

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PERFORMANCES CULTURAIS

KARINE MATOS DE OLIVEIRA

**ASPECTOS DA PERFORMANCE EM COPACABANA MON AMOUR: ENTRE O  
ATOR E A MISE EN SCÈNE NO CINEMA DE ROGÉRIO SGANZERLA**

"O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001."

GOIÂNIA  
2021



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

## TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

### E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

#### 1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação     Tese

#### 2. Nome completo do autor

Karine Matos de Oliveira

#### 3. Título do trabalho

Aspectos da performance em Copacabana Mon Amour: entre o ator e a mise en scène no cinema de Rogério Sganzerla

#### 4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento  SIM     NÃO<sup>1</sup>

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

a) consulta ao(a) autor(a) e ao(a) orientador(a);

b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

**Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.**



Documento assinado eletronicamente por **Rodrigo Cassio Oliveira, Professor do Magistério Superior**, em 14/06/2021, às 11:45, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **KARINE MATOS DE OLIVEIRA, Discente**, em 14/06/2021, às 12:12, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **2130457** e o código CRC **E9784020**.

KARINE MATOS DE OLIVEIRA

**ASPECTOS DA PERFORMANCE EM COPACABANA MON AMOUR: ENTRE O  
ATOR E A MISE EN SCÈNE NO CINEMA DE ROGÉRIO SGANZERLA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais, nível mestrado, da Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Performances Culturais.

**Área de Concentração:** Performances Culturais.

**Linha de Pesquisa:** Poéticas e Culturas nas Humanidades Digitais

**Orientador:** Prof. Dr. Rodrigo Cássio Oliveira.

**Coorientador:** Prof. Dr. Lisandro Magalhães Nogueira.

GOIÂNIA  
2021

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Oliveira, Karine Matos de  
Aspectos da performance em Copacabana mon Amour  
[manuscrito] : entre o ator e a mise en scène no cinema de Rogério Sganzerla / Karine Matos de Oliveira. - 2021.  
CXX, 120 f.

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Cássio Oliveira; co-orientador Dr. Lisandro Magalhães Nogueira.  
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Ciências Sociais (FCS), Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais, Goiânia, 2021.

Bibliografia.  
Inclui lista de figuras.

1. Performance. 2. Mise en scène. 3. Ator. 4. Rogério Sganzerla.  
5. Cinema Moderno. I. Oliveira, Rodrigo Cássio, orient. II. Título.

CDU 316



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

### ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Ata nº 8 da sessão de Defesa de Dissertação de Karine Matos de Oliveira, que confere o título de Mestra em Performances Culturais, na área de concentração em Performances Culturais.

Aos quatorze dias do mês de junho do ano de dois mil e vinte e um, a partir das nove horas, através de webconferência, realizou-se a sessão pública de Defesa de Dissertação intitulada "Aspectos da performance em Copacabana Mon Amour: entre o ator e a mise en scène no cinema de Rogério Sganzerla". Os trabalhos foram instalados pelo Orientador, Professor Doutor Rodrigo Cássio Oliveira (UFG), com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professor Doutor Sandro de Oliveira (UEG) membro titular externo; Professora Janaína Vieira de Paula Jordão (UFG), membro titular externo; e do Coorientador, Professor Doutor Lisandro Magalhães Nogueira (UFG), cujas participações ocorreram através de videoconferência. Durante a arguição os membros da banca não fizeram sugestão de alteração do título do trabalho. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Dissertação, tendo sido a candidata **aprovada** pelos seus membros. Proclamados os resultados pelo Professor Doutor Rodrigo Cássio Oliveira, presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora.

#### TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA

Não houve sugestão de alteração de título.



Documento assinado eletronicamente por **Rodrigo Cassio Oliveira, Professor do Magistério Superior**, em 14/06/2021, às 11:17, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Janaína Vieira De Paula Jordão, Professora do Magistério Superior**, em 14/06/2021, às 11:18, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Lisandro Magalhães Nogueira, Professor do Magistério Superior**, em 14/06/2021, às 11:18, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Sandro de Oliveira, Usuário Externo**, em 14/06/2021, às 11:19, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **2130268** e o código CRC **78C85E84**.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás (FAPEG) e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo financiamento desta pesquisa.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Rodrigo Cássio Oliveira, pela orientação prestada, sempre de maneira clara e atenciosa. Sua participação foi de suma importância para o desenvolvimento deste trabalho, com seu conhecimento e sua habilidade em indicar caminhos. Agradeço por sua confiança e por ser para mim um grande exemplo de professor e pesquisador.

Ao meu coorientador, Prof. Dr. Lisandro Magalhães Nogueira, por todas as contribuições à realização deste trabalho.

À minha avó Dirce, em memória, pelos ensinamentos e cuidados de infância. Mesmo diante de adversidades, ela sempre me estimulou a estudar.

Aos meus pais, Gilmara e Adilson, por todo apoio e carinho.

Aos amigos, aos quais muitas vezes deixei de ver durante o processo de pesquisa, mas que mesmo assim mantiveram apoio e contato. Em especial à Brisa e ao Emílio, por serem sempre presentes, com muito carinho e pelas muitas conversas sobre pesquisa e vida acadêmica.

Aos colegas de disciplinas, Lucas e Thiago, pelas trocas de experiências e de conhecimento.

Por fim, agradeço aos docentes e ao corpo técnico do Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais da Universidade Federal de Goiás pelas contribuições diretas ou indiretas à realização desta pesquisa.

## RESUMO

Esta pesquisa tem como tema a atuação no cinema moderno brasileiro, com foco no cinema de Rogério Sganzerla no contexto do Cinema Marginal que surgiu na segunda metade década de 1960. O *corpus* da pesquisa é constituído pelo filme *Copacabana mon amour* (1970), dirigido por Sganzerla no período em que trabalhou na produtora Belair. O objetivo da pesquisa é aplicar o conceito de performance em um estudo de estilística cinematográfica voltado para a *mise en scène*, enfatizando o trabalho dos atores, de modo a compreender até que ponto *Copacabana mon amour* incorporou elementos característicos da performance como uma linguagem artística, definindo, assim, as suas particularidades como filme do cinema brasileiro moderno. A hipótese é que Rogério Sganzerla adotou formas no filme *Copacabana mon amour* que têm aspectos em comum com o modo de *pensar* e de *fazer* a cena, assim como o modo de *estar* em cena da *performance art*. A linguagem da performance é tomada como um tipo de expressão cênica que possui maneiras próprias de atuação e de construção de cena e que enfatiza o acontecimento no instante de sua apresentação. Assim sendo, o cinema realizado por Sganzerla na Belair vai ao encontro de um modo de dispor a *mise en scène* abordado por Aumont (2008a) e Oliveira Júnior (2013), surgido no cinema moderno, que valoriza a criação do ator no momento da filmagem como componente de sua composição. Este é um estudo qualitativo que tem como metodologia a análise fílmica com base nas definições de Amount e Marie (2004) e Penafria (2009). O resultado alcançado com a pesquisa é de que ao aliar aspectos da linguagem da performance a uma aproximação da realidade através dos cenários típica do cinema moderno, Sganzerla permitiu aos atores uma atuação que se aproxima daquela realizada na *performance art*.

**Palavras-chave:** Performance. *Mise en scène*. Ator. Rogério Sganzerla. Cinema moderno.

## ABSTRACT

This research has as its theme the acting in modern Brazilian cinema, focusing on Rogério Sganzerla's cinema in the context of Cinema Marginal that emerged in the second half of the 1960s. The corpus of the research consists of the film *Copacabana mon amour* (1970), directed by Sganzerla when he worked at the production company Belair. The objective of the research is to apply the concept of performance in a study of cinematographic stylistics focused on the *mise en scène*, emphasizing the work of the actors, in order to understand to what extent *Copacabana mon amour* incorporated elements characteristic of the performance as an artistic language, defining, thus, its particularities as a film of modern Brazilian cinema. The hypothesis is that Rogério Sganzerla adopted forms in the film *Copacabana mon amour* that have aspects in common with the way of *thinking* and *making* the scene, as well as the way of *being* in the scene of performance art. The language of the performance is taken as a type of scenic expression that has its own ways of acting and construction of the scene and that emphasizes the event at the moment of its presentation. Therefore, the cinema made by Sganzerla in Belair goes against a way of disposing the *mise en scène* approached by Aumont (2008a) and Oliveira Júnior (2013), which emerged in modern cinema, which values the creation of the actor at the time of filming as a component of its composition. This is a qualitative study that uses film analysis as a methodology based on the definitions of Aumont and Marie (2004) and Penafria (2009). The result achieved with the research is that by combining aspects of the language of performance with an approximation of reality through the scenarios typical of modern cinema, Sganzerla allowed the actors to perform similar to that performed in performance art.

**Keywords:** Performance. *Mise en scène*. Actor. Rogério Sganzerla. Modern Cinema.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1.</b> Três cenas em que Sônia e Vidimar se despedem. ....	84
<b>Figura 2.</b> Sônia em cima do morro. ....	86
<b>Figura 3.</b> A vista do morro e Vidimar cantando. ....	88
<b>Figura 4.</b> Vidimar sai de uma caçamba de lixo e corre. ....	90
<b>Figura 5.</b> Vidimar corre até o mar. ....	91
<b>Figura 6.</b> Vidimar faz um ritual na praia. ....	94
<b>Figura 7.</b> Sônia faz poses na rua. ....	98
<b>Figura 8.</b> Um plano percorre o corpo de Sônia. ....	99
<b>Figura 9.</b> Expressões de Sônia. ....	100
<b>Figura 10.</b> Um plano percorre os corpos de Sônia e uma mulher na cama. ....	101
<b>Figura 11.</b> Sônia e Doutor Grilo possuídos por espíritos na cama. ....	103
<b>Figura 12.</b> Pessoas observam Vidimar subir e descer por uma escadaria. ....	105
<b>Figura 13.</b> Um grupo de observadores aparece no fundo do quadro. ....	107
<b>Figura 14.</b> Sônia e uma mulher na rua. ....	110
<b>Figura 15.</b> A mulher tranca Sônia do lado de fora do prédio. ....	111

## SUMÁRIO

<b>Introdução .....</b>	<b>8</b>
<b>CAPÍTULO 1. A performance e a <i>mise en scène</i> .....</b>	<b>18</b>
1.1. A linguagem da performance.....	18
1.1.1. A estrutura da performance .....	32
1.1.2. O “estar em cena” na performance.....	34
1.2. Cinema e performance .....	39
1.3. Colocar em cena no cinema: a <i>mise en scène</i> .....	40
1.4. A <i>mise en scène</i> no cinema moderno.....	53
<b>CAPÍTULO 2. Rogério Sganzerla: Cinema e crítica .....</b>	<b>61</b>
2.1. O cinema de rogerio sganzerla.....	61
2.2. Sganzerla crítico: noções de cinema moderno na teoria do diretor .....	73
<b>CAPÍTULO 3. A performance em copacabana mon amour .....</b>	<b>81</b>
3.1. Da paisagem aos corpos e vice-versa.....	85
3.2. O corpo como contato físico .....	91
3.3. O corpo como exibição .....	95
3.4. Entre a diegese e o mundo e outras performances .....	103
3.5. Colagem e repetição no jogo das figuras díspares .....	108
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>113</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>117</b>

## INTRODUÇÃO

Rogério Sganzerla foi um cineasta que teve uma produção de filmes muito ampla e diversificada. O diretor trabalhou com curta metragens, longas, documentários e filmes de ficção. Sganzerla teve uma produção que, apesar de todas as intempéries que lhe acometeram em sua trajetória, desde a ditadura e sua forçada saída do Brasil até o retorno ao país, foi uma produção intensa. O diretor chegou a realizar aproximadamente 15 curtas-metragens e 9 longas-metragens, além de vídeos e filmes que ficaram incompletos (RASIA, 2018). Além disso, o diretor teve uma produção abundante como crítico e colaborou em diversos projetos em codireção, montagem e edição.

Sganzerla foi um cineasta que pensou o cinema e que buscou uma renovação da linguagem, sempre se colocando no lugar de um cineasta brasileiro e pensando suas renovações em nível da produção nacional. Após a morte do diretor, em 2004, sua obra foi retomada. Começaram a se realizar seminários, mostras, entre outros eventos nacionais e internacionais que colocaram o cinema de Sganzerla como objeto de discussão. Foi quando também houve a restauração de diversos filmes do diretor, movimentos que despertaram o interesse e o aumento das pesquisas que se voltaram para a obra fílmica e teórica de Sganzerla. Esses trabalhos de retomada e restauração das obras do diretor facilitaram o acesso à sua filmografia, sem os quais esta pesquisa seria dificultada.

Os filmes que Sganzerla realizou na produtora Belair se destacam por um modo de produção e por características estilísticas muito específicas na obra do diretor. Nesses filmes, Sganzerla lapidou um estilo que tem muita autenticidade em relação ao cinema brasileiro do período, pelo modo como trata uma *mise en scène* composta pelos seus atores, pela utilização dos planos de longa duração, da câmera cinematográfica (*Copacabana mon, amour*) e a liberdade permitida por um cinema realizado com a câmera na mão. Fizeram parte, estes filmes, de um esquema de produção arriscado, com baixos orçamentos e com poucas possibilidades de exibição.

Fundada sem registro por Rogério Sganzerla, Helena Ignez e Júlio Bressane em 1970, a Belair foi responsável pela produção de seis longas metragens e um curta metragem no período de três meses. Após as filmagens, Sganzerla partiu para o exílio em razão da falta de liberdade de expressão cultural no país no início dos anos 70, sendo que um dos filmes da Belair,

*Carnaval na lama*, foi levado ainda incompleto para o exterior.<sup>1</sup> Faz parte do *corpus* dessa pesquisa o filme *Copacabana mon amour* (1970). Sganzerla também produziu na Belair *Sem essa Aranha*, além de *Carnaval na lama*, também intitulado *Betty bomba, a exibicionista*. O último, porém, fora perdido em uma mostra em Paris, no ano de 1992, e nunca foi recuperado<sup>2</sup>. Também fazem parte da produção da Belair os filmes de Júlio Bressane: *A família do barulho*, *Barão Olavo, o horrível e Cuidado madame*, e o curta-metragem *A miss e o dinossauro*, que teria tido uma direção coletiva.

A adoção do filme *Copacabana mon amour*, de Rogério Sganzerla, como parte do *corpus* da pesquisa se justifica pelo modo com que ocorre a atuação dos atores nesse filme. A aplicação do conceito de performance ao cinema - intuito primeiro do desenvolvimento dessa pesquisa em caráter interdisciplinar na área das Performances Culturais -, passa por uma problemática devido ao fato de o cinema ser uma arte que não é realizada ao vivo. O filme pode ser o registro de uma performance, a situação de exibição pode ser estudada sob ponto de vista da performance, mas pode o cinema ser estudado na área da performance através da metodologia da análise fílmica?

Localizamos no campo dos estudos do cinema uma tradição da análise fílmica que se detém na chamada *mise en scène* e que inclui a observação de elementos como os cenários, as cores, a iluminação, a caracterização e a interpretação dos atores. Sendo esse tipo de análise uma opção que inclui o modo com que os atores se comportam dentro do quadro cinematográfico, a adotamos como parte da metodologia da pesquisa.

No que tange à performance, mostrou-se promissor seu estudo a partir da *performance art*, a arte que surgiu nos anos 70 e que foi responsável por desenvolver maneiras específicas de construção de cenas e de atuação. Então o conceito de performance da *performance art* permitiu-nos uma abordagem do trabalho do ator no cinema e, olhando para suas definições, *Copacabana mon amour* se mostrou como um filme que seria possível de ser analisado sob essa perspectiva. E isso se deu devido a diversos fatores como a liberdade do trabalho dos atores, as maneiras muito particulares com que atuam Helena Ignez e Otoniel Serra no filme, o tipo de atuação que foge à representação naturalista, a presença marcante do corpo na *mise en scène* e, ainda, a aproximação com o espaço real da cidade, a presença do movimento de transeuntes nas cenas e a fragmentação da narrativa.

---

<sup>1</sup> RAMOS, F. **Cinema Novo/Cinema Marginal, entre curtição e exasperação**. In: RAMOS, F.; SCHVARZMAN, S. (Eds.). Nova história do cinema brasileiro. São Paulo: Edições Sesc, 2018b., v.2, p. 194.

<sup>2</sup> PIZZINI, J. **Texto do curador: Pré-ocupação de um visionário**. In: FÁTIMA, A.; NASSAR, K. F. (Org.). Ocupação Rogério Sganzerla, [S.l.]: Itaú Cultural, 2010.

Minha motivação pessoal foi que, como uma pessoa que tem uma formação acadêmica na área do teatro, vi no campo interdisciplinar da performance um lugar para estudar as relações entre teatro e cinema através do trabalho do ator. Ao desenvolver a pesquisa, percebi que o trabalho do ator ocorre relacionado a outros aspectos do filme, que envolvem as próprias especificidades da linguagem cinematográfica e também a maneira como o diretor relaciona o trabalho do ator à totalidade do filme. Sganzerla atribuiu uma centralidade aos atores em seu cinema, isto pode ser percebido tanto nos filmes realizados quanto nas concepções críticas e teóricas do diretor. Na Belair, este trato com o trabalho do ator foi enfatizado por uma liberdade criativa dada aos artistas envolvidos que resultou em uma atuação muito livre e, ao mesmo tempo, muito intensa dos atores.

O conceito de *mise en scène* também entra na pesquisa como um conceito que ajuda a refletir a relação entre as concepções do diretor e a atuação dos atores. A *mise en scène* se coloca como a operação assumida pelo diretor de dispor os atores em uma cena. Ao mesmo tempo, este conceito funciona como o lugar que o ator ocupa no filme, é um elemento do cinema que compete àquilo que ocorre dentro do quadro cinematográfico, a materialidade da cena. Sendo assim, a interpretação do ator, juntamente com figurinos, cenários, iluminação, compõem a *mise en scène* do filme. O objetivo desta pesquisa é aplicar o conceito de performance em um estudo de estilística cinematográfica voltado para a análise da *mise en scène*, enfatizando o trabalho do ator, de modo a compreender até que ponto *Copacabana mon amour* incorporou elementos característicos da performance como uma linguagem artística, definindo, assim, suas particularidades como filme do cinema brasileiro moderno.

