

A PRESENÇA DO ATOR *NAIF* NO CINEMA MARGINAL BRASILEIRO

Sandro de Oliveira¹

Universidade Estadual de Goiás (UEG)

12

Resumo

Este trabalho pretende divisar as características gráficas do ator no cinema marginal brasileiro usando como ferramenta de análise a fenomenologia do filósofo norte-americano Charles Sanders Peirce. Para isso, recorre primordialmente a autores que discorreram sobre a presença do ator no cinema e suas origens, no teatro. Para segmentar a análise, classificou a presença do ator no cinema em três vias: sensória, gráfico-gestual-vocal e dos procedimentos cinematográficos suplementares. Ao promover um recorte mais agudo no tema, utilizou como objeto o filme *A família do barulho*, do cineasta carioca Júlio Bressane.

Palavras-chave: ator; cinema; fenomenologia, marginal, semiótica.

Abstract

This paper intends to find out the graphic features of the actor in the Brazilian Underground Cinema by using as an analysis tool the phenomenology of the North American philosopher Charles Sanders Peirce. To that end, it uses primarily authors who have written about the presence of the actor in the cinema e its origins, the theatre. In order to organise this analysis, it classified the presence of the actor in the cinema in three ways: sensorial, graphic-gesture-vocal and of the supplementary cinematographic procedures. To promote a sharp division of the theme of this article, it used as object of study the film *A família do barulho* (Júlio Bressane, 1970, BRA).

Key-words: actor; cinema; phenomenology, underground, semiotics.

¹ Mestre no programa de Comunicação e Semiótica na Pontifícia Universidade Católica de S. Paulo (PUC-SP) e coordenador do projeto de pesquisa "O ator no cinema marginal brasileiro", apresentado à Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação da Universidade Estadual de Goiás (UEG) no ano de 2011, que gerou este trabalho. Contato: nagysandro1@gmail.com.

1 INTRODUÇÃO

1.1 Prolegômenos à fenomenologia do ator no cinema

Quando vamos ao cinema, olhamos para pessoas na tela. Não há somente pessoas, obviamente, mas fora do âmbito dos documentários de cunho ambiental onde a natureza impera, a vasta maioria dos filmes aos quais assistimos apresenta atores na sua tessitura. Essas pessoas não estão presentes fisicamente, há um impedimento. Explicase: o que vemos é uma imagem bidimensional chapada delas na tela, captada por um dispositivo mecânico: a câmera cinematográfica; mesmo assim, somos capazes de apreender a tridimensionalidade desta imagem. (GIBSON *apud* SANTAELLA, 2001, p. 207) Segundo a semiótica, a imagem é um signo – um índice, porque indica por contiguidade um mundo fora dela -, e o ator, ou o mundo que esta imagem nos apresenta, é o referente do signo. E este referente pode estar presente no signo de três formas: qualitativa, existencial e genérica (SANTAELLA, 2005, p. 118). Portanto, temos aqui três elementos distintos a observar.

Primeiro, a imagem traz consigo particularidades intrínsecas à sua relação com o objeto/ referente. Esta relação é de ordem da escolha, paradigmática, se formos utilizar termos semiológicos diádicos típicos de autores como Christian Metz². Esta escolha ou seleção se constitui das seguintes características técnicas da imagem: escala dos planos, ângulo de câmera, enquadramento do objeto, foco, tempo médio dos planos e profundidade de campo. Há outros elementos presentes – cor e som, por exemplo -, mas os elementos elencados acima dizem respeito diretamente a como este signo se apresenta ontologicamente, no seu aspecto qualitativo. Todos esses aspectos são de ordem do signo, ou da imagem, e dizem respeito a uma série de escolhas que influenciam o modo como vemos o ator na tela.

Depois, a imagem que nos chega tem uma existência física, material. Ela pode ter texturas várias: ser uma película, um vídeo (VHS, Betamax ou outra tecnologia analógica)

² Cf. METZ, Christian. A significação no cinema. São Paulo: Perspectiva, 1972. Col. Debates # 54.

ou uma imagem digital captada por dispositivo específico e gerada por um software que monta e gera a imagem já com as características da pós-produção (coloração, cortes, transições, inserção de caracteres); é um existente com características que lhe são próprias: duração, formato, bitola, características da produção, país de origem. Essas particularidades do signo são de cunho material (*Idem*, p. 120) estando, então, numa ordem segunda.

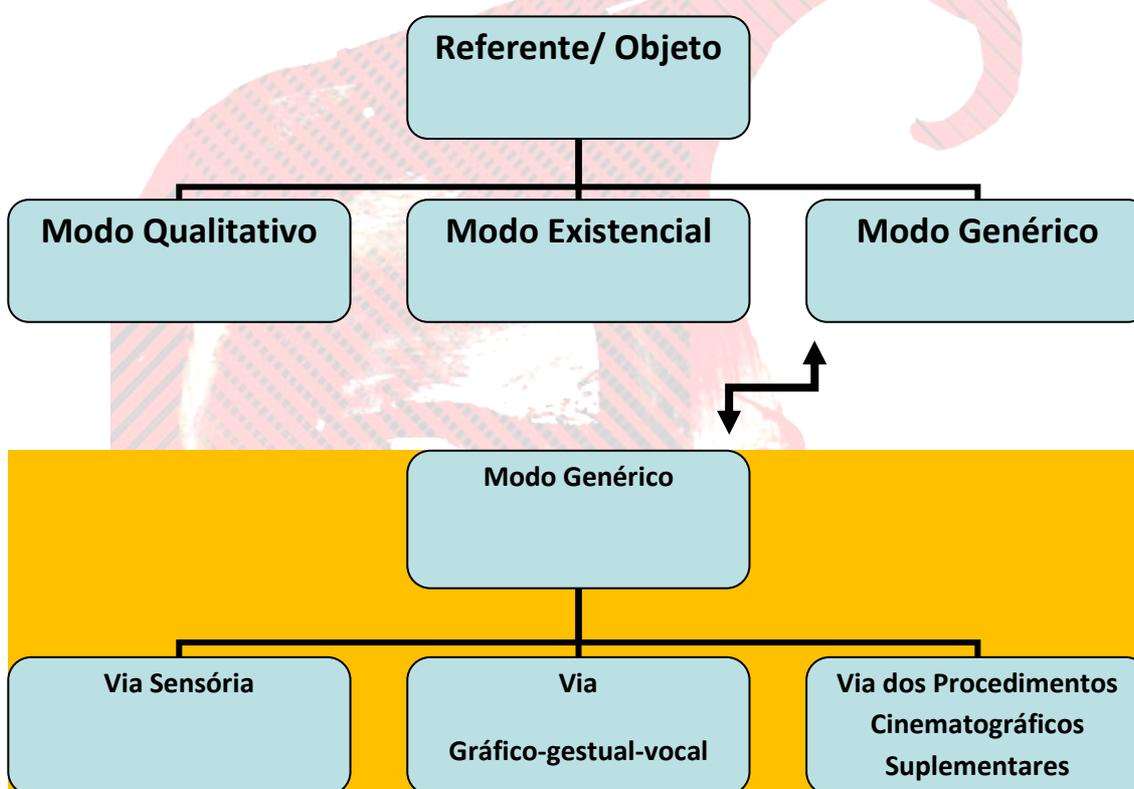
Há o modo terceiro de vermos a imagem (signo): a presença do ator e seus gestos, discursos, voz, aparência. Isto porque os filmes que iremos analisar, os filmes marginais, se enquadram numa classe de filmes chamados ficcionais. Nestes filmes, os atores têm papel fundamental para veicularem ideias, angústias do autor, seus discursos, etc. E, porque se tratam de filmes ficcionais, sabemos que os atores estão ali representando papéis de (presume-se) seres ficcionais³. Em filmes ficcionais, toda produção de gestos, expressões faciais, posturas, discursos verbais (ou a ausência deles!), a encenação e os elementos suplementares do discurso cinematográfico empreendem um engendramento de discurso sonoro-visual-verbal que formam a composição total do filme. Nesta ordem terceira, temos o modo genérico de vermos as imagens, ou seja, o quê e como, nesses filmes marginais, todos os elementos elencados acima auxiliam para formar o corpo do filme. (*Ibidem*, p. 121)

