

Eu indecifrável: o ator no *underground* brasileiro e argentino

Por Fernanda Andrade Fava*

Resumo: O artigo propõe uma análise comparativa do trabalho do ator nos filmes *O bandido da luz vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968, Brasil) e *Puntos suspensivos* (Edgardo Cozarinsky, 1970, Argentina). Esta abordagem permite cruzar o estudo da performance, do gestual e do movimento dos corpos em cena com as escolhas de mise-en-scène dos diretores. Pode ser lida ainda na relação de representação e encenação com questões de identidade e alteridade, bem como alegorias e visão de mundo dos cineastas.

Palavras-chave: Cinema Marginal, Cine Subterráneo, atuação, personagem, identidade.

Yo indescifrable: el actor del *underground* brasileño y argentino

Resumen: El artículo propone un análisis comparativo del trabajo del actor en las películas *O bandido da luz vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968, Brasil) y *Puntos suspensivos* (Edgardo Cozarinsky, 1970, Argentina). Este enfoque nos permite cruzar el estudio de la performance, los gestos y el movimiento de los cuerpos en la pantalla con las elecciones de mise-en-scène de los directores. También se puede leer en la relación de representación y puesta en escena con cuestiones de identidad y alteridad, así como ciertas alegorías y cosmovisión de los cineastas.

Palabras clave: Cinema Marginal, Cine Subterráneo, actuación, personaje, identidad.

Indecipherable self: the actor in the Brazilian and Argentinian underground

Abstract: The article proposes a comparative analysis of the actor's work in the films *O bandido da luz vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968, Brazil) and *Puntos suspensivos* (Edgardo Cozarinsky, 1970, Argentina). This approach allows us to search for intersections of the study of performance, gestures and the movement of bodies on the screen with the directors' mise-en-scène choices. It can also be read in the relation of representation and staging with issues of identity and alterity, as well as certain allegories and the filmmakers' perspectives.

Key words: Cinema Marginal, Cine Subterráneo, acting, character, identity.

Fecha de recepción: 01/07/2021

Fecha de aceptación: 26/08/2021

O olhar sobre a figura humana é substância essencial do cinema. Na narrativa cinematográfica do pós-guerra, os corpos em cena já não se apagam no emprego do relato. Eles revelam “o peso do gesto que dá seu tempo às imagens” (Amiel, 1998: 56). Os modos de representação afrouxam os laços atrelados a narrativas e tempos convencionais do cinema clássico. Gestos, falas e olhares ganham liberdade de existir fora de ações contínuas, não mais orientados apenas pela lógica, pela causalidade ou por um comportamento psicológico que comunique seu interior. Alguma dose de continuidade e evolução segue empurrando-os de uma situação a outra. Porém surgem pontos de ruptura que autorizam as personagens modernas a prescindir de sentido e não comunicar essencialmente nada do relato. Os sujeitos que as corporificam movem-se em quadro com suas *personas*, como “performers”, “actantes”, “modelos”, atores profissionais ou não-profissionais, em carne, osso e simulacro.¹ Representando a si mesmos ou dando vida às personagens, muitas vezes já não é tão fácil diferenciar.

A análise comparativa destas páginas busca enxergar as criaturas fílmicas em *O bandido da luz vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968) e *Puntos suspensivos* (Edgardo Cozarinsky, 1970) por distintos atravessamentos: a performance dos seres na tela, suas expressões faciais, vocais e corporais; as relações extracampo entre atores e cineastas e suas imbricações; para passar, enfim, ao universo das personagens, ao que permitem de reflexão sobre identidade e alteridade nas obras e sobre o quanto podem nos contar sobre as alegorias e visões de mundo dos cineastas desses filmes.

Uma série de semelhanças envolvem os objetos deste estudo. São os primeiros longas de seus diretores, cujas trajetórias são análogas: críticos de cinema que partiram para a realização. Ambos estão inseridos em correntes independentes e *underground* do cinema de seus países: Marginal, no caso

¹ Usamos, aqui, “performer” como o artista que realiza uma performance; “actante” como o participante ativo de uma narrativa segundo o conceito semiótico de Greimas e Courtes (1990); e “modelo” na concepção de Robert Bresson (2003), sujeito que é em vez de parecer.

brasileiro; Subterrâneo, no argentino.² Trabalhos realizados no limiar entre o fim dos anos 1960 e início dos 1970, em contextos político-culturais semelhantes.

As similaridades vão além: protagonistas que indicam tipos essenciais (o bandido, o padre); personagens à margem (um bandido fracassado; um padre abandonado pelos seus pares); a falsa busca identitária que deságua na impossibilidade de resposta; a relação do Eu com seus duplos e seus Outros traduzindo a visão de cinema, sociedade e subdesenvolvimento dos cineastas; a morte como final que enclausura o enigma da narrativa; o relato fragmentado. Em especial no que tangencia o trabalho do ator, encenação que age quebrando a transparência do dispositivo fílmico, personagens que são pura exterioridade e ausência de construção psicológica clara sobre seus atos.

Sob a coincidência de estruturas parecidas, os dois filmes contrastam justamente no que concerne aos registros de atuação adotados por seus atores. Optam pelos extremos de um mesmo guarda-chuva antinaturalista. Onde a performance de Paulo Villaça (no papel do bandido Jorginho) aposta no exagero e nos excessos (gestuais, identitários, de expressões faciais e corporais, de movimento, de figurino), a atuação de Jorge Álvarez (como o protagonista, padre M) foca em rarefação, minimalismo, vagarosidade, inexpressividade, por vezes imobilidade e contenção do gesto e do semblante. Onde, por um lado, há a construção do modelo bressoniano em Álvarez, por outro, irrompem na tela as invenções de um ator-autor em Villaça, nos moldes propostos por Patrick McGilligan (1975).

² Este trabalho usa a terminologia *underground* por entender, por meio da revisão bibliográfica sobre essas cinematografias, que esta é uma denominação comum à filmografia do Cinema Marginal e do Cine Subterrâneo, correntes surgidas entre o fim dos anos 1960 e começo de 1970, nas quais se inserem as obras estudadas aqui. Sobre as intersecções dos dois movimentos, é possível recorrer a autores como Wolkowicz (2014) e Garcia (2014).

