

Poéticas do degredo no jogo do ator na Belair Filmes

Poetics of banishment in Belair Filmes' acting style

Poétique du bannissement dans le jeu d'acteur de Belair Filmes

Poéticas del destierro en el estilo de actuación de Belair Filmes

Sandro de Oliveira



Universidade Estadual de Goiás (UEG), Instituto Acadêmico de Ciências Sociais Aplicadas (IACSA),
Goiânia, Goiás, Brasil, nagysandro1@gmail.com

Resumo

Em parte da produção cinematográfica brasileira, do imediatamente pós-AI-5 até meados dos anos de 1970, uma série de filmes tratou da impossibilidade da existência de um horizonte de libertação social e política através do que este trabalho chama de *poéticas do degredo*. Através dessas vagâncias por ruas, becos, lixões e estradas, os personagens da Belair Filmes traçaram um processo de desdramatização no espaço cênico, que se tornou procedimento estilístico marcante no jogo do ator (pós-) tropicalista e marginal do cinema brasileiro logo após o “segundo golpe”.

Palavras-chave: Ator cinematográfico; Desdramatização; Degredo.

Abstract

In part of Brazilian film production, right between the post-AI-5 period and until the mid-1970s, a series of films dealt with the impossibility of the existence of a horizon of social and political liberation through what this work calls poetics of banishment. Through these wanderings by streets, alleys, dumps and roads, Belair Filmes' characters shaped a process of de-dramatization in the scenic space, which became a striking stylistic procedure in the (post-)tropicalist and marginal acting of Brazilian cinema right after the “second coup d’etat”.

Keywords: Film acting; De-dramatization; Banishment.

Résumé

Dans une partie de la production cinématographique brésilienne, entre l’immédiat post-AI-5 et jusqu’au milieu des années 1970, une série de films traitait de l’impossibilité

de l'existence d'un horizon de libération sociale et politique à travers ce que cette œuvre appelle la poétique du bannissement. A travers ces déambulations dans les rues, les ruelles, les décharges et les routes, les personnages de Belair Filmes tracèrent un processus de dédramatisation dans l'espace scénique, qui devinrent un procédé stylistique saisissant dans le jeu d'acteur (post-)tropicale et marginale du cinéma brésilien juste après le « deuxième coup d'État ».

Mots clés: *Jeu d'acteur au cinéma; Dédramatisation; Bannissement.*

Resumen

En parte de la producción cinematográfica brasileña, entre el inmediato post-AI-5 y hasta mediados de la década de 1970, una serie de películas abordaron la imposibilidad de que exista un horizonte de liberación social y política en lo que esta obra llama la poética de destierro. A través de estos vagabundeos por calles, callejones, vertederos y caminos, los personajes de Belair Filmes trazaron un proceso de desdramatización en el espacio escénico, que se convirtió en un proceso estilístico llamativo en la actuación (pos) tropical y marginada en el cine brasileño justo después del “segundo golpe”.

Palabras clave: *Actuación cinematográfica; Desdramatización; Destierro.*

Introdução

Nos anos que se seguiram à emissão do Ato Institucional nº 5 (AI-5), em 13 de dezembro de 1968, o cinema brasileiro discutia internamente uma grave crise de valores e, externamente, suas novas táticas de intervenção cultural, dentro do que ficou nomeado de modernização conservadora do governo militar, que completava, naquela época, quase meia década de poder. No círculo dos produtores e dos cineastas surgiu uma cisão inconciliável entre os adesistas do cinema de “qualidade” (ideologia da competência) e os que atuavam pela revolução nas artes dentro do (pós-)tropicalismo e da arte marginal. Os adesistas preferiram a produção ligada à recém-fundada Embrafilme, nos moldes de produção economicamente viável, e os (pós-)tropicalistas e marginais buscavam uma atuação revolucionária e transformadora das artes, dando aos artefatos de vários matizes uma sensação de niilismo que os perpassava.

Essa cisão no cinema brasileiro é vital para compreendermos como suas estratégias ético-formais se desenvolveram no intervalo do imediatamente pós-AI-5 até meados da década de 1970, quando esses dois grandes “movimentos”, o (pós-)tropicalismo

e a arte marginal, deram ensejo à busca pela poética das sensações de angústia, vazio e ausência de “luz no fim do túnel” que impregnava esse período do cinema nacional, ainda de ressaca do golpe, dando sentido ao surgimento do *degredo* como forma discursiva, principalmente no cinema.

Dentro da produção cinematográfica brasileira, surgiu uma produtora independente de filmes cujas estratégias de produção, coesão estilística, inserção na esfera pública da distribuição/exibição e na relação dos elementos de fundo com a escolha ética das “formas” perfaziam um conjunto orgânico de procedimentos. A Belair Filmes se sobressaiu

[...] pela incrível coerência entre projeto estético e modelo de produção, pelo inequivoco espírito de aventura, pela louca ideia de rodar um filme atrás do outro, somando seis (ou sete, contando com um registro jamais montado) longas-metragens num período de aproximadamente seis meses, pela expressão coletiva de grupo conjugada aos anseios individuais de cada realizador, pelo enorme estardalhaço produzido dentro dos círculos cinematográficos e, o que é sem dúvida mais importante, pela força propositiva e o extremo vigor artístico dos filmes produzidos. (GARDNIER, 2007, p. 35).¹

O elenco dos filmes que constituíram toda a produção da Belair resumia-se a um núcleo quase fechado, composto por Helena Ignez, Maria Gladys e Guará Rodrigues. Otoniel Serra está presente em dois filmes, mas não em todos. Há também participações de uma constelação de astros e estrelas do cinema brasileiro cujas presenças nesses filmes surpreende pela precariedade material e financeira das produções: Paulo Villaça, Grande Othelo, Rodolfo Arena, Jorge Loredo, Isabella, Neville D`Almeida, e Lillian Lemmertz.

