

Por uma arqueologia das (po)éticas experimentais do improviso na Belair Filmes¹

Por Sandro de Oliveira*

Resumo:

Fora do quadro institucional dos filmes economicamente viáveis do período pós-AI-5 da ditadura militar no Brasil, a Belair Filmes foi uma produtora cuja (po)ética atoral preconizava o improviso em detrimento de formas de atuação dentro de métodos mais engessados. O trabalho do ator deságua, então, num mosaico de performances em locais abertos, em encontros não programados com transeuntes (corpos sociais), numa proposta de atuação exasperada e exposta de forma autoconsciente que se punha em frontal contraposição ao poder pan-óptico das instituições coercitivas vigentes.

Palavras-chave: Belair Filmes, atuação experimental, improvisação, ator cinematográfico.

Towards an archeology of experimental poetics of improvisation at Belair Filmes

Abstract:

In contradistinction to the institutional framework of economically viable films from the post-AI-5 period of the military dictatorship in Brazil, Belair Filmes was a production company whose (po)et(h)ics of acting promoted improvisation rather than the rigid methods of hegemonic acting. Therefore, the actor's work flowed into a mosaic of performances in open spaces, in unscheduled encounters with passers-by (societal bodies), to offer exasperated and self-consciously exposed performances that were in direct opposition to the panoptic power of existing coercive institutions.

Key words: Belair Film Company, experimental acting, improvisation, film acting.

Hacia una arqueología de la poética experimental de improvisación en Belair Filmes

Resumen:

¹ Este trabalho é produto de projeto de pesquisa desenvolvido na Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação (PrP) da Universidade Estadual de Goiás (UEG) intitulado: O ator experimental nos cinemas independentes: poéticas atorais fora do enquadre dos filmes narrativos-representativos (2022 – 2024).

Fuera del marco institucional de películas económicamente viables del período posterior a AI-5 de la dictadura militar en Brasil, Belair Filmes era una productora cuya (po)ética actoral abogaba por la improvisación en detrimento de formas de actuar dentro de métodos más rígidos. El trabajo del actor fluye, entonces, en un mosaico de performances en espacios abiertos, en encuentros no programados con transeúntes (cuerpos sociales), en una propuesta de actuación exasperada y acomplejada que se opone directamente al poder panóptico de los poderes coercitivos existentes.

Palabras clave: Belair Filmes, actuación experimental, improvisación, actuación cinematográfica.

Fecha de recepción: 06/12/2022

Fecha de aceptación: 20/03/2024

O jogo do ator como concebido pelo *establishment* cultural e econômico do cinema industrial clássico preconizava sua imagem e seu trabalho construídos sob os ditames da completude, respeito à motivação narrativa e realista da obra, reprodução mimética do mundo dos fenômenos e identidade unívoca da personagem. James Naremore (1988) e Christian Viviani (2015) realizaram estudos reveladores do ator cinematográfico clássico afeito às regras do cinema que se produziu historicamente (anos de 1920-60) portador de ética criativa que enfatizava os princípios da univocidade psicológica da personagem, da comunicabilidade plena da obra cinematográfica e da pouca autoconsciência fílmica.

A cena clássica, ou seja, o conjunto de elementos cenográficos, humanos e o dispositivo de registro esteve sob escrutínio estético e programático quase ditatorial, registrando o mundo diegético dentro de um controle de produção baseado na especialização e divisão estritas do trabalho. O papel profissional do ator esteve relegado, então, a se tornar simples matéria-prima bruta do filme, em obediência quase submissa ao *script* e ao diretor do filme. Os (poucos) atores e atrizes que souberam se livrar dessas amarras ético-

estéticas e impor sua verve artística e criativa sobre diretores quase autocráticos foram aqueles que a literatura teórica soube enaltecer pela contribuição que deram à atuação no cinema. Manso (1994), por exemplo, testemunhou que Marlon Brando mudava diálogos e movimentos por gestos improvisados, com sua habilidade de criar detalhes do jogo no momento mesmo da performance;² Damour (2016) descreveu Montgomery Clift como o primeiro ator moderno; já McGilligan (1975) chamou James Cagney de ator-autor. Estes, pela sua personalidade indomável e profunda consciência de seus papéis como co-criadores da obra, impuseram nas cenas em que atuavam certa rebeldia instintiva e sublime, subvertendo a tradição protocolar do ator clássico, tradição esta que fizera diretores como Alfred Hitchcock e Otto Preminger considerarem como gado os atores e atrizes agenciados para os filmes que dirigiram (Damour, 2007).

Paralelo à história do cinema industrial narrativo-representativo, prosperou um tipo subversivo de trabalho atoral em filmes que foram chamados de vários nomes, mas que significavam algo bastante parecido: filmes de invenção (Ferreira, 2000), experimentais (Noguez, 2010), *udigrudi* (termo jocoso criado por Glauber Rocha), visionários (Sitney, 1980), de garagem (Ikeda; Lima, 2014), marginais (Ramos, 1987), de vanguarda (Brenez, 2015), poéticos, cinepoesia ou de poesia (Pasolini 1982) e *underground* (Renan, 1967; Tyler, 1995). Nestes, atores e atrizes trazem nas suas figurações um entusiasmo improvisador e libertário que os transformam em artistas com determinado etos criativo quase incontável, tamanho o impulso de irem fundo nos propósitos do jogo, de compartilharem com o (a) diretor (a) o ato criativo da obra e descobrirem no trabalho atoral possibilidades artísticas e subtextos nunca dantes pesquisados. Esses profissionais prezavam os princípios do inacabamento, método espontâneo liberto de amarras formais, uso e obtenção não programados dos seus materiais de trabalho e uma aberta propensão a atitudes libertárias.

² Wexman (1980) chama essa capacidade improvisatória de Brando de realismo documental.

Dentro do complexo arcabouço de técnicas, materiais e heranças estéticas que está a serviço da atuação cinematográfica, com certeza sua índole improvisatória segue ainda sendo a seara mais fecunda, rotina mais prazerosa e a forma fílmica mais rica de surpresas e, também, de incompreensões. A improvisação continua sendo prática atoral ainda atolada em pântano de preconceitos e desconhecimentos, de certa falácia crítica que a liga ao desprezo pela precisão e que ao mesmo tempo traz no seu bojo conceitos envelhecidos do que verdadeiramente significa improvisar no cinema. Maya Deren, cineasta experimental norte-americana, exprime exemplarmente esse preconceito arraigado à arte do improviso quando, em comentário para o jornal semanal nova-iorquino *The Village Voice* sobre o filme *Shadows* (John Cassavetes, 1959) afirmou que

Isto não é arte; não há criação consciente aqui; isto é uma bagunça espontânea. [Isto] me lembra nada mais do que um ladrão amador num apartamento estranho, revirando todas as gavetas e jogando-as no chão, cortando os colchões, rasgando os quadros na parede e, em geral, fazendo uma bagunça demoníaca e estabanada numa busca desesperada por uma simples nota de dinheiro (Mekas, 1972: 26-27, tradução do autor).³

Em razão desses preconceitos mencionados acima, faz-se necessário propor uma arqueologia estilística de formas atorais sobre o que é, efetivamente, improvisar no cinema, e principalmente suas práticas mais distantes do que muitos chamam de cinema realista clássico.