Seria possível, então, fazer a correlação na leitura dessas orientações essenciais com o abismo das identidades que perpassa os filmes, entre o símbolo do vazio e do múltiplo? A hipótese trabalhada nesta análise é de que haveria, sim, associação entre o registro de atuação frenético e excessivo de Villaça para *O bandido da luz vermelha* e um sentido de identidade múltipla e dilatada, no filme, que ultrapassa o continente do protagonista e contamina as outras personagens, bem como os outros âmbitos do filme, como montagem, enquadramentos, cenários, trilha sonora, segundo evidencia a análise de Bernardet (1991). Neste caso, uma identidade indefinida porque é um sem limites de possibilidades. Haveria também, portanto, relação entre o vazio do padre M e uma ideia de identidade-espelho: na ausência de uma identidade para habitar o corpo em cena, esta superfície em branco faz refletir o Outro, os discursos de seus interlocutores, como mostra Oubiña (2011).

Acredito que esta dialética interna dos filmes resulte de câmera e narrativa híbridas, que representam não só a influência das personagens, mas também a visão de mundo e a poética própria do realizador, tal como uma Subjetiva Indireta Livre de Pasolini (1982). Afinal, a identidade e a narrativa estilhaçadas de *O bandido* revelam que o corpo dos atores é um dos veículos de Sganzerla em sua metáfora de Brasil e do Terceiro Mundo, como aponta a leitura de Ismail Xavier (2012). O círculo social de M em *Puntos suspensivos* é metonímia para expor a sociedade reacionária argentina, mas também vetor de temas que permeiam a obra de Cozarinsky, como exílio, necromancia, dilema entre civilização e barbárie, ameaça e incorporação da alteridade, como identifica Valdir Olivo Júnior (2015).

Registros de atuação: da pose ao transe

“Pura exterioridade”, diria Ruy Gardnier (2007) sobre as personagens do Cinema Marginal, onde o corpo e o rosto portam nada ou quase nada sobre seu interior e fogem a comportamentos que lhes forneçam unidade e

coerência, qualquer explicação psicológica se mostrando insuficiente ou desnecessária. Não estaríamos longe de afirmar isso também para os filmes do Cine Subterrâneo. Este tipo de atuação que não corresponde mais ao naturalismo cinematográfico evidencia incoerências, “inconsistência” e “ausência de atributos claros, motivos e objetivos” (Bordwell, 1985: 207) da personagem.³ Inconsistências, incoerências, externalidade, reflexividade: são todas formas de tentar descrever como atores se apresentam (mais do que representam) nesses filmes.

Prezando o *happening* e a performance, o improvisado e a criação coletiva, Brecht e Artaud, os cinemas *underground* brasileiro e argentino são tributários de correntes teatrais modernas. As grandes referências se tornam grupos como o Teatro Oficina, no Brasil, e o “teatro de neovanguarda” (Pellettieri, 1997: 100) e as experimentações de coletivos como o Grupo Lobo, vinculado ao Instituto Di Tella, na Argentina. Destas experiências teatrais e artísticas, vinha parte dos atores profissionais e não-profissionais dos filmes estudados aqui.⁴

O que surge dessa confluência é um cinema do corpo no que ele tem de mais manifesto, visível, à superfície da pele. O corpo como signo autônomo, libertado de funções psicologizantes evidentes ou unidirecionais, se apresenta na variedade de seus movimentos, no seu atletismo ou em seu peso e rigidez, relaxado ou contraído, coreografado ou aleatório, como um todo ou fragmentado em partes expressivas independentes. De um extremo a outro, há uma resistência ao “apagamento desses gestos, dessa corporeidade” (Amiel,

³ Bordwell se refere às personagens modernas do cinema europeu, mas há paralelos no *underground* brasileiro e no argentino.

⁴ Grupo Lobo e Teatro Oficina, inclusive, chegaram a realizar processos criativos e improvisações juntos em 1970, de acordo com Sonia Goldfeder (1977: 160) com a vinda dos criadores do *The Living Theatre* para o Brasil. A pesquisa em experimentação teatral da trupe de Julian Beck e Judith Malina foi importante influência aos dois grupos, no fim dos anos 1960, e a algumas vertentes modernas do teatro e do cinema da época.

1998: 2) como vetores do relato, explorando “aquilo que, da imagem, não se submete nem às palavras, nem à abstração” (Amiel, 1998: 5).

Em *O bandido* e *Puntos suspensivos*, a palavra, muitas vezes, se desvincula do sentido, como extensão à reverberação corporal, à textura da voz, ao diálogo sem nexos. A voz, nos dois casos, ganha certa autonomia, dissociada da boca e do corpo dos atores. Jogos de voz off e over, em *Puntos suspensivos*, na conversa entre o padre M e a filha da família burguesa, funcionam como eco da consciência, pensamentos que não chegam a se completar. Mas, conforme o filme avança, já não se pode determinar se esse eco é mesmo consciência, telepatia ou imaginação, vide as cenas finais da perseguição de M. No filme de Sganzerla, a voz do bandido deambula pela narrativa, como narração *post-mortem*, oferecendo suas diversas versões da história tanto quanto a voz dos locutores de rádio, que só ouvimos e nunca vemos. Essa dissociação se dá de maneiras diferentes, portanto: a de Jorginho, como interferência onipresente no relato; a de M, uma perplexidade irreconciliável.

Em ambos os filmes, a palavra termina por escapar totalmente da função comunicativa, com uso de gargalhadas, gritos, grunhidos e gemidos que despertam a função expressiva da voz e seu timbre no que eles têm de sugestivo: Artaud (1964: 80) diria que essas modulações e reverberações liberavam, finalmente, uma linguagem de signos não-verbais e muito mais potentes. Os gritos de horror ou êxtase em *O bandido* e *Puntos suspensivos* ajudam a compor uma atmosfera de angústia e delírio. “O berro é animal mais que humano, ele exige que o ator saia de si mesmo” (Nacache, 2005: 60), e sair do corpo é, pois, atribuir ao gesto formas e apresentações para além da função teleológica.