No modo genérico, há questões que devem ser aprofundadas. O ator nesses filmes ficcionais se apresenta na tela em vários momentos e com várias funções. Toda uma série de sentimentos, impressões, percursos da trama, discursos das personagens – e, por conseguinte e de forma (in-) direta, o discurso do diretor/ autor -, é veiculada pela presença gráfica⁴ do ator na tela. A presença do ator na tela pode se empreender em três campos diferentes. Ei-los: a) a via sensória; b) a via gráfico-gestual-vocal e; c) a via dos

³ Não há notícia de personagens verídicos nos filmes marginais, ou que algum autor tenha dito que houvesse alguma relação entre o personagem e alguma pessoa real. Bernardet desmistifica o fato de que *O Bandido da luz vermelha* seja sobre o bandido real, que povoava os jornais na época da produção do filme. Em seu livro *O vôo dos anjos – Bressane/ Sganzerla*, ele afirma que o bandido é somente uma ideia de concepção para o filme, não havendo nada que ligue o personagem do filme ao bandido de carne e osso.

⁴ Cf. ARAGÃO, Isabella Ribeiro. *A dimensão gráfica no cinema: uma proposta de classificação*. In: Estudos de Cinema e Audiovisual - Socine. Vol. 10. Págs. 383 – 398.

procedimentos cinematográficos suplementares. Há obviamente uma relação de intensa identidade entre as três vias da presença do ator na tela e a fenomenologia peirciana: a primeiridade, secundidade e terceiridade. Essa identidade não é fortuita, pois a fenomenologia é uma ciência capaz de dar subsídios para analisarmos a presença física (gráfica) desse ator na tela e os procedimentos usados (pelo mesmo) para veicular os elementos narrativos presentes nos filmes ficcionais. Portanto, para melhor visualizarmos os esquemas sígnicos da imagem do ator na tela temos o seguinte:



2 Desenvolvimento

Dentro do que comumente se chama, não sem protestos de muitos, de cinema marginal brasileiro, surgiu em fevereiro de 1970 uma produtora de filmes de baixíssimo orçamento, de produção-relâmpago, feitos em parceria entre os seus sócios (Rogério Sganzerla e Júlio Bressane) e com atores quase onipresentes nos mesmos (Helena Ignez, Maria Gladys, Guará Rodrigues, Paulo Villaça, entre outros): A BELAIR Filmes. A

BELAIR produziu, entre fevereiro e maio de 1970, seis filmes de longa-metragem e um filme de curta metragem⁵.

Estes filmes radicalizavam a já agressiva e transgressora estética cinematográfica dos 'outros' filmes marginais; eram tramas obscuras, onde a linearidade temporal (teleologia) era subvertida e estilhaçada numa proposta quase suicida; os atores tinham performances quase paroxísticas, catárticas, onde a preparação de um diálogo acabado e um papel pré-estabelecido eram procedimentos distantes.

Dentro da filmografia da BELAIR, Júlio Bressane dirigiu um filme chamado *A família do barulho*. Como este trabalho possui óbvias limitações de espaço, faz-se necessário, então, um recorte mais específico de toda a filmografia da BELAIR. Escolheu-se *A família do barulho* por algumas razões: os elementos do que se propõe chamar de ator *naif* se apresentam com singular abundância neste filme. Esses elementos já foram suficientemente elencados em um primeiro projeto de pesquisa apresentado e concluído em 2008, intitulado *O ator no cinema marginal brasileiro (1967- 1973)*. Contudo, naquele primeiro trabalho sobre o ator no cinema marginal, não havia a proposta de delimitar um objeto com mais precisão e analisar um caso com mais profundidade. Aqui, o ator *naif* será mostrado em todas as suas ambiências. É nisso que a proposta deste trabalho se diferencia daquele apresentado em 2008.

2.1 *A família do barulho*

A família do barulho é, na verdade, dois filmes colados em um só. Estranho pensar assim, mas explica-se tal fenômeno. Na disposição das sequências e cenas do filme, surge na tela uma dicotomia de tratamento de imagens que é extremamente intrigante. Nas primeiras sequências do filme, há uma em especial que não se repete na tessitura do filme. É uma família. Aparentemente comum. Primeiro uma menina segurando um serrote, depois a mesma menina brinca de 'serrar' o abdômen de um menino. Em algumas cenas depois, vemos ora a menina ora o menino brincando de fumar, olhando para a câmera.

⁵ Informações contidas no site <http://www.filmebelair.com.br/wp-content/uploads/2011/03/PressBook_Belair.pdf>. Acesado em: 24/05/2011.

Então surge uma mulher usando um lenço de cabeça (a empregada da casa?) passando roupa numa cozinha. Daí surge um grupo de um homem e duas mulheres (todos idosos) jogando baralho ao redor de uma mesa numa ampla sala de estar. Eles estão primeiramente sendo observados por aquela mulher presente na cena anterior, depois, já não a vemos mais. Supõe-se que aquelas pessoas jogando cartas na sala de estar sejam os patrões da outra mulher de lenço. Contudo, estas são somente conjecturas. Estas cenas duram quase dez minutos e não é dado o direito à família de emitir sons. O que ouvimos é uma canção cafona country (possivelmente norte-americana) extra-diegética. Sabemos que os membros desta primeira família falam dentro das cenas, algumas destas falas são até feitas num módulo de atuação que quebra a quarta parede⁶. Mas, pela textura das imagens e pela descontração dos membros dessa família perante a câmera, podemos até supor tratar-se de uma cotidiana filmagem de uma reunião de família e não um filme de ficção. Ainda não temos um filme ficcional de verdade – ou pelo menos o que o cinema clássico convencionou ser um filme ficcional -, pois não há trama e nem atuação.

No entanto, há o ‘outro’ filme. Um filme com uma ‘outra’ família com três membros. Essa outra família surge na disposição das sequências do filme justaposta àquela primeira família. É estranho pensar que elas podem ser até uma mesma família. Mas, em nenhum momento do filme, nenhum membro desta segunda família surge na tela ‘contracenando’ com um membro da outra família. São dois filmes colados num só.

