáculo pretendia sacudir o espectador de sua letargia, arrancá-lo do comodismo. Para tanto, não se devia hesitar mesmo diante de um tratamento de choque, fazendo-o engolir sapos e jibóias, na base da “porrada”. [...] O talento do ator começava agora a ser medido por sua coragem de enfrentar a plateia, pela abertura ao “desbunde” (Silva 1988, 238, *grifos do autor*).

O desbunde se configuraria, então, em rompimento abrupto e radical com as práticas do teatro profissional mais ligado à mimese, espetáculo hermético assistido por público passivo e a construção de narrativa diacrônica. Mais do que prática atoral, tornou-se modo de vida, revolta social rumo à liberação do ser humano através do rompimento das amarras do seu corpo, desconstruindo-as. Assim, prática atoral e social se tornaram ações interseccionadas, uma sustentando, valorizando e fornecendo os pilares estéticos básicos para a outra. Esse foi o trabalho atoral, portanto, que Gladys utilizou nesses filmes como quinhão próprio de luta na urgência social e de desejo estético, para tentar sobreviver ao ambiente irrespirável do Brasil após o “segundo golpe”.

Pretendo ligar, conseqüentemente, as aparições de Maria Gladys no movimento pós-tropicalista no cinema brasileiro às práticas de jogo atoral cujas formas gestuais, expressões faciais, posturas e discurso retomam os princípios do que teóricos (as) nomearam de desbunde. Gladys desenvolveu, entre outras atrizes e atores, um jogo raivoso, propenso a figurações desconexas de qualquer comportamento utilitário, adotando postura de “não estar nem aí”, retrato fidedigno do

*zeitgeist* da época.<sup>4</sup> Não havia consenso e nem vaga ideia de comunidade com mesmos interesses e estratégias na seara artística brasileira pós-AI-5. Muitos que militaram na própria cultura marginal ou pós-tropicalista rejeitavam com afinco o posicionamento dos artistas desbundados, taxando-os de erráticos, destituídos de espírito crítico, hedonistas e alienados. Surge, então, o problema que tentarei aqui explicitar e propor suas peças de funcionamento dentro do ambiente artístico brasileiro: o desbunde foi sinal de alienação ou de afronta?; aceitação desintelectualizada das ortodoxias do poder ou estratégica ação de desestabilização do próprio poder pelo uso libertário do corpo nos filmes pós-AI-5?

Frederico Coelho (2010) advoga a tese de que por vezes as categorias de artistas pós-tropicalistas (marginais, desbundados) se misturavam, utilizando estratégias de ação artística que eram semelhantes. As poéticas do desbunde, por exemplo, como atesta Hollanda (2004, 68-69), foram tomadas não somente como saída alternativa, mas também como constatação de crise dentro da linguagem, “no sentido de ameaça ao sistema; valorizada[s] exatamente como opção de violência, em suas possibilidades de agressão e transgressão. [Assim,] a contestação é assumida conscientemente”. Este trabalho adota, então, com certas ressalvas, a tese defendida por Hollanda de que a postura da práxis pós-tropicalista emana de padrão flutuante imanente às suas posições dentro da seara de produção artística do pós-AI-5. Ao lado de escolhas ético-criativas “desbundadas” – marginalidade, ações voltadas ao reconhecimento sensorial do próprio corpo, drogas e comunitarismo artístico – havia também pesquisa relativa a certos marcos sistêmicos da cultura, como rigor e domínio da técnica e competência profissional.

Na primeira parte deste trabalho, portanto, trato do desbunde como prática ético-criativa, majoritariamente em três planos de ações presentes nos filmes do recorte: a) a figuração de exposições corporais distantes de protocolo comportamental; b) ação artística organizada em torno de grupos com a mesma linha de ação e objetivos estéticos; c) A tomada do psicodelismo como proposta de ação cultural e técnica atoral. No último bloco, o desbunde será analisado muito mais do que canal de comunicação com o público via agressão (simbólica) – aventada (*supra*)

<sup>4</sup> Podemos citar aqui outros atores e atrizes brasileiros que adotaram o jogo calcado nas estratégias do desbunde e que perfizeram o que se pode chamar de seu “núcleo duro”: Guará Rodrigues, Paulo Villaça, Helena Ignez, Otoniel Serra, Lillian Lemmert e Paulo César Pereio, entre outros.

por Armando Sérgio Silva. Gladys foi responsável por materializar nas telas brasileiras várias pesquisas atorais que levaram-na a atingir nível mais complexo e multifacetado de programas e técnicas: a) o jogo estruturalista do ator; b) a abjeção, a fome e a escatologia; c) o corpo poroso; d) o *happening*; e) a evidência documental.

### **(Po)éticas do desbunde**

Maria Gladys Mello da Silva é proveniente da zona norte carioca, do bairro de Cachambi.<sup>5</sup> Talvez sua desenvoltura no papel de mulheres independentes, de atitudes e fala às vezes incisiva e decidida, se explique pela suas origens suburbanas, pelas circunstâncias de sua condição social que a fizeram ir à luta bem cedo na vida. Começou ainda adolescente (16 anos) a trilhar os caminhos da produção carioca de espetáculos radiofônicos e teatro de revista ainda no ocaso dos anos de 1950. Sua carreira como atriz de teatro começou com a participação na peça *O mambembe*, em 1959, na estreia também do Grupo *Teatro dos Sete*, grupo de atores e atrizes com proposta cooperativa de teatro, cujos membros (as) mais destacados (as) eram Fernanda Montenegro, Sérgio Britto, Fernando Torres, Ítalo Rossi, Zilka Salaberry e Yara Cortês.