No trabalho gestual e corporal dos atores nos dois filmes, distinguem-se pontos de apropriação do *gestus* social brechtiano, com maneirismos que identificam o

status das personagens. O político populista J.B. da Silva (vivido por Pagano Sobrinho, na obra de Sganzerla) não economiza movimentos grandiloquentes, assim como Nini Gómez mimetiza os gestos afetados da grã-fina de elite, e Roberto Villanueva promove a transfiguração dos ridículos trejeitos militares em empresário, em sequência na obra de Cozarinsky. São trabalhos gestuais que atingem a essencialidade de dimensão física totalizadora. Agamben (2015: 54) sugere que o nascimento do cinema coincide com uma época de perda dos símbolos e da gestualidade burguesa, o que colaborou para fazer dele justamente o meio ideal para a recuperação extrema desses gestos: pura medialidade sem finalidade. Não à toa, os registros de atuação no *underground* argentino e brasileiro, muitas vezes, flertam com esse primeiro cinema.

Concomitantemente, estão em polos inversos. No caso de M, em *Puntos suspensivos*, estamos falando do gesto rarefeito e lento, a exemplo do controle minucioso de movimentos demorados da mão e do antebraço ao levar uma xícara de café à boca, nas cenas no apartamento da moça burguesa. Partes do corpo isoladas em plano detalhe, combinadas na montagem, impõem uma fragmentação do gesto em suas frações deduzíveis, falando pelo todo. O pé que pisa sobre a palavra Marx, escrita na sola, basta para explicar o esforço do padre de reafirmar seu conservadorismo, bem como a mão que acaricia libidinosamente o pão sagrado, na encenação da liturgia católica sobre o palco de teatro, já dá indícios de que forças contraditórias agem sobre esse conservadorismo, em direção aos seus desejos reprimidos.

Já em *O bandido*, movidos a pontapés, solavancos, golpes, fugas, saltos, quedas e troncos contorcidos, Jorginho e a prostituta Janete Jane (interpretada pela atriz Helena Ignez) são corpos incontinentes, inteiros na tela, animados por movimentos aberrantes, convulsivos, impulsivos, performáticos. Em bela medida, traduzem a noção de ato corporal expressivo de Hélio Oiticica, corpos que viriam a “adquirir, assim, sentidos desestabilizadores das significações dominantes” (Teixeira, 2003: 110). Em cena, Paulo Villaça, entre outras

peripécias, se joga de roupa na piscina, corre para se afogar no mar, trota descoordenadamente rodopiando sinalizadores nas mãos, insiste em três tentativas de pular um muro alto, no qual, então, se pendura. Ignez imprime vivacidade aos acessos de fúria de sua personagem, nas tomadas em que chuta o ar, lança o travesseiro, golpeia os móveis, rasga roupas, se tranca no armário, invade o porta-malas de um carro, arremessa objetos para longe.

Mesmo no trabalho facial dos atores, novamente podemos constatar dois extremos antinaturalistas. No caso de *Puntos suspensivos*, rostos e olhares inexpressivos, como uma superfície neutra, ora de autômato, como o semblante insólito da empregada Clota, ora de boneca, como a fisionomia plástica da personagem de Márcia Moretto, mutante da peruca loira sedutora ao moderno corte Joãozinho, aproximam-se da ideia de rosto-máscara. O rosto de Jorge Álvarez tampouco se altera durante suas diversas interações, sempre subtraído e impassível. A estranheza dessas faces em close exacerba ainda mais a qualidade de “muro branco” ou “espécie de tela” a ser preenchida do exterior (Iampolski, 1994: 31).

Enquanto isso, a dinâmica de caretas, caras e bocas de Paulo Villaça e Helena Ignez em *O bandido* ganha conotações de rosto-máquina: “ginástica facial” própria e “dinâmica de elementos mecânicos” (Iampolski, 1994: 28). O rosto-máquina em constante movimento dificilmente se encerra na pura cinesia, nos dois filmes; existe uma transferência constante entre máscara e máquina, entre a expressão intensa e a estática, de forma a reverberar a própria energia para o exterior. Nas “cenas da vida burguesa” em *Puntos suspensivos*, as faces das três personagens em primeiro plano frontal, reveladas sob o reflexo de perfil do próprio Edgardo Cozarinsky, engenham movimentos oculares, franzimento de testas e contrações labiais que parecem sair de manuais de fisiognomonia.⁵

⁵ Os antigos manuais determinavam traços de personalidade pela análise das expressões e das estruturas faciais. Aqui, a brincadeira de caretas joga com pura externalidade; portanto, uma fisiognomonia irônica, em que não há qualquer apreensão psicológica possível das personagens.

Máscara e máquina alcançam prolongamentos no corpo dos atores: a pose dialoga intimamente com o transe nos dois filmes, conforme os corpos se soltam, se abandonam e se descontrolam. O jeito contido do padre M se torna, finalmente, insustentável, perturbado por provocações, medos e desejos que transbordam, e sua aparente frieza dá lugar à afetação, à corrida atrapalhada, a um sujeitar-se final, à sua sodomização e desaparecimento. Nas cenas finais do filme de Sganzerla, o bandido se submete aos choques elétricos que o matam, seu arrebatamento final, como eletricidade, contagia o clima de ebulição ao seu redor, e corpos em transe dançam no fim do mundo.⁶

Atores, cineastas e personagens: ser inventor, ser inventado

Em última instância, causa e consequência desse completo arrebatamento, o ator precisa, ele mesmo, se colocar por inteiro na presença, desprender-se da representação e do fantasma da personagem. Por fim, esta presença quase material corresponde a este algo que escapa parcial ou totalmente das palavras de um roteiro, da imaginação de um diretor, reforçando o ator como principal engrenagem do jogo.

A rigor, então, o mito do ator possuído pode ser uma armadilha de fetichização do ritual de possessão. Por trás do descontrole, há o domínio da mise-en-scène, há técnica no transe, existem preparo e desprendimento na entrega do ator, resultado de um processo criativo que inicia antes de as câmeras começarem a rodar.⁷ É o transitar entre o que ele mostra de si, o que ele imprime no seu corpo atoral e o que manifesta a personagem neste corpo

⁶ O trabalho atoral que transita entre pose e transe, máscara e máquina, é ainda mais visível no corpo de Helena Ignez nos filmes seguintes de Sganzerla, como *A Mulher de Todos* e aqueles feitos na Belair. Pedro Maciel Guimarães (2012) analisa como, à pose, ela opõe a mobilidade expressa na figura do satélite, como polo de atração da câmera, em torno da qual ela orbita.