O fato destes três membros pertencerem a uma família é algo discutível.⁷ O título do filme não é um índice dos mais confiáveis para termos uma ideia do que vemos na tela. O certo é que a mulher é prostituta, os dois homens ficam em casa e quando

⁶ “(...) habitualmente se representa como se o cenário tivesse não três, mas sim quatro paredes (a quarta seria a que separa o palco da plateia: atuar com a quarta parede significa, pois, atuar como se não houvesse público...)” PEIXOTO, Fernando. *BRECHT – Uma introdução ao teatro dialético*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. p. 63.

⁷ Num site de downloads de filmes, o ‘The pirate bay’, há disponível uma sinopse (não creditada) que diz: “A dysfunctional family, composed of a prostitute and two gays, one strong and the other fragile and stupid, lives a routine life in Rio de Janeiro. When the slut threatens the other two to stop supporting them, they decide to find an odalisque as an alternative to keep their easy life.” Cf. http://thepiratebay.se/torrent/6728254/A_Familia_do_Barulho_%28Julio_Bressane_1970.

pressentem que a mulher talvez não mais seja a provedora da casa, os rapazes resolvem contratar uma odalisca para substituí-la.

Mesmo num momento em que qualquer parentesco entre eles possa ter sido verbalizado por algum membro da família, esta verbalização surge como um falso índice, uma indicação obscura ou uma simples digressão. Numa sequência posterior àquela mencionada acima (14'05" – 14'45"), a mulher diz que "(...) a mamãe aqui se virando". Como estamos falando de um filme da BELAIR, nada na imagem é o que parece ser. A palavra mamãe aqui é muito mais uma gíria para pessoa mais velha, pessoa dominante ou pessoa superior do que para genitora.

Esta segunda família tem o privilégio da voz e do som. Não somos apresentados formalmente aos membros dessa segunda família, os seus nomes não são fornecidos durante a trama. Algumas pistas são dadas, mas muito frágeis para termos uma certeza do (improvável) parentesco entre eles. Primeiramente, surgem estes membros somente como um *tableau*⁸. Aí sim, tem-se o início do que poderíamos chamar, grosso modo, de uma trama. É sobre essa segunda "família" que este trabalho vai se debruçar. Nas primeiras cenas da sequência em que essa segunda família aparece, vê-se, facilmente, tratar-se de atores contracenando. Como esse trabalho versa sobre o ator *naïf*, a hipótese mais clara é que desses atores atuando que teremos os elementos deste tipo de atuação.

2.2 A via sensória

Dentro do espectro da presença do ator na imagem de um filme, no caso nosso um longa-metragem, há aspectos que podem ser tratados de modo qualitativo, no mundo desvanecente e fugidio das impressões sensoriais, gerado pela imagem do filme e pelos seus elementos gráficos, pelas sensações visuais do cenário e pela aparência física dos atores. Estamos ainda no campo das aparências, que podem ser descritas pelo observar atento das imagens que chegam ao nosso olhar. Essas sensações são de ordem primeira, qualitativa, e quando falamos em qualidade falamos de uma categoria pouco

⁸ Plano que tenta comunicar através de uma imagem estática de figuras compostas, com poses elaboradas. Cf. NAREMORE. P. 104/ 140; BARTHES, 1977. P. 70; BORDWELL, 2008. P. 78.

compreendida. Assim, Deleuze afirma que “an entirely different category, which refers to another type of image with other signs. Peirce does not conceal the fact the firstness is difficult to define, because it is felt, fresh, fleeting and nevertheless eternal.” (DELEUZE, p. 98)

Porque difíceis de se definirem, os aspectos sensórios são de acesso trabalhoso. Imaginemos as personagens de *A família do barulho*. O que primeiramente chama a atenção nessas personagens é o fato de serem destituídas de qualquer psicologia verossímil⁹. Isso pode até ser um fato corriqueiro, já que muitas produções dos cinemas novos (ou novíssimos, na acepção de Jairo Ferreira¹⁰) retratavam personagens no limite da deambulação sem objetivos, do gesto não naturalisticamente demarcado. As pessoas aqui, do rapaz mais sensível à odalisca, do homem dominante à personagem de Grande Otelo, são desprovidas de interioridade ou de uma psicologia minimamente definível. Nas palavras de Ruy Gardnier, “os personagens de Sganzerla, de Bressane, não têm interior. Ao contrário, as pessoas que povoam esses filmes são pura exterioridade” ou até mesmo “o elogio da superficialidade e a negação da interioridade (o que traz à luz uma verdade profunda das artes cênicas: teatro e cinema se faz [sic] com gestos, não com a alma)”¹¹.

⁹ Verossimilhança para Beth Brait é fruto da necessidade da obra de parecer com algo que o espectador quer e espera ver. Cf. BRAIT, Beth. *A personagem*. 3ª. Edição. Ática. 1987. Págs. 32 – 33. Já para Renata Pallottini, verossimilhança ter a ver com o fato de que uma certa personagem terá de ser necessariamente apresentada com as características físicas e psicológicas de uma noção generalizada daquela personagem, não necessariamente tendo de encontrar aquela personagem na vida cotidiana. Cf. PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia – A construção da personagem*. Ática, 1989. Pág. 12. Num outro momento de seu livro, Pallottini afirma que Antônio Cândido, no seu livro *A personagem de ficção*, pondera que é a coerência estética interna e não a aparência com o real é que dá à personagem a verossimilhança. Assim, para Cândido, a verossimilhança é algo intra-ficção e não um espaço negociado entre ficção e o real, que é um conceito marcadamente aristotélico. Neste trabalho, utilizaremos o conceito de verossimilhança mais aproximado com a acepção de Brait, ou seja, uma fusão de um conceito interespaços entre ficção e cotidiano, levando em conta o que o espectador espera ver para modelos já minimamente fixados.

¹⁰ Cf. RAMOS, Fernão. *Cinema marginal (1968/ 1973) – A representação em seu limite*. São Paulo, Brasiliense/ EMBRAFILME/ Ministério da Cultura, 1987. P. 27. FERREIRA, Jairo. *Cinemagik*. In PUPPO, Eugênio (Org./ Ed.), *Cinema marginal brasileiro e suas fronteiras – Filmes produzidos nos anos 60 e 70*. (2ª. Ed.) Centro Cultural Banco do Brasil. P. 124.

¹¹ GARDNIER, Ruy. *Um pensamento sobre o ator marginal*. *Contracampo – Revista de Cinema* n. 38. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/38/frames.htm>>. Acesso em: 24/11/2011.

Porque tão rasas e destituídas de particularidades que as fazem atraentes para públicos afeitos ao naturalismo dominante no cinema clássico, as personagens marginais transitam sensorialmente entre a repulsa e a total falta de compreensão.

Um outro aspecto que, unido ao fato do suporte em preto-e-branco, chama a atenção em *A família do barulho* é o estourar da imagem em algumas cenas do filme. Em *Dragão da maldade contra o santo guerreiro* (Gláuber Rocha, 1969) o diretor de fotografia do filme, Afonso Beato, promoveu uma “explosão de luz” numa cena em especial, para promover uma exemplaridade de ação da personagem do caçador de cangaceiro, Antônio das Mortes. Contudo, na tessitura de *A família do barulho*, a luz estourada em muitas cenas nos remete a outros depoimentos de Carlos Reichembach, um dos principais artífices do cinema marginal: “Essa corrente [a do cinema marginal] pregava com mais insistência a tese do “quanto pior, melhor” e do deboche como estilo”/ “Uma das palavras de ordem da época: “Se não dá para fazer o melhor, vamos fazer o que der”./ “Quando nós três, eu [Reichembach], [João] Callegaro e [Antônio] Lima, resolvemos que iríamos fazer um filme ruim, decidimos filmar tudo da maneira como não se deve filmar habitualmente.”¹² Portanto, longe da exemplaridade alegdo gesto de Gláuber, Bressane queria avacalhar a fotografia e causar aquele velho e bom estranhamento típicos dos cinemas novíssimos. Interessante ver que os estouros da imagem acontecem somente com a ‘outra’ família, a encenada, e não com as filmagens familiares da primeira família documental, o que poderia comprovar então o caráter proposital deste procedimento.