A arte do improviso se constitui como preocupação potente da teoria cinematográfica que lida com os cinemas clássico e moderno, mas essa densidade de produção teórica decresce significativamente quando se trata de

³ Texto original: "This is not art; there is no conscious creation here; this is a spontaneous mess. [...] reminds me of nothing so much as an amateur burglar in a strange apartment, turning all the drawers onto the floor, cutting up the mattresses, ripping off the backs of pictures, and in general making one ungodly, clumsy mess in a frantic search for a single significant note."

atuações experimentais. Foram poucos os trabalhos teóricos de considerável fôlego que trataram das práticas atorais fora dos cinemas mainstream. Os trabalhos de Nicole Brenez (1998; 2015) talvez sejam os mais profícuos desse campo. Além dos trabalhos de Brenez, merecem menção aqui Pedro Guimarães (2009), por exemplo, que considera as entrevistas de atores e personagens nos filmes de Godard semi-improvisadas, misturando elementos autobiográficos dos atores e a vida das personagens. Já Wheeler W. Dixon (2010, online, tradução do autor) cita o ator Gerard Malanga no filme *Vinyl* (Andy Warhol, 1965) cuja atuação declamatória e exagerada era resultado do fato de que Warhol se recusava a permitir que os atores ensaiassem. Dixon conclui dizendo que “Malanga foi forçado a ler boa parte do roteiro escrito em enormes dalias durante a filmagem”, havendo obviamente aqui alto grau de improvisação.⁴

Na história das poéticas cinematográficas que prosperaram no Brasil, o cinema marginal foi, indubitavelmente, o movimento que mais esgarçou as experimentalidades do jogo do ator. O improviso ali utilizado foi resultado de considerável liberdade que os diretores davam aos atores e atrizes no ato da figuração. O diretor negociava os trâmites das personagens em âmbito tão exíguo de exigências que a cena se materializava num registro muito distante do pensado primeiramente. Assim, a distância entre roteiro e filme se ampliava, dando espaço aos erros do momento, aos acasos da filmagem e à liberdade criativa da interpretação atorai. O improviso foi então resultado de uma ética criativa que dominava as formas (poéticas) fílmicas na Belair, por isso a junção do termo poética e ética, pois forma e escolha são aqui conjugadas numa mesma atividade artística.

⁴ Texto original: “Malanga was forced to read much of the script from enormous cue cards during the filming”. Dalias são cartões feitos de cartolina colocados em locais estratégicos no set de filmagem (ou no palco teatral, arte de onde o termo surgiu) para que os atores com memória falha pudessem lembrar de suas falas.

Este trabalho pretende propor uma arqueologia das formas atorais nos cinemas experimentais, elucidando como se constituem suas práticas improvisatórias e focando seus esforços na compreensão do jogo do ator no cinema marginal brasileiro, mais especificamente na Belair Filmes: microprodutora cinematográfica independente, fundada e extinta nos primeiros seis meses de 1970. Seus sócios foram a atriz Helena Ignez e os diretores Rogério Sganzerla e Júlio Bressane. A Belair imprimiu na interpretação atoral determinados efeitos de anti-ilusionismo acintosos, recorrendo a interpretações absolutamente imprevisíveis, dificultando a fruição do jogo do ator. Tudo isso produzido dentro de estrutura criativa profundamente horizontalizada, com diretores, atores e atrizes compartilhando as decisões sobre os trâmites do trabalho atoral. Parte-se da hipótese, então, que os seis filmes da Belair que chegaram até nós possuem na sua fatura um *modus operandi* experimental do improviso no jogo do ator.⁵

Com relação ao método aplicado neste trabalho, agir-se-á em relação à improvisação com proposta quase que experimental de deslocamento e adaptação. Para propormos e reconhecermos a arqueologia dos módulos de improvisação nos cinemas e no ator experimental, portanto, foi necessário olhar para as práticas de produção dos cinemas experimentais e tecer relações dessas práticas com o trabalho do ator. Identificados os pontos de análise das práticas improvisatórias em outras áreas da produção experimental (roteiro, montagem, decupagem, encenação), houve certa adaptação e “transliteração” dessas metodologias e resultados para o ator experimental.⁶ Evitou-se, então, uma espécie de “catarismo” metodológico, que afirma que métodos são na verdade saberes encastelados em usos fechados e tradicionais, refratários a aproximações, adaptações e deslocamentos.

⁵ A Produtora Belair Filmes produziu seis longas em período de pouco mais de seis meses no início de 1970. Cinco que chegaram até nós, e um filme, *Carnaval na lama* (Rogério Sganzerla), que está desaparecido. Rogério Sganzerla dirigiu dois (*Sem essa, Aranha e Copacabana, mon amour*) e Júlio Bressane é o diretor de três deles (*Cuidado, Madame, A família do barulho e Barão Olavo, o horrível*).

⁶ Termo cunhado por Júlio Bressane que significa, aproximadamente, tradução intersemiótica.

A proposta de arqueologia que se impõe neste trabalho acredita que o olhar para o passado não se restringe à busca por formas mortas ou por dejetos da cultura ou da história, mas como método de examinar uma outra época, mais distante de nós, no nosso caso como uma espécie de sobrevoo pelos primeiros meses do ano de 1970, período de existência da Belair Filmes. Por isso, o distanciamento temporal faz com a visibilidade do objeto estudado aumente com a decalagem, pois a imersão no tempo das ideias do evento pesquisado nos torna míopes, sujeitos que estamos às intempéries dos eventos simultâneos (Carvalho, 2005).

Prevaleceu, também, na maioria dos exemplos aqui utilizados, uma vertente dedutiva-associativa de práticas atorais, identificando os exemplos de improvisação provenientes da teoria e herança dos procedimentos teatrais e cinematográficos clássicos e modernos, para poder adaptá-los, por aproximação ou antinomia, às interpretações atorais no cinema experimental. Por fim, Patrice Pavis (2011) nos fornece o método eficaz de análise atoral: não fragmentar a performance do ator em especialidades estreitas demais. Ele prefere que se desenvolva certo recorte em unidades temáticas ou formais do jogo que preservem a coerência e sua organicidade: o ator então se torna montador ou compositor dos materiais dos quais dispõe.