A Belair radicalizou a discussão estética do deslocamento geográfico (o degredo, a transitoriedade, a viagem) dos personagens que já era extrema nos filmes brasileiros de vanguarda do final dos anos de 1960. Em vários desses filmes, “havia momentos em que não fazia mais sentido condensar esforços por uma ação política que fosse minimamente concatenada, que tivesse um ‘fim’ pleno de sentido para sua existência” (OLIVEIRA, 2019, p. 103). Se cada filme produzido pela Belair traz um motivo identificável para os personagens recorrerem aos deslocamentos geográficos sem destino algum, pode-se esquadrihar um *modus operandi* que forma um conjunto razoavelmente orgânico dessas viagens a esmo.

Para compreendermos como se operavam as poéticas do degredo na Belair, torna-se premente investigar como o jogo do ator materializa esses momentos de escassez de acontecimentos ou de ações, lógica contrária ao cinema clássico, que privilegiava uma narrativa que se manifestava como uma cadeia orgânica de causas e efeitos. Sem ter muito o que fazer, ou com pouco ou nada no horizonte de suas ações, os personagens na Belair vagam aleatoriamente por cidades, favelas, becos, lixões ou estradas como num ritual de zumbis. Essa vadiagem tinha por constituição majoritária o vazio de acontecimentos. Havia, na (possível) trama desses filmes, quase que como um tropo persistente, a inclusão de momentos totalmente descartáveis pela lógica do cinema industrial clássico – os tempos mortos –, ações cotidianas destituídas de objetivo que se configuram como a hipótese sobre a qual se debruça este trabalho: o procedimento de desdramatização.

A desdramatização cênica não é um tema novo nos estudos atorais no cinema, pois em pesquisas de vários teóricos já se manifestava como uma preocupação estética dos cinemas modernos ou experimentais. Aslan (1994) chamava a desdramatização do ator sua ética dos gestos e expressão corporal que abolia a teleologia para dar lugar a *espaços de reflexão*. Já Bordwell (2008) advoga o fato de que as narrativas modernas já se configuravam plenas de hiatos e de inação, com uma trama que apresentava um anticlímax da vida cotidiana, com suas esperas e incertezas. Lehmann (2006, p. 49) a designa como uma forma impura do drama, quando “the representation of a world even in the case of minimal real action”². Mekas (2002) dizia que a ausência de drama, de começo e de fim dava aos filmes *underground* do final da década de 1950 nos Estados Unidos uma propriedade de imediatismo, de improvisação durante as pausas em que o ator não fazia ou dizia (quase) nada.

Este trabalho pretende, portanto, desenvolver a interface de campos da produção teórica cinematográfica que dão conta de estratégias formais do cinema brasileiro de vanguarda, que se utilizam desse vazio existencial que se apossou de boa parte da produção cultural no período imediatamente posterior ao que também ficou conhecido como o “segundo golpe”: o degredo de seus personagens dentro do processo de desdramatização no jogo do ator.

O degredo, a viagem, as andanças ou vagâncias dos atores da Belair Filmes, se vistos sob a lupa dos processos de desdramatização nos cinemas modernos e experimentais, são momentos do jogo do ator em que se opera esse compasso de espera, abertura para a “experiência de viver a indeterminação do transcorrer do instante, na

velocidade conta-gotas do presente” (RAMOS, 2004, p. 94). Por fim, o degredo se revela como proposta de discurso que perpassa uma série de filmes modernos e experimentais no Brasil, elevando o peso na fatura dos filmes da Belair e de alguns outros exemplos no pós-AI-5, recorte temporal mais preciso deste trabalho.

A desdramatização no jogo do ator

Ao chamar os processos de desdramatização de espaços de reflexão (aludidos *supra*), Odette Aslan (1994) chama a atenção para a marcação de um hiato na ação do filme que interpõe os pedaços de ação com essas lacunas de atividade. É como se o espectador precisasse destes momentos de vácuo narrativo para apreender este “anti-clímax da vida cotidiana e seus acontecimentos imprevistos” (BORDWELL, 2008, p. 202). Acrescenta-se, então, uma estrutura narrativa calcada na incerteza das motivações dos personagens e das conexões causais decorrentes; a desdramatização tornou-se uma referência desse cinema que Bordwell (2008, p. 202) chama de “ambicioso”.

Em vários momentos de *Cuidado, Madame* (2015), de Júlio Bressane, as personagens de Maria Gladys e Helena Ignez vagam pelas ruas de um bairro da zona sul do Rio de Janeiro. Elas não travam qualquer diálogo, param em frente da varanda de uma casa (algo difícil de se achar hoje em dia), olham para os carros e as pessoas na rua. A rarefação do jogo das atrizes reflete e ecoa o sistema repetitivo e em *looping* de todo o filme. O estilhaçamento dramático do tempo da narração é enfatizado aqui por elipses, pela total redução das cenas a longos intervalos de silêncio e pelos constantes deslocamentos geográficos que transformam o tempo diegético desses filmes numa agonia constante que persiste em não acabar.

Pode-se também traçar, portanto, uma correlação de sentidos entre tempo morto da ação, vazio existencial dos personagens e esse desconforto pela rarefação dramática que acomete quase toda a produção da Belair Filmes. O esvaziamento dramático liga as escolhas de interpretação dos atores a questões inerentes aos processos de produção do próprio filme: o micro reflete e ecoa os processos macro, “uma produção interagindo estilisticamente com as próprias condições de sua feitura” (RAMOS, 1987, p. 97). O princípio desses filmes é, então, um microcosmo com leis próprias, por força de sua organização autocontida.

A primeira sequência de *Copacabana, mon amour* (2011), de Rogério Sganzerla, lançado em 1970, é toda constituída de momentos em que a trama não se desenvolve

e o jogo do ator, em consequência, se esgarça. A protagonista Sônia Silk (Helena Ignez) se desloca de maneira errática por becos e caminhos, entre os quintais ou lugares de passagem de uma favela qualquer no Rio de Janeiro. Dá-se lugar, então, ao vazio da atuação ou o abandono de ações da personagem para que esta simplesmente perambule pela rua sem destino certo. Instaure-se uma rarefação de tal ordem dos dados do jogo do ator que começamos, nós mesmos, espectadores, a vagar pela imagem, especulando sobre os detalhes ínfimos da vestimenta da moça e na performance aleatória dos anônimos da favela: migalhas que esses filmes nos fornecem para tentarmos desvendá-los.