⁷ Neste sentido, vale a aproximação do termo possessão com as ideias de Roland Barthes. Seu texto *O mito do ator possuído*, de 1958, já atentava para esse duplo jogo, por vezes conflitante, entre irracional e racional, possessão por uma personagem ou naturalidade, dispêndio físico e reserva, no qual “pede-se, paradoxalmente, ao ator que seja ao mesmo tempo objeto e sujeito, presa e liberdade” (Barthes, 2007: 221).

habitado. Este trabalho do ator sempre carrega, em maior ou menor grau, um caráter autoral. É ele que concede carne, face, voz e movimento a essa figura idealizada, a personagem, que passa por um processo de transformação inevitável ao deixar de pertencer somente ao casulo imaculado da imaginação para se tornar imagem.

Portanto, na dinâmica criativa da obra cinematográfica, o ator opera em um jogo de tensões, entregando sua própria inventividade e consciência da mise-en-scène da sua imagem, enquanto também é atravessado por escolhas estilísticas dos cineastas, questões de roteiro, montagem, entre tantas outras. Essas camadas de mediação são ainda mais atuantes, tanto mais levamos em consideração que os filmes estudados aqui apresentam intenções estéticas e estilísticas proeminentes, como expressão de convicções específicas sobre a linguagem cinematográfica. Há, portanto, uma relação intersubjetiva, capaz de interferir na feitura de um filme, entre o ser que está em frente às câmeras e os seres por detrás dela, antes, durante e depois das filmagens, um paradoxo que envolve criadores, modelos e criaturas.

Paradoxo que esconde um outro, igualmente importante: o que pretende que o cineasta esteja sempre presente nas margens do seu plano, escondido em algum lugar, invisível, no espaço habitado pelos personagens, tendendo e distendendo os elásticos que o ligam a seus atores, observando-os ou liberando-os, mantendo-os longe ou apreendendo-os com uma mão firme e jogando com a liberdade deles. (Bergala, 2005).

E são notáveis as semelhanças, nos dois filmes, no que diz respeito ao diálogo franco e livre entre atores e cineastas e a uma certa dose de abertura ou liberdade às contribuições no momento das filmagens. São produções de baixo orçamento, feita entre amigos, de maneira coletiva e com muita troca entre a equipe. A relação entre criador e criatura da qual fala Bergala, portanto, é de

cooperação e prolongamento de ideias compartilhadas sobre cinema e visões de mundo, tanto em Sganzerla quanto em Cozarinsky.

E são notáveis as semelhanças, nos dois filmes, no que diz respeito ao diálogo franco e livre entre atores e cineastas e a uma certa dose de abertura ou liberdade às contribuições no momento das filmagens. São produções de baixo orçamento, feita entre amigos, de maneira coletiva e com muita troca entre a equipe. A relação entre criador e criatura da qual fala Bergala, portanto, é de cooperação e prolongamento de ideias compartilhadas sobre cinema e visões de mundo, tanto em Sganzerla quanto em Cozarinsky.

O longa-metragem brasileiro conciliou um roteiro detalhado e seguido à risca com a licença criativa e o improvisado do elenco. “Dirijo os atores em movimento e eles exercem total liberdade de estilo, para poderem ser mais sinceros. Os atores são pessoas amigas que me protegem nos momentos difíceis da filmagem e me capitalizam em busca de um sistema verdadeiro capaz de apreender todas as mutações, que são registros do processo histórico que estamos vivendo.” (Sganzerla citado em Bastos, 2007: 196)

Seria a base para que atores como Villaça e Ignez exercitassem um status de autoria no filme, nos moldes da ideia de ator-autor, essa figura que pode ser tão fundamental para a obra quanto o roteirista, o diretor ou o produtor, cuja “capacidade de atuação e persona em cena são tão poderosas que encarnam e definem a própria essência do filme” (McGilligan, 1975: 199). Esses atores acabaram, assim, por estabelecer *personas* bastante identificáveis no cinema independente nacional e souberam preservar uma unidade em seus registros de atuação a cada filme. *O bandido*, inclusive, estreia a *persona* “debochada, irreverente, degradante” (Ramos, 1987: 103) que seria a marca de Ignez dali para frente no Cinema Marginal.⁸

⁸ Seus vários olhares misteriosos e lascivos para o dispositivo comunicam-se diretamente com o olhar persistente dessa câmera sobre sua figura. E inauguram sua relação íntima com a

Do outro lado do Rio da Prata, essa magnitude autoral também notabilizava o ator Roberto Villanueva, de *Puntos suspensivos*, cujo trabalho experimental, já naquela época, inspirava a produção teatral e cinematográfica independente em Buenos Aires. Sua potência criadora fica clara na já mencionada sequência do *strip-tease* do general em empresário. Cozarinsky, como Sganzerla, trabalhou com amigos e incluiu no elenco pessoas cuja ocupação principal não era a atuação. Editor literário e musical, Jorge Álvarez é um exemplo disto. Seu trabalho e o de outros intérpretes vão na direção de neutralizar e emprestar seus corpos à fabricação de modelos, reassumindo forma nos tipos sociais propostos pelo diretor. Por conta disto, essas interpretações talvez não almejem deixar sobressair suas *personas*, mas esculpi-las.

Tanto em um caso como no outro, fica claro que o ator é vetor fundamental da narrativa, que, em grande medida, incorpora e dialoga com as suas pulsões. Em *O bandido* e *Puntos suspensivos*, não estaríamos, de fato, tão distantes da ideia de “Subjetiva Indireta Livre” no cinema, essa espécie de estratégia de que um realizador pode lançar mão para contaminar o estilo do relato como um todo, seus ângulos, movimentos de quadro, ritmo ou montagem, pela assimilação dos estados mentais alterados e pontos de vista delirantes de suas personagens. A narrativa “se liberta da função e se apresenta como [...] estilo”, intencionando “fazer com que a câmera se sinta” (Pasolini, 1982: 149-150). Em consonância com isto, o trabalho atoral é fundamental para transmitir essa ideia de contaminação do enredo pelos estados febris de sua personagem.