Outro aspecto recorrente na fotografia de *A família do barulho* é o pouco acabamento imagético. Fora do aspecto estourado de algumas cenas, o que vem ao olhar de maneira destacada é o fluir muitas vezes interrompido dos planos, como se o fluxo de apreensão dos mesmos fosse muito mais rápido do que comumente o é, deixando o filme com um aspecto de narração truncada, de uma montagem de caráter disjuntivo. Mas, ao falarmos da duração dos planos, Bressane nos envia a outros caminhos.

¹² LYRA, Marcelo. Carlos Reichembach: o cinema como razão de viver/ Marcelo Lyra. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004. Págs. 47, 80 e 86.

Em muitos de seus outros filmes, e também em *A família do barulho*, a DMP (duração média dos planos) de algumas sequências é muito longa¹³. Então, em contraposição à visão do fluxo das ações vista de modo truncado no parágrafo anterior, este filme da BELAIR cria um paradoxo dentro da sua fruição ao instituir sequências em que a ação deixada na tela até o limite da apreensão causa um desconforto quase insuportável¹⁴ que deixa a ação mais densa. (XAVIER, 1993, p. 228)

Em contraposição a essa visualidade estourada, truncada e escura de algumas cenas, está o cenário do filme. A não ser por algumas cenas em ambientes abertos (praia, principalmente), quase toda a estória se passa uma mesma casa, que de tão corriqueira e comum, forma um contraste gritante com a enunciação visual do filme como um todo.¹⁵ Portanto, o contraste destes aspectos sensoriais é a marca registrada de *A família do barulho*.

Há uma tradição no audiovisual (cinema e televisão) de apresentação do ambiente familiar de modo bastante previsível. Há toda uma iconografia de apresentação desses membros inseridos num mundo de conforto, segurança, carinho e felicidade. A telenovela, com seus roteiros-pastiches, levam ao limite da paciência o mundo pasteurizado de um

¹³ Para compreensão mais detalhada do que é a duração média dos planos, Cf. BORDWELL, David. Figuras traçadas na luz. Papirus, 2008. P. 47.

¹⁴ Veja *O anjo nasceu* (Júlio Bressane, 1969, BRA). Filme pré-BELAIR, *O anjo nasceu* mostra uma sequência que resvala no insuportável quando mostra uma estrada vazia por vários minutos. Em *A família do barulho*, a cena em que os dois homens falam sobre a necessidade de contratar uma odalisca (17'38" – 18'25") tem as pontas do plano não cortadas, dando um aspecto mal-acabado e levemente desconfortável pela duração esticada propositadamente. Inclusive, no final do plano, o movimento dos atores 'parando de contracenar' e saindo do quadro é deixada no corte final, dando uma impressão de desleixo.

¹⁵ Cabe aqui uma explicação sobre o cenário do filme. Gravado numa casa real, não num cenário artificial montado, *A família do barulho* não utiliza um cenário que seria uma digressão visual em relação à 'família'. Aliás, ele é completamente destituído de elementos mais caracterizantes. As paredes são primordialmente nuas, pintadas em cores neutras (tons de brancos), a mobília é enxuta, minimalista: uma mesa, um fogão, uma cama, um sofá. Nada no cenário do filme nos remete a uma casa em especial, a casa do filme é uma sinédoque de uma casa qualquer, de uma família qualquer. Não há aqui uma mínima intenção de levar ao espectador um cenário que seja realista numa acepção brechtiana do termo, onde este nos guiaria a uma sensação de que 'Isto é um espetáculo de teatro [cinema, no nosso caso], não a vida real'. Cf. PEIXOTO, Fernando. Brecht – Uma introdução ao teatro dialético. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981. Pág. 99.

lar familiar feliz, feito de encontros e aprendizados, tudo embalado pelo sabor dos temas-clichê do folhetim. A BELAIR e notadamente *A família do barulho* dão novas cores a esse drama familiar. A sensação visual aqui é de agressão, ambiente de usurpação do outro, da resolução, quase sempre por meios legalmente duvidáveis, dos problemas econômicos. O ambiente aqui é do “cada um por si”. Este tipo de disposição de temas vai contra essa tradição do drama familiar naturalista, como atesta Xavier (2006, p. 15):

Tais gestos de desconstrução formal estavam em consonância com um irreverente questionamento da ordem moral e da segurança física do mundo da família, em filmes nos quais as explosões de violência se associavam ao império do ressentimento, das revanches de bandidos ou de empregadas domésticas, do crime passional entre quatro paredes. O cinema de Bressane fazia, então, ataques coordenados às instituições, incluído o ritual do espetáculo de massa.

2.3 A via gráfico-gestual-vocal

Se na via sensória são na verdade as impressões qualitativas, de difícil acesso, pois extremamente fígdias, que dão as fichas, na via gráfico-gestual-vocal o que mais vêm à vista são os aspectos do corpo físico, da presença material do fenômeno no real, do contato não mediado entre o eu e o mundo. Aqui, as impressões que mais vão nortear as nossas elucubrações sobre a presença do ator *naif* no cinema da BELAIR são aquelas causadas pela presença física do ator na tela.

Os índices causam em nós um impacto que dificilmente se pode ignorar. São estímulos que nos afetam de modo incontestado, não mediados, pois as rotulações, nomeações que norteam a existência humana no mundo ainda não estão presentes aqui; são características da terceiridade. Por isso, os índices estão imersos no mundo da secundidade. Agora, então, iremos penetrar no mundo dos estímulos brutos, da visualidade agressiva, pois não podemos não-ver o que está na tela; a visualidade comanda nossos estímulos, por isso, na via gráfico-gestual-vocal, são os estímulos

visuais da presença física do ator na tela que irão abrir a estrada das nossas análises. Patrice Pavis (2011, p. 52) já afirmava que “O primeiro ‘trabalho’ do ator, que não é trabalho propriamente dito, é o de estar *presente*, de se situar aqui e agora para o público, como um ser transmitido ‘ao vivo’, sem intermediário.”

Vimos no item anterior que em seu aspecto sensório, Bressane se utiliza de elementos dissonantes para veicular a imagem desta ‘família’. A apresentação da trama feita de modo absolutamente anômalo, a construção semântica do filme com elementos lacunares, esparsos, obscuros, a enunciação imagética pouco afeita aos cânones de um cinema de apreensão mais facilitada, tudo nos levar a crer que *A família do barulho* é um filme com profundos elementos dissonantes.