Para elucidarmos como se dava a (po)ética do improviso na Belair Filmes, estabeleceremos, primeiramente, como se materializava o alicerce estético desses filmes, o experimento através do improviso, para depois enumerarmos os momentos em que o improviso se tornava material experimental mais denso. Para tanto, elucidar-se-ão alguns pontos básicos para a compreensão da improvisação na Belair. Ei-los: a) a relação dialógica com o texto-roteiro; b) o aproveitamento de estilhaços de acontecimentos da “periferia” das filmagens; c) a imperícia como valor estético; d) as entrevistas confessionais; e) o satélite e o móbile. No que tange as (po)éticas improvisatórias *per se*, descrever-se-ão

quatro macrossequências nos filmes da Belair em que os procedimentos de improvisação foram utilizados: a) o esgarçamento “agônico” dos planos; b) a autoconsciência fílmica exposta pelo ensaio filmado; c) a cena criada a contrapelo ou adicionada em relação ao roteiro planejado; d) o jogo no limite do gesto: a exasperação dos atores e atrizes. Longe de esgotar a profunda e complexa teia de práticas atorais improvisatórias na Belair, esses quatro recortes nos dão a chave de entrada para o trabalho atoral calcado na profunda pesquisa de práticas e métodos de experimentação. Esta dá vazão à ética do improviso como materialização de determinado trabalho do ator no limite do esfacelamento e em rota de colisão com práticas naturalistas clássicas do cinema.

O improviso como experimento

A Belair Filmes constituiu-se, já no seu nascedouro, como empreitada calcada em práticas muito pouco usuais no campo das produtoras cinematográficas. Seu núcleo formativo, sua (minúscula) equipe de técnicos e os atores e atrizes viveram praticamente juntos durante sua rápida existência. Rubens Machado Júnior (2011) afirma que os atores tinham razoável influência e participação destacada no processo criativo dos filmes da Belair, mas os principais artífices nos trâmites de produção e criação eram mesmo os seus diretores: Rogério Sganzerla e Júlio Bressane. Isso gerou certa prática de produção calcada em autorismo radical desse núcleo criativo que viveu esses primeiros meses da década de 1970 numa relação de envolvimento afetivo com os materiais fílmicos que se pautava no questionamento de práticas atorais tradicionais. Helena Ignez descreve aqueles filmes como resultado de concepção muito específica do jogo do ator:

No caso de Rogério [Sganzerla], ele tinha tudo escrito, ao contrário do que se pensa. E a improvisação era uma improvisação no *set*, era uma improvisação de ator, não de texto, nem da intenção da cena, que era completamente dele. O Júlio [Bressane] abria mais, deixava mais o ator criar situações, que seriam o

próprio filme. Já com o Rogério era outro processo, ele dava o filme e dentro daquela imaginação é que você teria que desenvolver o personagem, era mais interior (Ignez, 2014, online).

Há que se ressaltar aqui, nessa descrição de Helena Ignez, que há muitos outros aspectos metodológicos que geraram o resultado que vemos nos filmes da produtora. A primeira questão que se aponta como vital para compreensão como a (po)ética do experimento e do improviso chegou na Belair foi a relação dialógica de seus atores e atrizes com o texto-roteiro. O que havia nesses filmes eram roteiros que apresentavam os alicerces de diálogos, falas em *off* e movimentos básicos de câmera, dando oportunidade para que as atrizes e atores pudessem atuar numa chave mais propositiva com os roteiros, mudando, inserindo ou suprimindo falas.⁷ A própria noção de roteiro tem que ser aqui relativizada, pois falar em roteiros em cinemas autorais ou experimentais é falar somente, e muitas das vezes, em premissas rudimentares de ações, estrutura simplificada de atos e falas e “ideias esparsas”. Em casos mais radicais, filmes que foram resultados de exercícios de criação ou de filmagem, quando atores e atrizes, equipe de filmagem e produtor/ diretor vão para algum lugar definido, majoritariamente isolado, e filmam ao bel sabor dos impulsos, pelo simples exercício da duração do plano, como em *Câncer* (Glauber Rocha, 1968-72).

A segunda questão que nos parece fulcral para compreendermos a ética da improvisação nos filmes da Belair seria o aproveitamento da periferia das filmagens. A diegese nesses filmes é porosa, promovendo o encontro da equipe de filmagem e dos atores e atrizes com corpos sociais, ou seja,

⁷ Como exemplo, haja vista o roteiro do filme *O bandido da luz vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968), publicado pela Imprensa Oficial do Estado de S. Paulo em 2008. Outro modelo palpável do estilo de escrita de Rogério Sganzerla está na página publicada no Portal “Ocupação Sganzerla” do Projeto Itaú Cultural (disponível em: <<https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/rogerio-sganzerla/historias-nao-contadas/>>). Nela o que se vê são anotações esparsas e confusas de diálogos. Para trazer ainda mais polêmica para os teóricos, Sganzerla afirmou para Alex Vianny que filmou *A mulher de todos* completamente sem roteiro, “escrevendo à medida que filmava, aproveitando diretamente a realidade” (Faerman, 2007: 49).

peessoas anônimas abordadas na rua, fazendo com que o filme e os atores e atrizes se pusessem em ambiente de razoável risco no que se pode chamar de limite do real causado por essas aproximações:

O espaço diegético dos filmes experimentais funciona como um campo centrípeta de energia que justapõe atores e toda uma borda de acontecimentos caóticos, delimitando não um mundo protegido dos acasos do real, mas espaços em que os atores por vezes gravitam ou servem como ímãs aos seres anônimos que cruzam seus caminhos. Por vezes, a composição da cena se torna ambiente ambíguo onde coabitam atores e corpos sociais, misturados até com membros da equipe de filmagem, dando um ar de *no man's land* ao que vemos na tela (Oliveira, 2021: 1075).

Se temos nesses filmes uma diegese porosa, centrípeta e menos delimitada, abre-se o espaço pró-filmico a aspectos da transitoriedade, do acaso, do aleatório e até do erro como valor artístico. O princípio não somente da Belair Filmes, mas de parte razoável dos cinemas experimentais, era uma prática fílmica mais propositiva com a imperícia, algumas vezes até expondo-a acintosamente. Essas produções apresentavam, portanto, aparência artesanal e improvisada, com o uso do caos para evidenciar a presença da falibilidade como material valorizado e constitutivo da obra de arte. Assim, o que se configura como quadro nesses filmes apresenta elementos do que outros módulos cinematográficos mais tradicionais ou comerciais considerem como “lixo ou resíduo do visível do material gráfico” do filme (Oliveira, 2019: 64).

O jogo do ator na Belair possuía, também, a índole de adensar as emanções psicológicas da personagem, transformando suas falas em discurso ambíguo que misturava dados ficcionais ou narrativos em consonância com falas confessionais dos atores e atrizes. Entrevistas confessionais e monólogos políticos propõem nesses filmes questões que vão além do registro objetivo do corpo e do trabalho do ator. A proposta era a de imbricar as camadas da *persona* do ator e da personagem do filme, revelando o que Virgínia W.