Partimos da hipótese de que Sganzerla adotou formas de fazer cinema em *Copacabana mon amour* que tem aspectos em comum com o modo de *pensar* e de *fazer a cena*, assim como o modo de *estar em cena* da *performance art*<sup>3</sup>. Tentamos responder à questão que é “Como o conceito de performance pode ajudar a refletir sobre a atuação dos atores em *Copacabana mon amour*, sob a perspectiva dos estudos da *mise en scène*?”. Para abranger aos objetivos da pesquisa, a dissertação foi dividida em três partes. O primeiro capítulo trata das conceituações

---

<sup>3</sup> Também nos referiremos, ao longo do texto, à *performance art* apenas como *performance* (em itálico) ou como “arte da performance”. Assim, podemos distinguir a linguagem artística chamada *performance art* do conceito mais abrangente de performance como definido por Schechner (2011): “Performances – de arte, rituais, ou da vida cotidiana – são “comportamentos restaurados”, “comportamentos duas vezes experienciados”, ações realizadas para as quais as pessoas treinam e ensaiam [...]” (p. 28), sobre o que compreendemos que este extrapola o campo das artes e a inclui outros tipos de performance. O conceito é discutido com mais detalhes no primeiro capítulo da dissertação.

teóricas da *performance art* e da *mise en scène* no cinema. O segundo capítulo aborda o cinema de Rogério Sganzerla e se subdivide na trajetória artística de Sganzerla no contexto do cinema moderno brasileiro e nos conceitos teóricos traçados por Sganzerla em sua atividade como crítico. O terceiro capítulo é composto pela análise do filme *Copacabana mon amour*.

O primeiro capítulo se divide em quatro partes. A primeira parte é destinada ao conceito de performance. Enfatizamos a *performance art* enquanto uma das possibilidades para a pesquisa dentro do amplo campo de estudos da performance. A *performance art* foi uma forma de arte da qual fizeram parte atividades artísticas muito diferentes entre si, devido a sua característica de arte que foge a delimitações e que se posiciona como uma arte de ruptura. Dada a diversidade desta forma artística, a abordamos sob o ponto de vista da *performance* enquanto uma arte cênica, no qual os escritos de Renato Cohen são substanciais. O autor considera que “a performance é antes de tudo uma expressão cênica” (COHEN, 2002, p. 28). Partindo das reflexões de Cohen, tratamos da estrutura da *performance* e das características que distinguem a atuação na *performance*, a fim de compreender como as formas desenvolvidas na arte da performance permitem refletir sobre o tipo de cena construído por diretor e atores no filme. Ainda na reflexão sobre a performance, destacamos, em um breve tópico, a relação existente entre o trabalho do ator e os outros elementos da linguagem cinematográfica no todo que constitui a performance no cinema.

Na terceira parte do primeiro capítulo, abordamos o conceito de *mise en scène*. Nesta conceituação se mostraram importantes as relações da *mise en scène* com a encenação teatral e com a crítica cinematográfica que se desenvolveu a partir dos anos 50 na França. Damos destaque à relação da *mise en scène* com o ator, considerando-a enquanto processo e elemento estilístico definidos pelo diretor. Na quarta parte do primeiro capítulo, localizamos na *mise en scène* moderna, através do estudos de Jacques Aumont (2008a) e Luiz Carlos de Oliveira Júnior (2013), uma característica de abertura para o que acontece no momento da filmagem que foi adotada por alguns diretores e que permitiu o afloramento de uma atuação menos deliberada do ator, resultando em um espaço para o não ensaiado e para a criatividade do ator na construção da cena. Neste sentido, foi característica de alguns filmes modernos os roteiros diminuídos, contando com um maior espaço para o trabalho dos atores na composição da *mise en scène*.

No segundo capítulo, destinado à contextualização do cinema de Rogério Sganzerla no âmbito do cinema moderno brasileiro, abordamos o Cinema Novo e o Cinema Marginal enquanto movimentos aos quais Sganzerla esteve ligado, sobretudo ao segundo. Damos ênfase à relação desses cinemas com a conjuntura nacional do período e às suas especificidades estéticas. Foram importantes na abordagem da estética do Cinema Marginal os escritos de

Ramos (1987). Também foram importantes para abordar a história e a estética dos filmes do Cinema Novo e do Cinema Marginal os textos de Xavier (2001) e Ramos (2018b). Nós também discorreremos, nesse capítulo, sobre a relação de Sganzerla com o cinema da Boca do Lixo e sobre a história da produtora Belair, fundada por Sganzerla juntamente com Helena Ignez e Júlio Bressane e que foi responsável pela produção de *Copacabana mon amour*.

Ainda no segundo capítulo, abordamos o pensamento crítico de Rogério Sganzerla. Na duplicidade entre pensar o cinema e fazer cinema, Sganzerla desenvolveu um sistema de conceitos coerente. Esses conceitos foram publicados em suas críticas escritas para jornais ao longo de sua carreira. Em suas reflexões sobre o cinema moderno, o diretor traça um pensamento que se reflete em seus filmes. Os conceitos dialogam com a *performance* como aquilo que ela tem de valorização do instante em que ocorre e ênfase no corpo. Sganzerla pensa um cinema do corpo, um cinema que assume sua natureza de imagem, que tem seus personagens não aprofundados e em que seus conflitos são dados fisicamente.

O terceiro capítulo se constitui da análise do filme *Copacabana mon amour*. Com a análise, fizemos um estudo detalhado do filme e procuramos observar características do trabalho dos atores, assim como da *mise en scène* como um todo, e suas relações com a linguagem artística da performance. A análise foi dividida em subtópicos, cada qual destinado a uma ideia formulada a partir da observação e de reflexões realizadas no processo de coleta de informações do filme. Também foram utilizadas imagens do filme nesse capítulo com a intenção de enriquecer o trabalho de análise e facilitar a compreensão do leitor.

## PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Dado o caráter interdisciplinar da pesquisa, propomos um caminho metodológico que se dá entre seus dois domínios principais: a performance e o cinema. Nossa proposta de analisar a performance em *Copacabana, mon amour* (1970), de Rogério Sganzerla, não se limita apenas ao ator e a sua forma de atuação em cena – o que demandaria um trabalho de análise voltado somente para a forma como os atores se expressam nas cenas dos filmes – mas considera essencialmente as formas de construção de cena adotadas pelo diretor. Entendemos a performance no cinema como uma parte não independente de uma configuração maior do filme, o que envolve sua relação com outros elementos cinematográficos. Também a problemática da pesquisa envolve o trabalho do diretor, não apenas do ator, pois trabalhamos com a hipótese de que Rogério Sganzerla adotou formas no filme *Copacabana mon amour* que têm aspectos em

comum com o modo de *pensar* e de *fazer* a cena, assim como o modo de *estar* em cena da *performance art*.

Esta é uma pesquisa que se caracteriza enquanto estudo das formas cinematográficas e um estudo de estilística. O estilo, como o define Bordwell, é “a textura das imagens e dos sons do filme, o resultado de escolhas feitas pelo(s) cineasta(s) em circunstâncias históricas específicas” (BORDWELL, 2013, p. 17). O estilo é aquilo que confere o caráter específico ao filme, definido pelas escolhas do diretor a respeito de como ele utiliza os elementos técnicos da linguagem cinematográfica como a iluminação, os cenários, os figurinos, a representação dos atores, a duração dos planos, etc. É a junção destes elementos que caracteriza estilisticamente o filme.

Como aporte teórico metodológico, tomamos por base a proposição de Bordwell (2005a) apresentada no artigo *Estudos de cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria*, de um tipo de pesquisa “nível-médio” do cinema, a qual se diferencia das pesquisas acadêmicas em cinema consideradas pelo autor como “grandes teorias”. Essas teorias passaram a ser adotadas pelos pesquisadores americanos a partir da década de 1970 e suas correntes mais difundidas foram a teoria da posição subjetiva e o culturalismo. Ambas as correntes englobam pesquisas que tem como objetivo compreender questões que não se restringem ao cinema, mas que tratam de forma mais abrangente do sujeito e da sociedade.

Em 1970, quando os estudos acadêmicos de cinema em língua inglesa ainda eram escassos, surgiu uma linha teórica que teve influência do estruturalismo francês. Foi o período em que o pensamento dos autores franceses se tornou mais influente nos Estados Unidos e na Inglaterra e também se propagaram os estudos da semiótica, da análise textual, da psicanálise de Jacques Lacan, entre outros, o que gerou a “teoria contemporânea do cinema”.

A chamada teoria da posição-subjetiva esteve em alta entre a metade final da década de 1970 e os anos 1980. Essa corrente de pensamento abarcou pesquisas diferentes entre si, porém que tinham em comum uma concepção de que, segundo Bordwell (2005a), a subjetividade era adquirida e compreendida como algo do social e não como pessoal. O cinema entraria, então, nesse processo de construção da subjetividade através de sua linguagem e da maneira com que representa o mundo. Isso sob a perspectiva semiótica em que a representação se dava “através de textos segundo códigos convencionados.” (BORDWELL, 2005a, p. 31).

O culturalismo surgiu depois, nos anos 1990. A teoria da posição-subjetiva havia recebido críticas em relação à baixa produção de pesquisas em história do cinema, à visão da subjetividade que foi questionada pelos pós-modernistas ao notarem a fragmentação da subjetividade na contemporaneidade e à postura pouco ativa que teria o sujeito nessa teoria. Os

culturalistas se diferenciaram por ver as pessoas como mais ativas em suas próprias construções de subjetividades, pois “Sua subjetividade não é construída por completo pela representação [...]” (BORDWELL, 2005a, p. 36). Logo, consideravam relações mais complexas na formação da subjetividade. Para eles, a postura da pessoa não era tão passiva como era considerada pelos teóricos da posição-subjetiva.

As teorias culturalistas<sup>4</sup> têm como característica também uma investigação da história em menor escala, que foca momentos específicos de ação de agente sociais, e o estudo da recepção, da maneira com que cada público lê o filme. Essa corrente atraiu pesquisadores que antes eram adeptos da posição-subjetiva, por manter semelhanças em suas práticas e em alguns pensamentos (embora houvesse discordância em outros) e se fortaleceu com movimentos como LGBT, o feminismo e o multiculturalismo.

A pesquisa que Bordwell denomina como “nível-médio” surgiu de forma paralela às grandes teorias. Suas práticas envolvem, para além da pesquisa teórica, o trabalho empírico. Os trabalhos de pesquisa “nível-médio” incluíram revisões da história do cinema que foram realizadas a partir dos anos 1970, pesquisas focadas na exibição de filmes e os trabalhos sobre a história da estilística cinematográfica. Esta última, que antes focava a evolução da linguagem cinematográfica, tornou-se mais complexa no final da década de 1960 com a expansão do *corpus* fílmico dos estudos e a consideração de outras possibilidades do cinema para além do filme narrativo.

A pesquisa “nível-médio” é um tipo de pesquisa centrada no cinema e não tem o intuito de responder a questões amplas da sociedade. Esse tipo de pesquisa trabalha com questões relacionadas mais diretamente com o cinema. Através de um exemplo trazido por Bordwell, é possível notar que quando se trata de um tipo de história do cinema que aborda a indústria cinematográfica hollywoodiana, as questões giram em torno daquilo que é adotado como prática empresarial em suas relações com os processos entre a produção e a distribuição dos filmes. São pesquisas que se aprofundam em temas do cinema em vez de adotar grandes teorias que tratam de assuntos que não são específicos ao estudo do cinema.

O aporte teórico da pesquisa de nível-médio adequa-se ao trabalho que desenvolvemos, pois é uma pesquisa centrada nas formas do filme, não busca significações profundas ou

---

<sup>4</sup> Existem subdivisões dentro das teorias culturalistas. Bordwell (2005a) distingue três linhas: o culturalismo da Escola de Frankfurt, o pós-modernismo e o estudos culturais. Os estudos culturais ganham destaque pela sua popularidade. Nessa linha culturalista, grupos de pessoas são vistos como formadores da cultura (distinguidos por etnia, gênero, preferência sexual, por exemplo), e “[...] a cultura é um espaço de disputa e contestação entre diversos grupos.” (2005a, p. 36). Para nosso objetivo aqui, que é a distinção da pesquisa “nível-médio”, não iremos nos aprofundar em cada uma dessas linhas, porém consideramos relevante mencioná-las a título de melhor compreensão do que o autor define como culturalismo.

interpretações abrangentes. Focaliza o estudo do estilo e tem como objetivo contribuir para a reflexão sobre a linguagem do cinema. E pensamos esta reflexão, no cinema de Sganzerla, em um recorte que leva em consideração as relações com a linguagem artística da performance.

Para esta pesquisa, adotamos como metodologia a análise fílmica. A análise fílmica consiste em um modo de lidar com o material fílmico que visa compreender suas características particulares enquanto obra cinematográfica. Nos basearemos nos pressupostos gerais da análise fílmica delineados por Aumont e Marie (2004) e por Penafria (2009) para distinguir a proposta metodológica antes de expormos os aspectos que elegemos para analisar nos filmes em decorrência das exigências do objeto e dos objetivos da pesquisa.

Da maneira com que a considera Aumont e Marie (2004), a análise fílmica é uma forma de estudo do cinema que se atém ao filme enquanto obra singular. A análise fílmica visa olhar para o filme e compreender seus meios e, frequentemente, busca a compreensão da linguagem do cinema. Isto envolve entender o filme como uma obra de cinema, situando-o no meio das formas fílmicas e considerando suas características estilísticas. É diferente dos estudos que pensam os filmes dentro de contextos externos como as análises históricas e psicológicas, por exemplo.

Devemos destacar que embora a análise fílmica indique algumas formas de abordagem, é mesmo própria desta metodologia a necessidade de adequação de acordo com os objetivos e com o objeto pesquisado pelo analista, como afirmam Aumont e Marie: “não existe qualquer método universal de análise do filme” (AUMONT; MARIE, 2004, p. 07), cada método é único, moldado para que atenda às implicações levantadas pelo objeto. Portanto, a necessidade que indicamos aqui de adequação metodológica para satisfazer as exigências da pesquisa que desenvolvemos não é desconhecida da análise de filmes, pois é parte da análise o reconhecimento do filme enquanto um objeto singular, que apresenta ao analista características próprias e que dele demandam a capacidade para olhar e perceber como conduzir a análise. Não há uma fórmula pronta que sirva para analisar qualquer filme.

O processo da análise fílmica é o de separar elementos do filme para a observação, decompor a obra em pormenores, a fim de compreendê-la pelos seus detalhes. É um processo de separação de aspectos do filme para que estes ajudem a entender a obra como um todo. Podemos detalhar em um filme, portanto, a iluminação, o cenário, o som, a atuação dos atores, os figurinos, enquadramentos, ângulos da câmera, entre outros. Penafria distingue os aspectos “relativos à imagem (fazer uma descrição plástica dos planos no que diz respeito ao enquadramento, composição, ângulo, ....) ao som (por exemplo, *off* e *in*) e à estrutura do filme

(planos, cenas, sequências)” (PENAFRIA, 2009, p. 01). Alguns aspectos frequentemente serão mais enfatizados que outros em função da análise proposta.

A decomposição do filme envolve o fato de que, ao selecionarmos alguns elementos para analisar nos filmes, somos levados a encontrar no filme cenas ou trechos que nos valem melhor na observação destes elementos. A análise envolve, mesmo que consideremos o filme no todo, a seleção de algumas cenas, planos ou trechos para aprofundarmos-nos em seus detalhes. É o que faremos em nossa análise: selecionar cenas para que possamos verificar a fundo os detalhes que pretendemos observar nestas, mas sem deixar de levar em consideração as obras como um todo. Descreveremos a obra de modo mais abrangente e elegeremos algumas cenas para observar detalhadamente os parâmetros que propomos.

A análise fílmica é uma atividade que não encontra um término, sempre há algo a que ainda se analisar em um filme. Por isso, analisar requer selecionar, mesmo que alguns planos, para um aprofundamento nos detalhes que os compõem e com um objetivo de análise que guiará o processo, assim como a seleção dos trechos.

Outro movimento necessário em uma análise é o de recompor os detalhes em um todo e observar como estes detalhes cooperam para a construção da obra. Aumont e Marie descrevem o processo de atividades do analista da seguinte maneira: “descrever meticulosamente o seu objeto de estudo, decompor os elementos pertinentes da obra, integrar no seu comentário o maior número possível de aspectos desta, e deste modo oferecer uma *interpretação*.” (AUMONT; MARIE, 2004, p. 14). A análise envolve, assim sendo, a interpretação do analista. Ela não deixa de ser presente no trabalho de análise, mas devemos conduzi-la de forma precisa.

Outra questão da análise que levaremos em consideração ao descrever e interpretar as obras é que a análise fílmica não exerce juízo de valor. Embora envolva uma parcela de interpretação, o trabalho de análise difere-se do trabalho crítico. O que difere um trabalho do outro é que o crítico atribui um juízo de apreciação à obra, ao passo que o trabalho de análise vai por outro caminho, possui critérios, objetivos, necessita de rigor científico e tem por intuito produzir conhecimento a respeito de determinada(s) obra(s) e da própria linguagem cinematográfica.

Analisar um filme requer eleger um tipo de leitura a ser realizada, portanto voltamos à questão de que, ao detalhar uma obra, precisamos escolher para quais detalhes voltaremos a nossa atenção. Um mesmo filme permite ao analista realizar diversos tipos de análise, os objetivos da análise e o próprio objeto nos conduzirão para a análise que propomos. Cada um dos tipos de análise interpreta os aspectos do filme de maneira diferente. Penafria (2009) distingue quatro tipos de análise: a análise textual, a análise de conteúdo, a análise poética e a

análise da imagem e do som. A análise que propomos, de qualquer forma, se aproxima da análise da imagem e do som, mas não se atém aos significados ou aos métodos de análise pictórica.

Enquanto critério metodológico, como afirmamos acima, a análise fílmica é flexível, “Cada tipo de análise instaura sua própria metodologia” (PENAFRIA, 2009, p. 07). Portanto propomos uma análise voltada para a *mise en scène* dos filmes. Partimos do que a análise fílmica pode nos guiar enquanto uma metodologia para pesquisar o material fílmico: separar, detalhar, selecionar cenas e unir depois esses detalhes, interpretá-los porquanto dentro da obra completa e sempre retornar ao filme a fim de compreender se a interpretação consiste naquilo que o próprio filme nos diz.