Nos procedimentos de desdramatização enumerados por Bordwell (2008), a ação dramática se esfacela, o tempo diegético se esgarça e se rarefaz até atingir momentos descartáveis – pelo menos para a ótica da decupagem clássica –, momentos em que o tempo morto se torna matéria prenha de sentido. E a atitude do ator que surge como primordial para figurar tempos mortos foram esses deslocamentos para lugar nenhum, em que o “simples ato de andar tornou-se material cinematográfico privilegiado e os diretores parecem se divertir apenas acompanhando os personagens” (BORDWELL, 2008, p. 203).

É certo que desde os vários cinemas novos (nouvelle vague francesa e japonesa, neorealismo e cinema novo brasileiro), concomitantes e anteriores à Belair Filmes, personagens são assolados pela inconstância da viagem, pelo aspecto ao mesmo tempo aventureiro e de certo grau de risco que a atividade do degredo acarreta. Bazin (1985, p. 315) nos lembra que nos cinemas modernos personagens “estão como que assombrados pelo demônio da mobilidade [...]. É que o gesto, a mudança, o movimento físico constituem para [Roberto Rossellini] a própria essência do real humano”. É um “universo de atos puros, insignificantes neles mesmos” (BAZIN, 1985, p. 315), que na Belair deixa muitas vezes o espectador sem dados claros dessas tramas lacunares, pois o perambular não nos revela qualquer redenção, já que está envolvido por uma sensação de condenação ou destino sem volta. O que temos são somente nacos de vida de gente perdida entre uma origem incerta, pela impossibilidade da permanência, e um futuro obscuro.

Há outra questão que surge como basilar nos filmes da Belair: o transcorrer da vida dos personagens ecoa ou reflete o inacabamento do filme. O filme se torna então um registro de um processo que notamos não se perfaz em produto finalizado. Assim, trama (personagem) e filme (produto), conteúdo e continente, fundo e forma dialogam entre si nessa indecisão, nesse mesmo aspecto transitório materializado pelo jogo dos atores, que é também sinal da inconclusividade da produção do filme como

artefato de arte. Jean Mitry (1974, p. 103) já afirmava esta relação intrínseca entre forma e sentido, trama e filme, nos cinemas experimentais: ele advogava que “la forme, justement, permet d’accéder au sens”³.

Vários filmes experimentais ou modernos, produzidos em tempos de repressão política, nos fornecem um campo minado de atuação, “quando não é mais o personagem, nem a sua *persona* ou seu corpo como material de expressão artística, mas a integridade física do ator durante o seu trabalho que está em jogo” (OLIVEIRA, 2019, p. 112, grifo do autor). João Batista de Andrade (CAETANO, 2004, p. 136) descreve o que Fernando Peixoto nomeara de “cinema de guerrilha”:

como era perigoso filmar nas ruas, por causa da intensa repressão, eu primeiro ensaiava com os atores, conversava com o Bodanzky e depois ia para o local (Viaduto do Chá´, por exemplo). A gente descia rápido dos carros, os atores encenavam na hora e o Bodanzky filmava tudo como se filmasse um documentário. Isso dava uma agilidade muito grande às cenas, interferindo em sua própria qualidade enquanto interpretação. (CAETANO, 2004, p.136).

Muito próximos das empreitadas cheias de perigo do cinema de guerrilha, os filmes da Belair possuíam um pequeno núcleo de produção que se reunia rapidamente e logo após as filmagens desaparecia imediatamente do local. Na época da produção desses filmes, “demorar mais do que um curto período de tempo em alguma coisa criativa era correr o risco de não poder realizá-la” (DIAS, 2012, p. 100). Aqui, o ator,

em um ato que mistura ativismo político, trabalho profissional e experimentalidade, leva o seu trabalho a um limite entre vida e morte, quando participa de produções em que o filme já é por si só agressão ao estado em tempos de ditadura militar. (OLIVEIRA, 2019, p. 112).⁴

Uma gama enorme de atores e artistas de vários campos correram riscos para filmar em locais públicos – no filme *A família do barulho* (2017), por exemplo –, “entrevistando ou contracenando com transeuntes em locais abertos, ou seja, [para] atuarem profissionalmente em tempos em que a liberdade era uma luz opaca no fim do túnel” (GUIMARÃES; OLIVEIRA, 2021, p. 80). Filmar era coisa séria... e perigosa.

O deslocar-se rapidamente pelos lugares da cidade era então muito mais do que uma busca estética para figurar a angústia existencial dos personagens; era também uma artimanha de sobrevivência do filme e estratégia para manter a equipe de filmagem a salvo da polícia. Se a equipe de filmagem ficasse estacionada por algum tempo em lugar público de razoável visibilidade, os camburões da repressão logo apareceriam, levando equipe, equipamentos e filme para a cadeia. Algumas vezes, as equipes e os equipamentos saíam ilesos, com a exceção do filme, que era retido e dificilmente recuperado. Movimentar-se pela cidade era, então, questão de sobrevivência do filme e de segurança da equipe.

Poéticas do degredo

Muitos desses procedimentos do esgarçamento da performance do ator são momentos em que o jogo se vê atolado no vazio, promovendo uma restrição na identificação das motivações das ações dos personagens: “muitos personagens da Belair preferem esses espaços transitórios, impessoais, anônimos, do que o enraizamento nos domicílios ou nos escritórios dos locais fixos de trabalho” (OLIVEIRA, 2019, p. 101). Há uma exacerbação de percursos que transcorrem num tempo inquebrantável pela montagem, e estes percursos denotam o vazio do horizonte como um espelho da inexistência de motivações dos personagens. Em vez da procura organizada, privilegiava-se a fuga, normalmente em direção ao desconhecido. Não há projetos de superação de algum empecilho que surja em suas vidas e, como ressalta Uchôa (2008, p. 172), essa “insatisfação não é capitalizada pelos personagens em termos da formulação de projetos ou objetivos a serem alcançados para a superação da situação”. Qualquer plano de ação é abandonado no meio do caminho.