A vida de Maria Gladys, que segundo a própria “sempre foi difícil de grana e daria uma trilogia” (Bergamo 2014, n.p.), pode ser, quase sem retoques, espécie de lado “B” do Brasil. Ela teve paralisia infantil aos três anos de idade, fez Teatro de Revista, foi dançarina de *rock* em programa de TV de Carlos Imperial, mãe ainda adolescente e autoexilada na Europa para depois se tornar presença constante no teatro, cinema e TV brasileiros dos últimos 60 anos.<sup>6</sup> Na fase mais engajada das ações artísticas de esquerda do início dos anos 1960, ela participou da onda de arte revolucionária, trilhando carreira teatral de vertente marcadamente política, em espetáculos que aconteciam em cima de carroceria de caminhão: primeiro no Teatro Jovem, iniciativa de Kleber Santos, depois viriam o CPC (Centro Popular de Cultura) e a UnE (União Nacional dos Estudantes). O golpe militar de 1964 a afetou não somente como cidadã,

<sup>5</sup> Ela nasceu na cidade do Rio de Janeiro em 23 de novembro de 1940.

<sup>6</sup> No início de carreira, ainda adolescente, Gladys esteve presente em programa musical na Rádio Nacional (RJ) vestida de rumbera. Ela conta que ligaram para sua casa e contaram para sua mãe que ela havia chocado a plateia presente, pois se apresentou quase nua. Na década de 1970, o empresário, jornalista e escritor Haroldo Costa produziu vários espetáculos em casas de *shows* na Cidade do Rio de Janeiro: entre eles, o *Night and Day* e a *Boite Plaza*, nos quais Maria Gladys afirma ter trabalhado.

mas também marcou os caminhos que ela escolheu trilhar para sua formação como atriz: “Gosto do tipo do teatro e do cinema que você tem que sair do lugar, pensando naquilo; gosto deste tipo de arte, não aquela arte que você esquece 15 minutos depois” (Vida, 2008).

No cinema, seu primeiro grande papel foi o de Luíza, moça habitante de pequena cidade no sertão do estado da Bahia no drama *Os fuzis* (Ruy Guerra, 1964). O filme ganhou diversos prêmios, mas o que parecia ser espaço de grande visibilidade para Gladys florescer na carreira não se concretizou, e ela continuou a ser agenciada para papéis obscuros, majoritariamente coadjuvantes, de moças suburbanas com pouca influência nas tramas. Através de seus contatos adquiridos durante as filmagens do filme de Ruy Guerra, Gladys conheceu Júlio Bressane, então jovem assistente de direção que havia trabalhado com o cineasta Walter Lima Júnior. Nascia aí sua participação turbulenta, exasperada e profundamente transformadora que ela teria no cinema marginal brasileiro no filme *O anjo nasceu* (Júlio Bressane, 1969).

Dentro da divisão em propostas estanques das estratégias de inserção da obra artística na seara pública no Brasil na virada entre as décadas de 1960–70, o desbunde foi estratégia em direção a certa atitude de contestação. Constituiu-se, também, tomada de consciência política para reconfigurar as práticas atorais perante a arte das esquerdas atuantes em momento anterior ao pós-tropicalismo.<sup>7</sup> Mais do que termo pejorativo que (des)qualificava a produção artística na fase mais obscura da ditadura militar, o desbunde se manifestava como idealismo radical de comportamento e escolhas do jogo de atuação que eram posturas ativas e orgânicas nas intrincadas dinâmicas de poder das artes brasileiras. Essas escolhas de Gladys a posicionavam de maneira clara no epicentro dos embates de forças da cultura brasileira, tempo em que se difundiam ideais nacionalistas da “modernização conservadora” do milagre econômico. Tal projeto elitista da ditadura militar encontrava ressonâncias profundas nas classes médias mais conservadoras (Machado Jr. 2013).

A mais característica predileção dos desbundados era sua copresença, em “comunidades criativas”, com os deserdados da terra, pessoas expostas às exclusões sociais em virtude de suas posturas

<sup>7</sup> Maria Gladys teve participação atuante em ações culturais em momento anterior ao pós-tropicalismo (ver Conclusão, *infra*).

comportamentais, aqueles (as) que George Didi-Huberman (2012) descreveu no seu livro *Peuples exposés, peuples figurants* como os condenados à exclusão e ao desaparecimento. Havia certa urgência em estar nos becos sujos e fedorentos, ruas de terra das favelas, mangues e locais onde está a ralé. Avizinhar-se, portanto, de seres que frequentam ou vivem no submundo, nas periferias, nos morros e nos logradouros menos favorecidos. Gladys manifestou, assim, acintosa sociolatria no seu jogo atoral, sociolatria esta reposicionada para outras forças produtivas e formas de interação social do que o mero culto às sociedades urbanas contemporâneas.

Sua presença nesses filmes trouxe para a seara artística dos anos de chumbo uma mescla afrontosa entre o sublime e o abjeto, o belo e o rebaixado. Nos seus filmes marginais, Gladys interpretou deserdados, gente profundamente desprezada e esquecida, personagens que escolheram conviver com aqueles (as) que compõem certo mosaico de populações invisibilizadas no Brasil: as populações *queer* e os drogados em *Mangue, banguê*; artistas mambembes, favelados e esfomeados do morro em *Sem essa, Aranha*; prostitutas e cafetões de *A família do barulho* e os desviados perseguidos políticos de *Bandalheira infernal*. No âmbito social, Gladys se uniu ao grupo da (micro)Produtora Belair, quando atuou em quatro das seis (ou sete, se contarmos *Carnaval na lama*, filme perdido) obras produzidas, filiação afetiva e criativa lembrada até o presente.<sup>8</sup>

Essas comunidades criativas foram fulcrais para o desenvolvimento do trabalho de Maria Gladys e também seu amadurecimento como atriz e cidadã. Suas participações nesses coletivos de artistas e produtores cinematográficos constituíram-se em tomada de posição criativa e ética rumo ao comunitarismo utópico das empreitadas artísticas, com o objetivo de manter essa alteridade/ sociabilidade que permite a atores e atrizes atingir os limites de suas novas sensibilidades. Mais do que associação afetiva, o comunitarismo significava estratégia de busca por construção de formas atorais mais experimentais, ambiente destituído das violências comuns às mulheres e óbvio meio de sobrevivência, período em que o trabalho cinematográfico ficava praticamente restrito

<sup>8</sup> O núcleo duro da Produtora Belair constitui-se de Rogério Sganzerla, Júlio Bressane, Helena Ignez e Guará Rodrigues.

ao cinema ligado à Embrafilme ou as produções da pornochanchada: filmes eróticos de baixo orçamento.