Para a pesquisa que desenvolvemos, o tipo de análise desenvolvida é uma análise de *mise en scène* com enfoque no ator como elemento que compõe a *mise en scène* do diretor. A *mise en scène* é um dos aspectos da estilística do filme, está entre outros como edição, som e foco, por exemplo. A *mise en scène*, como a define Bordwell, consiste em “cenário, iluminação, figurino, maquiagem e atuação dos atores dentro do quadro” (BORDWELL, 2013, p. 36). Neste sentido, o conceito de *mise en scène* como norteador da análise permite-nos observar como as formas de encenação adotadas por Sganzerla em *Copacabana mon amour* se aproximam da linguagem da *performance art*. Neste caso, o trabalho do ator é destacado como elemento central da *mise en scène* na análise fílmica, mas sem deixar de levar em consideração os outros elementos da *mise en scène* que estão relacionados ao modo como a performance ocorre nos filmes.

## CAPÍTULO 1. A PERFORMANCE E A *MISE EN SCÈNE*

### 1.1. A LINGUAGEM DA PERFORMANCE

Antes de mais nada é preciso dizer que performance é uma palavra que carrega uma grande quantidade de definições. Ao adotarmos a performance enquanto conceito, primeiro precisamos deixar claro a abordagem que propomos dentro do campo da performance. A performance é um conceito que serve a usos muito diferentes e se aplica a diferentes áreas do conhecimento. O estudo da performance foi desenvolvido pelos campos da sociologia, da psicologia, da linguística e, principalmente, da antropologia. Isto atribui ao conceito uma dimensão muito ampla de aplicações.

O termo, em seu uso cotidiano, tem uma abrangência semelhante à sua aplicação conceitual. Performance tornou-se um termo comum na atualidade, utilizado muitas vezes sem distinção em relação àquilo a que se refere. Tanto que uma grande quantidade de atividades artísticas e não-artísticas são designadas como performance. Muitas vezes, a palavra é usada para se referir ao teatro, à dança ou à performance musical. Mas também a outras atividades humanas, como, por exemplo, no meio corporativo, quando se trata do desempenho de um profissional, pode-se falar em performance profissional. Assim sendo, o termo acaba sendo tomado por um certo vazio porque serve para se referir a um grande número de atividades que não têm muitas semelhanças entre si.

Em seu idioma de origem, o inglês, o termo pode se referir, além das apresentações artísticas e do desempenho profissional, à eficiência de produtos e ao sucesso em alguma atividade. Tentando definir de modo amplo os sentidos que a palavra performance assume, Carlson (2010, p. 13-16) aponta algumas aplicações como a exibição pública de habilidades, a exibição de comportamentos e a performance como um bom desempenho. Quando se trata da exibição pública de habilidades, se abarca em grande parte as já citadas performances artísticas, que muitas vezes demandam um treinamento para que esta habilidade seja desenvolvida. Outro exemplo são as performances circenses e as performances em que animais são treinados para executar determinadas atividades.

No sentido da performance enquanto a exibição de comportamento assumido podemos nos referir tanto ao trabalho de um ator, que assume um comportamento que diverge do seu

enquanto atua para se colocar no lugar de “um outro”, quanto ao comportamento comum do cotidiano, visto que todas as pessoas assumem determinados comportamentos diante de outras pessoas. Assim, pode-se falar em performances no cotidiano e mesmo em “papéis” desempenhados no dia-a-dia, assunto sobre o qual se ocupam estudiosos da Sociologia.

Por outro lado, “performar” pode significar a realização de uma atividade em um nível de excelência, de acordo com algum padrão mais ou menos estabelecido. Nestes casos é que se fala na performance de um profissional, na performance de um aluno em determinada área do conhecimento, curso, ou fase dos estudos e, ainda, na performance de um atleta nos esportes. Também pode-se falar da performance de produtos como carros ou produtos tecnológicos, que são divulgados ressaltando a sua “boa performance”.

Na perspectiva dos *Performance Studies*, jogos, rituais, cerimônias, artes performáticas (teatro, dança e música) e comportamentos cotidianos são considerados como performances. Além disto, este campo de estudos propõe estudar diferentes objetos “como” performance. Isto quer dizer, segundo Schechner, que “[...] o que quer que esteja sendo estudado é considerado como prática, evento, e comportamentos, não como “objetos” ou “coisas”.” (SCHECHNER, 2013, p. 02, tradução nossa). Estudar o comportamento de um objeto significa olhar para as performances que ocorrem nele e em torno dele, significa perguntar-se como ele é visto, por quem e onde é visto, como foi feito, quando foi feito e assim por diante. Significa estudar as ações que acontecem provocadas pelo objeto ou próximas a ele. E isto se estende aos ritos, cerimônias e outros eventos que envolvem pessoas.

A palavra “ação” é importante para entender a performance. Performance é um termo de origem francesa que, segundo Pavis, teria se originado da palavra “*parformer*” que significa o mesmo que “*parfaire*”, vocábulo que atualmente teria preservado o sentido de “façanha” no francês (PAVIS, 2010, p. 44). Apesar da amplitude e da variedade de atividades a que pode se referir como performances e da dificuldade de abranger todas essas atividades em um significado fechado, performance é sempre algo que alguém faz.

Considerando suas aplicações diversas enquanto termo, tomar a performance como conceito para a pesquisa exige o cuidado de esclarecer sob qual definição estamos utilizando-o. Carlson assume a performance como “um conceito essencialmente contestado” (2010, p. 11). Em sua visão, trata-se de um conceito que carrega em si mesmo a contradição, pois se aplica a usos e definições que, quando não díspares, são até mesmo opostos. A utilização do conceito de performance, ao nosso ver, implica reconhecê-lo enquanto um conceito complexo e que não possui uma definição que se aplique a todos os seus usos, para situar, dentro de suas possibilidades, uma abordagem que se restringe aos objetivos da pesquisa que realizamos.

É nesse sentido que a linguagem artística da *performance* ou a *performance art*, sobre a qual iremos discorrer neste tópico, é, no campo amplo das performances, apenas um dos tipos de performance entre as outras que ocorrem nas atividades humanas. Um tipo de arte performática, embora não se pareça com as formas mais tradicionais do teatro ou da dança. Portanto, quando nos propomos a estudar o filme *Copacabana mon amour*, de Rogério Sganzerla, e suas possíveis relações com a *performance*, estamos tomando apenas uma pequena parte de um campo amplo de estudos como um conceito que nos provém parâmetros para teorizar e analisar o filme.

A forma artística a que se conhece como *performance* teve seu surgimento nos Estados Unidos e conquistou espaço nos meios artísticos e midiáticos ao longo dos anos 70. Neste período, a arte da performance passou a ser comum nos museus, galerias e no currículo das escolas de arte. Foi também quando uma grande quantidade de artistas das diversas linguagens passou a se dedicar à realização de performances.

Desde seu surgimento, a *performance* foi uma arte que se multiplicou em uma grande quantidade de atividades artísticas. Como uma arte que busca ultrapassar os limites e convenções das linguagens e que esteve sempre propondo novas possibilidades estéticas e conceituais, a *performance* assumiu formas muito diversas, de modo que abranger toda a sua diversidade seria um trabalho muito extenso e sem propósito para um estudo de cinema. Ao relacionarmos o filme *Copacabana mon amour*, realizado por Sganzerla na Belair, com a *performance art*, partimos do pressuposto que essa forma artística tem qualidades cênicas que permitem refletir sobre um modo de *pensar* e de *fazer* a cena, assim como um modo de *estar* em cena que tem aspectos em comum com as formas adotadas pelo diretor e seus atores no filme.

A linguagem artística da *performance* buscou romper com a arte institucionalizada e propor outras formas de ver e fazer arte. A *performance* se identifica com os movimentos de renovação artística ocorridos no século XX, principalmente nas artes visuais, mas também no teatro, na dança, na música e na literatura. Como uma “vanguarda da vanguarda”, como a classifica Goldberg (2006, p. VII), as apresentações ao vivo foram uma das estratégias principais no trabalho dos artistas que buscavam possibilidades além do tradicional na arte. Futuristas e dadaístas usavam apresentações como meio de provocação, de estabelecer um contato direto com o público (muitas vezes realizadas por artistas das artes visuais, da poesia ou da literatura), com a intenção de causar o choque no espectador e de instigar reflexões a respeito da arte.

Pelo seu caráter anárquico, que busca caminhos diversos ao se opor às formas estabelecidas da arte, a *performance* muitas vezes cai no campo do indefinido. Uma zona cinzenta onde qualquer apresentação ao vivo que fuja do convencional pode ser chamada de *performance*. Uma das queixas constantes dos teóricos teatrais que passam pelo tema da *performance* é a indistinção na qual ela caiu na atualidade. A *performance* tornou-se uma terminologia muitas vezes utilizada para denominar trabalhos realizados com pouca preparação ou para se referir a apresentações artísticas que pertenceriam ao campo do teatro ou da dança, não especificamente da *performance*.<sup>5</sup> Soma-se a isto o fato de que a *performance*, desde seu surgimento e na sua posterior atividade assumiu uma variedade grande de formas, de espaços de ocorrência, de durações das apresentações e de métodos de criação:

A obra pode ser apresentada em forma de espetáculo solo ou em grupo, com iluminação, música ou elementos visuais criados pelo próprio *performer* ou em colaboração com outros artistas, e apresentada em lugares como uma galeria de arte, um museu, um “espaço alternativo”, um teatro, um bar, um café ou uma esquina. Ao contrário do que ocorre na tradição teatral, o *performer* é o artista, raramente um personagem, como acontece com os atores, e o conteúdo raramente segue um enredo ou uma narrativa tradicional. A *performance* pode ser uma série de gestos íntimos ou uma manifestação teatral com elementos visuais em grande escala, e pode durar de alguns minutos a muitas horas; pode ser apresentada uma única vez ou repetida várias vezes, com ou sem um roteiro preparado; pode ser improvisada ou ensaiada ao longo de meses (GOLDBERG; CANTON; CAMARGO, 2006, p. VIII).

Esse trecho retirado do prefácio da obra de Rosellee Goldberg, *A arte da performance: do futurismo ao presente*<sup>6</sup>, atesta a variedade de formas adotadas pela linguagem artística da *performance*. Essa variedade pode ser entendida como um aspecto de indefinição dessa arte, como se qualquer coisa pudesse ser chamada de *performance* ou como se fosse algo tão variável que tem o “não” como definição, como observa Camargo: “A arte das performances é o lugar do não, ou do não lugar, pois não tem um lugar comum, pois se apresenta em espaços alternativos, mas também em espaços convencionais como museus ou galerias de arte [...]” (CAMARGO, 2016, p. 19). Por outro lado, essa variação da *performance* pode ser entendida como parte do fenômeno, uma parte deste que deve ser considerada em sua constituição geral

---

<sup>5</sup> Em seu livro, *performance como linguagem, a criação de um topos de experimentação*, Cohen aponta que “[...] a partir do momento que performance começou a ser associada com “acontecimento de vanguarda”, qualquer artista ou grupo que fizesse um trabalho menos acadêmico atribuía-lhe essa designação, independentemente ou não da produção ter alguma contigüidade com o que se entende por performance” (COHEN, 2002, p. 26 -27). Carlson também aponta esta indefinição ao mencionar que “[...] é a prática de denominar qualquer evento teatral específico (dança específica ou evento musical) de “performance” (CARLSON; DINIZ; PEREIRA, 2010, p. 13).

<sup>6</sup> O livro de Goldberg foi a primeira obra escrita que buscou abordar as possíveis origens históricas da *performance art*. Como indica o título, a autora traça a história da *performance* desde as vanguardas do início do século XX, iniciando pelo futurismo italiano.

enquanto linguagem artística quando há uma busca por um denominador comum que inclua estas atividades.

Existe, dentro do que se denomina a *performance art*, uma diversidade de tipos de performances. A relação do *performer* com a personagem, por exemplo, pode ser desde uma ausência total de uma personagem, como é o caso das *body arts* ou das *body works*, em que a atuação do *performer* está muito mais focada na presença do corpo, ou pode ser uma relação em que existe uma personagem mais simples, sem aprofundamento psicológico ou que se apresenta como uma imagem construída pelo *performer* através de gestualidades e figurinos. Assim como também o *performer* pode assumir um trabalho que é muito mais autobiográfico, trabalhando em cima de personagens que são seus *selves* alternativos. Em relação ao planejamento da atividade, a *performance* abrange desde intervenções nas ruas, que dependem muito de situações ocorridas ao acaso, até espetáculos mais elaborados com o uso de *multi-media*.

De forma geral, pode-se considerar que a *performance* se caracteriza por uma ênfase no momento compartilhado de sua realização. Por definição, a *performance* é uma arte que se realiza ao vivo e que tem como princípio a presença do artista que realiza uma ação diante de um público:

Apesar de sua característica anárquica e de, na sua própria razão de ser, procurar escapar de rótulos e definições, a *performance* é antes de tudo uma *expressão cênica*: um quadro sendo exibido para uma platéia não caracteriza uma *performance*; alguém pintando esse quadro, ao vivo, já poderia caracterizá-la (COHEN, 2002, p. 28, grifos do autor).

O caráter “ao vivo” da *performance* é enfatizado pela ideia da presença do corpo e pela ideia de “acontecimento”. Na *performance*, o acontecimento no instante de sua realização é o mais importante, pois é uma arte que valoriza a experiência, a proximidade com a vida e com o que ela traz do acaso e do risco.

Cohen (2002, p. 38) identifica a *performance* com um movimento maior nas artes do século XX, a *live art*. A *live art* foi um movimento que aproximou a arte da vida e que fez experiências que colocavam em dúvida o que poderia ou não ser considerado como arte. A *live art* colocou em questão a representação na arte, buscou valorizar o espontâneo, os materiais comuns vindos da vida como material artístico. Esta abordagem artística fez com que a arte ocupasse novos lugares, além dos edifícios a ela destinados. Por outro lado, ela levou o cotidiano para o artístico. Nas composições musicais isto se dava pela assimilação dos silêncios

e dos ruídos; na dança, pela inclusão de movimentos do dia-a-dia como andar, correr, como parte das coreografias, por exemplo.

A arte da *performance* se distancia da representação para valorizar o acontecimento. A forma dramática, no sentido aristotélico do termo, geralmente é ausente na *performance*. A *performance* enfoca aquilo que acontece no momento da ação, mais que um drama, uma narrativa ou os dilemas de uma personagem. Neste sentido, a *performance* assume, mesmo sendo próxima das artes cênicas, um caráter “antiteatral”, pois se posiciona contra um tipo comum de teatro, o teatro fundamentado em uma dramaturgia (COHEN, 2002, p. 57). Mas veremos que a *performance*, em muitos momentos mais se aproxima que se distancia do teatro. É um antiteatro, quando tomada em relação a um modo específico de fazer teatral, o que não abrange a todas as suas formas. Muitas experiências e artistas aproximaram os dois campos, e também a *performance* não deixou de ser devedora dos teatros de vanguarda e das teorias teatrais de autores como Bertholt Brecht, Jerzy Grotowski e Antonin Artaud.

A *performance* é uma arte frequentemente relacionada às artes visuais. Isto ocorre porque muitos dos desenvolvimentos anteriores à *performance* ocorreram neste campo artístico. A *performance* foi o resultado de um movimento que os artistas das artes visuais fizeram de sair dos limites do quadro ou da escultura para ocupar o espaço físico, tornando o corpo humano e, depois, o próprio artista como parte de suas obras. Movimento este que se expressou antes na *action painting*, na *body art* e no *happening*.

A *performance*, portanto, assume o caráter de uma arte que está em um espaço intermediário, que tem correspondências com as artes visuais e com as artes cênicas. Como expomos a *performance* é uma expressão cênica. Cohen (2002) aproxima a *performance* da tríade teatral concebida por Jacó Guinsburg, pela qual a arte cênica é definida pela existência de um ator, de um texto e de um público<sup>7</sup>. Da mesma forma que ocorre no teatro, existe na *performance* alguém que atua, porém pode não ser um ator, mas um animal ou uma forma. Há um texto, o que não significa que haja necessariamente um texto verbal falado ou reproduzido, mas um conjunto de signos apresentados. E há um público que estabelece com a *performance* uma relação em que não só assiste, mas que também participa da ação.

A *performance* como expressão cênica é defendida por Cohen também pela sua qualidade de arte que ocorre em um tempo e em um espaço específicos, o tempo é o instante da *performance*, o local é aquele compartilhado por atuantes e público. A presença destes dois

---

<sup>7</sup> A tríade adotada por Cohen é proveniente de Jacó Guinsburg. Pode ser encontrada em: GUINSBURG, Jacó. Considerações sobre a tríade essencial: texto, ator e público. Revista USP, São Paulo, n. 32, p. 170-177, dez./fev. 1997.

aspectos na *performance* é tomada de forma ampla. O local da *performance*, como já falado anteriormente, não necessariamente é um teatro, mas esta ocorre em espaços mais diversos. Em relação ao tempo, a *performance* tende a jogar com sua extensão, podem ocorrer performances que duram dias, semanas ou minutos. O termo duplo “aqui-agora” define a relação espaço-temporal da *performance*.

Assim sendo, a *performance* parte das artes visuais, de onde tem a maior parte de contribuições anteriores, e chega às artes cênicas, quando o artista se coloca enquanto corpo presente em um espaço, diante de um público, tornando-se sua arte. Portanto, cabe aqui um breve resumo das atividades artísticas que precederam a *performance*. Se fôssemos buscar a fundo de onde a *performance* teria surgindo, iríamos de encontro aos primórdios do teatro, nos rituais do homem primitivo. Porém nos deteremos em sua história mais recente, a partir dos eventos iniciados um pouco antes e durante o séc. XX, quando as artes passaram por diversas mudanças em virtude dos movimentos de vanguarda.

Em 1896, a peça *Ubu Rei*, de Alfred Jarry estreou no Théâtre de l’Oeuvre, em Paris. O espetáculo apresentou novidades radicais para a encenação teatral do período, ao sair da representação realista e assumir elementos teatrais em cena. Também causou escândalo no público pela irreverência que atacava os bons modos cultivados pela sociedade. A peça de Jarry foi influência para o movimento futurista que surgiria depois.