Os objetivos claros, contextos ou motivos são rigorosamente inexistentes nesses filmes da Belair. Não há tampouco vínculos sólidos que liguem, pelo menos fragilmente, a vida e os motivos dos personagens. Se havia dispersão da vida em sociedade pela viagem em suas várias formas, estas, “longe de ser[em] a busca do Graal, era[m] o encontro sem meta definida com figuras do pesadelo, uma operação de exorcismo, um desnudamento cujo horizonte (ou origem?) era a solidão” (XAVIER, 2004, p. 24). Esses personagens estão ora projetando ora vivendo o deslocamento, à procura de alguma coisa que às vezes se configura como objetivo inalcançável. Os filmes da Belair apresentam traços de uma desgeograficalização ou descentramento cujo “sentido agudo

da alienação [...] vivida como desterro no mundo urbano e industrial” (VOROBOW; ADRIANO, 1995, p. 20-21); filmes que “trazem a marca do nomadismo: errância, idas, vindas, personagens em movimento, ou antes, em falso movimento: não havendo caminho eleito, nada é indício de boa direção” (VOROBOW; ADRIANO, 1995, p. 20-21). Nesses espaços impessoais e transitórios do percurso, há marcas de figuras da desdramatização que se tornam desenraizadas, “sem vínculos capazes de ‘costurar’ uma identidade” (XAVIER, 1993, p. 252-253).

Se fôssemos traçar uma pequena genealogia das formas do degredo, foi no cinema de Yasujiro Ozu (*Contos de Tóquio*, 1953) e também na nouvelle vague francesa (*Acossado*, 1960, de Jean-Luc Godard) que esses deslocamentos – que na Belair estão conectados à desdramatização – tomaram a forma de crise da imagem-ação: essas formas de viagem são um “afrouxamento dos vínculos sensório-motores” (DELEUZE, 2005, p. 11-12), fatos atuais, mas limítrofes: o vagar, os passeios e a dispersão pela cidade (ônibus, a pé, trem, bicicleta) desabam nos tempos mortos nesses filmes. Torna-se sugestivo, então, como Deleuze (2005) descreve as formas do tempo morto e desdramatizado no cinema de Ozu e como elas, de acordo com nossa análise, são homólogas às da Belair: são ausentes os contrastes entre o fortuito e o planejado, o insignificante e o marcante, o banal e o extraordinário e o surpreendente e o ordinário. Essas personagens, então, se encontram

condenadas à deambulação ou à perambulação. [...] que existem tão somente no intervalo de movimento, e não têm sequer o consolo do sublime, que os faria encontrar a matéria ou conquistar o espírito. Estão, antes, entregues a algo intolerável: a sua própria cotidianidade. (DELEUZE, 2005, p. 11-12).

No começo da década de 1970, a ditadura no Brasil propagava o seu lema maior, no auge da vigência do AI-5: “Brasil, ame-o ou deixe-o”. Havia então uma atmosfera irrespirável de uma ruptura política e social cuja perspectiva era a de não apresentar possibilidades de reconciliação. Assim, o comportamento dos personagens na Belair, “em momentos vários e esparsos nos filmes, era uma estranha busca por algo que arduamente se fazia identificável, por destino que recusava pistas claras: seres rumo ao desmoronamento” (OLIVEIRA, 2019, p. 103). A forma-degredo permitia um esgarçamento exacerbado dos planos, deixando os atores livres para improvisações, enfatizando a característica dilatatória da

espera angustiante da caminhada infundável [...] O ponto decisivo é a ‘poeira’ que se levanta no caminho, a força de cada episódio [...]. Em consonância, o que se fez foi explorar o esgarçamento da narrativa, a perambulação, os impasses, a impotência da ação, ativando uma sensibilidade ao fragmento, ao que se esboça, mas não termina. Consagrando o instante [...]. (XAVIER, 2004, p. 182).

A forma-degredo na Belair Filmes foi uma estratégia formal e estética para exibir essas estruturas fugazes e a falta de sentido para a permanência num lugar definido, para o sedentário, como no aspecto itinerante da trupe do espetáculo mambembe do empresário Osmar Perez Aranha, em *Sem essa, Aranha* (2015), de Rogério Sganzerla.

A Belair notabilizou-se, também, pela clara preferência por seres que constituem um “resto” de sociedade ou, como diria Xavier (1993, p. 216), “lugar dos não-reconciliados, subtraídos ao progresso, sem ponto de ancoragem, sem promessas de salvação”, esquecidos e alienados pela modernização conservadora: viajam de um lugar sem importância ou inócuo para outro que também nada muda em suas vidas: “[...] détournement métaphorique par excellence de ces moments où, dans la vie ou dans l’histoire, le sol semble se dérober et le trou aperçu apparaît d’emblée trop terrifiant et trop vertigineux pour être pris au sérieux” (BERG, 2006, p. 94)⁵. E não importava muito o modo do deslocamento ou da viagem, o meio de transporte, pois o primordial era sempre o partir em viagens que se afiguravam em percursos sem volta:

Para além da estrada, o aeroporto e o transatlântico constituem, no limite, os novos signos de um espaço qualquer se construindo na fuga. A perambulação perde a consistência de uma pausa e afastamento de lugares obsedantes, com as contínuas idas e vindas traçando um espesso diagrama de um nomadismo incessante. (TEIXEIRA, 2011, p. 111).