A marca mais provocadora dos artistas desbundados foi a tomada de posição comportamental que exibia declarada insatisfação com o tempo de ideias do cinema brasileiro pós-AI-5. As pesquisas atorais que favoreciam figurações que tentavam explicar os eventos do real, em chave marcadamente mimética e naturalista, não mais abarcavam a atmosfera densa do regime de exceção instalado no país, dando espaço, pelo contrário, a manifestações do imponderável, da dúvida e da crise da produção artística da época. O psicodelismo talvez tenha sido tal escolha pela figuração do inefável, de estados da mente que se distanciavam de relação que se desse por meio do raciocínio lógico, pois o racional já não mais explicava tal configuração de forças sociais. Havia certa desconfiança ao mesmo tempo com as esquerdas engajadas politicamente no cinema novo e com produção artística que dialogava, em graus díspares e em vários meios de divulgação, com artefato de arte que tentasse dar sentido à realidade.

Esse tom psicodélico de comportamento e ação artística levou Gladys a aceitar trabalhos com realizadores que estavam distantes até das hostes mais radicais da esquerda ortodoxa, indo em direção ao esfacelamento do jogo, como aventado acima. Em *Mangue, banguê*, filme vital para compreendermos tal escolha, Gladys figurou mulher *hippie* que recitava poemas, ficava nua sem qualquer explicação ou motivação realista do filme, “dechavava” tijolo de maconha e fumava “baseado” entre acordes de música que nunca ouvíamos.<sup>9</sup> Num dos momentos mais desbundados do filme, ela fica nua em encenação frontal para a câmera e retira da sua vagina o que parece ser um pedaço de papel com um poema que ela recita em posição frontal à câmera, com função marcadamente apelativa.

Dentro da ambiência pró-fílmica já degradada, o jogo de Gladys em *Mangue, banguê* dialoga com vasto grupo de figurações atorais no cinema experimental, mistura de arte *beat* e poesia, em que o uso de drogas é artifício para, como diria Antonin Artaud, inserir no corpo “um pouco de heroína para equilibrar os elementos” (Coelho 1981, 41). Mais do que isso, a ambivalência da presença de Gladys nas cenas desse filme, em que além de figurar uma personagem simplesmente aparece na tela,

<sup>9</sup> Em busca do termo que melhor descreva a cena, o verbo dechavar é usado na variante brasileira da língua portuguesa como o ato de destorroar (aqui) bloco prensado de maconha.

consolidou a definição do binômio arte/vida como postura vital do desbunde ao intercalar *persona* pública e personagem do filme.<sup>10</sup>

Na tentativa de flertar com “paraísos artificiais” e ao mesmo tempo quebrar o protocolo, propósito ético de romper com as amarras da produção artística hegemônica, Gladys manifestou com essas figurações de drogas a proliferação de atitudes das personagens que é, em nível diegético, o posicionamento dos produtores dos filmes em relação à expansão e modificação da consciência.<sup>11</sup> As drogas são, deste modo, espécie de gatilho inspiracional, visão expandida da ação artística em duplo jogo de sentidos: na (frágil) diegese e na instância enunciativa dos filmes, visão orgânica da obra de arte. O desbunde permitia, e até sugeria, o uso de drogas “não somente pelos próprios artistas envolvidos na produção e circulação de artefatos, mas também envolvia o registro do resultado do uso de drogas na própria produção artística” (Oliveira 2019, 229).

Torna-se sugestiva, então, a nudez adotada nesses filmes. Apesar de ser abundante – Gladys tira a roupa em alguns deles – ela aparece destituída de qualquer outra intenção que não a de exibir certo comportamento libertário.

Nesse sentido, não são filmes que retêm um olhar insistente sobre a intimidade de corpos excitados, que nesses momentos são vistos sob o modo do lampejo de uma imagem que mais esconde que revela. Vontade de sugerir pela distância ou disposição dos corpos, de entrever no obstáculo da luz ou da porta semicerrada, de encobrir mantendo o enigma, mais que “vontade de saber”, de arrancar qualquer confissão do que se passa entre esses corpos (Teixeira 2011, 82, grifo do autor).

<sup>10</sup> Essa personagem que Gladys interpretou em *Mangue, banque* misturou estamentos da estrutura do jogo do ator no cinema: atriz - persona - personagem. Cf. no subitem O desbunde como prática atoral.

<sup>11</sup> Em produções cinematográficas dos anos de 1960-80, principalmente em cinemas experimentais, as drogas alucinógenas significavam postura de pesquisa para experiências em vários campos: exposição sensorial às cores, expansão da consciência do corpo para outros estados anímicos, prática fílmica destituída de amarras sociais ou comportamentais, experiência de sensações inefáveis, novas racionalidades e gatilho externo às artes. Numa lista não exaustiva, filmes ou experiências visuais como as *Cosmococas* (Hélio Oiticica/ Neville D’Almeida, 1973), *Peyote Queen* (Storm de Hirsch, 1965), *Allures* (Jordan Belson, 1961), *A mulher de todos* (Rogério Sganzerla, 1969), *Ritual dos sádicos/ O despertar da besta* (José Mojica Marins, 1969), *À l’Ombre de la Canaille Bleue* (Pierre Clémenti, 1985) e *The flower thief* (Ron Rice, 1960) exibiram ou sugeriram uso de drogas.