Wexman (1980) chama de realismo teatral. Jean-Luc Godard também foi o diretor que levou o ator a apresentar essas confissões de sua vida privada, mas não o único. Para realizadores como o português Manoel de Oliveira, o japonês Toshio Matsumoto, os franceses François Truffaut e Jacques Rivette e o também “marginal” Neville D’Almeida, as interações entre os atores e atrizes se tornaram materiais autônomos de valor estético. A densidade dramática dessas interações está primeiramente na questão ambígua entre falas da personagem, emanações da vida privada dos atores e atrizes e os gestos e posturas que são diretamente as indicações de seus realizadores sobre a *mise-en-scène*. Há certa recusa dos atores e atrizes de se anularem perante a personagem, imbricando estamentos autênticos de suas vidas privadas — posicionamentos políticos, desilusões amorosas e opiniões aleatórias—, material fílmico que seria peremptoriamente descartado em filmes de fatura mais comercial ou clássica.

Algumas cenas se desenhavam como encontros dos atores e atrizes com personalidades brasileiras (Grande Othelo, Moreira da Silva e Luiz Gonzaga) cuja noção de *mise-en-scène* era frontalmente relativizada, deixando os atores e atrizes livres para desenvolverem seus movimentos, gestos e até passos de dança. O que vemos na tela é uma concepção de jogo de ator que se apresenta como programaticamente expandida, pois a noção de marcações de cena, deslocamentos e ensaio com a câmera não são mais válidos aqui: movimenta-se a esmo não em consonância com a câmera, mas em detrimento dela. A câmera “procura” o ator/ atriz como no jogo de gato e rato, relativizado que era o seu planejamento nas cenas. Guimarães (2012a) utiliza então o termo satélite para designar essa liberdade durante as tomadas de cenas, descrevendo mais detidamente a sequência em que a trupe de *Sem essa, Aranha* (Sganzerla, 1970) encontra Luiz Gonzaga cantando *Boca de forno* (fig. 1).⁸ Nos filmes de Sganzerla, acontece uma inversão na relação câmera-atriz,

⁸ A canção *Boca de forno* está no repertório do álbum *Sertão 70*, produção da Gravadora RCA (1970).

pois “Helena [Ignez] passa de polo-atrativo da câmara, como é a regra num certo cinema direto e em documentários, a polo-atraído até ela, em torno do qual ela orbita tal qual um corpo celeste (Guimarães, 2012a: n.p.).



Figura 1: O móbile e o satélite em *Sem essa, Aranha* (Rogério Sganzerla, 1970). Produção: Belair Filmes.

Fonte: Captura de tela do filme *Sem essa, Aranha*.

Sobre o procedimento de câmara na mão e a *mise-en-scène* no cinema de Júlio Bressane, Bernadette Lyra (1995) vai ao encontro da tese do satélite de Pedro Guimarães quando nos lembra da noção de móbile ao comentar as encenações nas tomadas dos pontos de vista nos filmes de Júlio Bressane. A câmara em Bressane persegue suas figuras adotando determinada ruptura expressiva que tenta identificar jogos figurais que instauram potente distanciamento das fórmulas que efetivam o efeito ficção nas cenas. A câmara na mão e a construção da cena em Bressane não têm “correspondência nas modalidades de visão ordinária, uma vez que o ser humano auto-regula seu campo visual” (Lyra, 1995: 66). Estamos, portanto, indo em direção à quase auto *mise-en-scène*, ou seja, *happening* em que o ator regula seus movimentos, decide no ato do jogo os microgestos, expressões faciais e deslocamentos sob a liberdade parametrizada fornecida pelos diretores.

O jogo no limite do esfacelamento

O trabalho atoral na Belair Filmes está sempre em rota de colisão com seu dilaceramento psicológico e com as premissas atorais clássicas baseadas na tão propalada verossimilhança mimética. O jogo parece ser resultado de proposital tentativa de se destruir seus elementos que podem, mesmo que minimamente, empreender fruição límpida com os espectadores desses filmes. A escolha ora pela lacuna gestual ou por seu esgarçamento agônico surge como ponto importante para compreendermos o porquê da (po)ética do improviso.

Há uma herança vigorosa no jogo do ator na Belair que vem diretamente da montagem estrutural dos filmes experimentais, presente primeiramente nos filmes cubistas e dadaístas da década de 1920 na Europa e que se alastrou pelas “novas vagas” europeias, asiáticas e cinema *underground* norte-americano. Obviamente, os artistas da Belair Filmes estavam atentos a essas tendências de composição atoral nesses cinemas, e o ator estrutural aterrissou no Brasil com grande potência. Duas dessas manifestações que desabaram no improviso foram a encenação da caricatura de Carmem Miranda interpretada por Maria Gladys, em *Sem essa, Aranha* e o ensaio filmado (*infra*) em *Cuidado, Madame* de Helena Ignez.⁹

Faz-se aqui premente definir com mais exatidão o que proponho por atuação estrutural. Ela se relaciona, na arquitetura do filme, com a duração do tempo e suas maquinações, recortes, inversões e manipulações durante a montagem. Só que todas essas experimentações com o tempo fílmico são figuradas pela atuação, ou seja, o corpo da atriz ou ator materializa na tela todas essas experimentações temporais estruturais. Assim, o ator estrutural se apresenta como um caleidoscópio de grafias disparatadas e heterogêneas em planos,

⁹ Prática esta que também está presente na longa sequência da descida da ladeira no Morro do Vidigal em *Sem essa, Aranha* e nos gritos delirantes do Dr. Grilo (Paulo Villça) e de Vidimar (Otoniel Serra), personagens de *Copacabana, mon amour* (Rogério Sganzerla, 1970).

cenar e sequências sem a intenção de serem justapostos em sentido narrativo, perdendo, assim, seu poder representativo. O ator, então, se “materializa na imagem como um bloco imagético icônico, no sentido peirciano do termo, bloco este destituído de qualquer valor representativo, valendo na imagem pela pura presença maciça de opacidade de sua própria materialidade na tela” (Oliveira, 2021a: 216).

Em *Sem essa, Aranha*, o esgarçamento do jogo e performances adicionais do ator eram incluídos no “calor da hora”, antes do início da filmagem ou mesmo até durante o registro da tomada-plano, permeando o filme de improvisações que eram aqui mais do que mera técnica de atuação, mas sua forma mais primordial. Os realizadores da Belair tinham o hábito de irromper na cena em desenvolvimento, passando dicas, ajustes técnicos e detalhes de gestos e expressões aos atores e atrizes no ato da cena. Durante esse número musical de Maria Gladys, o diretor Rogério Sganzerla permaneceu ao lado da câmera e insistiu para a atriz “esticar o tempo do plano”, sem fornecer, contudo, qualquer material adicional sobre o qual a atriz iria se basear para continuar a performance. Num depoimento publicado no portal Itaú Cultural, mencionado *supra*, Gladys descreve essa filmagem em progresso com mescla de nostalgia e angústia, pois ela não sabia mais o que inserir na composição do número de dança/ música que durou impressionantes dois minutos e 17 segundos, terminando com a aparição salvadora de Osmar Perez Aranha (Jorge Loredó), o protagonista, que a interrompe para iniciar outro monólogo no filme.