Em *Copacabana, mon amour* (2011), Sônia Silk e o personagem do cafetão (Guará Rodrigues) trafegam ora pelo lixo da favela, ora nos espaços das ruas, praias e avenidas da cidade. Esses deslocamentos possuem ancoragem no fato que eles precisam do *trottoir*, pois trabalham andando pela rua, mas esses percursos são erráticos, destituídos que são de algum padrão minimamente identificável: “denotam muito mais estar perdido do que propriamente alguém com destino certo” (OLIVEIRA, 2019, p.104). Diferentemente de muitos processos de degredo nos cinemas

clássicos, estes contrariam expectativas, pois são trajetos “obscuros ou indeterminados, [que] confluem em rotas fadadas à dispersão nas margens baldias da cidade” (MACHADO JÚNIOR, 2007, p. 124).

Outra característica da transitoriedade dos personagens da Belair são passagens ou encontros com o poder coercitivo. Estes são dispositivos panópticos urbanos que representam as instituições repressivas do estado, *motifs* recorrentes na obra de Rogério Sganzerla – polícia montada, investigadores (delegados, oficiais), viaturas, sirenes, delegacias de polícia – que são manifestações da violência como dado estrutural no Brasil da ditadura, gerando, segundo Xavier (1993), uma alegoria política.

Figura 1 – Sônia Silk e o encontro com o camburão



Fonte: *Copacabana, mon amour* (2011), de Rogério Sganzerla, lançado em 1970.
Captura de tela. Produção: Belair Filmes e Mercúrio Produções LTDA.

Assim, na cena da viatura de polícia em *Copacabana, mon amour* (2011), Helena Ignez escolhe esse aspecto anárquico e não conformista do jogo do ator quando toma um objeto, que no cotidiano possui uma utilidade, e reutiliza-o em outra chave de leitura: o camburão se torna penteadeira. A viatura de polícia se transforma em mero acessório nesse momento do jogo, elemento cenográfico que serve de suporte para que sua atuação se complete como elemento significativo. Aqui, o objetivo primeiro do acessório, a repressão, signo panóptico, fica circunscrito a uma importância periférica:

A perspectiva de reinvenção da ordem social, a atração pelo excêntrico, pelo desmedido, pela inversão, são expressas por personagens que encarnam em si a dualidade, mistura de vulgar e sublime, nojo e atração, horror e alegria. Cenas de inversão de papéis, as transformações bruscas, ou, para utilizarmos um termo de Bakhtin, “os ritos de destronização”, são significados em diversos filmes sob as mais diversas formas. (RAMOS, 1987, p. 127-128).

O camburão então é ressignificado em uma penteadeira, em que Sônia Silk, mostrando vaidade, se arruma usando o espelho retrovisor como suporte. Em seguida, expõe-se como produto à venda, desta vez como encosto para sua pose exibicionista. Nessa sequência da viatura de polícia, ela redesenha sua relação com esses objetos expressivos, invertendo as “prescrições sociais através da criação de novos códigos de linguagem que escapem à ordem vigente e às estratégias de controle” (BRANCO; SOUSA, 2009, p. 137). Essas novas posições do ator em relação aos objetos expressivos sugerem um procedimento carnalizador nas figurações do degredo na Belair, enfatizando o “avacalho”.

O degredo como discurso

Muito do que a produção cinematográfica industrial de gênero chamava de *road movies* apresentava certo desapego pelas (possíveis) belezas do percurso, fazendo com que as tramas desses filmes se resumissem às paradas e aos portos seguros dos locais à beira do caminho. Na Belair Filmes, produzia-se o procedimento inverso: em vez da chegada, do destino, elevava-se à enésima potência o inesperado do trajeto, os acasos fortuitos dos encontros durante a travessia, a beleza simples e austera do caminhar, da índole do degredo. “Sair” era preciso, chegar... nem tanto. Não havia no pós-AI-5, portanto, muitos lugares de chegada ou pousos seguros. Entre “Esse é um país que vai pra frente” e “Brasil, ame-o ou deixe-o”, a escolha pela viagem, tomada aqui em sentido ambíguo e polissêmico, prevaleceu sobremaneira.

A alegoria do degredo, avaliada nesta pesquisa como estratégia discursiva, recusava o bom comportamento, seja ele existencial ou relativo ao jogo do ator, como forma de condicionamento do artista às linguagens do *establishment* cultural. A crise da linguagem, afirma Hollanda (2004), reforça a crise na perspectiva de futuro. Se a tomada de poder já não se configurava como objetivo factível – programa majoritariamente

característico da produção artística do início da década de 1960 –, já não havia mais espaço para a redenção na linguagem artística estabelecida. A produção (pós-)tropicalista e marginal pós-AI-5 rompe com formas falsamente sofisticadas, com uma seriedade protocolar da arte, promovendo as estruturas descontínuas e anarquicamente estilhaçadas que deram forma ao degredo analisado neste trabalho.

A crítica voltou-se, então, contra os comportamentos sociais esquadrihados pelos objetivos bem arquitetados e, no campo do jogo do ator, isso se materializa pela quebra acintosa do protocolo, pela renúncia do ator em executar gestos presos a um “sentido” previamente estabelecido, por figurações – e aqui se inclui o degredo desdramatizado dentre elas – em que se abandonava o “bem-fazer” das atividades utilitárias cotidianas, preferindo seu registro em estado quase bruto.

Para que essa crueza de registro fosse alcançada, os filmes de Belair lançaram mão de uma escolha por linguagem cinematográfica que mantivesse intacto o tempo do gesto do ator e a superfície quase granítica dos passos da caminhada. O tempo nessas sequências manifestava uma preferência óbvia pelo aqui e agora do vagar, pelas paradas que denotavam a hesitação e pela retomada do percurso. No filme *Sem essa, Aranha*, então,

a articulação com o instante se realiza por meio da unidade espaço-temporal do plano-sequência. Estruturado em 17 planos longos, cada plano é um bloco narrativo autônomo, não se comunicando com o que veio antes e nem com o que virá depois. Não há trama definida e nem continuidade dramática, as ações começam e terminam de acordo com a duração de cada cena isolada. Os únicos elementos que unem os planos e que proporcionam ao filme uma certa unidade e coerência são os personagens, sobretudo, o protagonista Aranha. (GARCIA, 2015, p. 593).