Nudez distante do preâmbulo da cópula das produções pornográficas e que nem de longe ligava as personagens a qualquer relacionamento afetivo. Se vista dentro do programa comportamental da contracultura, com suas palavras-chaves “assuma”, “mostre”, “exiba” e “faça”, a nudez deixava de ter ali o tom prolixo do erotismo no cinema hegemônico, mesmo que nas entrelinhas e completamente sem alarde, exiba a pansexualidade polimórfica que tanto caracterizou aquela geração.<sup>12</sup>

### O desbunde como prática atoral

Ao citar as origens suburbanas de Gladys tento acessar, como hipótese, seu estilo de jogo que parece aleatório e “desligado”, com a voz que transmite, por vezes, certo descomprometimento irônico com o papel. Em suas aparições no cinema marginal brasileiro, mesmo em papéis que são resultado de denso planejamento formal do seu jogo, esse *je ne sais quoi* de seu comportamento perante as câmaras surge como estilo acintoso, de uma mulher que não tinha medo de agir ou de falar verdades, reforçado pelo uso inquietante de seu corpo dissonante.

Era vital para o jogo desbundado de Gladys figurar o indizível, o não tolerável, o não imediatamente reconhecível pelos órgãos sensórios dentro de estamentos facilmente acessíveis da linguagem. Havia no desbunde aqui proposto no seu jogo de atuação certas frentes mais privilegiadas de combate e disputa pela primazia do discurso e das prioridades estéticas dentro da luta entre os adesistas e os pós-tropicalistas. Coelho (2010, 200) chama de “intencionalidade estratégica” certas práticas que estruturaram o *modus operandi* dos pós-tropicalistas, práticas estas que eram conscientes, ativas e que expressavam certos compromissos distantes das bases mais engajadas com o cinema que na época se aliava às hostes da Embrafilme.

Quando citei (*supra*) a maneira deveras ausente ou descompromissada de Gladys articular seu jogo com os filmes nos quais atua, reitero também certas características da construção de suas figurações que são herdeiras do jogo de atuação estruturalista presentes no cinema experimental anterior e contemporâneo ao pós-tropicalismo. Segundo o cinema

<sup>12</sup> Ficou famoso o registro em áudio de quase uma hora deixado por Timothy Leary em 1966 em que outro lema da contracultura pedia comportamento desligado dos valores da sociedade tal como se configurava: “*Turn on. Tune in. Drop out.*” (“Se liga. Se conecta. Caia fora.” Tradução nossa). Cf. Leary, 1999.

estruturalista, a concepção da obra de arte seguia certo princípio do inacabamento, ou seja, o processo de feitura do filme prevalecia sobre a ideia de produto acabado. Havia, então, uma impressão de não finitude que acometia as poéticas artísticas daquele tempo de ideias e diretamente também o jogo do ator cinematográfico. Hollanda (2004, 85-86) reitera o caráter fragmentário de certas manifestações artísticas ao afirmar que

importa a viagem, o percurso, a campanha mais que o resultado. A preocupação é com o *aqui e agora* e o aqui e agora do pós-Tropicalismo é ambíguo, múltiplo, contraditório: a intervenção possível exige a participação, a "batalha" nos próprios circuitos do sistema, sem abrir mão de uma linguagem que se opõe violentamente à ordem desse mesmo sistema. [...] No plano específico da construção poética, o fragmento, a mescla, a tensão entre elementos díspares e contraditórios revelam-se recortes que de uma certa forma captam a essência de uma realidade aparentemente informe.

O jogo do ator como se concebeu à época adquiriu, portanto, apreço pelo estilo, descontinuidade e por estética do recorte e do efêmero.

A escolha por plataformas do jogo atoral fiduciárias do cinema estruturalista era a forma que várias atrizes e atores, e não somente Gladys, de implodir os preceitos das técnicas de atuação que privilegiaram a *performance* acabada e pronta para exibição pública. A proposta era minar a hierarquia imposta pelas teorias tradicionais que favoreciam seu caráter representacional em detrimento da materialidade do jogo. A tradição naturalista relegou à invisibilidade muitas técnicas, treinamentos com rotinas de erro e acerto, exercícios de alongamentos e potente conjunto de rotinas de preparação às quais atores e atrizes foram quase sempre obrigados a exercer. Em *Sem essa, Aranha*, por exemplo, durante número de dança que a personagem executa, ela afirma que “errou tudo”, figuração que subvertia o que os módulos naturalistas de atuação tradicionais consideravam como mais intocável: a imperícia exposta e a atriz fora do papel. A montagem final do filme, portanto, preservou algo que seria jogado no lixo nos cinemas hegemônicos. O erro, o defeito e as falhas técnicas foram, então, revalorizados como tônica da obra de arte, retomando a premissa antropofágica do poeta Oswald de Andrade (1990, 42): “contribuição milionária de todos os erros”.

As técnicas estruturais de atuação, então, propõem rearranjos de forças estéticas que guiam atores e atrizes, fazendo com que surgisse uma dialética entre as portas dos fundos do jogo e sua exibição pronta e lapidada na obra de arte hegemônica. Em *Cuidado, Madame* Gladys opera com maestria e com seu tradicional deboche momento de ensaio filmado que é exemplo refinado do jogo de ator estrutural. Em postura frontal autoconsciente, Gladys sorri ironicamente enquanto segura uma faca e produz estocadas para baixo, no vazio e no corpo ensanguentado de Susana de Moraes, simulando o *gestus* que irá efetivamente fazer no filme algumas vezes depois, nas personagens das “patroas” (a própria Moraes e Helena Ignez).

O ensaio filmado do gesto surge, aqui, como a mais clara manifestação estrutural do jogo adotado por Gladys. O ensaio é justaposto aos gestos que efetivamente serão usados na montagem final, dotando o filme desse poder reflexivo, de enfatizar sua própria fatura. Para Guimarães (2012, 87),

O ator de cinema, e o ator de um modo geral, tem a particularidade de fazer do seu corpo ao mesmo tempo o instrumento e o resultado do seu trabalho, sua ferramenta e sua obra. Seu corpo é portanto criador e criatura [...]. A evidente necessidade corpórea que demanda um personagem abstrato para existir, tornar-se visível, é o que liga ator e personagem, num primeiro momento, fazendo do intérprete um “ator-criador”.