Esgarçar a figuração do ator, adicionar mais tempo ao plano e/ ou multiplicá-lo à revelia da verossimilhança do trabalho atoral foram procedimentos que a prática estrutural cinematográfica fez desde os primórdios das vanguardas. O tempo do plano se estende até a exaustão, testando a resistência hercúlea do espectador que assiste ao filme sem saber porque o plano se estica de maneira tão anômala. A ética criativa no filme experimental era a de exasperar o espectador, testar sua capacidade de suportar a cena e os seus efeitos. O

valor do jogo atoral assim se esgota como produto mimético e o que sobra nos restos da performance da atriz Maria Gladys é a sua aproximação ao limite do insuportável nesse tempo psicodélico, termo que penso ser o mais apropriado para dar conta das inúmeras inconstâncias, repetições, inversões e indeterminações temporais nesses filmes. Noguez (2010) afirma haver catálises proliferantes do tempo da cena prejudicando a exposição do referente fílmico: aqui no nosso caso, o corpo da atriz. O jogo, assim, se torna a exposição implodida de seu corpo, jogo maximizado por esse artifício da extensão torturante da figuração que se esvai perante nossos olhos. O que essa figuração herdeira do cinema estrutural nos revela é o teor exacerbado de teatralização que o jogo experimental do ator adquire, estratégia que depende ou da total improvisação ou de sensibilidade estilizada que enfatiza e escancara certa artificialidade essencial da performance.

Outra vertente majoritariamente estrutural do jogo atoral na Belair foi o impulso de expor seu trabalho e sua técnica ao escrutínio público. A exibição do aspecto improvisado do jogo surgia, então, como bloco único de material estético: o ensaio e a performance terminada. Nos cinemas chamados de dominantes por Peter Gidal (1978), o ator repete a mesma performance várias vezes, até que o realizador decida qual tomada foi a ideal para se tornar plano finalizado no filme. Nos cinemas experimentais, em algumas de suas experiências atorais mais fecundas, todas as tomadas do trabalho do ator eram utilizadas na montagem final do filme, em detrimento dessa espécie de lógica do descarte do trabalho atoral nos cinemas mais comerciais. Assim, justapõem-se na mesma cena o aspecto sujo, incompleto e impreciso do ensaio da cena com sua versão final, límpida e lapidada, que os cinemas clássicos nos acostumaram a aplaudir.

O ator estrutural ensaia a cena na frente das câmeras, expondo, através dessa brecha oferecida pelo filme, aspectos do seu trabalho e de sua *persona* aos quais raramente temos acesso. Assim, o jogo do ator está a serviço da tarefa

poucas vezes ofertada como peça de valor estético: ele explica o processo de construção da atuação e expõe sua maquinação e seus materiais constitutivos. Foi isso o que aconteceu na cena com o ensaio filmado de uma das personagens da patroa (Helena Ignez) demitindo a sua empregada rebelde (um dos papéis de Maria Gladys) em *Cuidado, Madame*. A cena obviamente compõe um filme de ficção, mas ao assistirmos o ensaiar da mesma, ou seja, sua simulação preparatória autoconsciente, constatamos a profunda pesquisa atoral presente nos filmes de Júlio Bressane, registro ao mesmo tempo ficcional e documental do corpo da atriz. É evidente aqui o interesse de Bressane, com a anuência mais do que receptiva de Ignez, de expor a poética do gesto e do ofício atoral como buscas estéticas relevantes.¹⁰

Ao exibir os ensaios das cenas, os cinemas experimentais estavam também interessados nas pequenas diferenças de calibragem do gesto registrado: a repetição e reprodução da mesma macrossequência de gestos e movimentos podem exibir o esforço artístico do ator para se chegar a uma (pretensa) perfeição.¹¹ O improvisado aqui, então, se materializa pelas pequenas diferenças da performance nas suas várias tentativas. O que faz a cena de Helena Ignez em *Cuidado, Madame* ser tão especial e inovadora é o fato que tudo foi feito numa só tomada, com a atriz, em grafia gestual totalmente estrutural, executando o gesto e “voltando ao início” para executá-lo de novo, várias vezes, passando a ideia de um filme em estado de feitura, em processo de produção, expondo suas engrenagens e materiais, em eterno estado de inacabamento. Outro dado relevante dessa performance é o fato da atriz não

¹⁰ Costa (2000, p. 98) nos lembra que na última cena de *Câncer* “Antônio Pitanga mata um homem em cena, mas é uma improvisação e não uma representação: o homem não morre de fato. Se levanta, ri da cena improvisada. Então Pitanga atira outra vez. Ele cai e finge-se de morto.” Aqui, a simulação é denunciada e a representação colocada em xeque, como as várias mortes figuradas pelo personagem Jean Robin/ Boris Varissa, interpretado por Jean-Louis Trintignant, em *O homem que mente* (*L’Homme qui ment*, 1968, Alain Robbe-Grillet). Nos dois filmes, o jogo é exposto como mera teatralidade vazia dentro de filmes que denunciam a falsidade da representação.

¹¹ Outro filme estrutural de Júlio Bressane, *Memórias de um estrangulador de loiras* (1971), foi totalmente improvisado para se discutir o “conceito da repetição e da pequena diferença, e da diferença nessa repetição. O filme é uma repetição da mesma coisa, com pequenas diferenças de enquadramento, algumas modificações” (DIAS, 2012, p.45).

executá-la exatamente da mesma maneira. Ao assistirmos a cena, constatamos o ato do improviso nas versões levemente diferentes da cena, com palavras ou frases modificadas ou suprimidas no momento mesmo da performance, confirmando o que foi afirmado acima sobre o “âmbito exíguo de exigências” imposto pelos realizadores da Belair.

As manifestações criativas do realizador do filme poderiam também ser de outra ordem em relação ao ensaio exibido da cena. Ele poderia simplesmente inventar a cena, ali, no local de filmagens, fornecendo esparsas indicações do que queria e literalmente “jogando a bomba na mão do ator”. Assim, mesmo sabendo que Sganzerla tinha roteiros esquematizados e prontos do filme, havia a oportunidade de criação de cenas que foram adicionadas fora do planejado pelo roteiro. Otoniel Serra esteve presente numa dessas experiências atorais limítrofes que só poderiam prosperar em cinemas profundamente autorais e independentes. Estes são historicamente avessos ao extremamente planejado nos *scripts* e inclinados a determinada ética criativa que aproveita os elementos dados do real “a seco” e do que estava disponível no momento da filmagem, elevando o grau de imprevisibilidade da cena. Em certos momentos nas filmagens, o diretor criava cenas que não haviam sido estritamente (ou minimamente) roteirizadas, método de criação que causava surpresa e estupefação do ator. Este tinha que interpretar o personagem da maneira pensada ou improvisada pelo diretor, mesmo que fosse a contragosto.