São já célebres na história da cinematografia brasileira os planos-sequências da descida da ladeira na favela em *Sem essa, Aranha* (2015), quando quase todo o elenco do filme trava um encontro catártico com os moradores, num ritual de expurgação do desespero, em que os atores e atrizes gritam frases do tipo “Estou com fome”, “Eu deixei de ser católico para ser cristão”, “Qual o problema da mendicância?” (alguém no espaço *off* pergunta) e “Duas palavras que deveriam ser riscadas do dicionário: câncer e subdesenvolvido”, entre muitas outras, audíveis e/ou imperceptíveis.

Essa “descida” pela ladeira dialoga com deslocamentos outros do cinema contemporâneo ou pouco anteriores à Belair, o que adiciona a ela significação, principalmente em *O desafio* (2015), de Paulo Cesar Saraceni, lançado em 1965, e em *Vidas secas* (2020), de Nelson Pereira dos Santos, lançado em 1963. No filme de Saraceni, o protagonista Marcelo (Oduvaldo Viana Filho), na cena final, desce a ladeira ao som de alguns versos da canção *Tempo de guerra* de Edu Lobo, lançada em 1965, que diz:

Eu vivo num tempo de guerra

Eu vivo num tempo sem Sol

Sem Sol, sem Sol, tem dó

Sem Sol, sem Sol, tem dó

Só quem não sabe das coisas

É um homem capaz de rir

Ah, triste tempo presente

Em que falar de amor e flor

É esquecer que tanta gente

Tá sofrendo tanta dor. [...] (O DESAFIO, 2015, n. p.)

Na sequência final do filme de Saraceni, a imagem do ator “ladeira abaixo” pode significar uma “guerra que está por vir”, mas na Belair essas peregrinações são alegorias ou estruturas de fuga que se tornam formas de uma busca fadada ao fracasso ou de um exílio *per se*⁶. Talvez a alegoria na canção de Edu Lobo se aproxime dos deslocamentos da família de Fabiano e Sinhá Vitória no filme de Nelson Pereira dos Santos (VIDAS..., 2020), em que

há os clássicos problemas sociais e políticos; apenas isto, o que impede o livre trânsito nos intestinos, mas não impede o homem de partir sempre, mesmo a pé, sem saber para onde, num deserto sem fim. Nélson [Pereira dos Santos] não lança uma luz de esperança, Fabiano e Sinhá Vitória partem dentro do dia quente de sol, não existe a manhã, existe apenas o dia. (ROCHA, 1981, p. 27).

O plano-sequência de *Sem essa, Aranha* aqui em análise parece ser uma face da moeda que dialogava com outro procedimento: o da montagem elíptica. Na Belair Fil-

mes, há outros momentos em que não se exibem na íntegra o percurso da viagem ou os planos com a paisagem que se esvai pelo horizonte. O poder ordenador da narrativa não é o dispor das ações com as durações intocadas das figurações do degredo. O que vemos em *Sem Essa, Aranha* (2015), na sequência da viagem da trupe para (possivelmente) o Paraguai, são ínfimas superfícies visíveis das ações dos personagens, são fragmentos da narração que nos indicam, fragilmente, que eles se deslocaram até um país estrangeiro para tentar lá sobreviver longe do Brasil. Portanto, depreende-se aqui que a montagem sugere a viagem, mas não a mostra, numa fatura fílmica profundamente lacônica.

Para definir um objeto é necessário antes identificá-lo, e o filme opera uma ânsia de classificação simultaneamente a uma urgência de se encontrar uma identidade. Ao mesmo tempo em que é preciso definir o Brasil, é preciso saber o que é o Brasil. Maria Gladys e Helena Ignez, exiladas em um outro país latino-americano que tudo indica ser o Paraguai, deslizam o dedo no mapa-múndi, procurando onde se localiza o Brasil, sem encontrá-lo. Chegam à conclusão de que ele está fora da página, de que o país foi riscado do mapa. (GARCIA, 2015, p. 594).

A viagem, então, é sugerida pela montagem em *Sem essa, Aranha* (2015). Em determinado diálogo no filme, evidencia-se o degredo ou o autoexílio. A personagem de Marya Gladys pergunta onde fica o Brasil e a resposta surge como uma bússola para nossa compreensão da atmosfera social e da ambiência cultural em que trafegavam esses personagens da Belair Filmes: “O Brasil está fora do mapa” (SEM..., 2015).

Conclusão

Muitos trabalhos que versam sobre a produção cultural brasileira pós-AI-5 nos lembram do seu ponto de vista niilista, principalmente se analisarmos os filmes desse período (FERREIRA, 2000; RAMOS, 1987; XAVIER, 1993). Avellar (1986, p. 97) atesta que havia uma “tendência para o irracionalismo” nas manifestações culturais pós-AI-5, uma constatação pública da impossibilidade de uma solução a curto prazo.

Não se compreendia o que faziam esses personagens ou o que queriam comunicar esses filmes, pois não havia motivo para fornecer um sentido claro para o “real”: “Ninguém deixou de querer compreender o mundo, mas tinha-se a sensação de que essa compreensão era perfeitamente inútil, [...] vivíamos em um mundo opaco, por que

haveriam os filmes de dizer as coisas claramente?” (ARAÚJO, 2004, p. 27-28). Júlio Bressane (VOROBOW; ADRIANO, 1995, p. 137) acreditava que “dotar de sentido as coisas da vida ou ordená-las de modo a fazer sentido são empreendimentos vãos, fadados ao fracasso”. Assim, constatada a crise no país, só restou a esses personagens exibir a crise social nas suas entranhas: o espaço cênico desdramatizado e o ator em degredo.