A peça do jogo se torna, assim, mais importante que sua configuração final, atingindo diretamente a organicidade da obra de arte. Pode-se conceituar, por conseguinte, a estrutura como a “organicidade da obra, ou a obra como organismo cujas partes se articulam segundo um desenho coerente, lógico e funcional” (Deville 2014, 235, tradução nossa).

Gladys estava ciente das estruturas proeminentes que ditavam a disposição das regras do ator naturalista, assim, era urgente implodi-las através de estratégias como “expor suas brechas”, suas suturas, promover espécie de biópsia do trabalho do ator ao fazer ruir seus efeitos de veracidade. Era necessário, portanto, expor-se fora do jogo, corpo no hiato de tempo quando não mais a serviço da personagem, mistura visível dos estamentos da atuação cinematográfica: atriz - *persona* - personagem. O filme *Mangue, banguê*, então,

se desenvolve no mesmo esquema com destaque para uma cena, também longa, de Maria Gladys tomando banho, em que o alongamento dos planos permite [...] um questionamento da representação do ator frente à câmera. A duração esticada dos planos chega geralmente a um ponto delicado onde a vivência cotidiana e a personalidade viva do ator se misturam ao ato de representação, revelando ao mesmo tempo a representação enquanto trabalho e apontando em direção a uma faceta do ator geralmente oculta nas telas: a de sua dimensão enquanto pessoa (Ramos 1987, 102).

No filme de Neville D’Almeida, Gladys apresentou uma *performance* de alto teor documental, misturando na frágil diegese do filme figurações que eram mescla obscura de sua presença como pessoa real e de suas aparições dentro do papel. Efeito brechtiano por excelência, a eficácia da técnica da atriz se pondo “em parênteses” faz com que seu trabalho construa uma via (auto)(r)reflexiva no filme, revelando seus processos de construção e, principalmente, impedindo que espectadores (as) se identifiquem sensorialmente com a personagem, bastião estético do jogo naturalista.<sup>13</sup>

Dentro desse programa *anti-establishment* de jogo atoral, houve algumas figurações da abjeção, em que necessidades fisiológicas e excrementícias eram a plataforma mais imediata de ação. Gladys interpretou uma esfomeada em *Sem essa, Aranha*, mas há nos filmes do recorte outras personagens que comem com a boca cheia exibindo alimentos semidigeridos. Num conjunto mais radical de figurações, Paulo Villaça defeca em *Mangue, banguê*, Helena Ignez urina em *A mulher de todos*, Otoniel Serra cospe alimento semi-digerido em *Copacabana, mon amour*, concepção de corpo poroso que propositalmente corrompia as noções protocolares e (pretensamente) edificantes de decoro.<sup>14</sup> A lógica própria da produção cinematográfica marginal é a expressão de estados corporais limítrofes, levando atores e atrizes a espaço liminar da histeria, revolta e (mútua) agressão, existência grotesca sem espaço para o

<sup>13</sup> Gladys desconfigurou, novamente, o tripé formal que se baseia os estudos atorais quando borra seus estamentos, expondo as fronteiras entre sua vida de atriz, sua *persona* pública e as personagens que interpretou. Sua aparição em *Capitão Bandeira contra o Dr. Moura Brasil* evidencia isso, pois ela fez o papel dela mesma, uma atriz no meio da produção de um filme. James Naremore (1988, *passim*) chamou isso de aparição de figura pública interpretando versão ficcional dela mesma.

<sup>14</sup> Esses derramamentos, expulsões e espalhamentos acometem personagens em muitas outras produções pós-tropicalistas, presença prolífica do corpo poroso: personagens vomitam em *Mangue, banguê, Jardim de Guerra* (Luiz Rosenberg Fo., 1970), cospem no rosto de outrem em *Copacabana, mon amour* (Rogério Sganzerla, 1970), cheiram fluidos corporais e aparecem embebidos em sangue: alegoria pouco nuançada à violência dos seus entornos.

sublime: “ninguém pode pensar de maneira pura e estética de estômago vazio” (J. P. Andrade 1995, 85, tradução nossa). No cinema pós-tropicalista, a fome se transforma num ritual antidionísio, em estética nomeada de lixo por Rogério Sganzerla.

Em *Sem essa, Aranha*, Gladys interpretou mulher vestida de maneira sucinta e que grita, durante todo o filme, que está com fome. O filme exhibe muitos movimentos dentro dos planos-sequências que traçam o panorama de sobrevivência, decaimento e inversões que pululam nos ambientes rebaixados que frequenta. O grotesco aqui se estende no corpo político de Gladys (atriz e personagem) e o objetivo maior dessa figuração é traçar paralelos, numa acepção crítica, ao psicologismo da escola naturalista do ator. A fome da personagem de Gladys é primeva, ancestral, ao mesmo tempo alegoria do presente e do seu entorno destituído de sentido. Ela vaga por boates de gosto duvidoso, lixões e comunidades do morro em *happenings* agônicos que permeiam certo estado de coisas subvertido, dos contrastes e dos extremos, seu corpo tornando-se sinédoque confrontadora de um país convulsivo e também esfomeado.

Nesse cinema com táticas de guerrilha, o *happening* se tornou frente de ações para que se pudesse “acessar esse público”, mesmo que este se sentisse ameaçado e invadido, algumas vezes até amedrontado. No pós-tropicalismo, seguindo em versão artaudiana e arriscada as pesquisas aludidas (*supra*) do Teatro Oficina, atrizes e atores foram para as ruas, literalmente. No cinema que se produziu após o AI-5, uma porção enorme dos filmes mostrava atrizes e atores interagindo com pessoas “reais” na rua, chamadas também de “corpos societais” (Guimarães; Oliveira 2021, *passim*). Era preciso exorcizar esse povo, letárgico, abobalhado, assistindo a produção de cenas ocorrendo no meio das ruas, das calçadas, em baixadas no morro, em todo lugar. Esses *happenings* visavam desestabilizar a aparente ordem do cotidiano, no vaivém incessante das vielas, ruas e avenidas, contando sempre com a abundante disponibilidade dos “espectadores”, numa sequência de atos com variados graus de preparo e planejamento, onde tudo realmente podia acontecer.