Em 1910 foram realizadas as primeiras *seratas* futuristas, após a publicação do Manifesto Futurista de Filippo Tommaso Marinetti. O grupo formado por poetas, músicos e pintores faziam apresentações ao vivo que contavam com música, dança, leitura de poesias e cenas teatrais. As *seratas* eram uma maneira de os futuristas causarem impacto no público e chamar atenção para seus ideais artísticos. Por sua característica de provocação, muitas vezes esses eventos causavam confusões e brigas entre os envolvidos.

A partir de 1912, o futurismo passou a ter adeptos na Rússia, especialmente nas cidades de Moscou, Odessa, São Petersburgo e Kiev. Alguns dos nomes que iniciaram o movimento foram Maiakóvski, Livshits, Chlóvski, Búrluk, Klébnikov e Larinóv. O movimento ganhou destaque na Rússia, produzindo obras no cinema, na ópera e no teatro.

Em 1915 foi fundado em Zurique, na Suíça, o Cabaret Voltaire, pelo poeta Hugo Ball e pela cantora Emmy Hennings. O estabelecimento funcionou durante cinco meses, nos quais atraiu artistas de outros países que tentavam se afastar da guerra. Ali aconteciam apresentações musicais, exposições de pinturas e recitação de poemas. Os ex-frequentadores do Cabaret Voltaire, Tristan Tzara e Hans Harp, juntamente com Marcel Janko, fundaram o dadaísmo, movimento que teve a participação de artistas franceses, espanhóis e alemães. O movimento

começou com apresentações e em 1917 foi inaugurada em Zurique uma galeria dedicada ao dadaísmo.

Em 1918, Tzara lançou o Manifesto Dadaísta. Neste período, o artista levou o movimento para Paris, onde este ganhou como adeptos os poetas André Breton, Georges Ribemont-Dessaignes, Paul Éluard e Philippe Soupault. Na cidade, os dadaístas realizaram *soirées* que causaram grande impacto no público. Também em Paris, o grupo dadaísta realizou uma performance que consistia em uma visita guiada à Igreja de Saint-Julien-le-Pauvre. Na ocasião um grupo de pessoas se reuniu para se juntar aos artistas no passeio até a Igreja, porém em vez de informações sobre o templo, ouviram leituras do dicionário *Larrousse* e provocações dos artistas enquanto faziam o trajeto.

Dois espetáculos que estrearam em 1917 também foram importantes como precedentes da performance. O balé *Parade*, de Jean Cocteau, usou movimentos do cotidiano nas coreografias e contava com figurinos em estilo cubista criados por Pablo Picasso e a música de Erick Satie, que se apropriava de sons vindos de objetos que não eram tidos tradicionalmente como instrumentos musicais. A peça *Les mamelles de Tirésias*, de Guillaume Apollinaire, possuía elementos que antecederam ao movimento surrealista. Em uma das cenas, os seios da protagonista eram representados por dois balões.

Em 1924, André Breton publicou o Manifesto Surrealista, após ter se afastado do movimento dadaísta. Deu-se início ao surrealismo, movimento que explorava esteticamente a lógica do sonho e do inconsciente. Enquanto os dadaístas faziam apresentações públicas e não tinham intenção de criar obras de arte, os surrealistas tinham por intenção criar obras de arte e não faziam apresentações. Os artistas surrealistas fizeram filmes, pinturas, esculturas, entre outros. A criação tinha por base o automatismo psíquico e a livre associação.

Em 1919 foi fundada a escola Bauhaus na cidade de Weimar, na Alemanha. Seu projeto visava reunir diversas linguagens artísticas e promover o diálogo entre arte e tecnologia. Oskar Schlemmer assumiu a disciplina de teatro que fazia parte do currículo da escola. Muitos de seus espetáculos tinham caráter interdisciplinar, reunindo aspectos da dança, do teatro, da pintura e da música, além da criação de figurinos.

Schlemmer trabalhava em ambos os domínios do teatro e da pintura, e tinha interesse pela questão do espaço, pois “Em suas pinturas, como em suas experiências teatrais, a investigação essencial dizia respeito ao espaço; as pinturas delineavam o elemento bidimensional do espaço, enquanto o teatro oferecia um lugar em que se podia “experimentar” com o espaço.” (GOLDBERG; CANTON; CAMARGO, 2006, p. 93). O diretor criava esquemas elaborados de notação gráfica que delineavam o percurso que os bailarinos iriam

percorrer no palco, assim como também utilizava desenhos de figuras humanas nos processos de concepção dos espetáculos. Sua obra *O Balé Triádico*, estreou em 1922 e constituía-se de doze coreografias executadas por três bailarinos que usavam, ao todo, dezoito figurinos.

Em 1933 foi fundada nos Estados Unidos no estado da Carolina do Norte o instituto Black Mountain College. A instituição contou com o enquadramento de nove professores vindos da Bauhaus, que tinha sido fechada recentemente por imposição do regime nazista. Assim como a Bauhaus, contava também com estudos dedicados ao teatro e também desenvolvia pesquisas interdisciplinares. Os estudos de teatro se pautavam na experimentação e por vezes davam ênfase às qualidades visuais do teatro. A Black Mountain College reuniu artistas de vanguarda, entre eles John Cage, um músico que assimilou sons do cotidiano às suas composições e cultivou o interesse pelo acaso em seus trabalhos artísticos.

Em 1952, Cage realizou o espetáculo *Untitled Event (Evento sem título)* na Black Mountain de Lake Éden. A apresentação era uma junção das linguagens da dança, do teatro, da música, da pintura e da poesia. O espaço era organizado em quatro plateias triangulares que deixavam quatro corredores livres nos quais os artistas transitavam. Cage leu um texto sobre a música e o zen budismo e tocou uma composição com o rádio. Robert Rauschenberg, que era responsável pelas pinturas que foram colocadas no espaço, ouvia música em um gramofone. David Tudor tocou piano. Charles Olsen e Mary Caroline Richards leram poesia na plateia. Bailarinos juntos a Merce Cunningham dançavam enquanto um cachorro os seguia. A apresentação contou também com projeção de filmes e *slides*.

Em 1959, Allan Kaprow estreou seu *18 happenings in six parts (18 happenings em seis partes)*. Antes de chegar ao *happening*, Kaprow passou pela arte do *assemblage* (uma espécie de colagem que une materiais diversos em trabalhos artísticos tridimensionais) e pela arte dos *environments*, que ele desenvolveu a partir da experimentação com o *assemblage* e com a incorporação de aspectos da *action painting* desenvolvida por Jackson Pollock. Em resumo, a arte de Pollock consistia em uma técnica de pintura em que uma tela grande era colocada no chão enquanto o artista poderia circular envolta dela ou adentrá-la enquanto concebia a arte, e em que ele utilizava diversas formas de depositar a tinta na superfície, eliminando a exclusividade do uso do pincel. Como afirma Glusberg, “ele continuou a desenvolver a *action collage* (“colagem de impacto”) incorporando a técnica de Pollock, o acaso e a indeterminação que caracterizavam a obra de Cage.” (GLUSBERG, 2009, p. 28). Essa arte passou a ser chamada de *environment* (meio ambiente): outros elementos foram adicionados como luz e som, em espaços em que diversas obras eram distribuídas de maneiras específicas.

*18 happenings in six parts* foi apresentado na Reuben Galery, em Nova York. No evento, o público recebeu envelopes que continham instruções do que esperar da apresentação, incluindo o aspecto de participação do público que Kaprow já vinha incluindo em seu trabalho. Os espectadores receberam também, por escrito, instruções precisas de como agir durante as apresentações. Uma campainha marcaria o início e o final de cada *happening*. Ao final de todos eles, a campainha tocava duas vezes. Os espectadores podiam ir de um espaço a outro (eram três espaços divididos por paredes de plástico) em momentos específicos. Havia também instruções de quando era permitido aplaudir. Embora tivesse uma aparência espontânea, a apresentação fora ensaiada pelos *performers* durante as duas semanas anteriores e durante a semana em que ocorreram as exibições.

Em 1960, o artista francês Yves Klein apresentou a obra *Antropometrias do período azul* na Galerie Internationale d'Art Contemporain, em Paris. No evento, os corpos das modelos foram umedecidos com tinta e pressionados diretamente contra telas de pintura, imprimindo sua marca como um pincel humano.

Em 1961, o artista italiano Piero Manzoni inaugurou sua exposição *Escultura viva* em Milão. Corpos humanos foram assinados pelo artista, que pretendia, desta forma, torna-los obras de arte. Os participantes recebiam um “certificado de autenticidade” que indicava por meio de selos se a pessoa toda era uma obra de arte, se apenas uma parte de seu corpo era uma obra de arte ou se ela era uma obra de arte ao desempenhar determinada atividade e, ainda, se o certificado teria sido concedido em troca de um pagamento.

Em 1962 foi fundado o movimento *Fluxus*, liderado por George Maciunas e que contou com trabalhos de diversos artistas como Yoko Ono, Dick Higgins, Al Hansen, Richard Maxfield, Jackson MacLow, entre outros. As atividades do Fluxus ocorriam em maior parte na cidade de Nova York, em lugares como cafés, galerias e o *loft* de Yoko Ono. Apesar de serem tidos como um movimento, seus eventos e *happenings* eram muito diversificados.

O artista alemão Joseph Beuys fazia o que ele chamava de “ações”, eventos que se aproximavam do *happening*, porém com um direcionamento mais reflexivamente social e político. Em 1965, Beuys realizou uma ação em Düsseldorf, em que andou por uma exposição sua com uma lebre morta nos braços, explicando-lhe as obras. Em dado momento, sentou-se em um canto com baixa iluminação e disse “Mesmo uma lebre morta tem mais sensibilidade e compreensão intuitiva que alguns homens presos a seu estúpido racionalismo.” Em 1974, fez a ação *Coite: eu gosto da América e a América gosta de mim*, na qual conviveu por uma semana com um coite em uma galeria em Nova York, por vezes entregando ao animal objetos como uma bengala, um jornal e um par de luvas.

Entre o final dos anos 60 e o início da década de 70, a arte conceitual ganhava contornos que tinham por base os questionamentos levantados pelos jovens artistas do período. Questionava-se a arte como produto e o aspecto mercadológico das galerias de arte. Nas palavras de Goldberg, “[...] a performance refletiu a rejeição, pela arte conceitual, de materiais tradicionais como a tela, o pincel e o cizel, e os *performers* se voltaram para seus próprios corpos como material artístico [...]”. (GOLDBERG; CANTON; CAMARGO, 2006, p. 142). A arte conceitual era a negação do produto e do material pelo conceito. E a arte da performance, como uma arte que tem o corpo do artista como matéria-prima principal, se adequou a esta maneira de fazer arte.

A questão do corpo foi central para muitas performances realizadas nos anos 1970. Os *performers* exploram diversas possibilidades do corpo, entre elas sua relação com o espaço, suas formas e texturas como aspectos advindos da escultura e seus limites físicos. Essa característica vem do antecedente mais imediato da *performance art*, a *body art*.

Na *body art*, artistas vindos de linguagens diversas como ocorre posteriormente com a *performance*, fizeram trabalhos muito variados centrados no corpo. “O denominador comum de todas essas propostas era o de desfeticizar o corpo humano – eliminando toda exaltação à beleza a que ele foi elevado durante séculos pela literatura, pintura e escultura – para trazê-lo à sua verdadeira função: a de instrumento do homem, do qual, por sua vez, depende o homem.” (GLUSBERG, 2009, p. 42– 43). Neste sentido, os artistas desse tipo de arte fizeram obras que buscaram o cotidiano como *A following peace* (1969), de Vito Acconci, que consistia em seguir pessoas de maneira aleatória pela rua até que elas entrassem em algum prédio ou veículo. Mas também fizeram obras mais arriscadas, como o trabalho dos artistas do grupo de Viena, que incluía Otto Mühl e Herman Nitsch, que tinha uma dimensão mais ritualística e exploravam a dor e a automutilação.

Algumas *performances* colocavam a integridade física do artista em risco. Em 1971, Chris Burden realizou uma performance em que testava as capacidades de seu corpo. O artista se trancou em um armário na Universidade da Califórnia durante cinco dias, nos quais ingeriu apenas água. Em outra performance sua, *Shoo*, realizada em 1971, Burden pediu a um amigo que atirasse em seu braço esquerdo. De maneira diversa, a *performer* Marina Abramovic explorou o risco ao atribuir ao público um papel ativo em uma de suas performances. Em *Ritmo O*, a artista se colocou à disposição para que os espectadores fizessem o que quisessem com ela durante o período de seis horas. Ao lado estava uma mesa com objetos que poderiam causar-lhe dor ou prazer, incluindo um revólver carregado. Abramovic teve a pele ferida e as roupas cortadas. Ao final, o revólver chegou a ser apontado para sua cabeça.

Escultores realizaram performances em que pensavam o corpo como escultura. O exemplo mais proeminente é o dos ingleses Gilbert e George, que se transformaram em sua própria arte ao assumir-se como esculturas-vivas. Em uma de suas performances, *Sob os arcos* (1969), a dupla se posicionava de pé sobre uma mesa usando ternos e maquiagem dourada que cobria toda a face e, ao som de música, realizava movimentos mecânicos.

A bailarina e coreógrafa Trisha Brow pensava as relações entre corpo e espaço. Sua performance *Homem descendo pela lateral de um edifício*, realizada em 1970, colocava um homem usando equipamentos de alpinismo para andar pela lateral de um edifício em um ângulo de 90 ° em relação à parede. *Andando pela parede* (1970) seguiu o mesmo princípio e foi realizada no Whitney Museum, em Nova York. Outros artistas que desenvolveram este tipo de performance foram Lucinda Childs, Bruce Nauman, Franz Erhard Walther e Laura Dean.

Um outro tipo de performance incluía, além do corpo do *performer*, materiais vindos de sua vivência pessoal e era chamada de performance autobiográfica. Como define Goldberg: “O exame minucioso de aparências e gestos, bem como a investigação analítica da linha sutil que separa a arte e a vida de um artista, tornou-se conteúdo de um grande número de obras vagamente classificadas como “autobiográficas”. (GOLDBERG; CANTON; CAMARGO, 2006, p. 160). Eram obras variadas que podiam tornar objeto acontecimentos da vida passada do *performer*, trazer para a performance características especiais adquiridas através de suas vivências, expor inquietações dos artistas e levantar questionamentos a respeito da arte, da sociedade, da condição da mulher na sociedade patriarcal, entre outros. O teor da obra vinha da vida do artista ou da sua imaginação ou dos seus sonhos, e o artista poderia dar vida a esse material através da representação não só de si mesmo, mas de seu passado e dos personagens que eram parte de sua memória, de sua imaginação e do imaginário comum da sociedade.

O leque da arte da performance inclui trabalhos artísticos muito diferentes entre si. Os exemplos acima ilustram os aspectos essenciais da inserção do artista na obra e do trabalho que tem por base a exploração do corpo como imagem, escultura e como dotado de vida. Em um levantamento sobre a performance, Carlson identifica tendências que se desenvolveram ao longo do tempo, como observa o autor:

A despeito da enorme variedade das atividades de performance durante os anos 1970 e 1980, é possível seguir duas tendências relacionadas entre si. Em primeiro lugar, a oposição inicial e disseminada da performance para o teatro eclodiu firmemente; em segundo lugar, a ênfase inicial no corpo e no movimento com uma rejeição geral da linguagem discursiva deu lugar, gradativamente, à performance centrada na imagem e a um retorno à linguagem (CARLSON; DINIZ; PEREIRA, 2010, p. 133).

A oposição ao teatro era uma maneira de muitos artistas da performance se posicionarem e isto tem a ver com a aproximação entre a arte e a vida proposta pela performance. Muitos artistas queriam aproximar-se do real, ou seja, dos espaços reais, de situações reais criadas junto ao público como jantares, passeios, entre outros e de sensações físicas provocadas no corpo. Segundo Carlson, nas entrevistas de Chris Burden sobre suas performances que envolviam alto risco, um dos temas recorrentes era o compartilhamento da realidade em tais eventos em oposição à ilusão do teatro, o outro era que essas situações poderiam levá-lo a estados mentais específicos. (CARLSON; DINIZ; PEREIRA, 2010). A oposição ao teatro aparece, então, destacada por uma exploração da vida em seus limites mais extremos. Essa busca por sensações, como no caso de Burden, por um “estado mental” ou por uma relação mais direta com a realidade, na busca de um sentimento de estar no “aqui” e no “agora”, é um dos aspectos muito evidentes na *performance*, que está relacionado com uma ideia de *presença*.

A identificação do teatro com a criação de uma ilusão, assim como com suas convenções de espaço, de dramaturgia e de personagens foram base para a oposição constante dos artistas da *performance* à esta arte, bem como foi uma forma encontrada por estes artistas de definir a *performance* enquanto uma linguagem artística independente. Porém algumas formas de teatro se aproximaram da linguagem da *performance*.

Os espetáculos de Robert Wilson e de Richard Foreman são definidos como “teatro de imagens”. A denominação “teatro de imagens”, atribuída por Bonie Marranca em 1977, o define de maneira voltada para o caráter das obras que se desvinculavam da dramaturgia teatral convencional e priorizavam a criação de um espaço visual e a manipulação de diferentes tempos. São espetáculos de teatro que se aproximam da *performance* por aquilo que eles têm de não linearidade dramática, de uso da tecnologia, da criação de construções visuais, entre outros aspectos da *performance*.

Também alguns nomes do teatro foram importantes como antecedentes da performance, como Antonin Artaud, Berthold Brecht, Jerzy Grotowski, o grupo de teatro *Living Theatre* e o grupo de teatro *Open Theatre*, por exemplo, por pensarem e colocarem em prática um teatro que explorava alternativas ao que era tido como convencional.

Estes são só alguns exemplos de algumas tendências da *performance art*. No levantamento realizado por Carlson (2010), o autor aborda também a *performance* mais recente (entre a década de 1980 e 1990), enfatizando uma valorização da linguagem, o que se relaciona as performances com caráter mais político: performances feministas, de protesto ambiental,

entre outras. Este tipo de performance dá destaque para seu aspecto de arte de ruptura e visa a transformação do espectador e, nestes casos, vai além do questionamento da própria arte e de suas funções.