As poéticas do pós-tropicalismo e da arte marginal dão ensejo a essa vigorosa ânsia pela viagem e pelo deslocamento, fossem eles como se davam. Havia uma relação construtiva dos Penetráveis de Hélio Oiticica com a forma do labirinto que dialogava profundamente com a estética do degredo. Os Penetráveis permitiam uma revisão de caminhos, ou a entrada no seu espaço por múltiplas portas ou a saída por múltiplas passagens. Havia uma marcada semelhança dos filmes da Belair com os penetráveis, onde uma estrutura paratática de elementos não dava ensejo a uma saída ou entrada, começo nem fim, onde qualquer parte do artefato de arte se assemelha a uma enciclopédia, quando qualquer verbete podia ser lido em qualquer ordem, sem trajeto pré-definido. Porque era um labirinto, não se poderia constituir claramente um ponto de origem e um destino divisado nos Penetráveis.

Não havia uma constituição teleológica nos artefatos de arte pós-AI-5, pois o sentido do “término” do percurso era algo inalcançável, não se configurando um objetivo traçado. As poéticas do degredo nesses filmes transformam em transitório e fugaz todas as convicções que eram, em momento político anterior, verdades incontestes. Se voltarmos alguns anos antes e analisarmos as manifestações artísticas do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), podemos constatar o horizonte extremamente oposto de ações estético-políticas.

Assim, o termo degredo na Belair toma aqui variações imprevisíveis. Enquanto nas viagens tradicionalmente constituídas se preconizam, majoritariamente, destinos certos, a ideia de viagem aqui é polissêmica, pois não há uma mensagem de triunfo, “chegada” ou “objetivo alcançado”; estes já foram anteriormente abandonados, deslizando-se para a ideia de degredo como derrota. Há uma sequência em *A família do barulho* (2017) em que vemos a protagonista (Helena Ignez) abandonando um homem na praia (Guará Rodrigues) que sinaliza um Adeus abanando um chapéu no ar de maneira deveras patética. Não sabemos em que se configura a fatura dessa cena: suas balizas demarcatórias não são claras, tornando ambígua a figuração pelo laconismo da narração. Em determinados momentos, o degredo se assemelha a cenas de fuga, e aqui a razão da fuga toma a forma de conjecturas: do aparato policial ou da própria sensação de impotência perante o “real”?

Torna-se importante também destacar o valor inestimável do próprio lugar em que o degredo se desenvolve, ou os lugares de passagem: a estrada, a rua, os becos, etc. Para as figurações atorais na Belair Filmes, a rua ou a estrada se tornam um local em que se equaciona a necessidade do degredo pela necessidade de estar nos espaços abertos da passagem. A estrada, a rua ou qualquer outro tipo de via de deslocamento, num sentido mais extenso desses termos, não são somente a ágora de encontros fortuitos entre atores e anônimos, mas o local onde o vazio da perspectiva futura encontra as atividades de dispersão e desdramatização que lhe caíam bem.

As manifestações culturais (pós-)tropicalistas e marginais adotaram uma existência clandestina que denegava a permanência em lugar determinado, usando o degredo como escolha formal para expressar a ideia de “vazio”. Nem o filme e nem os atores na Belair Filmes se deixam restringir pela narrativa, são rebeldes. As andanças com destino e utilidade nulos são como que demonstrações da clandestinidade desses personagens e, por conseguinte, dos filmes, da tentativa de fugir de obrigações da ordem do romanesco. Não há causas nem razões, somente uma ordem de elementos cujo horizonte é enigmático, numa causalidade que surge como corrompida.

Notas

1 A Belair Filmes produziu seis longa-metragens num intervalo de mais ou menos seis meses – entre janeiro e junho 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*). São sete filmes, se contarmos com o documentário *A miss e o dinossauro – Bastidores da Belair*, posteriormente montado e finalizado por Helena Ignez em 2005.

2 “a representação de um mundo [se dá] até mesmo no caso de uma ação real mínima” (tradução nossa).

3 “a forma nos permite ter acesso ao sentido” (tradução nossa).

4 A descrição das filmagens de *Nosferatu do Brasil* (Ivan Cardoso, 1971) é, então, salutar para compreensão: “Teve um dia, durante as filmagens, que quase que a gente é preso. Estávamos filmando sem autorização, em um cemitério de automóveis do Detran. Não se podiam filmar as placas dos carros apreendidos – esse cemitério era atrás da *Última Hora*, na rua do Lavradio. O Torquato [Neto] se identificou como jornalista, houve um impasse, e a gente prometeu que não

filmaria mais. Como era uma câmera Super 8, um vampiro e uma menina de biquíni, a polícia acabou achando a situação meio desprezível e liberou a gente. Na época, para explicar a cena que ficou interrompida, usei duas cartelas – *A polícia chegou, prendeu todos* e *Outro lugar*, e a cena continuava em Copacabana” (REMIER, 2008, p. 106, grifo do autor).

5 “[...] desvio metafórico por excelência daqueles momentos em que, na vida ou na história, o solo desaparece e o buraco visto parece ser muito terrível e vertiginoso para ser levado a sério” (tradução nossa).

6 A canção *Tempo de guerra* fez parte do musical *Arena conta Zumbi*, dirigido por Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal, encenado no Teatro de Arena (São Paulo) em 1965. Nos créditos iniciais do filme *O desafio* (2015), esta canção é creditada como composição de Edu Lobo e Gianfrancesco Guarnieri.

Referências

ARAÚJO, Inácio. No meio da tempestade. In: PUPPO, Eugênio (org.). *Cinema Marginal Brasileiro e Suas Fronteiras*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2004. p. 27-28.

ASLAN, Odete. *O ator no século XX: Evolução da técnica/problema da ética*. São Paulo: Perspectiva, 1994. (Coleção Estudos, n. 119).

AVELLAR, José Carlos. Vozes do medo. In: AVELLAR, José Carlos. *O cinema dilacerado*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1986. p. 82-111.

BAZIN, André. Defesa de Rossellini. In: BAZIN, André. *O cinema: Ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 308-317.

BERG, Stephen. Helena Ignez: portrait. In: FESTIVAL International de Films de Fribourg: 12-19 mars 2006. Fribourg, Suisse: Association du Festival International de Films de Fribourg, 2006. p. 90-99.

BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz. A encenação no cinema*. Campinas, SP: Papyrus, 2008.

BRANCO, Edwar de Alencar Castelo; SOUSA, Renata Flávia de Oliveira. A cidade que abraça: atravessamentos e caminhadas em filmes experimentais. In: BRANCO, Edwar

de Alencar Castelo (org.). *História, Cinema e outras imagens juvenis*. Teresina: EDU-FPI, 2009. p.135-142.

CAETANO, Maria do Rosário. *Alguma solidão e muitas histórias: a trajetória de um cineasta brasileiro*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005. (Série Cinema 2).

DIAS, Rosa. A família do barulho na Belair de Júlio Bressane. In: MASSENO, André; BARROS, Tiago. *Filosofia e Cultura Brasileira*. Rio de Janeiro: Quintal Rio Produções Artísticas, 2012. p. 98-105.

FERREIRA, Jairo. *Cinema de invenção*. São Paulo: Limiar, 2000.

GARCIA, Estevão de Pinho. Belair e CAM: produtoras experimentais no Brasil e na Argentina. In: CONGRESO INTERNACIONAL DE LA ASOCIACIÓN ARGENTINA DE ESTUDIOS DE CINE Y AUDIOVISUAL, 4., Rosario, Argentina, 2015. *Actas [...]*. Buenos Aires: ASAECA, 2015. p. 591-597.

GARDNIER, Ruy. As experiências da Belair: exceção ou regra. Sobre Belair e Cinema marginal. Por enquanto. In: CINEMATECA DO MAM; TELA BRASILIS (org.). *A invenção do cinema marginal*. Rio de Janeiro: Cinemateca do Museu de Arte Moderna-RJ: Associação Cultural Tela Brasilis, 2007. p. 34-39.

GUIMARÃES, Pedro; OLIVEIRA, Sandro de. *Helena Ignez – Atriz experimental*. São Paulo: Edições Sesc, 2021.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem*. CPC, vanguarda e desbunde: 1960-1970. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatic theatre*. Abingdon: Routledge, 2006.

MACHADO JÚNIOR, Rubens. Uma São Paulo de revestrés: Sobre a cosmologia varziana de Candeias. *Revista Significação*, São Paulo, v. 34, n. 28, p.111-131, 2007. Dispo-

nível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/90563/93316>. Acesso em: 23 nov. 2022.

MEKAS, Jonas. Notas sobre o novo cinema americano. In: DIXON, Wheeler Winston; FOSTER, Gwendolyn Audrey (ed.). *Experimental cinema, the film reader*. London, England: Routledge, 2002. p. 54-70.

MITRY, Jean. *Le cinema expérimental: histoire et perspectives*. Paris, France: Editions Seghers, 1974.

OLIVEIRA, Sandro de. *Helena Ignez: atuação experimental na Belair Filmes*. 2019. 405 f. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2019.

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

RAMOS, Fernão. Cinema Verdade no Brasil. In: TEIXEIRA, Francisco E. (org.) *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004. p. 81-96.

REMIER. *Ivan Cardoso: O mestre do terror*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008. (Coleção Aplauso – Cinema Brasil).

ROCHA, Glauber. *Revolução do cinema novo*. Rio de Janeiro: Alhambra: Embrafilme, 1981.

TEIXEIRA, Francisco E. *O cineasta celerado. A arte de se ver fora de si no cinema poético de Júlio Bressane*. São Paulo: Annablume, 2011.

UCHÔA, Fábio R. *Cidade e deambulação nos filmes de Ozualdo Candeias*. 2008. 250 f. Dissertação (Mestrado em Estudo dos Meios e da Produção Mediática) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

VOBOROW, Bernardo; ADRIANO, Carlos. *Júlio Bressane: Cinemoética*. São Paulo: Massao Ohno, 1995.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*: Cinema novo, tropicalismo e cinema marginal. São Paulo: Brasiliense, 1993.

XAVIER, Ismail. O cinema marginal revisitado, ou o avesso dos anos 90. In: PUPPO, Eugênio (ed. e org.). *Cinema marginal brasileiro e suas fronteiras*: Filmes produzidos nos anos 60 e 70. 2. ed. São Paulo: Heco Produções: Centro Cultural Banco do Brasil, 2004. p. 23-27.

Referências filmográficas

A FAMÍLIA do barulho. Direção: Júlio Bressane. Produção: Júlio Bressane; Rogério Sganzerla. Rio de Janeiro: Belair Filmes; TB Produções Ltda, 2017. 1 arquivo mkv (60 min), son., p. & b.

COPACABANA, mon amour. Direção: Rogério Sganzerla. Produção: Mercúrio Produções Ltda.; Belair Filmes; Rogério Sganzerla Produções Cinematográficas; Júlio Bressane; Rogério Sganzerla. [S. l.: s. n.], 2011. 1 arquivo AVI (61 min), son., cor.

CUIDADO, Madame. Direção: Júlio Bressane. Produção Belair Filmes; TB Produções Ltda; Júlio Bressane; Rogério Sganzerla. [S. l.: s. n.], 2015. 1 arquivo MPEG-4 movie (71 min), son., cor.

O DESAFIO. Direção: Paulo César Saraceni. Produção: Produções Cinematográficas Imago Ltda.; Mapa Filmes; Mário Fiorano; DiFilm – Distribuidora e Produção de Filmes Brasileiros Ltda.; Distribuidora de Filmes Urânio Ltda. [S. l.: s. n.], 2015. 1 arquivo MKV (94 min), son., p. & b.

SEM essa, Aranha. Direção: Rogério Sganzerla. Produção: Embrafilme; Belair Filmes; Júlio Bressane; Rogério Sganzerla. [S. l.: s. n.], 2015. 1 arquivo MPEG-4 Movie (92 min), son., cor.

VIDAS secas. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Herbert Richers; Luis Carlos Barreto; Danilo Trelles. [S. l.: s. n.], 2020. MPEG-4 Movie (94 min.), son., p & b.