Esse cinema de guerrilha tinha lá seus perigos, que não eram poucos. Filmar em locais públicos durante regime de exceção podia ser tática suicida, pois os instrumentos panópticos de poder estavam sempre lá, prontos para agir. João Batista de Andrade (2004, 136) descrevia assim aqueles tempos obscuros:

Como era perigoso filmar nas ruas, por causa da intensa repressão, eu primeiro ensaiava com os atores, conversava com o [Jorge] Bodanzky e depois ia para o local (Viaduto do Chá, por exemplo). A gente descia rápido dos carros, os atores encenavam na hora e o Bodanzky filmava tudo como se filmasse um documentário. Isso dava uma agilidade muito grande às cenas, interferindo em sua própria qualidade enquanto interpretação.

Maria Gladys obteve seu quinhão nesse cinema chamado por James Naremore (1988) de “evidência documental”. Na catártica sequência da comunidade do morro de *Sem essa, Aranha*, a personagem de Gladys anda desgovernada por entres os transeuntes, gritando “Estou com fome”, pedindo para Aranha (personagem de Jorge Loredó) para dormirem juntos e gritando “Ai, que dor de barriga”. Nesse teatro puro da agonia, cuja intenção atabalhoada sugeria operação de terrorismo sensorial sobre os corpos sociais, era premente “modificar profundamente a sensibilidade e a percepção dos espectadores e por esse meio permitir-lhes que reencontrem uma espontaneidade e uma criatividade, das quais a vida moderna os privou” (Virmaux 1990, 237).

As técnicas do jogo de atuação se tornaram, por fim, o bastião principal do trabalho de Maria Gladys para salientar a dimensão (micro) política do comportamento divergente. Essa visão de mundo que o desbunde deflagrou tentou instalar certo ruído nas relações de poder, procurando desestabilizar as prioridades do discurso artístico e seu arcabouço de interesses, para tentar, quem sabe, reconfigurar a geografia do jogo de forças das artes brasileiras pós-AI-5.

O influxo de leituras e informações que entravam no país faziam com que a ideia de “ameaçar o sistema” se transformasse em algo que só podia ser feito em nível comportamental, graças às diversas restrições que a censura militar impunha às práticas políticas e estéticas. Com a difusão das ideias que permeavam a contracultura norte-americana, a opção de contestação através do corpo, da espiritualidade e da negação de modelos morais da sociedade se torna uma prática comum entre os jovens brasileiros [...] (Coelho 2010, 221).

Sua adesão às produções pós-tropicalistas significou atitude clara de agressão e transgressão ao “padrão oficial de cultura que o binômio Estado-indústria desejava impor como mais adequado” (Moreira 1986, 29). Este trabalho, portanto, tentou restabelecer em outras ordens de

força a noção de que ficar fascinado com o próprio corpo, perder o autocontrole e permanecer em estado (quase) infinito de soltura, desgoverno e torpor eram as únicas plataformas de atuação (a)política no desbunde. Os estigmas mais difundidos eram que eles (as) se alienavam nas suas próprias ideações do mundo, perdendo sua força de contestação. Maria Gladys demoliu todos esses rótulos ao, estrategicamente, dar “um passo para trás [para] conseguir dar dois para frente – livrar-se das amarras que [a] prendem”, ao aderir às hostes pós-tropicalistas e configurar seu jogo atoral em módulos distantes do naturalismo reinante (Nolasco 2020, n.p.).

### Conclusão

No panteão das atrizes que figuravam nas predileções do grande público consumidor de cinema ou TV, Maria Gladys não foi figura proeminente. Ela viria a ficar mais popular nas suas aparições em telenovelas nos anos de 1980–90, fazendo papéis de mulheres de profissões majoritariamente subalternas. As atuações de Gladys nesses filmes extrapolaram e muito as limitações de distribuição e exibição às quais esses filmes foram subjugados. Mesmo estando quase na obscuridade, o trabalho francamente impactante de Gladys causou certa celeuma nas hostes mais conservadoras do próprio cinema brasileiro. E, mesmo ocupando posição menos visível que outras atrizes, o legado de sua arte permaneceu potente, abrindo espaços para comportamentos e performances artísticas que fizeram ruir as bases estéticas do *status quo* da ditadura militar.<sup>15</sup>

Os percalços surgidos durante sua vida foram todos superados pela sua verve multifacetada, pelo seu engajamento às hostes do teatro e do cinema políticos e sua capacidade em não se deixar abater por qualquer obstáculo. Ela tinha consciência da indústria na qual estava tentando conseguir trabalho, local cujos poderosos executivos, produtores, cineastas e sua ética representativa eram majoritariamente masculinos e brancos. Ela teve que sobreviver em ambiente hostil a mulheres, como atestam muitas declarações de atrizes da época, que relataram os

15 Mesmo sem serem considerados herdeiros (as) diretos (as) do desbunde, grupos musicais como Secos e Molhados, a atriz Leila Diniz, Hélio Oiticica nas artes visuais, Wally Salomão na literatura, entre tantos outros, utilizaram certos procedimentos formais – dentro dos meios e suportes característicos de cada linguagem – que são próximos às práticas do desbunde, em momento coevo ou posterior ao pós-tropicalismo.

horrores de estarem em *set* de filmagem majoritariamente masculino.<sup>16</sup> A própria Maria Gladys sofreu esse assédio acintoso que impregnava o cinema, mesmo dentro das hostes experimentais, historicamente mais empáticas com as diferenças de todas as ordens. No filme *Sem essa, Aranha*, o personagem interpretado por Neville D’Almeida tenta tocar o seio de Gladys, que o rechaça peremptoriamente.<sup>17</sup>

Suas figurações nesses filmes não adotaram a prática de ser porta-vozes das lutas do povo, mas utilizaram a estratégia de desfigurar e expor as entranhas do sistema de representação no cinema que se mostrava já anacrônico e ineficiente no final da década de 1960. Por suas escolhas, os pós-tropicalistas foram chamados, violentamente, de alienados, traidores e até ... desbundados. No seu programa atoral efetivado nesses filmes, Gladys uniu o aspecto intuitivo do desbunde à prática racional do seu jogo, numa resposta bem-sucedida aos críticos e opositores ao pós-tropicalismo nas artes. A manifestação das práticas do desbunde nesses filmes do recorte surge como trabalho propositivo de Gladys, transformando a alienação e ensimesmamento comportamental em plataforma de luta estética.