É preciso lembrar que a *performance* é um campo que inclui uma grande diversidade de artistas, com formações diversas, dentro deste amplo universo de manifestações de performances. Então, cada artista se posiciona no campo da *performance* de uma forma específica. Golberg afirma que “uma nova chave para a compreensão do estilo e do conteúdo de muitas performances foi a disciplina original de muitos artistas, quer na poesia, na música, na pintura, na escultura ou no teatro” (GOLDBERG; CANTON; CAMARGO, 2006, p. 143). Já Glusberg reconhece as influências advindas das versões “desarticuladas” do teatro, da dança, das peças “antimusicais”, mas enfatiza um traço importante da *performance*, que é a centralização do corpo como objeto de arte. Para o autor “qualquer mapeamento da arte da performance deve começar com o trabalho daqueles artistas que centram suas investigações no corpo” (GLUSBERG, 2009, p. 46). Não é o intuito aqui mapear o campo da *performance art*, mas compreendemos que o corpo é um denominador comum da *performance* e, ao mesmo tempo, foi a base de uma *performance* que dá ênfase ao trabalho do *performer*.

O fato de a *performance* extrapolar o campo do teatro, mas se constituir como uma arte cênica, fez com que ela contribuísse com qualidades diferentes de cena, como observa Cohen, a respeito desta arte ter como influência a *action painting* (pintura ao vivo):

O caminho das artes cênicas será percorrido então pelo *approach* das artes plásticas: o artista irá prestar atenção à forma de utilização do seu corpo-instrumento, a sua interação com a relação espaço-tempo e a sua ligação com o público. [...] O fato de se lidar com os velhos axiomas da arte cênica, sob um novo ponto de vista (o ponto de vista plástico), traz uma série de inovações à cena [...] (COHEN, 2002, p. 44).

Investigar essas características que a *performance* atribuiu à cena é uma das formas de pensar a *performance* enquanto um conceito que se faz operativo para a análise fílmica, assim como é uma forma de pensar em como se configura o trabalho do ator e a encenação no filme de Rogério Sganzerla. É também uma forma de escapar do “não lugar” da *performance* e de evitar uma generalização do conceito devido ao amplo espectro de atividades artísticas que esta arte abrange. Neste sentido, são importantes dois aspectos: a forma com que se estrutura a *performance* e as características da atuação que se realiza na *performance*, pela figura do *performer*.

### 1.1.1. A estrutura da performance

A *performance*, como já dissemos, se constitui como uma linguagem cênica, por ser uma atividade realizada ao vivo, apresentada geralmente diante de um público por um ator ou *performer*. A *performance*, no entanto, diverge do teatro dramático/narrativo por ser uma arte que não se estrutura com base em uma narrativa linear. Cohen, que faz um estudo pouco comum das estruturas da *performance*, coloca, em substituição à estrutura dramática, a existência na *performance* de “uma *collage* como estrutura” e um “discurso da *mise en scène*” (2002, p. 57). Ambos os elementos estruturais enfatizam a ausência de uma linearidade dramática na estrutura da *performance*.

Os elementos que compõe a *performance* são organizados de forma destoante e fragmentada. Ao mesmo tempo, a *performance art* materializa uma cena que une meios e linguagens diversos, o que a torna mais ainda com uma característica de uma arte dada pela variedade. Por isto, pode-se aproximar a *performance* da estrutura da colagem, pela sua não-linearidade e pela sua união de elementos que em outras ocasiões não se encontrariam aproximados.

A colagem é uma linguagem artística que possui uma forma de estruturar seus elementos e, ao mesmo tempo, abriga um modo próprio de criação. Em outras palavras, podemos falar da colagem como o resultado artístico e como o processo pelo qual a obra é construída. Segundo Cohen, “[...] *collage* seria a justaposição e colagem de imagens não originalmente próximas, obtidas através da seleção e picagem de imagens encontradas, ao acaso, em diversas fontes” (COHEN, 2002, p. 60). Imagens diferentes são unidas em uma mesma imagem. Isso faz com que aquilo que no mundo real se encontra em separado, na colagem se una para criar novos significados. O objeto, então, pode ser visto de uma maneira diversa àquela com que nós o enxergamos habitualmente. O artista da colagem realiza, portanto, uma recriação da realidade.

Na *performance*, a colagem também pode ser vista como um processo de criação. O processo de colagem é livre e permite ao artista apresentar uma leitura própria do mundo, uma visão sua da realidade. É uma maneira de criar que se fundamenta na associação livre de elementos diversos. Cohen (2002, p. 62) aproxima a ideia de colagem dos processos dos sonhos. É um processo que viria mais do inconsciente e menos do consciente. Na *performance*, o processo criativo com base na colagem tem essa aproximação com o inconsciente.

Ainda que a ideia de associação livre possa remeter ao improviso, o aspecto de colagem não necessariamente está ligado à abertura para o imprevisto que existe em muitas

*performances*. Podemos entender melhor a questão da colagem através dos precedentes da performance nas artes visuais. Glusberg (2009) traça esse percurso entre os das outras artes, no qual a colagem dá início, e que remonta aos processos criativos dos cubistas, futuristas, dadaístas e surrealistas nas primeiras décadas do século XX. Depois vieram as *assemblages*, que uniam materiais diversos em colagens de alto relevo. Já os *environments*, desenvolvidos por diversos artistas, mas tendo sido denominados desta forma por Allan Kaprow, foram um desdobramento da colagem de materiais da *assemblage*, que tomou proporções para ocupar galerias inteiras com obras, sons e iluminação. Assim, o *happening* deu continuidade a ideia de colagem, pois “À colagem de *environments* sucedeu a colagem de acontecimentos.” (GLUSBERG, 2009, p. 33). Então, a colagem surgiu nas artes visuais como o processo de criação que une materiais e que define as formas que tomam a obra final.

Outro aspecto da colagem na *performance* ocorre pela junção de elementos de diversas linguagens artísticas. A *performance* é uma arte em que abriga artistas de diferentes campos e que, deste modo, apresenta elementos de diferentes linguagens. A maneira com que estes elementos são agrupados na *performance* é a de que cada um tem um valor próprio, não como parte de um todo coerente. As performances dos artistas se organizam de modo destoante, como uma justaposição livre.

Na *performance*, a ausência da narrativa faz com que exista formas mais difusas de significar. Há na *performance* uma valorização dos elementos do espetáculo pelo caráter de signo, mais que a representação de um texto ou, no sentido clássico da encenação teatral, da *mise en scène* como passagem do texto para o palco. Isto atribui à *performance* uma característica de leitura aberta, como o afirma Cohen, “Esse tipo de construção de cenas, estruturado por *collage* e ao mesmo tempo trabalhando com “re-signagem”, vai criar em algumas *performances* [...] a obra aberta, labiríntica, acessível a várias leituras” (COHEN, 2002, p. 66). O que ocorre é que a leitura, por não se fundamentar em uma narrativa linear se torna mais complexa, aberta a diversas compreensões por parte do espectador.

A *performance* muitas vezes tem uma orientação voltada para a provocação dos sentidos, pelas diversas vias da percepção humana. Por vezes, esta provocação ganha destaque maior que o significado da apresentação, como salienta Cohen:

A eliminação de um discurso mais racional e a utilização mais elaborada de signos fazem com que o espetáculo de performance tenha uma leitura que é antes de tudo uma leitura emocional. Muitas vezes o espectador não "entende" (porque a emissão é cifrada) mas "sente" o que está acontecendo. (COHEN, 2002, p. 66).

Esta busca pelas sensações, na *performance*, ocorre, por exemplo, pela utilização da repetição como parte da estrutura dos elementos. A repetição de textos e imagens tem a intenção de provocar uma recepção que é menos focada no significado do texto ou na decodificação da imagem e mais nos sentidos (sensoriais), na busca de estados diferentes de consciência. O caráter de sonoridade do texto é explorado, provocando percepções que extrapolam o sentido das palavras.

Mas a *performance* também tem importância naquilo que ela significa, e a isto se relaciona seu potencial político e de arte de ruptura, pois “a *performance* não consiste meramente em *mostrar* ou *ensinar*; ela envolve mostrar ou ensinar com um significado” (GLUSBERG, 2009, p. 73, grifos do autor). A percepção é despertada ao mesmo tempo em que há a utilização, de forma complexa, de signos.

A dicotomia apresentação/representação caracteriza esta distinção entre a significação na *performance*. Na *performance*, a representação é diminuída e é enfatizada a apresentação, o foco se detém na presença e na ação do atuante, não na representação de uma ficção. Isto se destaca, por exemplo, pelas ações realizadas pelos *performers* que exploram os riscos, as habilidades e as capacidades do corpo. A representação fica em segundo plano, porém os atos realizados pelo *performer* têm significado, assim como os outros elementos cênicos que compõem a obra ou o evento artístico.

### 1.1.2. O “estar em cena” na performance

No campo das teorias teatrais, no qual mais se discute sobre o trabalho do ator, a questão da identificação do ator com a personagem é central. O ator deve identificar-se com a personagem? Deve incorporá-la? Deve ser a personagem? As técnicas de atuação visam atender a esta necessidade do ator de dar corpo a uma personagem, ao mesmo tempo sendo ele mesmo, sendo o corpo e a subjetividade dos quais não pode destituir-se.

A relação com a personagem é uma das principais questões que definem o *performer*. Podemos pensar essa relação em comparação com a do ator naturalista:

O ator ocidental – e mais precisamente o de tradição psicológica – estabelece sistematicamente um papel: “compõe” uma partição vocal e gestual na qual se inscrevem todos os indícios comportamentais, verbais e extraverbais, o que dá ao espectador a ilusão de que está sendo confrontado a uma pessoa real. Não só empresta seu corpo, sua aparência, sua voz, sua afetividade mas – pelo menos para o ator naturalista – se faz passar por uma pessoa verdadeira, semelhante àquela com quem esbarramos cotidianamente [...] (PAVIS, 2008, p. 52).

O ator naturalista tem a função de sustentar uma ficção, por isto a veracidade com que representa a personagem é importante. Representar é remeter-se a algo que não está lá no momento da apresentação. No teatro que se fundamenta em uma concepção ilusionista de cena e em uma cena em que deve ao texto o seu “colocar em cena”, isto se dá na criação de um espaço ficcional onde os atores representam personagens. Este teatro tem na chamada “quarta parede” sua expressão máxima: o público deve pensar que assiste a uma história que acontece no palco através de uma parede transparente.<sup>8</sup> No cinema, a atuação naturalista é a mais praticada e tem um intuito similar de sustentar uma ficção, mesmo que a ficção em si seja algo pouco crível na realidade, como nos filmes de fantasia, por exemplo.

Com a *performance* criou-se novas possibilidades para se estar em cena. A *performance* se fundamenta na presença física do *performer* e em sua relação com sua audiência em um mesmo espaço e tempo, sem que necessariamente haja uma ficção. Lehman (2007), discorre sobre as relações entre performance e teatro a partir do surgimento do que ele identifica como o teatro pós-dramático<sup>9</sup>. A performance e o teatro foram campos que se aproximaram, pois no novo teatro, características como a ênfase no acontecimento e a atuação não fundamentada em personagens foram assimiladas da performance. Como afirma o Lehman “[...] no novo teatro a própria prática da montagem reivindica uma “validade” estética da performance que antes não existia: o direito de posicionamento performativo sem fundamentação em algo a ser representado.” (LEHMANN, 2007, p. 226). Assim, a performance trouxe para a cena a possibilidade de não representar uma ficção – independentemente de ser tratar de uma representação ilusionista ou não. Podemos retomar o exemplo já citado da *performance* de Marina Abramovic em que a ênfase volta-se para a interação com o público, pois o resultado da performance depende de como os visitantes irão reagir à possibilidade de fazer aquilo que bem entenderem com a artista, e para a presença da *performer*, que se coloca à disposição desse público.

Partindo também do ponto de vista da relação entre *performance art* e teatro, Cohen discute a questão do que estamos chamando o “estar em cena” na performance, ou seja, a atuação do ator ou do *performer*. Ao colocar em questão a relação com a personagem, a equação

---

<sup>8</sup> De acordo com Pavis, a quarta parede, no teatro, pode ser definida como: “Parede imaginária que separa o palco da plateia. No teatro *ilusionista* (ou *naturalista*), o *espectador* assiste a uma ação que se supõe rolar independentemente dele, atrás de uma divisória translúcida. Na qualidade de voyeur, o público é instalado a observar as personagens, que agem sem levar em conta a plateia, como que protegidas por uma quarta parede” (PAVIS, 2007, p. 316).

<sup>9</sup> Teatro que teria surgido a partir de 1970 e que faria contraposição à primazia do texto teatral ou que “designa um teatro que se vê impelido a operar para além do drama, em um tempo “após” a configuração do paradigma do drama no teatro.” (LEHMANN, 2007, p. 33).

que Cohen cria é ilustrativa. Essa relação é expressada por uma linguagem binária em que se pode ter as opções “P = 0, onde só temos o ator; P = 1, onde só temos a personagem e todas as situações intermediárias entre 0 e 1, onde ator e personagem convivem juntos através da vontade do ator.” (COHEN, 2002, p. 95). O exemplo, a título de ilustração – visto que as situações 0 e 1 são impossíveis na realidade –, serve para dar a dimensão em que ao se afastar da representação, a performance permite ao ator chegar mais próximo do estado 0, ou seja, onde há menos a presença de uma personagem.

Devemos destacar, no entanto, que a atuação do *performer* está também na situação intermediária, ou seja, não se trata de ter em cena somente o ator. O *performer* não se coloca em cena realmente como ele mesmo ou como sua pessoa do dia-a-dia, por dois motivos. Um deles é que quando coloca-se em cena, se apresenta como uma versão de si, uma versão que foi moldada para a exibição, pois, como afirma Schechner, “Atuar consiste em comportamentos focados, claramente marcados e emoldurados designados especificamente para a exibição” (SCHECHNER, 2013, p. 174, tradução nossa). O próprio ato de se colocar em cena faz com que o *performer* não seja mais “ele mesmo”, suas ações se modificam devido à situação de estar diante de um público e devido às intenções pelas quais ele coloca-se em exibição. E o outro é que aquilo que é colocado em cena na performance possui significado.

O *performer* não representa no sentido de dar vida à uma história, mas o que o *performer* faz em cena significa algo. Isso é uma característica própria do espaço teatral em que se coloca diante de um público, pois

À medida que o ator entra no “espaço-tempo cênico” ele passa a “significar” (virar um signo) e com isso “representar” (é o próprio conceito de signo, algo que represente outra coisa) alguma coisa, podendo ser isto algo concreto – o qual tem-se nomeado “personagem” – ou mesmo abstrato [...]. (COHEN, 2002, p. 95, grifos do autor).

Mesmo quando a ideia de personagem se torna mais difusa ou desaparece para dar lugar ao próprio *performer*, este ainda representa algo, ainda que seja algo passível de uma compreensão mais variada pelo público.

Na *performance*, quando existe uma personagem, ela não possui aprofundamento psicológico. Não são personagens complexas, mas surgem mais como figuras ou *personas*. O ator naturalista assume uma personagem durante todo o tempo em que está em cena representando. A relação deste ator, é, portanto, a de segurar uma personagem durante todo o ato ou durante toda a peça. Já o *performer* não mantém uma relação contínua com a

personagem, “quando o *performer* lida com a personagem a relação vai ser a de ficar “entrando e saindo dele” ou então de “mostrar” várias personagens, num espetáculo, sem aprofundamento psicológico.” (COHEN, 2002, p. 98). O *performer* não se identifica com a personagem, ele não se esforça para “ser” a personagem, sua relação com a personagem é uma relação mais externa que interna.

O corpo se destaca como o lugar de experimentação: são exploradas suas possibilidades, habilidades e as situações que o colocam em risco. O corpo, na *performance*, assume um lugar de centralidade, porque é no corpo que se faz fisicamente a *presença* do *performer* no momento da ação. O corpo também surge como imagem, com a própria exibição do corpo. A presença do corpo, como afirma Araújo, “vai lançar mão da exposição nua e crua do corpo do ator-*performer* e sua ampliação imagética” (ARAÚJO, 2008, p. 254), pois além de explorar os riscos e suas possibilidades, o que vai de encontro ao corpo em sua forma mais biológica, na *performance* há também uma exposição da imagem do corpo.

A relação com o imprevisto é outra possibilidade que a *performance* permite àquele que está em cena. A ênfase no evento faz com que a relação com o momento de exibição seja importante para a constituição da obra. A *performance* é também uma experiência e muitas vezes conta com uma participação bastante ativa do público em sua constituição. Ou mesmo é uma experiência muito incomum para o artista, como muitas das que descrevemos anteriormente em que eles se colocam em risco. Por isso, é parte da atuação na *performance* um caráter mais espontâneo, aberto, com possibilidades para o improviso.

O aspecto de imprevisto da *performance* faz parte de um deslocamento da obra em si para a experiência. Com a *performance*, há uma mudança na situação de recepção, pois a experiência do espectador é o foco e não a obra em si. Como observa Lehman “Se o que apresenta valor não é a obra “objetivamente” apreciável, mas um procedimento com o público, tal valor depende da experiência dos próprios participantes [...]” (LEHMANN, 2007, p. 227). De acordo com o autor, este é um dado que dificulta até mesmo a definição do que é *performance*, sendo que o determinante é o posicionamento do artista ao declarar que aquilo que faz é *performance*. Então, a *performance* valoriza a experiência e essa valorização influencia no julgamento da *performance* enquanto obra de arte.

A abertura para o imprevisto significa também uma abertura para o risco, pois “À medida que se quebra com a representação, com a ficção, abre-se espaço para o imprevisto, e portanto para o vivo, pois a vida é sinônimo de imprevisto, de risco.” (COHEN, 2002, p. 97). A *performance* assume a imprevisibilidade da vida. O *performer* se coloca em um lugar de risco, de muitas vezes não saber o que pode ocorrer no momento da *performance*. O público,

como a parte humana em que a *performance* busca se aproximar, pode ter uma reação não esperada. A ocorrência da *performance* em lugares públicos, abertos, expõe o *performer* à imprevisibilidade dos acontecimentos.

O ator na *performance* assume uma parcela maior da criação de sua obra. Muitas das vezes é ele quem concebe todos os aspectos da obra artística e quem a interpreta. Esse tipo de concepção criativa, de acordo com Cohen (COHEN, 2002, p. 98), teria sua origem nos processos adotados pelos grupos de teatro alternativo nos anos 60. Também conhecidos como “criação coletiva”, são processos em que os atores tem um papel substancial na criação do espetáculo. Nestes processos de criação, em vez de basear-se em uma dramaturgia para realizar a peça, os atores, os técnicos e o encenador desenvolvem uma pesquisa, realizam laboratórios, vivências, entre outros procedimentos para dar forma ao espetáculo. É o tipo de trabalho que foi praticado por grupos como o *Living Theatre*, o *Open Theatre* e o *Teatro Oficina*, por exemplo.