Quando se fala em dissonante no mundo do ator, se correlacionam elementos que podem nos remeter ao mundo das elocuições verbais ou do gestual do ator. Antônio Januzelli, referindo-se a Antonin Artaud, descreve como o teatrólogo francês via os elementos dissonantes na encenação teatral:

As “dissonâncias” são um dos recursos básicos de Artaud para a criação de ações alucinatórias sobre o espectador, extraindo a teatralidade de todos os elementos componentes do espetáculo. Trabalhar-se-á com ampliações, prolongamentos, repetições, deformações, contrapontos, explosões, que são elementos que chegam mais próximo das palavras e imagens magnéticas dos sonhos e dos estados passionais e psíquicos que possam ser evocados pela consciência do homem. (JANUZELLI, 22)

Assim, é possível pensar que uma enunciação tão anômala em Bressane, cheia de elementos que nos remetem muito mais a digressões do que um via de comunicação plena e fluída com o espectador, os elementos dissonantes sejam a pedra-de-toque de *A família do barulho*.

Helena Ignêz é a mulher desta família. Aparece sempre em trajes sumários, expondo sempre partes do corpo, nos dando pistas sobre seu comportamento. Logo no início do filme (10’52”) ela diz que fica rodando bolsinha enquanto os rapazes ficam na

‘frescura’. Sua voz, estridente e debochada, nos dá uma dimensão da sua personalidade. Sua abordagem em relação aos rapazes é sempre agressiva; nesta mesma cena, faz carinho num dos rapazes como se quisesse arrancar os cabelos do seu peito. Seus gestos são largos, abertos: mesmo no tableau “familiar” já comentado acima (10’06’ – 10’39’), ela surge no quadro sentada entre os rapazes com jeans apertado e pernas abertas, num gesto provocador e pouco usual para “uma fotografia de família”. Como descrito na sinopse acima, ela está passando por um processo de abandono do papel de provedora da família. Diz que não vai mais sustentar os rapazes. Mas é interessante notar o quão rejeitada ela é pelo rapaz ‘dominante’ do grupo (o marido?). Em nenhum momento vemos trocas de carícias, pois a agressão e hostilidade são os sentimentos que mais nos veem à vista. Logo depois de rejeitada na primeira cena com diálogo do filme, surge outro quadro, em que duas pessoas estão na praia. O rapaz e a moça (os protagonistas?) surgem de costas para a câmera. Vemos a moça se afastar e o rapaz acenando “adeus” com um chapéu de coco, figurando¹⁶ o adeus dado na primeira cena pela moça, agora confirmado pelo rapaz. Tudo isto é feito num registro pouco elucidativo, pois a encenação de costas nos esconde em vez de mostrar os atores da cena. Mas, Bressane, no seu estilo dissertativo de encadear imagens, numa montagem que preconiza a associação de ideias muito mais do que estar filiado à escravização das imagens a uma narrativa, deixa claro desde cedo *n’A família do barulho* que o tônus de sua enunciação é o livre passear da câmera por imagens que não se associam a narrativas¹⁷.

Por falar em figuração, a prostituição da mulher é vista num quadro com encenação frontal¹⁸ e quebra da quarta parede. A mulher passeia num vai-e-vem pela calçada

¹⁶ Palavra será usada aqui sempre nesta acepção de exibição de conteúdo visual.

¹⁷ XAVIER, Ismail. Roteiro de Júlio Bressane: apresentação de uma poética. Revista Alceu (PUC-RJ), v. 6, p. 05 – 26, 2006. Disponível em: http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/alceu_n12_Xavier.pdf. Acesso em: 19/11/2011. Pág. 11.

¹⁸ Cf. BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. London, Methuen, 1985. Pág. 11. BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz – A encenação no cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2009.

olhando para a câmera como que dizendo aos espectadores que está disponível para um programa naquele momento. Novamente, a enunciação de Bressane é pouco elucidativa, pois a encenação frontal é mais incitadora de uma participação ativa do público do que a encenação em 3/4. Assim, a mulher olha para o espectador/ câmera, numa clara postura de expor o médium cinematográfico. Há quem diga que isto é uma clara postura política da enunciação, expondo o dispositivo cinematográfico como algo com origem clara, tirando da perspectiva de análise do filme a possibilidade de um produto audiovisual sem origem enunciativa. Ao expor o médium, o autor do filme desmascara o mito do cinema que fala por si só¹⁹.

Em um plano americano, o lócus do *trottoir* não nos é fornecido visualmente (14'46" – 15'06"). O que vemos em *background* é um muro claro, (o que parece ser) um banco com um vaso sobre ele e um varal diagonalmente disposto. Parece ser o quintal de uma casa, mas o andar da moça e o rebolar provocativo nos sugerem uma rua aberta, local do seu trabalho. O som objetivo da cena nos indica um espaço aberto com carros por perto, mas a imagem nos impede de visualizar o que os ouvidos percebem. Aqui, uma espécie de função fática da enunciação cinematográfica é empreendida: a imagem nos mostra algo que o discurso sonoro desmente, ou no mínimo, nos nega peremptoriamente.

Logo depois desta cena, os rapazes são vistos no mesmo quintal ou rua, com o mesmo varal em diagonal e o mesmo banco (agora sem o vaso sobre ele). O rapaz dominante dá comida na boca do outro. (15'39" – 17'00") Seria uma figuração tipicamente familiar, singela, se não tivéssemos visto os rapazes se engajando em atos libidinosos em cenas anteriores. Aqui, o que parece ser afetuoso toma outro tom na BELAIR: de escárnio com a figuração da família. O que poderia ser um ato paternal adquire um tom malicioso na figuração bressaneana.

O ato de comer tem, no cinema marginal, um capítulo à parte na via gráfico-gestual-vocal. Podemos até incluir o ato de comer em outra grande categoria gráfica: as necessidades fisiológicas. Num cinema em que a lógica própria da sua existência é o

¹⁹ Cf. BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. Col. Primeiros Passos. São Paulo, Brasiliense, 1985.

expressar de estados extremos do comportamento e da alma²⁰, comer (e/ ou vomitar), fazer amor, beber, defecar, urinar, babar, etc. são atos fisiológicos levados pelos atores *naif* do cinema marginal a um limite da exasperação, do grotesco, da aversão e do abjeto, dando um aspecto sujo, animalesco ao ato. Em cinco momentos do filme, os personagens comem ou são servidos (10'45"/ 11'55"/ 16'10"/ 28'20"/ 62'20"). Contudo, em nenhum momento, o ato é levado a cabo com a mínima dignidade ou elegância possíveis. É o realismo grotesco levado ao extremo²¹. Não há uma preocupação em criar na imagem gráfica do ator comendo na tela uma gestualidade que o liga ao homem comum: o personagem marginal vive no limiar da polidez (ou na ausência dela!). Sobre o ato de comer nos filmes marginais, Fernão Ramos nos esclarece:

Uma das imagens preferidas do Cinema Marginal é a da 'deglutição aversiva'. O personagem enche a boca de comida, acima de sua capacidade de mastigar, e deixa a massa formada escapar pelos cantos da boca. Ou, então, abre os dentes de forma ostensiva deixando o espectador antever o bolo de alimento e saliva que forma no interior desta. (RAMOS, 1987, p. 116)

Sobre o ato de se alimentar, o personagem marginal, segundo Ramos, instaura na imagem uma "representação de seres humanos com características animais". (*Idem, ibidem*, 117)

Outra imagem recorrente no cinema marginal que aparece com algum destaque em *A família do barulho* é a baba de sangue. Num plano longo (75'29" – 77'01"), com escala fechada (primeiro plano à altura dos ombros), a "mãe" olha fixamente para a tela.