O perigo ou o risco do contato com os seres anônimos da comunidade, os corpos sociais, era elemento fortemente presente nessas cenas a céu aberto da Belair. Houve uma cena rodada em *Copacabana, mon amour*, com um pequeno grupo de sambistas que tocava em local aberto e sob a observação dos transeuntes. Sganzerla, então, pediu a Otoniel Serra que se aproximasse do grupo e beijasse na boca um dos seus componentes. Serra (2010, online), então, argumentou: “Rogério, eu vou levar porrada aqui no morro. Eles vão me matar aqui”. A cena ocorreu como o realizador havia previsto, mesmo com o

aberto protesto do ator, exposto a encontro com pessoas que estavam alheias ao que se nomeia aqui de pacto diegético: eles não participavam do filme, não estando de acordo, portanto, com seus trâmites e sua criação de mundo ficcional. Não havia qualquer contrato de participação entre os corpos societais e a produção do filme, fazendo com que esse encontro que mesclava ficção–real fosse encapsulado pela ameaça da hostilidade. O impulso criativo pela improvisação criada no momento das filmagens e a atração pelo registro do “gesto vivo”, não ensaiado, foram descritos por Serra como o talento de Sganzerla pelo vigor do gesto artístico *ad hoc*, já que “ele vencía o perigo com a imaginação”.

O ator no gesto do improvisado por vezes atinge tal grau de imersão nos trâmites do jogo que chega a “mudar de pele, de se deixar habitar pelas forças mágicas, como no transe dos ritos de possessão”. Muitas das vezes, atuar significava trabalhar incessantemente para se atingir locais amedrontadores da alma, pois é preciso “derrubar essa barreira do medo: ‘É preciso, portanto, admitir que, mesmo rejeitando às vezes a palavra, o transe está no âmago de sua visão e de sua prática [...]’” (Virmaux, 1990: 49). Alguns filmes da Belair atingiram tal atmosfera densa de paroxismo e exasperação que estes permeavam não somente o entorno degradado dos atores, mas seu próprio comportamento. Há nas figurações de Helena Ignez na Belair, marcadamente em *Copacabana, mon amour, Barão Olavo, o horrível e A família do barulho*, uma atmosfera do desespero, vertigem e delírio que toma conta de suas peregrinações pelas ruas da cidade.

Nos filmes da Belair, a lógica própria da interpretação atoral era a expressão de estados extremos e exasperados do comportamento e da alma, estados estes análogos à ideia de jogo do ator preconizada por alguns teóricos e encenadores teatrais, tendo Antonin Artaud (1896-1948) como o mais exemplar dentre eles. O ator para Artaud não tem claramente estabelecido o limite traçado no que tange a amplidão ou extensão do jogo, pois o que reconstruirá

a cena teatral e o trabalho do ator seria a “acção extrema, levada além de todos os limites [...]” (Artaud, 1996: 84). A “metafísica do gesto” tratava da expressão corporal que carregava a performance para a exasperação do espetáculo. Isto significa que os elementos materiais objetivos ligados ao trabalho do ator serão “gritos, gemidos, aparições, surpresas, ‘golpes de teatro’ de toda a casta; [...] beleza encantatória das vozes, [...] ritmo físico dos movimentos [...]” (Artaud, 1996: 91). Assim, não se deve reconduzir o gesto ao campo da linguagem verbal, numa atitude de submissão, e nem ideias psicológicas ou herdeiras do psicologismo do “velho teatro dramático e realista”.

Artaud tentou promover nos seus escritos, poemas e ensaios uma dimensão espiritual no espetáculo teatral e até nos objetos mais mundanos, enfatizando a importância de uma entrega, não somente orgânica, mas também da alma, no instante mesmo da criação. Foi em razão dessa entrega total e inequívoca que ele cunhou o termo “atleta afetivo” ou “atleta do coração” para descrever um tipo de atriz e ator que demandaria no palco. Este requereria uma força vinda dos seus próprios afetos: “O actor é como um atleta, mas com uma diferença surpreendente; o seu organismo afectivo é análogo ao organismo do atleta, é-lhe paralelo, como se fosse um duplo, embora não actue no mesmo plano” (Artaud, 1996: 129). O ator cinematográfico deve lançar mão de seu corpo, cujos órgãos e membros servem para ascender ao “outro”, encarná-lo e, ao mesmo tempo, fornecer-lhe sua carne.

Em quantidade razoável de cenas dos filmes da Belair, Helena Ignez concebia o seu jogo com os propósitos estéticos do corpo atormentado, emulando no seu trabalho gestos fiduciários de propostas não usuais de personagens em estado pleno de sofrimento, atordoadas e aflitas, enfim, atletas do coração de origem artaudiana. Algumas vezes, Bressane e Sganzerla compunham cenas em que a figuração do desespero, delírio ou agressão se dava em fatura fílmica em que o jogo do ator não se materializava dentro de ambiência motivada

narrativamente, e sim como material puro de vigor estético e improvisatório, uma pura sensibilidade psico-fisiológica. A promoção do jogo atoral baseado na exibição do organismo humano vivo está em consonância com “[...] a defesa da necessidade de o trabalho do ator desencadear-se nas cercanias do ato-limite, da ação extrema. Transgredir, transcender, quebrar o círculo, para habitar lugares nunca dantes habitados” (Januzelli, 1992: 80). Na cena da paródia do quadro *O grito* (1893) de Edvard Munch em *Barão Olavo, o horrível*, Isabel (Helena Ignez) figura a ideia do rosto-máquina (Iampolski, 1994) para levar adiante a figuração da dor e da tortura interior.

O trabalho do ator na Belair priorizava a atomização das aparências do jogo, o rearranjo de seus elementos constitutivos e sua total desorganização dos gestos. Surgem, então, conjuntos surpreendentes de movimentos, quebrando os princípios que regem a percepção visual do espectador, acostumado que está ao já ultrapassado —pelo menos para as hostes experimentais do cinema— binômio clássico atoral gesto manufaturado ⇔ sentido preconcebido. Para o núcleo criativo da Belair, a linguagem atoral deve ser agenciada com novos repertórios de materiais e métodos, exprimindo o que o decoro e a visão do senso comum condenam como “desequilíbrio”. A escolha pela improvisação se manifesta com formas inusitadas que causam certo mal-estar típico do que é, pelo experimento radical, incompreendido à primeira vista, “fazendo emergir verdades secretas” segundo o axioma artaudiano do Teatro da Crueldade (Januzelli, 1992: 19).

As personagens da “mãe” em *A família do barulho* e de Sônia Silk em *Copacabana, mon amour* abolem gestos guiados pelos aspectos utilitários e comportamentais do cotidiano. Surgem, então, gritos primais, urros animalizados, elevação de braços e mãos em gestualidades descompassadas e hiperbólicas dessa mulher-fera, pois “as paixões humanas não são abstrações: saber que uma paixão é material, que está sujeita às variações plásticas de tudo o que é material possibilita ao ator um império de paixões que

lhe amplia o poder de atuação. A alma pode ser fisiologicamente reduzida a uma meada de vibrações, e essa crença é indispensável à arte do ator [...]” (Januzelli, 1992: 21).