O corpo frenético de Villaça desvela sua presença fílmica e abriga também o bandido e seus múltiplos dados biográficos. Ator-criatura contamina, como visto, as demais personagens e instâncias do filme, e, para além disso, esse

observação atenta e interessada do homem atrás das câmeras, que mais tarde seria seu parceiro. Ignez seguiu trabalhando com Sganzerla na maioria da sua filmografia, alcançando verdadeiramente uma capacidade de interferir, quase como co-autora, nos vários estágios das obras em que participou. Ao lado de Sganzerla e Julio Bressane na produtora Belair em 1970, ela tinha pesos iguais de decisão e criação.

contágio também se opera na sala de montagem, onde a narrativa foi fragmentada e recombina irreversivelmente. Já o rosto-máscara de Álvarez para o lacônico padre M atua em dialética com a intransitividade que impera no relato bloqueado. Ao mesmo tempo, este rosto é espelho para a afetação de seus interlocutores e, em última instância, para a afetação narrativa, que costura diferentes estéticas na obra, do *travelogue* ao *vaudeville*, terror, programa televisivo ou documentário de arquivo, em preto e branco e a cores. O diretor argentino revela:

Em princípio, tinha muitas ideias de enquadramento, de climas, de imagens. E na primeira semana de montagem [...] me dei conta de que era preciso esquecer tudo e olhar para o que estava impresso na película como se fosse um objeto achado, no sentido de ver o que há na imagem. Dizer a si mesmo: “Eu quis colocar isto, mostrar aquilo. Não vejo nada do que quis, mas olha que interessante isto”. (Cozarinsky, 2005).

E o que se vê nas imagens dos filmes são registros de atuação que dão vida a criaturas autoconscientes de seus status de personagens. É justamente na diluição de qualquer distinção nítida que age essa permeabilidade de um corpo coabitado por ator e personagem, esse duplo do cinema. Nos filmes aqui referidos, multiplicam-se imagens dos atores/personagens refletidos em espelhos, olhando diretamente para a câmera, ou emprestando seus corpos para mais de um papel. Em *Puntos suspensivos*, na sequência já comentada, os atores em close, refletidos sobre a silhueta do diretor do filme, olham diretamente para a câmera enquanto fazem caretas, quebra de transparência que denuncia a consciência de serem, ao mesmo tempo, criadores e criaturas. Não parece gratuita a voz off que anuncia “Pausa!”, como um intervalo na trama onde as regras estão suspensas e é permitido manifestar essa dupla condição. Voltando a mais uma sequência citada anteriormente, Villanueva performa esse flerte com o espectador saindo de uma personagem para entrar

em outra: transição tão simplesmente resolvida com a troca de figurinos e de registros de atuação.

Em *O bandido*, Jorginho conversa com a audiência, desmente ou corrige as informações que os narradores anunciam sobre sua personalidade. Em uma determinada sequência, nos dirige a palavra: “Cês dizem que tem medo de mim. Tô falando com vocês ladrões de todo o Brasil. Pois eu tenho medo, sim. Do primeiro cara que vier me apontar um revólver e me apagar de uma vez”.

Entre atores e personagens autoconscientes, até que ponto o que se vê na tela é naturalidade ou encenação? Representação social e atoral são mesmo tão diferentes? Afinal, a natureza humana é incoerente por natureza. Em qualquer interação cotidiana se esconde uma teatralização, “a coerência expressiva exigida nas representações põe em destaque uma decisiva discrepância entre nosso eu demasiado humano e nosso eu socializado” (Goffman, 2002: 58).

É precisamente aí que investe a personagem do cinema moderno, delatando, pela inserção de elementos de incoerência, esse caráter visivelmente encenado de qualquer representação, teatral ou social – dos diálogos puramente retóricos à mesa em *Puntos suspensivos* às múltiplas identidades contraditórias acumuladas pelo bandido. Afinal, o trabalho do ator moderno vem perfurar a ideia de ego unificado que marcou as personagens clássicas, lá onde isso é ilusório, uma vez que “o ego é [...] uma multidão de significantes, sem qualquer origem ou essência particular, mantidos por ideologia ou códigos de representação” (Naremore, 1988: 5).

Um laboratório de identidades, alteridades e alegorias

Da multiplicidade de signos ao vazio completo, o Eu não é facilmente identificável, ou é produto de uma construção intencional. E é esta uma questão explícita nos filmes analisados. Para Jorginho e para M, representam

uma falsa jornada pela autodescoberta. Ambos, indivíduos solitários, anônimos. Personagens quase arquetípicas a se confrontar com outras personagens que representam ideias gerais da sociedade em que se inserem (o político corrupto populista, o detetive durão, a prostituta traidora; o alto escalão militar, a alta burguesia, os membros da vida eclesiástica). E os dois estão inevitavelmente a caminho da dissolução.

Jorginho é todo acúmulo de signos. Ao longo do filme, ele questiona diversas vezes: quem sou eu? Arriscam os locutores de rádio: “um gênio ou uma besta”? “Um tipo selvagem do século XVI jogado em plena selva de concreto, brasileiro à toa na maré da última etapa do capitalismo?”. Um amontoado de profissões, nacionalidades, paradeiros, dados biográficos e nomes são atribuídos a ele, de maneira incompatível entre si. O próprio bandido dá falsas pistas sobre sua identidade e, por fim, ele nada mais pode ser do que este verdadeiro espantalho: vaidoso e extravagante, coleciona traços pessoais, figurinos variados, estampas incongruentes, cintos, óculos, chapéus; personalidade excessiva, cafajeste, verborrágica e, às vezes, até bastante escandalosa. Uma identidade que beira o caos infinito, apesar da obstinação em condicioná-la numa maleta do “Eu”.