²⁰ Cf. COELHO, Teirxeira. Antonin Artaud. (Col. Encanto Radical n. 16) São Paulo, Brasiliense, 1982. Aqui, Teixeira Coelho liga esses estados exasperados da alma à figuração do ator no teatro da crueldade, do dramaturgo, ator e escritor francês Antonin Artaud.

²¹ Sobre o grotesco, ler SODRÉ, Muniz & PAIVA, Raquel. O império do grotesco. São Paulo, Mauad, 2002.

Como nada acontece, pelo menos sob o viés narrativo, a enunciação é um caso à parte para ser analisada aqui. Não é incomum em filmes marginais a imagem não ter nenhum objetivo narrativo a não ser o único intento de “mostrar”, ou seja, a imagem pelo simples prazer do olhar. Esse fetiche pela imagem é um elemento presente no cinema marginal e no cinema underground americano também. Seria a imagem produzida pelo prazer plástico da mesma.

Embora não seja nosso intuito afirmar que os filmes marginais sejam filmes ‘descritivos’, a narrativa marginal possui uma inegável atração por quadros constantes onde está em questão para a câmera explorar uma determinada situação dada. (RAMOS, 1987, p. 137)

Assim, “a câmera é encaminhada para um olhar fixo ao representado, perscrutando-o com insistência”. (*Idem, Ibidem*, p. 138) Portanto, a fala é abolida neste plano estático demonstrativo e só resta ao espectador a fruição truncada da narrativa e os *tableaux vivants* que ora aparecem nos filmes, com suas poses inusitadas e aparência por vezes grotesca, a nos lembrar que a palavra de ordem aqui não é a satisfação dos desejos imagéticos narrativos do espectador, mas sim uma agressão pura, o recurso do choque e levar até o limite do desconforto a exibição de imagens-fetiche sem nenhuma motivação no campo da diegese. Ismail Xavier afirma que Bressane não se limita ao narrativo, mas flerta com um estilo disjuntivo da imagem, em que “Há um espaço de reflexão que não depende das ações, embora possa estar referido a elas, espaço que se enriquece pelo estilo disjuntivo de um olhar que descarta o princípio clássico de que tudo deve girar em torno da cena.” (XAVIER, 2006. p. 09)

Portanto, Bressane instaura um estilo de justapor imagens que resvalam num olhar contemplativo para sua plástica inerente e não uma (possível) filiação da imagem aos cânones narrativos de uma decupagem clássica (pre-) dominante.

Sobre a dicção das personagens belairianas, há alguns pontos a se destacarem. Os atores da BELAIR falam sem se atrelarem a princípios que apregoam a identificação com o tipo que estão instalando. A maneira rasgada, estridente, debochada e majoritariamente agressiva da mulher/ prostituta falar no filme nos guia a uma estrada

“desconectada de qualquer mimetismo e organizada em um sistema fonológico, retórico, prosódico, que possui suas próprias regras e não busca produzir efeitos de realidade ao copiar maneiras autênticas de falar”. (PAVIS, 2011, p. 53) E não é só no nível da vocalização que os atores da BELAIR, notadamente Ignêz, causam este estranhamento ou repulsa no espectador, mas também no âmbito vocabular, usando algumas vezes expressões idiomáticas que seriam consideradas de gosto e nível duvidosos.

Assim, entre empreender uma via de comunicação que promova a identificação verossímil, os atores da BELAIR causam o estranhamento, pois não há a preocupação, dentro da atuação primordialmente espontânea da produtora, de produzir uma imagem da personagem que necessariamente se liga a modelos pré-estabelecidos, seja pelo cotidiano ou pelos cânones do cinema clássico dominante.

2.4 A via dos procedimentos cinematográficos suplementares

Estamos agora nos meandros da lei, da autoridade da mediação sígnica, das conclusões racionais. Esta via tende agora a ligar os pontos talvez desconectados das vias anteriores, pois algumas vezes, primeiridade e secundidade instauram uma incompletude. Não é incomum em sala de aula falar de primeiridade e secundidade na fenomenologia peirciana sem ouvir alunos dizerem que “parece que quando presenciamos um fenômeno, nunca passamos pelos estágios da apreensão qualitativa ou do estágio bruto do ‘aqui e agora’, vamos sempre direto ao nível das rotulações”. Por isso, o signo está sempre imerso dentro da terceiridade, pois neste estágio ele se completa, ele já se relaciona ao referente, mas também já afeta um interpretante possível. A mediação está completa. (SANTAELLA, 2005, p. 71) Assim, na via dos procedimentos cinematográficos suplementares, o ator *naif* da BELAIR está imerso dentro de um código maior e anterior a ele: o cinema.

Para começar, há uma proeminência de planos abertos (americanos, médio) no filme que marca uma tentativa de não delimitar as partes do corpo do ator. A tensão aqui é rarefeita e a enunciação faz com que tenhamos uma visão não afetada por emoções mais íntimas. Não há closes no filme *A família do barulho*, raramente há planos fechados

demais – a baba de sangue é o máximo que chegamos -, dando-nos uma ideia de uma enunciação não afetada pela ação, de um relato distanciado.

O ator nos filmes da BELAIR possui uma característica marcante – que pode até ser replicada por todo o cinema marginal: o expor da atuação como algo maquinado. Os gestos são abertos, óbvios, figurando emoções ou ideias primárias, rasas, que estão sempre a nos lembrar que ‘o que vemos na tela são pessoas atuando’. Ao contrário dos filmes comerciais corriqueiros, quando os atores se esforçam para nos fazer esquecer da enunciação cinematográfica e do fato de que eles estão atuando, o ator da BELAIR se esforça por nos apresentar a atuação como um dado exposto, não suprimido, da tessitura do filme. Para exemplificar isto, podemos citar os inúmeros planos com encenação frontal dentro do filme. São tantos que enumerá-los seria desnecessário. Citarei alguns: Os *tableaux* da família, a baba de sangue, a cena do *trottoir* e Grande Otelo cantando *As time goes by*, canção que foi tema de um outro filme (metacinema?), *Casablanca*. Aqui, a encenação frontal produz a imagem pura do ator contracenando “para a câmera-espectador”, instaurando o que comumente se chama de estilo apresentativo do ator: aquele em que o ator ao mesmo tempo que está representando uma personagem, comenta a enunciação e expõe-se, não como ator, mas como humano.²² Dando-nos essa ideia de ator atuando e o corpo do ator como referente sógnico.