A criação coletiva não é necessariamente uma criação que acontece no momento da apresentação do espetáculo ou *performance*, no teatro muitas vezes este é um processo anterior, que ocorre na fase de preparação do espetáculo. No entanto, nos *happenings*, como os do grupo *Living Theatre*, este aspecto coletivo assumiu um caráter de criação no instante da apresentação, com o público contribuindo para a criação do espetáculo no momento de sua realização. Neste sentido, o modo de criação coletiva se aproxima dos filmes realizados por Sganzerla na Belair, pois são filmes que, como veremos, partiram de um processo de produção dado coletivamente entre técnicos, atores e diretor.

Na *performance*, o artista é também autor da obra. Ele cria o conteúdo de suas apresentações e também atua. Ele pode fazer colaborações com outros artistas, mas prevalece o sentido de autoria, pois “O *performer* não atua segundo o uso comum do termo; explicando melhor, ele não faz algo que foi construído por alguém sem sua ativa participação” (GLUSBERG, 2009, p. 73). Assim sendo, o “estar em cena” da *performance* permitiu uma atuação que tem um grau de autoria muito maior que a do ator convencional. O *performer* mostra mais de si mesmo, das habilidades que tem naturalmente ou que desenvolve, ou de personagens criados por ele mesmo. A ausência ou o enfraquecimento da personagem permite que o *performer* coloque mais de si mesmo em cena, de suas pulsões internas, suas inquietações, visões de mundo e de suas expressões externas e corporais.

## 1.2. CINEMA E PERFORMANCE

No cinema, a performance assume contornos diferentes da performance realizada ao vivo. Primeiro, é preciso salientar que, do mesmo modo que o conceito de performance assume diversas definições dependendo da abordagem e da pesquisa da qual ele faz parte, a performance no cinema pode ser entendida de formas diversas.

O cinema tem por característica o registro fotográfico, independentemente deste registro ser mais próximo de uma realidade ou de uma ficção. Como provoca este registro, o cinema permite o surgimento de diversas performances. O cinema cria um enquadramento para a performance, ele “torna o mundo um palco em potencial ou moldura de performance” (NAREMORE, 1990, p. 15, tradução nossa), o que permite que se fale no cinema de performances mais diversas, desde as performances dos comportamentos cotidianos até as performances de animais, como salientamos no início deste capítulo.

Outra característica é que a performance, no cinema, existe em relação a outros elementos do filme, para além daquilo que é realizado pelo ator. A atuação do ator no cinema se relaciona com os cenários, os enquadramentos, a duração dos planos, o posicionamento da câmera, a luz e o som. Todos estes aspectos devem ser levados em consideração quando se fala da performance em um filme, como o afirma Cordova, “[...] aspectos como iluminação, enquadramento, movimento de câmera e o close-up se aliam com o corpo do ator e trabalham para produzir efeitos de performance.” (DE CORDOVA, 2003, p. 135 - 136). O corpo do ator ocupa o lugar central, porém este corpo é parte de um conjunto e este conjunto deve ser levado em consideração na abordagem da performance no cinema.

Pensando nesta forma de relação da performance com os outros elementos do filme, o conceito de *mise en scène* no cinema permite observar a relação estabelecida entre o *performer* e outros aspectos da linguagem cinematográfica que influem diretamente na existência da performance no cinema. A *mise en scène* é onde o trabalho do ator se insere no cinema. Discorreremos sobre este conceito de forma mais detalhada no próximo tópico, de modo que se tornará mais compreensível esta relação.

A performance no cinema diz respeito também ao modo como o ator se coloca no todo do filme, sob o ponto de vista da estrutura geral e do processo pelo qual o ator se insere na mesma, pois “A questão da performance especialmente diz respeito à forma na qual o ator entra no aparato enunciativo do cinema como sujeito – sob determinadas condições e dentro de um determinado tipo de processo” (DE CORDOVA, 2003, p. 139, tradução nossa). É possível falar na performance, e agora sob os termos da *performance art*, levando em consideração as

configurações de cena adotadas pelo diretor e a forma como ele lida com o trabalho do ator. As aproximações dos filmes realizados por Sganzerla na Belair com a *performance* são determinadas pelo modo criativo com que o ator se insere nos processos, o que se aproxima da atuação do *performer*, assim como o modo com que a cena se configura em seu resultado final, pelas formas adotadas pelo diretor.

### 1.3. COLOCAR EM CENA NO CINEMA: A *MISE EN SCÈNE*

A *mise en scène* é um conceito que nos permite refletir sobre as relações entre o ator, os elementos da linguagem cinematográfica e o trabalho do diretor no conjunto em que se distingue a performance no cinema. A *mise en scène* é a materialidade da cena, corresponde àquilo que ocorre diante da câmera, dentro do quadro cinematográfico. É o modo como o diretor dispõe uma cena. Resumidamente, *mise en scène* significa “colocar em cena”, mas o termo não se refere somente a isto. Assim como o conceito de performance, a *mise en scène* é um conceito complexo, que foge a uma definição única. A diversidade de concepções e a diversidade de opiniões críticas a respeito deste elemento do filme dificultam uma delimitação precisa do conceito.

Ao mesmo tempo em que a *mise en scène* se aproxima do teatro por ser um modo de dispor atores em cena, a *mise en scène* é também a forma como o diretor imprime sua marca no filme, é o olhar do diretor. Por ser dependente do quadro cinematográfico, a *mise en scène* também se relaciona com a forma com que a cena é filmada. Aumont expõe o sentido duplo que o termo apresenta:

Falar em encenação a propósito de cinema é, pois, instalarmos-nos na contradição ou, pelo menos, na duplicidade: por um lado, a cena e sua organização, o teatro, a peça, os actores<sup>10</sup>, o espaço, os trajectos, os pontos de vista, em suma, toda uma topografia ou uma topologia do mundo da ficção, toda uma série de gestos narrativos e expositivos: por outro, uma ciência, uma arte, uma sensibilidade e, por que não, uma qualidade específica, que não estará apenas ligada ao êxito técnico (AUMONT, 2008a, p. 13).

A *mise en scène* se refere a uma parte que é a prática de organizar a cena e os pontos de vista sobre ela e também se refere a algo menos concreto, um modo de ver o mundo, de exercer um olhar. É também o lugar onde se discorrem os gestos, os olhares, as relações entre atores, câmera e espaços no filme.

---

<sup>10</sup> Optamos por manter a grafia original da tradução portuguesa.

A *mise en scène*, como entendida classicamente, é a colocação das ações dos atores no espaço, delimitada pelo diretor a fim de criar uma ficção. No cinema de Sganzerla, o conceito de *mise en scène* nos serve de modo que ao observar as formas de cena criadas pelo diretor no filme, percebemos o distanciamento do modo clássico da *mise en scène* e a criação de uma cena que se aproxima da *performance*.

O termo *mise en scène* pertence, originalmente, ao teatro. Entre todas as operações do cinema, colocar os atores em movimento em uma cena é, certamente, a que mais o aproxima de seu antecedente teatral. Evidentemente muitos aspectos diferenciam a encenação cinematográfica da encenação teatral, mas, sem dúvidas, a encenação é um ponto de aproximação entre as duas artes.

A expressão *mise en scène*, em francês, relaciona-se com *mettre sur en scène*, que é colocar ou dispor no palco. O cinema, ao constituir uma cena, como no teatro, assimilou muito do que tinha sido desenvolvido pela encenação teatral, por isso trataremos aqui brevemente de alguns pontos determinantes para a encenação e o surgimento da figura do encenador no teatro, a fim de compreender como estes termos passaram a ser entendidos no cinema.

A encenação, apesar de parecer um processo intrínseco ao teatro, foi compreendida da forma em que a consideramos apenas no final do século XIX. Antes a cena teatral estava submetida diretamente ao texto dramático, “colocar em uma cena” era transpor, o mais fielmente possível, a obra de um dramaturgo para a materialidade do palco, do cenário, dos atores. O surgimento da encenação no teatro foi decorrente de reflexões estéticas, de mudanças do público e de desenvolvimentos técnicos que complexificaram o espetáculo teatral.

A encenação no teatro consolidou-se quando o espetáculo se sobressaiu e o teatro se desviou da submissão à obra literária. A figura do encenador teatral foi determinante neste movimento. A obra do dramaturgo passou a ser tratada de forma diferente, deixou de existir uma necessidade de ser fiel ao texto do autor. A encenação teatral apareceu quando o encenador passou a mostrar uma visão específica da obra dramática, visto que poderia haver diferentes leituras de um mesmo texto (PAVIS, 2010). A designação final do encenador é a daquele que cria a cena, está atrelada a ele a própria definição de encenação no teatro.

A autoria da obra teatral foi transferida do dramaturgo para o encenador. Diante do desenvolvimento técnico do espetáculo, bem como das modificações das concepções estéticas, o encenador era o responsável pela junção de todos os elementos da linguagem teatral em uma totalidade cênica. A cena teatral deixou de ser uma transposição do texto para ser um lugar próprio de criação. A encenação adquiriu autonomia no teatro pela ação do encenador.

A encenação como se desenvolveu no teatro foi referência para a encenação no cinema. Conforme Ramos (2012), os primeiros encenadores teatrais do início do século XX criaram uma tradição da *mise en scène* que foi influente para encenadores do cinema, pois como afirma o autor, “Todo o cinema expressionista tem uma dívida clara com as grandes encenações de Reinhardt, do mesmo modo que é difícil pensarmos no construtivismo russo, em particular Eisenstein, sem o trabalho cênico inspirado pelas experiências de Meyerhold” (RAMOS, 2012, s.p.). Encenadores que tiveram destaque no cinema hollywoodiano nos anos 50, como Otto Preminger e Fritz Lang também foram devedores dessas tradições criadas pelos encenadores teatrais.

A *mise en scène*, como se desenvolveu no teatro, teve um impacto na prática cinematográfica, sendo um horizonte fértil de orientação, visto que os encenadores teatrais desenvolveram práticas e teorias voltadas para os mais variados aspectos que compõem a cena no teatro. A maior parte das teorias para o trabalho do ator desenvolvidas no campo do cinema foram criadas por encenadores teatrais. Por exemplo, é notável a influência das teorias de Stanislavski e dos desenvolvimentos que delas se desdobraram para a atuação no cinema.

Com o cinema, surgiram possibilidades muito diferentes para a encenação. Como afirma Oliveira Júnior, “a cena passa a ser um retângulo de luz que vibra numa superfície bidimensional” (OLIVEIRA JÚNIOR, 2013, p. 23). Com isso, as possibilidades da experiência do público modificaram-se completamente. O público deixou de assistir a uma cena desempenhada por atores ao vivo para assistir a uma sucessão de imagens na tela do cinema. A visão do público não estava mais limitada ao espaço do palco, mas poderia passear por outros lugares, da forma como o diretor do filme permitia que se realizasse.

A encenação cinematográfica depende das delimitações do quadro proporcionadas pela câmera. O ator no cinema atua dentro dos limites deste quadro, de forma que a posição que a câmera o filma é também importante em seu trabalho. Como afirma Aumont: “[...] se, no teatro, encenar é pôr numa cena, no cinema, tudo reporta ao quadro” (AUMONT, 2008, p. 84). A forma com que o ator é enquadrado pela câmera é importante nas definições da *mise en scène* cinematográfica, assim como a movimentação que ele realiza em cena. Os fatores do enquadramento e do movimento do ator estão interligados no conjunto da encenação no cinema.

Nos primórdios do cinema, a *mise en scène* ocorria de forma a captar os atores de um único ponto de vista e em um enquadramento que abrangia todo o cenário e os atores de corpo inteiro. Este tipo de cinema ficou conhecido, pejorativamente, como “teatro filmado”. Este era o modelo de encenação em que o quadro só se modificava quando a cena passava de um espaço ao outro, ou seja, por uma necessidade de mudar os personagens de lugar demandada pela

narrativa. Os atores se movimentavam como se estivessem em um palco italiano, entrando e saindo da cena pelas laterais do quadro. O que iria distanciar o cinema do teatro, posteriormente, seria a mudança das tomadas de vista, quando a cena deixa de ser vista de um único ponto de vista e passa a ser explorada de diversos ângulos pelo diretor. O diretor, poderia, portanto, dar destaque à detalhes da cena, detalhes estes que ele considerava importantes para a narrativa. Aumont pensa essa diferença no que diz respeito à adaptação de peças teatrais para o cinema:

Todo o filme é, pois, a simples e constante produção de um ponto de vista enquanto tal, o da câmera, que tanto desaparece como se afirma: seguimos sem dificuldade a continuidade dos diálogos e das situações, mas nunca podemos antecipar o ponto de vista que nos serão apresentados (AUMONT, 2008a, p. 22).

No começo do cinema, a questão do olhar e da encenação em si eram processos separados. Havia um responsável por organizar a cena e outro por filmar. De acordo com Oliveira Júnior, a atividade designada pela expressão *mise en scène* consistia na organização dos cenários e das ações que seriam gravadas (OLIVEIRA JÚNIOR, 2013). Existia outra pessoa responsável pela definição de como a câmera captaria a cena. Só depois (sem data exata, mas nos anos 1920 isto já era claro) a encenação no cinema passou a ser a união dos dois processos, o de organizar a cena e o de definir a maneira que ela ia ser filmada, e estes dois processos foram aglutinados na responsabilidade de uma mesma pessoa, o encenador ou *metteur en scène*.

O conceito de *mise en scène* ganhou destaque na análise dos filmes por parte da crítica que se desenvolveu a partir dos anos 50 na França. Os críticos franceses passaram a considerar a *mise en scène* como uma forma do diretor imprimir a autoria na obra fílmica. Ao contrário, os críticos de cinema do início do século XX desprezavam a *mise en scène* por sua aproximação com o teatro, e por isto preferiam destacar no cinema o uso criativo da imagem e da montagem. A *mise en scène* foi consagrada pelos críticos da revista *Cahiers du Cinéma*, fundada na França em 1948, por André Bazin e que contou com a colaboração de Jacques Rivette, François Truffaut, Éric Rohmer, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, entre outros.

A teoria de André Bazin influenciou uma mudança de percepção da *mise en scène*, que passou a ser vista mais como o exercício de um olhar que se volta para a realidade do mundo que como a movimentação teatral dos atores. Nos anos 1940, o crítico e teórico francês postulou uma visão da arte cinematográfica como essencialmente um registro do mundo real proporcionado pela técnica da fotografia. Para Bazin (1991), a fotografia teria permitido uma representação direta da realidade sem a intervenção da criação humana a não ser a nível de

escolha, o que não se comparava a intervenção realizada na pintura. O cinema teria herdado da fotografia esta capacidade de registro da realidade e a enfatizado, visto que acrescentou a ela o movimento. Indo na direção contrária de seus antecessores, Bazin creditou como capacidade essencial do cinema a possibilidade de significar a partir da ambiguidade do mundo tal qual se apresenta aos olhos humanos, não a partir da manipulação exercida através dos recursos proporcionados pela montagem.

A partir de sua visão do cinema, Bazin apontou para formas específicas de utilização dos elementos do cinema que fariam justiça à colocação da realidade dentro do quadro. O teórico distinguia duas categorias de diretores: os que acreditavam na imagem e os que acreditavam na realidade. Os diretores que acreditavam na imagem, a manipulavam com a intenção de atingir objetivos estéticos através dos meios de sua plasticidade e dos efeitos da montagem. Nesta tendência estavam incluídas, por um lado, as manipulações que ocorriam dentro da cena, como cenários elaborados, figurinos e iluminação, um tipo de manipulação da imagem muito presente no expressionismo; por outro lado, a manipulação da imagem poderia ocorrer pelos efeitos da montagem, que foi o caso do cinema soviético do início do século.

Em contrapartida aos usos expressivos da imagem, Bazin destacou o tipo de cinema que preservava o respeito pelo real. Primeiramente, ele viu isto nas técnicas da montagem analítica que tinham se tornado homogêneas no cinema no final da década de 1930, e que, em vez de utilizar a montagem de maneira trucada, a utilizava de forma a representar com mais clareza a cena por meio de diversos pontos de vista de um mesmo fato. No entanto, a vocação do cinema seria alcançada a partir da utilização da profundidade de campo e do plano longo<sup>11</sup>, dois aspectos estéticos que permitiram um respeito ao espaço e a temporalidade da realidade. O uso da profundidade de campo teria concretizado a vocação do cinema de criar um mundo tal qual o real diante da percepção do espectador. O plano-sequência e a profundidade de campo passaram, a partir de Bazin, a serem vistos como características que poderiam ser utilizadas como definidoras de um cinema de *mise en scène*.

Os críticos dos *Cahiers* mantiveram uma orientação da *mise en scène* voltada para a oposição aos efeitos da montagem, porém a crítica abarcou uma diversidade de opiniões e gostos que não necessariamente estariam ligados ao realismo no cinema. Os modelos de *mise en scène* adotados pelos críticos dos *Cahiers* variavam muito. É certo que existiu uma forte presença da visão realista devedora da influência de Bazin, mas os cineastas e as obras analisadas pelos críticos tinham estéticas bastante diversas. Isto contribuiu para que a ideia de

---

<sup>11</sup> O marco da utilização destes recursos foi o filme *Cidadão Kane* (1941), de Orson Welles.

*mise en scène* propagada por estes críticos não tivesse uma definição estética em comum. Houve na crítica dos *Cahiers* a abordagem de filmes e cineastas que iam desde um cinema clássico como o de Otto Preminger até um cinema considerado moderno, como o de Rossellini.

Na visão da crítica francesa dos anos 50, prevaleceram as noções do diretor enquanto autor e da encenação enquanto um olhar exercido pelo diretor. Para os críticos, a *mise en scène* era a forma do diretor colocar a sua visão do mundo no filme. A ideia postulada por Alexandre Astruc (ASTRUC, [s.d.]) em 1948, que o cinema teria chegado a uma maturidade artística na qual era possível ao autor de filmes criar através da *mise en scène* com a mesma precisão e sensibilidade em que o escritor escreve com uma caneta, reforçou o culto a *mise en scène* como criação de autoria dos cineastas.