Por outro lado, enquanto o bandido recebe uma variedade de designações, o padre de *Puntos suspensivos* é nomeado pela enigmática consoante M. A primeira resposta dada a “Quem é este homem?” é o próprio título do filme: *puntos suspensivos*, em espanhol, reticências, sinais de pontuação que podem significar uma omissão, um pensamento inconcluso, uma interrupção. A narrativa sobre a personagem também prossegue por falsas pistas: “o que faz pela manhã?”, “onde ocorre tudo isto?”, “o que faz à noite?”. Mas fica claro, como analisa Oubiña (2011), que o vazio desta personalidade, da qual não se pode tirar nenhuma conclusão, está a serviço do verdadeiro propósito de sua jornada: oferecer uma mirada sobre diferentes setores conservadores da Argentina e suas transformações perante um período de modernização.

M foi o que ficou para trás nesse processo, um conservadorismo antiquado que não tem mais lugar frente a um outro, moderno. É um espelho para essas outras identidades que funcionam como espectros para Cozarinsky. “Creio que esta minha fascinação pela direita está no fato de que não reconheço nada de meu nela. Mas o que me interessa é o fato de que este poder, que se constituiu em um momento determinado, sobreviveu totalmente, com outra cara” (Cozarinsky em Monteagudo, 2003: 289). Como vimos, a representação de M sai muito pouco do *underacting* durante o filme. Já a grande parte dos personagens que encontra são vistos, por meio dele, na completa afetação de seus jogos, com estranhamento. Seu rosto-máscara, quase sempre neutro, portanto, serve como espelho das extravagantes identidades de outros, anulando seu interior em prol do reflexo.

Em *O bandido*, Paulo Villaça/Jorginho, como ator e personagem, é uma soma de performances exibicionistas. “No lugar de tratar a performance como um fruto de um eu essencial, isto implica que este eu é um resultado da performance” (Naremore, 1988: 19). Corpo como superfície e identidade como a sedimentação de atos performativos e estilizados, consciente e inconscientemente, ao longo do tempo. Porém, esta biografia inventada e performada do bandido se situa entre personagens que “não pertencem ao mundo, mas ao Terceiro Mundo”, como avisam os locutores.

Jorginho é, portanto, o excluído dos excluídos, um bandido num país subdesenvolvido, que, no entanto, “queria ser famoso, o bacana por bem ou por mal”. Só que ele está no polo dos marginados, “aqueles que tiveram negado acesso à escolha da identidade [...] e que no final se veem oprimidos por identidades aplicadas e impostas por outros” (Bauman, 2005: 44). Vaidoso, Jorginho usa-se dessa narrativa paralela dos veículos de comunicação sensacionalistas sobre ele para criar uma bricolagem de identidades que lhe ofereça uma biografia curiosa, imponente, quase-heroica.

No anonimato do crime, que é condição essencial de sua não-captura pela polícia, Jorginho sonha ser conhecido. Na era do narcisismo, “em uma sociedade na qual o sonho do sucesso foi esvaziado de qualquer sentido, a auto-aprovação depende do reconhecimento e aclamação públicos” (Lasch, 1983: 87).⁹ Na impossibilidade de qualquer validação que não cerceie sua liberdade, claro, o bandido individualista, personagem bastante narcísica, sente que fracassou. O único momento em que se reconhece e é reconhecido é quando vê seu retrato-falado na capa do jornal. E é onde termina seu anonimato que começa o plano de autodestruição para não ser capturado.

Já M, em *Puntos suspensivos*, prescinde de legitimação para sua identidade, pois ela se torna propositalmente mais e mais fugidia, conforme a personagem cai em incoerências pessoais e vai perdendo o controle sobre sua imagem e reputação. Um demonstrativo do quanto, para Cozarinsky, o que há é “a impossibilidade de levar a termo a investigação sobre a identidade de qualquer pessoa” (Cozarinsky em Olivo Junior, 2015: 154), enxergando “a existência, como estrangeira, furada, atravessada pelo vazio” (Olivo Junior, 2015: 138).

Exilado no próprio país, não há, para M, assim como para o bandido, outra opção além da aniquilação. Simultaneamente, ele é uma espécie de duplo do cineasta, que olha seu país com assombro: “O desamparo é a condição do exilado e também potência criativa e desconstrutora que se dá através do descriptamento das forças submersas, arcaicas ou não, que atravessam a sociedade argentina do período” (Olivo Junior, 2015: 129). Na busca de atenuar sua perplexidade ante a decisão de um de seus pupilos de se unir à guerrilha, pela interlocução com o que é diferente de si, e que exerce sobre ele uma estranha atração, a jornada de M é sem volta. Ele deixa de existir.

⁹ Janete Jane também dialoga com a ilusão da fama. À maneira das *stars* hollywoodianas, ela só é introduzida na metade do filme, num plano frontal em que posa, sorri e olha diretamente para a câmera de forma sedutora, olhos fortemente maquiados, lábios delineados e uma pinta desenhada no queixo, enquanto passa a mão pelos cabelos. Em voz over, seu comentário lembra as notas folhetinescas sobre celebridades. Porém, como Jorginho, Jane é apenas mais uma prostituta anônima da Boca do Lixo envolvida com o crime.

Está em debate, nos dois filmes, portanto, uma questão de alteridade e de corpo-prolongamento. Enquanto Jorginho circula por esse Terceiro Mundo que “vai explodir”, deglutindo e regurgitando o Outro continuamente para dentro e para fora de seu Eu, o Terceiro Mundo de *Puntos suspensivos* é aquele cujas marcas parecem maquiadas.¹⁰ A alegoria subdesenvolvida de *O bandido* é uma grande colagem de referências da cultura de massas, tão múltiplas quanto a identidade do bandido. Neste sentido, a performance de Paulo Villaça nada mais é do que esse corpo-prolongamento: um porta-voz do projeto sganzerliano de consumir a “antropofagia cultural” de seu filme, nos termos de Oswald de Andrade, ou a possibilidade de “absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem” (Andrade em Bresciani, 2012: 99). Não há contato com o outro sem contaminação.