O que diferencia o ator marginal *naif* do ator realista brechtiano é o improviso como marca fundamental da presença desse ator na tela. Mesmo havendo um roteiro que fora

²² Há, no cinema marginal, relatos interessantes sobre esta intersecção entre ator atuando [sic] e o ator como ser real, de carne e osso, com uma vida pregressa que muitos conhecem, principalmente pelas fofocas de revistas especializadas. Fernão Ramos cita o banho de Maria Gladys em *Mangue, banguê* (Neville d’Almeida, 1970) e atesta que “Estas experiências levam ao limite o trabalho do ator, fazendo com que no final apareça na tela sua própria pessoa”. (RAMOS, Fernão (Org.). *História do cinema brasileiro*. Círculo do Livro, 1987. p. 391). Já Jean-Claude Bernardet dialoga com esta posição de Ramos ao comentar a presença de personagens femininas no cinema marginal, quando diz que Odete Lara em *Câncer* (Glauber Rocha, 1972) mistura o que o ator representando uma personagem diz e o que o ator enquanto ser de carne e osso diz sobre ele mesmo, confundindo trama diegética e vida real. (Bernardet, Jean-Claude. *Cinema marginal?* In PUPPO, Eugênio. *Cinema marginal brasileiro e suas fronteiras – Filmes produzidos nos anos 60 e 70*. 2ª. Edição. Centro Cultural Banco do Brasil/ HECO Produções, 2004. p. 15).

previamente escrito, e indicações básicas de gestos e falas, dá-se no cinema da BELAIR um espaço muito maior a uma fruição da gestualidade e voz do ator sem as amarras de um diálogo escrito nas suas minúcias, sem uma descrição pormenorizada da posição e gestos do ator para a câmera. Isto pode ser comprovado num outro filme da BELAIR chamado *Sem essa, Aranha*, em que numa cena do filme, o ato de filmar (*médium*) é exposto no filme quando vemos a equipe inteira de filmagem aparecer num espelho da casa, mostrando que a filmagem quer simplesmente registrar a ação no frescor da sua fruição, no ato do acontecimento, e não na maquinação pré-estabelecida de um roteiro-algema. Outra cena que marca indiscutivelmente a espontaneidade da presença do ator na tela é aquela em que o *cast* deste mesmo filme desce uma ladeira numa favela qualquer, sendo registrada essa deambulação com um frescor da imagem poucas vezes visto no cinema. Aqui, vê-se facilmente que todos estão fazendo algo sem as amarras de indicações cenográficas mais estritas, tudo ao bel sabor do improvisado.

Por fim, na via dos procedimentos cinematográficos suplementares, nos transportamos a uma tentativa deste trabalho de conceituar um elemento estilístico crucial do ator *naif* no cinema marginal: as estruturas de agressão. A palavra agressão aparece com tanta frequência nos textos e livros sobre o cinema marginal que surge quase como uma imposição estilística. O que são essas estruturas?

Noel Burch reserva um capítulo inteiro do seu livro *Práxis do cinema* a tentar elucidar o que elas são. No campo da forma, ele atesta que o “efeito de *mal-estar* causado por certos tipos de *raccords*, até há alguns anos considerados ‘falsos’,²³ podem causar uma desorientação ao espectador. Há alguns outros exemplos dados por Burch, mas, é no campo da agressão gráfica que estas estruturas são produzidas. É pela imagem que causa dor – ou a impressão simbiótica dela -, que Burch tenta dominar este conceito. Portanto, essa dor sobre a qual descreve Burch pode ser facilmente ligada às sensações de desconforto causadas pelas agressões de que falam os teóricos que versam sobre o cinema marginal brasileiro.

²³ BURCH, Noel. *Práxis do cinema*. (Col. Debates # 149). Perspectiva, 1992. p. 149.

Numa outra vertente mais abstracionista em relação à teoria do cinema moderno, Robert Stam afirma que muitas das vertentes do alto modernismo no cinema, situadas principalmente nos cinemas pós-segunda guerra, tinham “como interesse central uma arte não-representacional caracterizada pela abstração, fragmentação e agressão”.²⁴ Ele não vai mais longe em relação ao termo agressão, mas pelo menos sabemos que este tenta impor uma distância da obsessão naturalista, vertente mais próspera no cinema industrial clássico. Vertente esta que traça uma identidade do termo agressão com a visão de Ismail Xavier sobre o cinema marginal: “(...) a estratégia de agressão do cinema marginal é uma radicalização da estética da fome glauberiana, e uma recusa de reconciliação com os valores de produção dominantes no mercado”²⁵.²⁶

Fernão Ramos diz que há nos filmes da BELAIR “um sentido mais voltado para a manutenção de uma postura de agressão com relação ao espectador”.²⁷ Ramos chega a citar estes procedimentos: o horror, a imagem abjeta, atitude debochada e irritante das personagens criando a repulsa e o avacalho-agressão.

A primeira atitude claramente agressiva no filme é justapor de forma ostensiva as fotografias de imagens familiares (ou majoritariamente com cenas familiares) a um filme que implode a figuração melodramática dos clichês impostos pela indústria: o tableau com a “família” no início do filme pode ser incluso neste rol. Dentro da figuração mais próxima dos atores, já enumeradas acima, os gestos abertos e debochados da “mãe”, sua voz estridente e rasgada, o carinho físico mais próximo da figuração da agressão física, a

²⁴ STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Papirus, 2003. p. 30.

²⁵ XAVIER, 1985. p. 20.

²⁶ Xavier chega a citar outras ‘agressões’ ao espectador: agressão à teleologia, ao caminho da salvação, o desespero e a exasperação, a saída a um mundo do crime, a tortura, a ironia a uma possibilidade de salvação como temas neste cinema de Bressane. *Idem*, p. 22.

²⁷ RAMOS, 1987. p. 73.

baba de sangue criando a repulsa sobre a qual nos fala Ramos, etc. são alguns destes exemplos de procedimentos agressivos utilizados no filme.

Conclusão

O ator *naif* sempre existiu no cinema. Desde os estilos apresentativos do primeiro cinema, com os atores atuando em “papeis” que cotidianamente representavam - a dançarina, o halterofilista, os lutadores de boxe -, o ator *naif* marcou presença também nas comédias de Lloyd, no neo-realismo, nos filmes “B” da indústria norte-americana, nos cinemas novíssimos dos anos 50 a 70, e em aparições em cinemas contemporâneos como o *Dogma 95*, o *Mumble Core*, o cinema iraniano, etc.

Este módulo de atuação se caracteriza principalmente pela expressão da maquinação do gesto, não num módulo realista brechtiano, cujo claro objetivo era a exposição num sentido mais macro da maquinação social do mesmo. É diferente uma briga de casal em *A grande testemunha* (*Au hasard, Balthazar*, Robert Bresson, FRA, 1966), e a personagem da “mãe” em *A família do barulho* brigando com a família porque os homens da casa se recusavam a trabalhar. A maquinação do gesto para Brecht – fortemente presente no filme de Bresson -, era uma tentativa de afetar a identificação com a(s) personagem(s), enquanto o ator *naif* expõe a maquinação para agredir este espectador, no caso do cinema marginal, mas esta exposição da maquinação do gesto pode ter outras hipóteses em outras cinematografias. Senão vejamos: Quando em *A terra treme* (*La terra trema*, Luchino Visconti, ITA, 1948) uma menina da família dos Valastro, protagonistas do filme, tenta fazer a figuração de “limpar uma cômoda no quarto” com gestos tão mal elaborados, resvalando o canhestro, temos um pequeno exemplo de um gesto *naif* num filme neo-realista. Existe ali uma tentativa naturalista que, no caso desta cena específica, foi malograda.