Os chamados Hitchcock-Hawksianos: Godard, Truffaut, Rohmer, Rivette e Chabrol, conhecidos também como jovens turcos, elegeram como modelo cineastas do cinema hollywoodiano como Hitchcock, Hawks, Otto Preminger, Anthony Mann, Fritz Lang, entre outros, com a intenção de encontrar nestes cineastas, que faziam parte de um sistema de produção cinematográfica estratificado e massificante, características específicas que os definissem enquanto artistas. No cinema de estúdios de Hollywood, mesmo não tendo controle sobre os outros processos envolvidos na produção do filme, como os do roteiro e os da montagem, o diretor tomava as decisões na fase de filmagem que definiam o caráter estético do filme. Portanto, era pelo resultado estético desses processos, alcançado na *mise en scène*, que os diretores expressavam sua autoria sobre a obra.

Entre a crítica que se desenvolvia entre o final dos anos 50 e o início dos anos 60 na França, o grupo dos Mac-mahonistas teve também uma grande contribuição para a discussão sobre a *mise en scène*. O grupo de críticos e cinéfilos que se reunia em uma sala de cinema de mesmo nome, em Paris, incluía Michel Mourlet, Jacques Serguine, Pierre Rissient, Jacques Lourcelles, entre outros. Eles estavam relacionados à revista de crítica cinematográfica *Présence du Cinéma*. Como foi grande mentor do Mac-mahonismo, as ideias de Mourlet sobre a *mise en scène* eram base para a crítica desenvolvida pelos integrantes do movimento. Com seu posicionamento extremista, o grupo tinha um gosto específico, tomando como modelo as obras dos cineastas Joseph Losey, Otto Preminger, Raoul Walsh e Fritz Lang, conhecidos como os “quatro ases” (AUMONT, 2008, p. 87) do Mac-Mahon.

Houve no discurso da *mise en scène*, um destaque para a presença do corpo do ator na cena e para a relação deste corpo com a materialidade do mundo. Bordwell afirma que “Para a maioria dos críticos dos *Cahiers*, a *mise-en-scène* era a arte de exhibir apropriadamente o corpo humano. A tarefa do diretor era relacionar o corpo ao seu ambiente, usando o plano para

desdobrar a ação e criar um ritmo visual” (BORDWELL, 2013, p. 111). As relações entre o homem e o mundo físico ao seu redor, captadas pelo olhar do cineasta que se mostrava através do quadro, eram o principal motivo para o qual esta corrente crítica se voltava.

Alguns destes críticos deram destaque ao ator como composição da *mise en scène*. Em um artigo publicado nos *Cahiers* em 1959, intitulado *O que é a mise en scène?*, Alexandre Astruc define a *mise en scène* como “um meio de prolongar os elãs da alma nos movimentos dos corpos” (ASTRUC, [s.d.]). É uma concepção da *mise en scène* como uma manifestação que se realiza através do corpo do ator, mas que carrega consigo algo da interioridade humana. Nesta relação entre alma e corpo, o mais importante é o ritmo externo, a movimentação dos personagens, tudo que é parte da fisicalidade. No artigo, ele se dirige ao filme *Contos da Lua Vaga* (1953), de Kenji Mizoguchi, um cineasta que estava entre os mais admirados pelos críticos dos *Cahiers* por sua forma de compor a *mise en scène*. O ritmo dos corpos, a violência, faziam parte de uma concepção de cena em que a grandiosidade se encontrava nos aspectos físicos e não nas intrigas traçadas pelos personagens.

Certamente o crítico que enfatizou mais firmemente a figura do ator na composição da *mise en scène* foi Michel Mourlet. O crítico escreveu em um artigo, intitulado *Sobre uma arte ignorada*, também publicado em 1959 nos *Cahiers*, sobre a *mise en scène* como “A busca obsessiva de uma equação que reúne os termos equilibrados de uma carne e de um mundo” (MOURLET, 2009, s.p.). Para Mourlet, a *mise en scène* seria a relação homem-mundo, que tem no corpo do ator o elemento principal de onde emana toda a sua força. Em sua defesa apaixonada da *mise en scène*, que chega ao ponto do exagero, Mourlet considera a fidelidade para com o ator como elemento essencial para a *mise en scène*, contra todos os outros truques que não dizem respeito ao seu corpo e à sua expressão, ou seja, a tudo aquilo que é próprio do trabalho de atuação.

A utilização da montagem e dos efeitos de câmera para causar um resultado que deveria estar na expressão do ator era, na visão de Mourlet, um ato condenável do diretor. O material humano através do qual o espectador se enxerga na tela deveria tudo exprimir. O cinema é uma arte que se faz pelos corpos, ou, nas palavras do crítico, um “hino à glória dos corpos” (MOURLET, 2009), o que na visão de Mourlet seria um meio em que o homem encontraria de se entender quanto ao seu próprio corpo e sua relação com o mundo.

Para Mourlet, a *mise en scène* seria a colocação do mundo real diante do espectador, mas não da realidade sem deliberação. A *mise en scène* deveria equilibrar-se entre o direcionamento do diretor e a captação direta da realidade. Ao mesmo tempo em que se posiciona contra o realismo, Mourlet não se compraz das manipulações que traem a natureza

da arte cinematográfica. O realismo, por si só, seria um registro sem significação, os excessos de expressão seriam a traição à realidade. Aumont bem clarifica a busca do equilíbrio entre a realidade e a manipulação no pensamento de Mourlet:

O objectivo da arte é o mundo, na medida em que é capaz desta evidência: não é, portanto, o mundo todo, mas apenas os seus aspectos ou qualidade susceptíveis de agirem imediatamente sobre a nossa sensibilidade. A arte de captar certos aspectos do mundo (e não fantasias), mas não todos (não ao realismo passivo); deve seleccionar algumas das aparências (AUMONT, 2008, p. 81).

O ideal de *mise en scène* de Mourlet foi, portanto, o de um equilíbrio. Nunca da vontade completa do artista, mas da justa medida entre esta vontade e a realidade que se coloca diante dele. Existe uma mão do cineasta que atua selecionando o que do mundo deve ser significativo para os olhos do espectador. É um meio termo entre a aleatoriedade do mundo e a ordem designada por um olhar. Para Mourlet, há uma intervenção organizadora presente na *mise en scène*. Esta organização se dá no sentido da constituição de um universo dramático, por meio da seleção de aspectos relevantes na totalidade do real.

O ator, para Mourlet, entraria neste universo como a figura pela qual o espectador se fascina. Neste sentido, há toda uma ordem da *mise en scène* na visão do crítico que permitiria a ocorrência deste efeito provocado pelo ator no espectador. Uma das questões é que no cinema, o olhar organizador do diretor deveria interferir de forma imperceptível. Como afirma Oliveira Júnior, “Mourlet vai sempre preferir o olhar puro sobre as coisas aos 'estados patológicos' da imaginação” (OLIVEIRA JÚNIOR, 2013, p. 66). O cinema que é estilizado tenderia a uma falsidade facilmente revelada pela qualidade fotográfica da câmera. Filmes que exploram os símbolos e a plasticidade da imagem, como os do expressionismo alemão, são atacados, visto que não correspondem à designação natural do cinema. Do mesmo modo, o cinema que utiliza os efeitos da montagem iria contra esta concepção de transparência na intervenção do cineasta.

O ideal de fidelidade à realidade do mundo é, no pensamento de Mourlet, sustentado pela construção de um universo ficcional. É por meio deste universo que o espectador entraria em contato com a realidade. É muito importante a não-interferência dos meios na expressão e a atenção à integridade da cena e da narrativa (OLIVEIRA JÚNIOR, 2013). Nada deve distrair a atenção do espectador para pontos diferentes dos essenciais para o desenvolvimento narrativo. Apenas desta forma, seria possível para o espectador se integrar efetivamente na experiência do filme. O espectador, através da *mise en scène* teria um envolvimento extremo com o filme, o qual o crítico se refere como *fascinação*:

A absorção da consciência pelo espetáculo se nomeia fascinação: impossibilidade de se arrancar das imagens, movimento imperceptível rumo à tela de todo o ser tencionado, abolição de si nas maravilhas de um universo onde até mesmo morrer se situa no extremo do desejo. [...] o movimento, domínio específico de nossa arte, deve se adensar de um jogo ou se encher de uma graça tais que ele impeça a irrupção da consciência crítica no encadeamento dos atos filmados (MOURLET, 1950, p. 31 *apud* OLIVEIRA, 2013, p. 56).

É uma ideia de envolvimento tão intenso que o espectador é absorvido como se adentrasse na tela durante a experiência de assistir ao filme. Este efeito seria garantido, no ideário de Mourlet, pela fidelidade da *mise en scène* à realidade do mundo, adicionada da transparência da montagem/decupagem.

A fascinação seria despertada no espectador pela figura do ator que preenche a *mise en scène*. O ator é o objeto primordial que faz da *mise en scène* uma energia que emana sobre o espectador. A cena é capaz de envolver o espectador ao apresentar “um encantamento de gestos, de olhares, de ínfimos movimentos do rosto e do corpo, de inflexões vocais [...]” (MOURLET, 1959, p. 29-30 *apud* OLIVEIRA JR, 2013, p. 58). É o ator o responsável por criar o reflexo humano pelo qual o espectador se projeta para dentro do universo ficcional do filme.

A técnica cinematográfica não deve suplantiar a presença do ator em cena. Os excessos expressivos cometidos pelo arsenal fílmico são condenados por Mourlet. Neste sentido, o cinema de Hitchcock é criticado pelo abuso de efeitos em desvantagem da expressão própria do ator. O diretor utilizava de movimentos de câmera e efeitos para passar o sentimento necessário da cena. Na opinião de Mourlet, isto revelaria uma incapacidade de lidar com o que é próprio do ator, que é disfarçada pelo uso daquilo que não pertence a ele.

Mourlet atribui ao ator uma energia, algo de misterioso, de indefinível. O ator se faz um espelho de nós mesmos em cena, é através dele que nos enxergamos na tela. O crítico chega a dotar esse ser de uma perfeição que nos aproxima do divino. De acordo com o autor, o cinema pode proporcionar ao público:

[...] corpos radiantes ou feridos, mas sempre belos, dessa glória ou desse fracasso testemunhados por uma mesma nobreza original, de uma raça eleita que, com embriaguez, reconhecemos a nossa, último avanço da vida rumo a deus (MOURLET, 2009, s.p.).

Há também, no pensamento de Mourlet, uma consideração da fisicalidade do corpo atrelada à ideia da arte cinematográfica enquanto contato com a materialidade do mundo real.

O designo do cinema seria o erotismo, não porque seja tematicamente erótico, mas porque se faz enquanto uma “dupla condição de arte e de olhar sobre a carne”. É o corpo do ator que deve ser o centro da *mise en scène*. É deste corpo, presente, preponderante e em constante contato com a materialidade do mundo, que se preenche a *mise en scène*.

Não vamos nos aprofundar no pensamento dos críticos, pois este é um terreno muito amplo e diversificado, que demandaria um estudo por si só. Levantamos alguns pontos e umas poucas opiniões por dois motivos: um deles é que a crítica francesa foi muito importante nos debates sobre a *mise en scène*, o outro é que em alguns casos, como no artigo de Mourlet, o ator se destacou como parte essencial desta arte. No entanto, neste ponto, é preferível a definição de parâmetros que guiem uma conceituação da *mise en scène*.

Como ficou claro na exposição, a *mise en scène* no cinema é uma atividade atribuída ao diretor. Porém ela é uma junção de uma diversidade de atividades e processos realizados na construção de um filme. A *mise en scène* cinematográfica não corresponde a uma operação única: “O conceito de *mise en scène* no cinema [...] leva em conta uma complexa dinâmica, em que todos os elementos intervêm: uma concepção global do filme, ancorada em dados tão técnicos e pragmáticos quanto abstratos e, não raro, líricos” (OLIVEIRA JÚNIOR, 2013, p. 28). É uma junção dos elementos fílmicos que são designados na prática e de concepções estéticas e expressivas. Todos estes aspectos da *mise en scène* contribuem para um todo que se manifesta no filme.

Bordwell apresenta uma definição do termo, em um sentido técnico:

[...] o essencial sentido técnico do termo denota cenário, iluminação, figurino, maquiagem e atuação dos atores dentro do quadro. Alguns críticos incluíam o movimento de câmera como um elemento da *mise-en-scène*, mas prefiro deixá-lo como uma variável independente. A movimentação da câmera diz respeito à cinematografia, não constituindo uma característica do que é filmado (BORDWELL, 2009, p. 36).

Bordwell restringe a *mise en scène* ao que faz parte do que é filmado, ou seja, àquilo que está na cena, dentro dos limites do enquadramento. Trata-se de uma definição relacionada ao sentido mais teatral da encenação, o de “colocar em uma cena”, considerando todos os elementos que constituem a cena submetidos à delimitação específica do espaço captado pela câmera. Neste sentido técnico, a *mise en scène* cinematográfica se caracteriza como a junção dos fatores que determinam a maneira de filmar com o que é próprio do espaço captado pela câmera, incluindo sua configuração visual e as ações que os atores realizam neste espaço.

Pela delimitação do quadro, a encenação possui, segundo Bordwell dois aspectos: o teatral e o pictórico. O autor difere estes aspectos a partir dos conceitos de *mise en scène* e *mise en cadre*, definidos por Einsentein. A *mise en scène* é o como os atores se movimentam dentro do espaço da cena, é “a marcação da cena como se fosse um palco de teatro” (BORDWELL, 2009, p. 40). A *mise en cadre* está relacionada com o resultado que aparecerá na imagem obtida. A qualidade pictórica da *mise en scène* diz respeito a forma como a imagem se desenha dentro do quadro cinematográfico.

A forma como um diretor define a encenação depende também do contexto de realização do filme, para além de suas concepções estéticas. Isto porque o cinema demanda a utilização de recursos técnicos. Neste sentido, não existem definições específicas do que é um cinema bem encenado ou mal encenado. Isto depende de fatores financeiros, técnicos e artísticos:

A arte da *mise en scène* é a arte de explorar a fundo todas as possibilidades que se apresentam e, nesse sentido, devemos considerar que a *mise en scène* não progride cronologicamente na história do cinema, não evolui linearmente: ela se dá em decorrência da finalidade de cada narrativa, do tipo de cinema a que serve, do material em que se baseia (OLIVEIRA JÚNIOR, 2013, p. 28).

A *mise en scène* está relacionada à forma como o diretor compõe uma cena de acordo com seus objetivos artísticos e dentro de condições específicas de produção. Ela é o resultado de uma série de escolhas realizadas pelo diretor. É onde a marca do seu ofício se imprime para além dos temas tratados ou da narrativa contada, como destaca Bordwell: “[...] diretores gastam uma energia enorme para mostrar sua história de um certo jeito e não de outro.” (BORDWELL, 2009, p. 32). Eles escolhem como irão filmar cada cena, eles definem suas opções entre outras opções. Eles decidem o lugar onde colocar a câmera, a profundidade que será ocupada pela cena e como os atores irão se comportar dentro do quadro cinematográfico. Cada opção que um diretor faz tem seu peso porque exclui uma grande quantidade de outras possibilidades. É por meio dos detalhes, produtos de escolhas, que o diretor cria uma *mise en scène* e até mesmo um estilo próprio, que será reconhecido através de seus filmes.

Apesar de ser fruto de operações práticas, a *mise en scène* é também a maneira em que o artista de cinema se expressa. De acordo com Oliveira Júnior (2013) as convicções e os sentimentos que o cineasta possui ao olhar o mundo e dele extrair um quadro é o que atribui singularidade à *mise en scène* e ao seu estilo individual. A *mise en scène* é como o diretor coloca sua visão de mundo em uma cena, mas também como ele emite suas opiniões e como ele decide impactar o espectador.

As escolhas estilísticas que o diretor realiza estão submetidas às opções que ele tem à disposição. O diretor pode ter mais ou menos liberdade de escolha em decorrência do contexto em que a obra é produzida. Ao analisarmos a *mise en scène* de um diretor, devemos levar em consideração como as condições de realização afetaram diretamente as suas escolhas. Como expõe Bordwell:

Para fazer uma distinção supersimplificada, podem ser “escolhas livres”, que realizam realmente as intenções do diretor, ou podem ser “escolhas foçadas”, nascidas de limites externos, como tempo, dinheiro ou falta de poder. Dessa perspectiva, *para explicar a mudança e continuidade dentro do estilo de filme, temos de examinar as circunstâncias que influenciam mais diretamente a execução do filme – o modo de produção, a tecnologia empregada, as tradições e o cotidiano do ofício favorecido por agentes individuais*. Fatores mais “distantes”, tais como fortes pressões culturais ou demandas políticas, podem manifestar-se somente através dessas circunstâncias próximas, nas atividades dos agentes históricos que criam um filme (BORDWELL, 2009, p. 69).

Portanto, em se tratando do estilo (e da *mise en scène* como componente do estilo)<sup>12</sup>, devemos considerar o contexto em que o filme foi realizado pensando em como este interfere de forma direta nas formas que o diretor utiliza na sua composição. Isto abrange o acesso aos meios técnicos, o tempo de filmagem, as equipes e todas as outras operações de ordem prática envolvidas na realização.

O diretor, ao pensar a *mise en scène*, pensa no modo como o espectador irá experienciar sua obra. Ele seleciona o que colocar dentro quadro, antecipando o olhar que o espectador irá dirigir a ele. Neste sentido, as escolhas do diretor são realizadas de forma a dar ênfase a alguns elementos específicos, visando que o espectador também o fará. As composições, são, na maioria das vezes pensadas pela forma que irão atingir ao espectador.

As escolhas também precisam ser consideradas em relação às opções estéticas do diretor, mas mesmo as opções estéticas fazem parte de um meio artístico e da prática de realização. Existem modos já conhecidos de lidar com determinadas questões de encenação. O diretor conta com um conhecimento advindo de outros diretores, pois “O artista herda um

---

<sup>12</sup> Em *Sobre a história do estilo cinematográfico*, Bordwell expõe uma definição do estilo cinematográfico como “[...] um uso sistemático e significativo de técnicas da mídia cinema em um filme. Essas técnicas são classificadas em domínios amplos: *mise-en-scène* (encenação, iluminação, representação e ambientação), enquadramento, foco, controle de valores cromáticos e outros aspectos da cinematografia, da edição e do som. O estilo, minimamente, é a textura das imagens e dos sons do filme, o resultado de escolhas feita pelo(s) cineasta(s) em circunstâncias históricas específicas” (BORDWELL, 2013, p. 17). Sendo assim, a *mise en scène* é um dos componentes do estilo cinematográfico criado pelo diretor.

conjunto de práticas do ofício que, ao longo do tempo, tornaram-se padrões estilísticos” (BORDWELL, 2009, p. 71). Ele pode tanto seguir formas já estabelecidas como criar formas próprias ou mesmo explorar as soluções anteriores de maneira diferente. Os diretores fazem parte de um meio cinematográfico e este deve ser considerado também em relação ao contexto em que surgem os filmes.