O transbordamento identitário do protagonista sugere mesmo que outras personagens, a exemplo de J.B. da Silva, possam ser apenas um duplo dele próprio, enquanto Jorginho/Villaça é, simultaneamente, o duplo fílmico de Sganzerla. São fluidas as fronteiras desta identidade que se expande para a alteridade. No filme de Cozarinsky, a identidade, opaca, finalmente, é fagocitada, penetrada pela alteridade. M é possuído pelo misterioso desconhecido, este sedutor Outro, e sucumbe ao desejo. Frente aos dilemas morais entre regras impostas de fora e instinto, ou “o fundo do ser como selvageria e força” (Vaz, 2003: 80), a personagem depara-se com suas pulsões reprimidas; o Eu encontra dentro de si um Outro aterrorizante, mas irresistível, o seu duplo.

Ora, a perplexidade vazia de M frente à “velha novidade” da modernização social argentina também é a visão alegórica de Edgardo Cozarinsky. “Os protagonistas dos filmes *under* são mais simbólicos que seres individuais [...]; remetem a algo mais do que eles mesmos, e seu referente pode ser algo

¹⁰ Na família burguesa, de referências europeias e norte-americanas, a filha do casal diz que, para os parisienses, “*nous ne faisons pas assez Tiers-Monde*” (Não somos suficientemente Terceiro Mundo).

concreto (um país, uma instituição, uma profissão) ou uma abstração (uma fantasia, uma ideologia)” (Wolkowicz, 2011: 432). Cozarinsky tangencia, melhor dizendo, a antiga dualidade do mito fundador da sociedade argentina, o de civilização e barbárie, que dominou a literatura e a política local no século XIX, constituindo a ideia de nação.¹¹ Mesmo o discurso renovador da extrema direita, que migra do fascismo antiquado para um enunciado liberal desenvolvimentista, “não esconde, no entanto, a permanência da barbárie nesse mesmo discurso” (Olivo Junior, 2015: 141). Em *Puntos suspensivos*, a ideia é que a criação (ou invenção) de uma barbárie é a condição de existência da civilização.

A perspectiva do filme, que finaliza na panorâmica sobre Buenos Aires, é de que, para além da personagem, a História é reincidente: a renovação traz a promessa da mudança, a vinda do novo. Mas não seria esta uma mera repetição dos erros passados? Ficamos à espera dos bárbaros, que não vêm, afinal, como enuncia o poema que encerra o filme, “esta gente de algum modo era uma solução”.

A ideia de circularidade também encerra *O bandido*. Jorginho ausente, seus estilhaços agora se propagam pelo Terceiro Mundo em explosão, delirante, que espera a chegada dos bárbaros (alienígenas) com festa, samba e carnaval. Jorginho morre, mas anuncia: “vem outro”. Sua trajetória anônima é o eterno retorno do Outro, “ser do devir, um do múltiplo, necessidade do acaso” (Pelbart, 2015: 131), mudança e volta, não do mesmo, mas do diferente. Ser e representar é este permanente vai-e-vem entre Eu e Outro, frenesi e pose, rosto-máscara e rosto-máquina, finalmente obtendo uma simbiose de um corpo investido e habitado pelo exterior.

¹¹ O mito remonta ao período de unificação do território argentino e às obras de Domingo Faustino Sarmiento e Bartolomé Mitre. A ideia de nação foi construída com base na luta revolucionária dos *criollos*, heróis da unificação: minoria “ilustrada”, civilizada, patriota, brancos descendentes de europeus, que se consideravam superiores em contraposição aos modos bárbaros e selvagens de federalistas, *caudillos*, *gaúchos*, *cimarrones* (negros) e indígenas.

De dentro de um mesmo corpo, a personagem é este Outro do ator, que cria e aplica os jogos sobre ela sem apagar suas fronteiras. De dentro de uma mesma cena, o jogo individual deste ator se modifica em contato com a alteridade dos que contracenam com ele. De dentro de um mesmo filme, o ator é o Outro do diretor e fala por ele e por si.

Esta é uma das questões mais profundas que afetam o ator (e especialmente o ator de cinema): como eles são o resultado de amplos processos culturais, noções de pessoa e identidade pessoal são reveladas por meio do trabalho do ator, que expõe e desnuda o modo com o qual as conexões entre uma criatura de carne e osso e sua imago (o ideal do ego, projeções psíquicas em geral) são montadas e desmontadas. Portanto, nossas crenças sobre identidade, indivíduo, ego e os outros são esclarecidas e recebem uma forma concreta no *melting pot* existencial que é o trabalho de um ator. O ator, um laboratório experimental de identidade, redefine as configurações aceitas ou desenvolve ante nossos olhos protótipos específicos de seres que podem ser inscritos, não somente na história das ideias e imagens, mas também na nossa própria realidade social. (Brenez, 2015: 62)

Existe aí terreno para se pensar nas imbricações complexas entre o ator, o filme e o período em que eles se inserem. O trabalho criativo do cinema carrega as marcas do tempo. “Como tem o seu centro no gesto e não na imagem, o cinema pertence essencialmente à ordem da ética e da política (e não simplesmente à ordem da estética)” (Agamben, 2015: 58). Portanto, talvez o gesto não-mimético e o grito não-verbal, o corpo descompassado e a face histórica não sejam, enfim, só estilo. Eles manifestam essa impossibilidade de se expressar em um contexto de recrudescimento da repressão às liberdades individuais em dois países sob regimes ditatoriais militares. Na proibição de falar, arranca-se o urro do fundo dos pulmões. “Quando a gente não pode fazer nada, a gente avacalha”, diz o bandido da luz vermelha.

Construção transcultural, o cinema, evidentemente, também extrapola, recria, exorciza e pauta seu próprio marco temporal. Sendo determinados elementos narrativos cognoscíveis nas diferentes culturas, é indiscutível que, se essas imagens persistem hoje com igual potência e intensidade, atravessadas décadas de referências e sentidos perdidos, é porque sua paralisia foi emancipada e impregnada pelo peso e pelo grão do gesto transgressor da figura humana.

Bibliografía

Agamben, Giorgio (2015). *Meios sem fim. Notas sobre a política*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.

Amiel, Vincent (1998). *Le corps au cinéma – Keaton, Bresson, Cassavetes*. Paris: PUF.

Artaud, Antonin (1964). *Le théâtre et son double*. Paris: Editions Gallimard, collection Idées.