Se formos comparar a percepção gráfica do espectador de duas cenas de *trottoir* em dois filmes diferentes - *A família do barulho* (já comentada acima) e *Uma linda mulher* (*Pretty woman*, Garry Marshall, EUA, 1990) -, iremos notar que Helena Ignêz consegue

nos passar uma ideia de gesto raso, com clichês de movimento, operando num módulo que nos declara incontestemente que ela está atuando mal, porque “declara” gestualmente a atuação. Já Julia Roberts distancia a noção que temos do *trottoir* comum quando “tenta agir como uma mulher real”, criando um liame sensorial entre o espectador e a personagem, escondendo a maquiagem dos seus gestos. A proposital aproximação com o clichê de Ignês aqui se contrasta claramente com a supressão da maquiagem da atuação naturalista de Roberts, que nos passa a ideia de que aquela personagem representa uma mulher real, instância individual, propensa a desencadear a identificação tão cara à indústria. Assim, se formos analisar a atuação dos atores de *A família do barulho*, podemos ver, indubitavelmente, que eles formam um *corpus* bem definido e homogêneo, onde a veracidade da atuação para os espectadores é implodida em nome de uma agenda maior: a agressão.

Um exemplo recente de *naif* pela pouca preparação do elenco, ou pela má escolha do mesmo foi do filme *Um assalto de fé* (Cibele Amaral, BRA, 2011) em que a própria diretora do filme faz uma *stripper* que participa de um assalto. É quase impossível nos esquecermos da atuação de Amaral, tamanha a sua tentativa sempre malograda de passar naturalisticamente a ideia geral de uma mulher que luta contra a sua condição social, seus recalques religiosos e morais e suas contradições éticas. No caso de Amaral, a sua atuação ficou à frente da representação da personagem, expondo a maquiagem.

Outro exemplo do *naif* na atuação em *Um assalto de fé* foi Jovane Nunes, o pastor evangélico da trama. Como este filme é uma comédia, este ator tentou passar-nos a ideia generalizada da gestualidade de um pastor evangélico picareta. O exagero da expressividade somado a um roteiro falho gerou uma atuação pré-maquinal demais, exposta ao escrutínio de qualquer espectador que fosse minimamente preparado. Seus trejeitos histriônicos típicos do comediante, que ele realmente é, deslocaram sua representação para uma auto-representação: ele estava representando ele mesmo, pois faria o mesmo em qualquer outro papel. Aqui, como nos casos expostos anteriormente, a vida do ator fora da tela estava à frente (ou ao lado) do papel representado.

O ator *naif* tem presença abundante em cinematografias onde a precariedade da produção é um fator que não pode ser retirado do espectro da análise. As razões da sua aparição dependem de caso para caso, oscilando entre o resultado estético procurado e a

pouca preparação do elenco: rapidez na produção no cinema “B” americano, impulso criativo no cinema marginal brasileiro, experimentalismo levado ao limite no cinema underground, o pouco preparo no ensaio ou um ator mal escalado pelo departamento de *casting* da produção são algumas das possibilidades da existência do *naif*. As razões, como vimos, são várias, mas o resultado é o mesmo: aquela sensação de desconforto no espectador porque algo no filme denunciou a sua feitura e expôs a atuação como algo óbvio (em alguns casos) e precário (em outros).

REFERÊNCIAS

ARAGÃO, Isabella Ribeiro. *A dimensão gráfica no cinema: uma proposta de classificação*. In: *Estudos de Cinema e Audiovisual - Socine*. Vol. 10. Págs. 383 – 398.

BARTHES, Roland. *Image music text*. (Trad. Stephen Heath) London: Fontana Press, 1977.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema marginal?* In PUPPO, Eugênio. *Cinema marginal brasileiro e suas fronteiras – Filmes produzidos nos anos 60 e 70*. 2ª. Edição. Centro Cultural Banco do Brasil/ HECO Produções, 2004.

_____. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1991. Col. Primeiros Passos # 09.

_____. *O vôo dos anjos: Bressane, Sganzerla*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz – A encenação no cinema*. Campinas: Papyrus, 2009.

_____. *Narration in the fiction film*. London: Methuen, 1985.

BRAIT, Beth. *A personagem*. 3ª. Ed. São Paulo: Ática, 1987.

BURCH, Noel. *As estruturas de agressão*. In: *Práxis do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1992. Col. Debates # 149. p. 149 – 162.

CARVALHO, Ênio. *História e formação do ator*. São Paulo: Ática, 1989.

COELHO, Teixeira. Antonin Artaud. São Paulo, Brasiliense, 1982. Col. Encanto Radical # 16.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 1 The movement-image*. Minneapolis (EUA): University of Minnesota Press, 1986.

FERREIRA, Jairo. *Cinemagik*. In PUPPO, Eugênio (Org./ Ed.). *Cinema marginal brasileiro e suas fronteiras – Filmes produzidos nos anos 60 e 70*. (2ª. Ed.) Centro Cultural Banco do Brasil. p. 124.

JANUZELLI, Antônio (Janô). *A aprendizagem do ator*. São Paulo: Ática, 1992.

LYRA, Marcelo. *Carlos Reichembach: o cinema como razão de viver*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972. Col. Debates # 54.

NAREMORE, James. *Acting in the cinema*. Berkeley/ Los Angeles (EUA): University of California Press, 1990.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia – A construção da personagem*. São Paulo: Ática, 1989.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2001. Estudos 196.

PEIXOTO, Fernando. *Brecht: Uma introdução ao teatro dialético*. Rio de Janeiro: Paz e Terra 1981. (Col. Teatro; v. 06)

PUPPO, Eugênio (Org.). *Cinema marginal brasileiro e suas fronteiras – Filmes produzidos nos anos 60 e 70*. 2ª. Edição. Centro Cultural Banco do Brasil/ HECO Produções, 2004.

RAMOS, Fernão. *Cinema marginal (1968 – 1973) – A representação em seu limite*. Brasília-DF: EMBRAFILME/ São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____ (Org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

SANTAELLA, Lúcia. *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal*. São Paulo: FAPESP/ Iluminuras, 2001.

_____. *Semiótica aplicada*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.

SODRÉ, Muniz & PAIVA, Raquel. *O império do grotesco*. São Paulo, Mauad, 2002.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. 3ª. Ed. Campinas: Papyrus, 2003. (Col. Campo Imagético).

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento – Cinema novo, Tropicalismo e Cinema Marginal*. São Paulo, Brasiliense, 1993.

_____. *Do golpe militar à abertura: a resposta do cinema de autor*. In: XAVIER, Ismail, BERNARDET, Jean-Claude e PEREIRA, Miguel. *O desafio do cinema: A política do Estado e a política dos autores*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985. p. 07 – 46.

DOCUMENTOS ELETRÔNICOS

Filme BELAIR. Disponível em: <http://www.filmebelair.com.br/wp-content/uploads/2011/03/PressBook_Belair.pdf>. Acesso em: 24/05/2011.

The Pirate Bay. Disponível em: <http://thepiratebay.se/torrent/6728254/A_Familia_do_Barulho_%28Julio_Bressane_1970>. Acesso em 22/02/2012.

GARDNIER, Ruy. *Um pensamento sobre o ator marginal*. Contracampo – Revista de Cinema n. 38. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/38/frames.htm>>. Acesso em: 24/11/2011.

XAVIER, Ismail. Roteiro de *Júlio Bressane: apresentação de uma poética*. Revista Alceu (PUC-RJ), v. 6, p. 05 – 26, 2006. Disponível em: http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/alceu_n12_Xavier.pdf. Acesso em: 19/11/2011.