A exasperação de Helena Ignez na Belair gerou determinado jogo enraizado na total anarquia de gestos e movimentos e que a fazem “flutuar sobre qualquer construção psicológica” (Guimarães, 2010: 19). Esses gestos executados em tom acima do jogo naturalista, encolerizados e por vezes desconexos, favorecem o surgimento de certo “tipo” cinematográfico que povoa o cinema pós-novo brasileiro.¹² Essa “caracterização excessiva de atitudes” (Ramos, 1987: 132) produz elementos humanos marcadamente inverossímeis, habitando o mundo viciado, próprio da decadência *kitsch* do pós-tropicalismo reinante nas artes brasileiras contemporâneas à Belair Filmes: *páthos* expressivo do grotesco e de sua própria decadência psicológica.

Considerações finais

O processo de estudos arqueológicos da arte é certa procura profunda por sua compreensão como ética criativa, seus investimentos emotivos, “alcançando as profundezas da espécie, [...] condição primordial sem a qual nenhuma compreensão é aconselhável” (Carvalho, 2005: 47). Mais do que coletar resíduos da arte improvisatória do ator, a arqueologia de suas formas restitui espaços pouco estudados de seus métodos, com suas formas pouco compreendidas e até desprezadas. Mais do que busca histórica e pragmática pelas suas origens, que também pode ser de primordial necessidade, a arqueologia que aqui se propôs recupera as invenções dos cineastas experimentais, aqui analisados e citados.¹³

¹² Carlos Reichenbach (2002, p. 373-374) usava o termo cinema pós-novo para chamar o cinema marginal: “O cinema novo lidava com certezas, apontava saídas, o pós-novo lidava com a dúvida, não via saída nenhuma, o desfecho era sempre uma estrada vazia”.

¹³ Geraldo Veloso também afirmou que os filmes de Bressane e Sganzerla são de caráter arqueológico no seu texto *Por uma arqueologia do “outro” cinema* (2008, n.p.).

Machado Júnior (2011) afirmou que Sganzerla faz na sua obra uma arqueologia mitopoética das artes modernas, algo também da índole estilística de Júlio Bressane. Este apresenta nos seus filmes estratos de sua verve inquieta de pesquisador, transcriando obras e figurações de outros cinemas, revelando segundo Costa (2008, p.247) certa “consistência arqueológica”. A improvisação na ótica dos realizadores experimentais atinge *status* de distanciamento das formas atorais historicamente estabelecidas, desfigurando-as. Ao contrário da falácia obsoleta de que a arqueologia deve partir da ideia de evolução, indo do mais primitivo ao mais evoluído, esta que aqui se desenhou foge desta tese evolucionista, partindo de ambiência artística complexa já pré-existente: *paideuma* ou biblioteca viva de formas pulsantes da tradição atoral. Procura-se nas origens e no passado o que ainda nos angustia e aflige como forma prenante.

Outro elemento que se faz presente nos filmes da Belair —que surge aqui como primo-irmão da (po)ética do improviso—, é o “cinema de guerrilha”, termo utilizado por João Batista de Andrade para descrever a logística (caótica, às vezes) da produção das cenas de seus filmes, e que depois foi assim batizado por Fernando Peixoto (Andrade, 2004: 136): “como era perigoso filmar nas ruas, por causa da intensa repressão, eu primeiro ensaiava com os atores, conversava com o Bodanzky [fotógrafo] e depois ia para o local [...]. Corria-se perigo nas ruas, nas galerias e nos aeroportos, enfim, por causa da intensa repressão policial que deixava o ar tóxico naqueles perigosos —pelo menos para as equipes dos filmes marginais— primeiros meses de 1970. O risco de estar filmando nas ruas era elemento tão presente para os atores e atrizes da Belair, que esses filmes exibem abundantemente determinada pletora de signos panópticos do poder coercitivo: camburões, polícia montada, delegacias de polícia, soldados, etc. O improviso era mais do que método e aspiração, era a tática de sobrevivência da equipe, que tinha que sair correndo dali ao

primeiro sinal da repressão que sempre se avizinhava.¹⁴ Inverte-se, por fim, a regra do acabamento ou do profundamente elaborado em proveito do provisório e da exibição das portas dos fundos do jogo do ator. Expõe-se a carne mesma de seu trabalho, da maquinação do ensaio, do ator fora do jogo, momentos em que sua imagem se presta a fruições inesperadas que o imprevisto tem a função e missão de empreender.

Bibliografia

- Andrade, João Batista (2004). "Gamal - a emoção e a negação (O Cinema Marginal e eu)" em Maria do Rosário Caetano, *Alguma solidão e muitas histórias: a trajetória de um cineasta brasileiro*, ou, João Batista de Andrade: um cineasta em busca da urgência e da reflexão. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.
- Artaud, Antonin (1996). *O teatro e seu duplo*. Lisboa: Fenda Edições.
- Bernadet, Jean-Claude (1991). *O vôo dos anjos – Bressane, Sganzerla. Estudos sobre a criação cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense.
- Brenez, Nicole (2015). "Are we the actors of our own life? Notes on the experimental actor" em *L'Atalante – Revista de Estudios Cinematográficos*, número 19. Valencia: Associació Cinefòrum L'Atalante.
- ____ (1998). *De la figura en général e du corps en particulier – L'invention figurative au cinema*. Louvain-la-Neuve: De Boeck.
- Carvalho, Flavio de Rezende (2005). *Os ossos do mundo*. São Paulo: Antiqua.
- Cassavetes, John (1961). "Derrière la caméra" em *Cahiers du cinéma*, número 119, maio. Paris: Éditions Cahiers du Cinéma.
- Costa, Cláudio (2000). *Cinema brasileiro (Anos 60 – 70) – Dissimetria, oscilação e simulação*. Rio de Janeiro: 7Letras.
- Damour, Christophe (2016). *Montgomery Clift – Le premier acteur moderne*. Strasbourg: ACCRA/ Université Strasbourg. (Col. Cahiers Recherche Études Actorales número 2)
- ____ (2007). "Études actorales, un état des lieux" em *Positif*, número 552, fev. Lyon: l'Institut Lumière et Acte Sud.
- Dias, Rosa (2012). A família do barulho na Belair de Júlio Bressane. In: André Masseno; Tiago Barros. *Filosofia e Cultura Brasileira*. Rio de Janeiro: Quintal Rio Produções Artísticas.
- Dixon, Wheeler W. (2010). "Beyond characterization – Performance in 1960s experimental cinema" em *Screening the past*, número 29, Special Issue: Cinema & photography: Beyond

¹⁴ Vide as descrições de Jonas Mekas (1972) do assédio da polícia e dos vários tipos de problemas com as autoridades durante a filmagem do filme *Guns of the trees* (1961).

representation, nov. 18. Melbourne: The Screening The Past Publications Group. Disponível em: <http://www.screeningthepast.com/2015/01/beyond-characterization-performance-in-1960s-experimental-cinema/>. Acesso em: 04 de dezembro de 2022.