Bastos, Alessandra (2007). *A última entrevista (2003)*. En: Roberta Canuto (org.), *Encontros Rogério Sganzerla*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue.

Barthes, Roland (2007). "O mito do ator possuído" en: _____. *Escritos sobre teatro*. São Paulo: Martins Fontes.

Bauman, Zygmunt (2005). *Identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

Bergala, Alain (2005). *Monika de Ingmar Bergman*. Paris: Yellow Now. Traducción: Pedro Maciel Guimarães. Disponible en: <http://cantinhoodocio.blogspot.com.br/2013/12/monika-e-o-desejo.html> (Acceso en: 15 de septiembre de 2015).

Bernadet, Jean-Claude (1991). *O voo dos anjos: Bressane, Sganzerla*. São Paulo: Brasiliense.

Bordwell, David (1985). *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press.

Bresciani, Maria Stella (2012). "Reconhecer-se no 'outro'. A alteridade como espelho da semelhança" en: Márcia Regina Capelari Naxara, Izabel A. Marson e Marion Brepohl de Magalhães (orgs.), *Figurações do outro*. Uberlândia: EDUFU.

Brenez, Nicole (2015). "Are we the actors of our own life? Notes on the experimental actor" en: *L'Atalante Revista de Estudios Cinematográficos*, n. 19 (janeiro-junho). Valência: Associação Cinefòrum L'Atalante.

Bresson, Robert (2003). *Notas sobre o cinematógrafo*. São Paulo: Iluminuras.

Cozarinsky, Edgardo (2005). "El que tiene sed. Entrevista concedida a María Moreno" en: *Radar. Página 12*. 15 de maio. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplemento/s/radar/9223820050515.html> (Acceso en: 08 de junio de 2017).

- García, Estevão de P (2014). "Belair e CAM: Surto experimentais clandestinos nos cinemas brasileiro e argentino" en: Tunico Amancio (org.), *Argentina-Brasil no Cinema: Diálogos*. Niterói: Editora da UFF.
- Gardner, Ruy (2007). "Um pensamento sobre o ator marginal" en: *Revista Contracampo* nº 38 (edição especial da mostra Cinema Marginal e suas Fronteiras). Disponible en: <http://www.contracampo.com.br/38/atormarginal.htm> (Acceso en: 26 de octubre de 2015).
- Goffman, Erving (2002). *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Editora Vozes.
- Goldfeder, Sonia (1977). *Teatro de Arena e Teatro Oficina – O político e o revolucionário*. Dissertação (Mestrado em Política). Campinas: Departamento de Ciências Sociais do IFCH, Universidade Estadual de Campinas.
- Greimas, A. J. e J. Courtés (1990). "Actante" en: *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- Iampolski, Mikhail (1994). "Visage-masque et visage-machine" em: François Albéra (org.), *Vers une théorie de l'acteur*. Lausanne: L'Age d'Homme.
- Lasch, Christopher (1983). *Cultura do Narcisismo. A vida americana numa era de esperanças em declínio*. Rio de Janeiro: Imago.
- Maciel Guimarães, Pedro (2012). "Helena Ignez: ator-autor entre a histeria e a pose, o satélite e a sedução" en: *Anais do VII Congresso da ABRACE*. Porto Alegre: ABRACE. Disponible en: <http://portalabrace.org/memoria/viiicongressohistoria.htm> (Acceso en: 12 de noviembre de 2015).
- McGilligan, Patrick (1975). *Cagney, the actor as auteur*. Londres: A.S Barnes, South Brunswick, Tantivity.
- Monteagudo, Luciano (2003). "... (Puntos Suspensivos)" en: Fernando Martín Peña (ed.), *Generaciones 60/90: cine argentino independiente*. Buenos Aires: Fundación Eduardo F. Constantini.
- Nacache, Jacqueline (2005). *L'acteur de cinéma*. Paris: Armand Colin.
- Naremore, James (1998). *Acting in the cinema*. Berkeley: University of California Press.
- Olivo Junior, Valdir (2015). *Excripta Cozarinsky*. Tese (Doutorado em Literatura). Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina.
- Oubiña, David (2011). *El silencio y sus bordes: modos de lo extremo en la literatura y el cine*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Pasolini, Pier Paolo (1982). *Empirismo Hereje*. Lisboa: Assirio e Alvim.
- Pelbart, Peter Pál (2015). *O tempo não-reconciliado. Imagens de tempo em Deleuze*. São Paulo: Perspectiva.
- Pellettieri, Osvaldo (1997). *Una Historia Interrumpida. Teatro Argentino Moderno (1949-1976)*. Buenos Aires: Editorial Galerna.

Ramos, Fernão (1987). *Cinema Marginal (1968/1973): A representação em seu limite*. São Paulo: Brasiliense/Embrafilme.

Teixeira, Francisco Elinaldo (2003). *O terceiro olho - Ensaios de cinema e vídeo (Mário Peixoto, Glauber Rocha e Júlio Bressane)*. São Paulo, Perspectiva.

Vaz, Paulo (2003). "Tempo e tecnologia" en: Márcio Doctors (org.), *Tempo dos Tempos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

Wolkowicz, Paula (2011). "Un cine constestatorio. Vanguardia estética y política durante los años sessenta" en: Ana Laura Lusnich e Pablo Piedras (orgs.), *Una historia del cine político y social en Argentina. (1969-2009)*. Buenos Aires: Nueva Librería.

____ (2014). "Repensar a revolução. Intersecções entre o cinema under argentino e o cinema marginal brasileiro" en: Ana Laura Lusnich (org.), *Representação e revolução no cinema latino-americano clássico-industrial: Argentina, Brasil e México*. São Paulo: Alameda.

Xavier, Ismail (2012). *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Cosac Naify.

* Mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Unicamp, sob orientação do Prof. Dr. Alfredo Luiz Paes de Oliveira Suppia, e investiga os cinemas experimentais e independentes do final dos anos 1960 no Brasil e na Argentina, com foco em narrativa, trabalho do ator e alegorias. Atua como programadora no Sesc São Paulo, com foco em audiovisual. E-mail: fernandafava@gmail.com