Ao contrário daqueles (as) que pensam que a militância artística precisa de heroínas voltadas para ações que miram a ideia burguesa de futuro, Gladys perseguiu outro propósito: ela atuou no tenebroso momento presente do pós-AI-5, na busca incessante pela utopia, mesmo que seja no (quase) anonimato e invisibilidade de filmes marginais.

## Agradecimentos

Este trabalho é resultado de um projeto de pesquisa que desenvolvo na Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação (PrP) da Universidade Estadual de Goiás (UEG) intitulado “Poéticas experimentais do ator cinematográfico”, com vigência entre agosto de 2024 a julho de 2026.

16 Helena Ignez (2017, online), atriz brasileira contemporânea a Maria Gladys, relata em suas entrevistas o desconforto que sentiu quando foi protagonista do filme *O padre e a moça*, de Joaquim Pedro de Andrade (1967): “Eu era a única mulher numa equipe masculina. Foi muito duro. Com vários tipos de assédio. Podia-se dizer que eram assédios amorosos, afetivos ...? Não! Eram assédios. [...] Teve ali um lado de crueldade mesmo.”

17 Não há registros de qualquer declaração de Neville D’Almeida ou da própria Maria Gladys sobre essa cena. Faça-lhe aqui menção, pois havia alto grau de improvisação nos filmes da Belair, o que talvez possa explicar o estranhamento causado. A dubiedade da cena gera, no entanto, muitas controvérsias.

## Referências

- Andrade, João Batista. 2004. “Gamal - a emoção e a negação (O cinema marginal e eu).” Em *Alguma solidão e muitas histórias: a trajetória de um cineasta brasileiro, ou, João Batista de Andrade: um cineasta em busca da urgência e da reflexão*, Maria do Rosário Caetano, 134–145. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.
- Andrade, Joaquim Pedro. 1995. “Cannibalism and self-cannibalism.” Em *Brazilian Cinema*, organizado por Robert Stam e Randal Johnson, 81–83. Nova York: Columbia University Press.
- Andrade, Oswald de. 1990. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo/Secretaria de Estado da Cultura. (Obras Completas de Oswald de Andrade).
- Ballalai, Karinne Martins. 2016. “El ‘actor-en-acto’: la dialéctica “actor/personaje” en la película *Copacabana mon amour* (1970) de Rogério Sganzerla.” Em *Memorias y representaciones en el cine chileno y latino-americano*, coordenada por Mónica Villarroel Márquez, 155–164. Santiago: LOM Ediciones.
- Bergamo, Mônica. 2014. “Maria Gladys diz que sua vida 'sempre foi difícil de grana' e daria uma trilogia.” *Folha de S. Paulo*, Colunistas, 07 de setembro de 2014. Acesso a 2 de maio 2024. <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/monicabergamo/2014/09/1511494-maria-gladys-diz-que-sua-vida-sempre-foi-dificil-de-grana-e-daria-uma-trilogia.shtml>.
- Bernardet, Jean-Claude. 1991. *O vôo dos anjos – Bressane, Sganzerla*. São Paulo: Brasiliense. (Estudos sobre a criação cinematográfica).
- Campos, Haroldo. 1987. Entrevista. [Para Lenora de Barros]. *Folha de S. Paulo*, Folha Ilustrada, 26 de julho de 1987, p. A-55.
- Coelho, Frederico. 2010. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: Cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Coelho, Teixeira. 1982. *Antonin Artaud*. São Paulo: Brasiliense.
- Deville, Vincent. 2014. *Les formes du montage dans le cinema d'avant-garde*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Dias, Rosa. 2012. “A família do barulho na Belair de Júlio Bressane.” Em *Filosofia e cultura brasileira*, Masseno, André e Barros, Tiago, 98–105. Rio de Janeiro: Quintal Rio Produções Artísticas.

- Didi-Huberman, Georges. 2012. *Peuples exposés, peuples figurants*. L'Oeil de l'Histoire, #4. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Episódio #3 Helena Ignez, *A Mulher no cinema*, [Programa de Televisão, online] Produção Canais Globo, Brasil, 07/11/2017, 25 mins. Acesso a 09 de maio 2024. <https://canaisglobo.globo.com/assistir/c/p/v/6231498/>.
- Episódio Luiz Carlos Maciel, Programa *Sem Frescura 2010*, [Programa de Televisão, online] Produção Gabriela Azevedo. Canal Brasil, Brasil, 13/07/2022. 29 mins. 48 segs. Acesso a 24 de maio 2024. <https://www.youtube.com/watch?v=DrGi61BC9aw&t=1415s>.
- Favaretto, Celso. 2000a. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp/Fapesp.
- \_\_\_\_\_. 2000b. *Tropicália – Alegoria, alegria*. 3a. Ed. Cotia – SP: Ateliê Editorial.
- Ferreira, Jairo. 2000. *Cinema de invenção*. São Paulo: Limiar.
- Guimarães, Pedro Maciel. 2012. “A teoria do ator-autor.” *XIII Estudos de cinema e audiovisual – SOCINE* (1): 84–93.
- \_\_\_\_\_. 2019. “O ator como forma fílmica: metodologia dos estudos atoriais.” *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento* 2(6): 81–92.
- Guimarães, Pedro Maciel e Oliveira, Sandro de. 2021. *Helena Ignez: atriz experimental*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo.
- Hollanda, Heloísa Buarque de. 2004. *Impressões de viagem – CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. São Paulo: Editora Aeroplano.
- Ignez, Helena e Drumond, Mário (Orgs.). 2005. *Tudo é Brasil – Projeto Rogério Sganzerla*. Joinville: Letradágua.
- Leary, Timothy. 1999. *Turn on, Tune in, Drop Out*. (6a. ed.) Berkeley: Ronin Publishing.
- Machado Jr., Rubens. 2013. “A experimentação cinematográfica superoitista no Brasil: Espontaneidade e ironia como resistência à modernização conservadora em tempos de ditadura”. Em *Cinema e memória: O Super-8 na Paraíba nos anos de 1970 e 1980*, organizado por Lara Amorim e Fernando T. Falcone, 34–55. João Pessoa: Editora da UFPB.