Faerman, Marcos (2007). “Ele quer destruir o cinema. Você pode gostar do seu filme?” em Roberta Canuto (org.), *Rogério Sganzerla – Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue. (Col. Encontros)

Ferreira, Jairo (2000). *Cinema de invenção*. São Paulo: Limiar.

Gidal, Peter (Ed.) (1978). *Structural film anthology*. London: British Film Institute.

Guimarães, Pedro Maciel (2012a). “Helena Ignez: ator-autor entre a histeria e a pose, o satélite e a sedução” em *VII Congresso da Abrace, Tempos de Memória: Vestígios, Ressonâncias e Mutações*, vol. 13, número 01. Porto Alegre: Abrace. Disponível em:

<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/2219>. Acesso em: 07/ 02/ 2019.

____ (2010). “Cinema, a arte da pose e do aparecer - Os filmes da Belair” em *Beta: o cinema online*, vol. 9. São Paulo: TZ Editora. Disponível em: <<http://revistabeta.com.br/new/edicao-online/cinema-arte-da-pose-e-do-aparecer-os-filmes-da-belair/>>. Acesso em: 29 de junho de 2011.

_____ (2009). *Créer ensemble – l’apport des collaborations de création à l’oeuvre de Manoel de Oliveira*. 459 f. Tese (Doutorado) - Paris: Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3.

lampolski, Mikhail (1994). “Visage-masque et visage-machine” em Albera, François (diretor), *Vers une théorie de l’acteur: Colloque Lev Kouléchov*. Lausanne: L’Age d’Homme.

Ikeda, Marcelo e Dellani Lima (Orgs.) (2014). *Cinema de garagem 2014*. Rio de Janeiro: Wset Multimídia.

Ignez, Helena (2014). “Encontro com Helena Ignez” em *Revista Usina*, número 12, nov. Rio de Janeiro: Usina. Disponível em: <https://revistausina.com/12-edicao/encontro-com-helena-ignez/>. Acesso em: 18/ 06/ 2018.

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

Lyra, Bernadette (1995). *A nave extraviada*. São Paulo: Annablume: ECA-USP.

Machado Junior, Rubens (2011). *Sem essa, Aranha*. Curso: “Uma história no cinema”. Módulo XXVIII, aula 3. São Paulo: Cinemateca Brasileira. 1 CD. (118 min.)

Mcgilligan, Patrick (1975). *Cagney – The Actor as auteur*. South Brunswick/ London: A. S. Barnes and Company; The Tantivy Press.

Manso, Peter (1994). *Brando, la biographie non-autorisée*. Paris: Presses de la cité.

____ (1972). “On improvisation and spontaneity” em _____. *Movie Journal – The rise of the New American Cinema (1959 – 1971)*. New York: Macmillan Company.

Naremore, James (1988). *Acting in the cinema*. Berkeley/ Los Angeles: University of California Press.

Noguez, Dominique (2010). *Éloge du cinéma expérimental*. Paris: Éditions Paris Expérimental.

Oliveira, Sandro de (2021). A diegese permeável no cinema experimental. In: XXIV Encontro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual – SOCINE: Desafiar a gravidade: incertezas, trânsitos e rumos para quedas, 2021, São Paulo. **Anais ...** Rio de Janeiro: SOCINE. Disponível em: [https://www.socine.org/wp-content/uploads/anais/AnaisDeTextosCompleto2021\(XXIV\).pdf](https://www.socine.org/wp-content/uploads/anais/AnaisDeTextosCompleto2021(XXIV).pdf) Acesso em: 16/ 02/ 2024.

____ (2021a). “O ator estrutural no cinema” em *Revista Eco-Pós*, v. 24, n. 1, 2021, 213 - 234. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro. Disponível em: <https://revistaecopos.eco.ufrj.br/> Acesso em: 30/ 09/ 2022.

____ (2019). *Helena Ignez: atuação experimental na Belair Filmes*. 2019. 405 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Multimeios, Universidade de Campinas (Unicamp), Campinas – SP.

Mouëllic, Gilles (2013). *Improvising cinema*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Pasolini, Pier Paolo (1982). “O cinema de poesia” em Gilles Mouëllic, *Empirismo hereje*. Lisboa: Assírio e Alvim.

Pavis, Patrice (2011). *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva.

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

Reichenbach, Carlos (2002). “Carlos Reichenbach” em Lúcia Nagib (org.), *O cinema da retomada*. São Paulo: Editora 33.

Renan, Sheldon (1967). *An introduction to the American Underground film*. New York: E. P. Dutton.

Serra, Otoniel (2010). *Otoniel Serra – Ocupação Rogério Sganzerla (2010) em Associação Cultural Itaú/ Projeto Itaú Cultural*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7Z8sp21dg8Q>. Acesso em: 09 de agosto de 2012.

Sganzerla, Rogério (2001). *Por um cinema sem limite*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial.

Sitney, P. Adams (1980). *Visionary film – The American avant-garde*. New York: Oxford University Press.

Tyler, Parker (1995). *Underground Film – a critical history*. New York: Capo Press.

Veloso, Geraldo (2008). “Por uma arqueologia do ‘outro’ cinema” em *Revista Contracampo*, número 92. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/92/artoutrocinema.htm>. Acesso em: 09 de agosto de 2022.

Vieira, Maria (1990). The work of John Cassavetes: script, performance style, and improvisation. Chicago, *Journal of Film and Video*, Vol. 42, No. 3, Problems in Screenwriting Outono, p. 34-40. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/20687907>. Acesso em: 30 de janeiro de 2017.

Virmaux, Alain (1990). *Artaud e o teatro*. São Paulo: Perspectiva. (Coleção Estudos n. 58).

Viviani, Christian (2015). *Le magic et le vrai: l'acteur de cinema, sujet et objet*. Paris: Rouge Profond.

Wexman, Virginia W (1980). "The Rhetoric of Cinematic Improvisation" em *Cinema Journal*, vol. 20, número 1, Special Issue on Film Acting, fall. Austin: University of Texas Press.

* Sandro de Oliveira é graduado em Jornalismo (UFG, 1991), mestre em Comunicação e Semiótica (PUC-SP, 2002) e Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas (2019, Unicamp) com pesquisa na área de atuação experimental no cinema. Professor da Universidade Estadual de Goiás - Unidade Goiânia - Laranjeiras, no Instituto Acadêmico de Ciências Sociais Aplicadas (IACSA) no curso de Cinema e Audiovisual. É membro da ACCRA (Approches contemporaines de la création et de la réflexion artistiques), Laboratório de Pesquisa sobre Artes e Mídia da Universidade de Estrasburgo, França. Participa de Grupos de Pesquisas CRIA (Centro de Realização e Investigação no Audiovisual), UEG e no GEAs (Grupo de Estudos do Ator no Audiovisual), Unicamp. Contato: nagysandro1@gmail.com.