- Moreira, Sônia Virgínia. 1986. “As alternativas da cultura (anos 60/70)”. Em *20 Anos de resistência: alternativas da cultura ao regime militar*, organizado por Maria Amélia Mello, 29–46. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo.
- Mostaço, Eldécio. 2016. *Teatro e política, Arena Oficina e Opinião*. (2.ed.) São Paulo: Annablume.
- Naremore, James. 1988. *Acting in the Cinema*. Berkeley/ Los Angeles: University of California Press.
- Nolasco, Igor. 2020. “Mangue Banguê (1971). Crônica do desbunde, tratado sobre a condição humana.” *Revista Plano aberto*, 01 de dezembro de 2020. Acesso a 16 de setembro 2023. <https://www.planoaberto.com.br/critica/mangue-banguê-1971/>.
- Oliveira, Sandro de. 2019. “Helena Ignez: atuação experimental na Belair Filmes.” Tese de Doutorado. Campinas: Universidade Estadual de Campinas (Unicamp)/Instituto de Artes (IAR).
- Pierre, Sylvie. 1987. *Glauber Rocha*. Paris: Cahiers du Cinéma.
- Ramos, Fernão P. 1987. *Cinema marginal (1968/ 1973) – A representação em seu limite*. São Paulo; Brasília: MinC/ Brasiliense.
- Silva, Armando Sérgio. 1988. *Uma oficina de atores. A Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita*. São Paulo: Edusp.
- Teixeira, Francisco E. 2011. *O cineasta celerado. A arte de se ver fora de si no cinema poético de Júlio Bressane*. São Paulo: Annablume.
- Veloso, Caetano. 1997. *Verdades tropicais*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Virmaux, Alain. 1990. *Artaud e o teatro*. São Paulo: Perspectiva.
- Xavier, Ismail. 1993. *Alegorias do subdesenvolvimento – Cinema novo, Tropicalismo e Cinema Marginal*. São Paulo: Brasiliense.

## Filmografia

- A família do barulho* [longa-metragem, digital]. Dir. Júlio Bressane. Produção: Belair Filmes, TB Produções Ltda., Júlio Bressane, Rogério Sganzerla, Brasil, 1970. 75 mins.

*Bandalheira infernal* [longa-metragem, digital]. Dir. José Sette de Barros. Produção: Lagos Filmes, José Sette de Barros, EMBRAFILME, Brasil, 1975–77. 80 mins.

*Cuidado, Madame* [longa-metragem, digital]. Dir. Júlio Bressane. Produção: Belair Filmes, Júlio Bressane, Rogério Sganzerla, Brasil, 1970. 70 mins.

*Mangue, bague* [longa-metragem, digital]. Dir. Neville D’Almeida. Produção: Neville D’Almeida Produções Cinematográficas, Marcelo França, Brasil, 1970. 80 mins.

*Maria Gladys, uma atriz brasileira* [curta-metragem, digital]. Dir. Norma Bengell. Produção: Raul Soares e Sônia Nercessian, Brasil, 1979. 09 mins. 15 segs.

*O anjo nasceu* [média-metragem, digital]. Dir. Júlio Bressane. Produção: Júlio Bressane e Mair Tavares, Brasil, 1969. 62 mins. e 48 segs.

*O Capitão Bandeira contra o Dr. Moura Brasil* [longa-metragem, digital]. Dir. Antônio Calmon. Produção: Trópico Cinematográfica, EMBRAFILME, Hugo Carvana, Cláudio Marzo, Antônio Calmon, Brasil, 1971. 71 mins.

*Os fuzis* [longa-metragem, digital]. Dir. Ruy Guerra. Produção: Jarbas Barbosa, Produções Cinematográficas Herbert Richers S.A., Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A., 1963. 80 mins.

*Sem essa, Aranha* [longa-metragem, digital]. Dir. Rogério Sganzerla. Produção: Embrafilme, Belair Filmes, Júlio Bressane e Rogério Sganzerla, Brasil, 1970. 102 mins.

*Vida* [longa-metragem, digital]. Dir. Paula Gaitán. Produção: Aruac Filmes, Pedro Tavares e Anna Sette, Brasil, 2008. 70 mins.

### *The “desbunde” as Maria Gladys’ post-tropicalist acting poetics*

ABSTRACT In the troubled political and social context of the “lead years” in Brazil (1968–75), Maria Gladys's acting techniques were closely related to the post-tropicalist tenets of “Desbunde”: the polissemic epithet whose aesthetical and behavioral principles presented a certain degree of nihilism and existential void. The “desbunde” proclaimed some uninhibited display of a rebel body in acting styles that distanced themselves from traditional and hegemonic acting models. By the means of acting techniques and behavioral practices of the “Desbunde”, Maria Gladys was, therefore, in the epicenter of the resistance movement against the Brazilian military

dictatorship within the cinematographic movement later named Brazilian Marginal Cinema.

KEYWORDS Maria Gladys; post-tropicalism; desbunde.

Recebido a 26-05-2024. Aceite para publicação a 8-08-2024.