A encenação cinematográfica é, portanto, uma operação do cinema e também um elemento deste, em que pode ser analisado o resultado da relação entre a direção e a atuação do ator. As formas como os atores se colocam em cena depende deste aspecto do cinema e do direcionamento que o diretor atribui ao ator. Bordwell apresenta uma outra definição do termo, na qual a interpretação dos atores está incluída como parte da *mise en scène* designada pelo diretor:

A *mise-en-scène* compreende todos os aspectos da filmagem sob a direção do cineasta: a interpretação, o enquadramento, a iluminação, o posicionamento da câmera. [...] O termo também se refere ao resultado na tela: a maneira como os atores entram na composição do quadro, o modo como a ação se desenrola no fluxo temporal (BORDWELL, 2009, p. 33).

A encenação cinematográfica e o trabalho do ator são dois aspectos que estão interligados. Bordwell, ao introduzir seu trabalho de análise da encenação no livro *Figuras traçadas na Luz: a encenação no cinema*, afirma que “Não se trata de refletir sobre a atuação dos atores ou o conjunto da interpretação, mesmo reconhecendo que ambos afetam o fenômeno considerado” (BORDWELL, 2009, p. 30). Mais adiante, no mesmo livro, o autor expõe uma das formas com que a encenação afeta o trabalho do ator: no cinema hollywoodiano atual, o uso excessivo dos *close-ups* fez com que o trabalho do ator ficasse focado na expressão facial e disto decorreu que foram criadas técnicas de atuação, que podem ser vistas em manuais de interpretação, voltadas para um trabalho de ator focado no rosto.

Na via contrária, a atuação do ator pode influenciar nas composições da encenação. De acordo com Aumont, “o actor é sem dúvida a principal e a mais constante fonte de acidentes da encenação” (AUMONT, 2008a, p. 171). Alguns diretores aproveitam este fator do acaso no trabalho do ator mais intensivamente. Existe na modernidade cinematográfica, uma tendência de encenação que abre espaço para os acontecimentos que ocorrem no momento da encenação, que permitem o ator contribuir de forma mais criativa para o conjunto da *mise en scène*. Esta tendência depende da opção do diretor por permitir ao ator um trabalho como agente de criação da *mise en scène*.

#### 1.4. A *MISE EN SCÈNE* NO CINEMA MODERNO

Iremos apenas levantar algumas questões a respeito da modernidade cinematográfica e tentar entender como o conceito de *mise en scène* se articula, no cinema moderno, com o conceito de *performance*. Partimos da oposição clássico x moderno que Sganzerla realiza em *Por um cinema sem limites*, para dar início a uma discussão sobre a *mise en scène* moderna e as possibilidades que foram abertas para a *performance*. A teoria de Sganzerla permite-nos refletir sobre especificidades do cinema moderno, assim como, ao utilizá-la, damos aqui um primeiro passo em direção ao pensamento teórico do diretor.

Optamos por começar pelo lado oposto, pois a noção do cinema clássico nos permite ter parâmetros para observar as peculiaridades da *mise en scène* moderna. Ao teorizar sobre o cinema moderno, Sganzerla o faz em oposição a uma ideia de cinema clássico ou tradicional:

O cinema tradicional pretende ser ideal e absoluto. Focaliza algumas personagens numa determinada época de suas existências mas fornece um juízo extratemporal sobre suas atitudes. Constrói uma intriga, desenvolve-se até um “clímax” e a finaliza dentro de rígidos princípios de narração e descrição. Não há dúvida, é um cinema construído, que alguns críticos chamam de “arrumadinho.” (SGANZERLA, 2001, p. 13 - 14).

Ao utilizar o termo “cinema tradicional”, Sganzerla se refere ao cinema clássico que ele define como um cinema que teve seu ápice na década de 30. É uma noção de cinema que em muito se aproxima do cinema definido como clássico pela crítica francesa, que tinha seus maiores exemplares no cinema de estúdio hollywoodiano.<sup>13</sup> Para Sganzerla, este cinema estava relacionado à ideia de um “absoluto” e de “construído”. Enquanto cinema absoluto, é o cinema que tudo mostra, ou, que mostra tudo o que o espectador precisa ver da história, “vê do alto”, com um ponto de vista que é o de Deus. Por outro lado, é um cinema “construído”, ou seja, neste cinema a *mise en scène* é fruto de um processo de elaboração. A *mise en scène* no cinema tradicional, como coloca Sganzerla “pode ser definida como a construção de filmes” (SGANZERLA, 2001, p. 15). Assim sendo, ele trata esta construção de forma em que os diversos elementos da linguagem são pensados para a constituição de um todo.

<sup>13</sup> Esta noção estava ligada, nos *Cahiers*, à noção hegeliana de evolução da arte. Aumont, no livro *Moderno? Como o cinema se tornou a mais singular das artes*, observa que esta ideia era pouco assumível para um americano. Tratava-se de uma ideia francesa, fundamentada no modelo hegeliano “segundo o qual cada arte deveria conhecer a mesma história, com primitivismo, apogeu clássico e, depois, declínio, maneirismo, barroco, moderno e continuação” (AUMONT, 2008b, p. 34).

Na *mise en scène* clássica, a relação com a realidade do mundo significa a criação de um universo tal qual o mesmo através da encenação, em um princípio de cena ilusionista. Referindo-se a este tipo de cena, construída no cinema hollywoodiano, Xavier afirma: “Tudo neste cinema caminha em direção ao controle total da realidade criada pelas imagens – tudo composto, cronometrado e previsto. Ao mesmo tempo, tudo aponta para a invisibilidade dos meios de produção desta realidade” (XAVIER, 2005, p. 41). A intenção deste cinema, valendo-se da transparência e dos princípios naturalistas de representação, é passar a ilusão de realidade por meio da construção de um universo ficcional semelhante ao real.

Em contraposição, Sganzerla expõe que no cinema moderno a noção de construção é substituída por uma relação mais direta com a realidade:

O cinema moderno parece estar baseado nas atuais noções de relatividade. Ao invés de pretender um "ângulo absoluto", impossível na vida real, busca o "melhor ângulo possível de uma situação dada". Assim, já não há a idealização da realidade, mas uma integração com o real. A câmera procura captar os objetos tais como são - destituídos de qualquer aura romântica [...] (SGANZERLA, 2001, p. 18).

Se colocar diante da realidade de forma direta, em relação ao mundo concreto, é uma das características do cinema moderno ressaltadas por Sganzerla e que é chave na questão relativa a *mise en scène* na modernidade. O contato direto com a realidade no cinema moderno, leva a compreensão da sua ambiguidade, que é “muito vasta e profícua para ser abstraída e composta em doses” (SGANZERLA, 2001, p. 17). Neste sentido, a relação com a realidade do mundo e a opção por se abster de uma organização dessa realidade de um modo muito específico, leva a uma abertura para os acontecimentos que não são do planejamento do diretor, os quais Sganzerla considera como “instantes de liberdade” (SGANZERLA, 2001, p. 19).

Nos deteremos aqui brevemente em algumas questões relativas ao cinema moderno, para depois voltarmos as suas implicações sobre a *mise en scène* e a performance no cinema. No livro *Sobre a história do estilo cinematográfico*, Bordwell localiza uma história oposicionista da estilística do cinema em que “a dualidade entre o cinema de vanguarda e o cinema narrativo *mainstream* torna-se o princípio organizador primário” (BORDWELL, 2013, p. 24). Na perspectiva desta abordagem da história do estilo (a que Bordwell observa na obra de Noel Burch), existe uma corrente do cinema que ocorre em paralelo – ou em oposição – ao cinema predominante. Essa vertente do cinema teria suas origens nas vanguardas. Neste sentido, o cinema que ganha espaço nos anos 60, classificado como cinema moderno, do qual

fazem parte as obras de Alain Resnais (*Hiroshima mon amour*, 1959), de Jean-Luc Godard (*Acosado*, 1960) e de Ingmar Bergman (*Persona*, 1966), seria decorrente de um cinema alternativo modernista que teve suas origens nas vanguardas do início do século.

No período que intermediou estes destaques dos cinemas oposicionistas, nas artes, em geral, não deixaram de existir experimentações modernistas. No entanto, o período da Segunda Guerra foi dominado pelas expressões realistas, exigidas pelos movimentos políticos e pela propaganda de guerra. No pós-guerra, estes movimentos foram retomados e com mais força que a dos movimentos de vanguarda que os antecederam. Os artistas da vertente modernista se inspiraram nos artistas das vanguardas do início do século, mas eles levaram a experimentação da linguagem a outros níveis.

O cinema moderno faria parte, então, de um posicionamento de oposição aos modelos estabelecidos pelo cinema convencional, de um questionamento das formas de representação, característica que era comum às obras da arte moderna:

[...] a obra modernista podia colocar em tensão produtiva a ilusão e a materialidade, a absorção e a distância contemplativa, a representação e a crítica da representação. Esta dialética dentro da obra tinha destaque na estratégia de "radicalização" da tradição modernista; o retorno aos fundamentos oferecia uma oposição implacável às normas acadêmicas ou populares de produção artística (BORDWELL, 2013, p. 27).

Com este intuito crítico, o cinema moderno se estabelece enquanto o oposto ao cinema que está instituído. É neste sentido que Sganzerla se coloca, enquanto crítico, na defesa do moderno em oposição ao tradicional. Bordwell (2013, p. 127) expõe esta oposição, surgida nos anos 60, como reação ao estabelecimento do modelo hollywoodiano e sua institucionalização como forma de se fazer cinema, que havia naquele período desembocado em técnicas ensinadas em cursos de formação profissional voltados para suprir as necessidades da indústria.

Ao questionar os modos de representação, o cinema moderno volta-se contra os modos ilusionistas. Uma das características da arte moderna é reconhecer os meios específicos da linguagem. Bordwell (2013, p. 126) coloca como exemplo as mudanças que Bertolt Brecht realizou nos espetáculos teatrais. A ideia do “distanciamento” brechtiano expunha os meios da linguagem teatral ao público, rompendo com a ilusão da cena. Na pintura, o reconhecimento do meio se dava através da destituição das técnicas da perspectiva, que criavam a ilusão do espaço tridimensional, e da valorização da bidimensionalidade enquanto característica específica da linguagem. Ao mesmo tempo, a busca pelas especificidades da linguagem conduzia ao olhar crítico sobre a própria linguagem.

A reflexividade é uma característica da arte moderna destacada por Aumont (2008b). A reflexividade se dá em dois sentidos, um deles é o da reflexão a respeito da própria arte, a que o autor liga sua intensificação no modernismo (em relação ao simplesmente moderno). A reflexividade se refere a arte que reflete sobre a arte. De modo correlatado, a reflexividade aparece como a obra que se mostra enquanto obra, que “é sempre também uma declaração à propósito da arte” (AUMONT, 2008b, p. 42). Na arte moderna existem as tendências a explorar os meios da linguagem, a expor-se enquanto linguagem e a dirigir-se criticamente a respeito da própria linguagem, ou seja, a realizar uma autorreflexão a respeito dos usos do meio, o que pode resultar no direcionamento crítico a outras espécies de uso da linguagem.

No cinema, a oposição aos modelos de representação estabelecidos pelo cinema hollywoodiano encontrou seu exemplo em cinemas para além dos mais conhecidos como cinema moderno. Bordwell (2013, p. 123) salienta em seu texto a oposição realizada pelos cineastas experimentais, entre os quais o cinema novo americano levou a experimentação a formas radicais, criando um cinema que se aproximava dos modos poéticos e das concepções modernistas das artes visuais, de modo em que a criação do artista era enfatizada. Os cinemas experimentais estavam restritos a um público pequeno, tiveram um maior alcance apenas nos anos 60, com a adoção de estratégias alternativas de distribuição. No entanto, segundo Bordwell, o cinema compreendido como cinema moderno, de forma mais generalizada, abrange desde o cinema neorrealista italiano (Bergman, Antonioni, Bresson, Fellini, etc) aos cinemas novos, entre os quais teve um papel de destaque a *nouvelle vague* francesa.

Os anos 60 foram um período de uma efervescência de experimentos das possibilidades formais da linguagem cinematográfica. O aparecimento dos cinemas novos e da *nouvelle vague* destacaram outras concepções de usos expressivos da linguagem, para além dos moldes do realismo/ilusionismo hollywoodiano. Ao teorizar sobre a *mise en scène* diante das renovações formais realizadas no período, Aumont (2008a, p. 111) aponta o questionamento da utilização do termo no final dos anos 60, devido a modificação ocorrida nos modos de encenação. Naquele período a autoria no cinema tinha ganhado destaque muito maior do que a concepção de encenação, fenômeno que se deu, em especial, na *nouvelle vague* e nos cinemas novos. Por outro lado, a utilização dos elementos formais tinha também se tornado mais variada. Godard já utilizava os recursos da montagem e a fragmentação em seus filmes, o que saía da zona da *mise en scène* como entendida tradicionalmente pela crítica dos *Cahiers*, que a considerava em oposição ao cinema de montagem.

É diante da ocorrência destes fatos que se coloca a posição do crítico André Labarthe que, em 1967, publicou um artigo nos *Cahiers du cinema* no qual questionava o uso do termo

diante das renovações das formas cinematográficas. O artigo de Labarthe se intitulava *A morte de uma palavra*, o que se referia ao fato de que a expressão não deveria mais ser utilizada pela crítica ao se referir aos filmes, pois estes não estariam mais focados na *mise en scène*. Porém, ao contrário de deixar de existir, a *mise en scène* assumiu uma diversificação, variando entre as suas mais diversas possibilidades:

A continuação da história poderá assistir ao regresso, inclusive sob formas por vezes ultrajantemente regressivas, do teatro e da cena fixa, ou, ao contrário, do fantasma da câmara que filma sozinha um mundo indiferente e ambíguo: em suma, entre o culto de todo o espectro da encenação, desde as suas origens até à emancipação rosselliniana, passando pela fórmula clássica do olhar e da representação das aparências [...] (AUMONT, 2008a, p. 112).

Os cineastas haviam tomado conhecimento destas possibilidades da *mise en scène* e refletiam sobre a utilização dessa diversidade de opções.

O que queremos destacar, entre essa diversidade que a *mise en scène* assumiu, e que foi mais forte ao final da década de 60, foi uma tendência da *mise en scène* moderna a uma abertura aos acontecimentos que ocorrem durante o momento da filmagem e como o cinema que assume esta tendência permite ao ator uma expressividade diferente da de um cinema construído (clássico). Nesta *mise en scène*, há uma abertura para um trabalho mais espontâneo do ator quando o diretor não possui mais a intenção de realizar uma encenação muito planejada. É um cinema que se abre para o acontecimento, como na concepção de Sganzerla do cinema moderno e que, nesta abertura, permite ao ator uma contribuição que se destaca na composição da cena.

O posicionamento do diretor diante da cena e do ator se diferencia entre uma abertura para o não-planejado e o planejamento mais restrito. Quando o diretor exerce uma encenação de forma muito planejada, existe pouco espaço para as contribuições da performance do ator, no entanto, mesmo que haja estas restrições, o material-ator é sempre portador de uma parte imprevisível, fora do controle do diretor. Mesmo em uma encenação em que todos os movimentos dos atores são definidos com antecedência, o ator ainda pode inserir algo na cena que não está no nível do controle do diretor: sua interpretação, sua expressão facial, seus olhares. O modo com que o ator interpreta determinado papel sempre será, em certa medida, algo que guarda um potencial de acaso que o diretor não pode determinar com antecedência.

A opção por barrar o acaso é característica do cinema de estúdios de Hollywood. No cinema de estúdio, toda a cena era planejada nos mínimos detalhes para que ocorresse o mínimo de imprevistos possível durante a filmagem. Este cinema, como salienta Aumont, “não deixava

qualquer margem de improvisação aos actores, que não podiam, portanto, em princípio, introduzir o mais pequeno imprevisto” (AUMONT, 2008a, p. 170). As cenas tinham uma planificação definida antes de serem levadas para a encenação e durante a filmagem a intenção era que nada ocorresse fora dos planeamentos.

Por outro lado, existem diretores que valorizam o acaso e que deixam mais espaço para a criatividade do ator na construção da cena. Esta valorização das expressões que ocorrem além do ensaiado, permite uma maior espontaneidade na atuação dos atores. É o que ocorre nos filmes de Godard que, como afirma Oliveira Júnior “retém, sobretudo, os momentos débeis da interpretação dos atores, pois são os momentos mais reveladores. Alguém que se trai é alguém que se revela” (OLIVEIRA JÚNIOR, 2013, p. 88). O que seria tido como erro para determinados diretores, para Godard poderia ser um material expressivo valioso na construção da sua encenação.

Mesmo quando há uma abertura para que o trabalho do ator contribua na criação da *mise en scène*, tudo passa pelo crivo do diretor. É o diretor que estabelece as formas com que ela vai compor a encenação. Do mesmo modo, não há nada no cinema que não seja, em certa medida, deliberado, mesmo que seja a opção pela não deliberação:

A dialética entre domínio e acaso é aqui da ordem da flexibilidade: o cineasta parece não intervir, ou intervir muito pouco, parece estar mesmo ausente da rodagem e, porém, nada se faz que ele não tenha, de certa maneira, previsto - ou antes, que ele não tenha previsto aceitar e disso se servir integrando-o no seu projecto (AUMONT, 2008a, p. 171).

Tudo está na forma em que o diretor prefere tratar o processo de criação do filme. O material proveniente do acaso é também um material que passa por um novo tratamento no processo de montagem. Por isto, há uma problemática em se falar de imprevisto no cinema, visto que o cinema não é como o teatro em que a cena ocorre ao mesmo tempo em que o espectador assiste. Porém, as manifestações mais livres do ator podem promover ao diretor um material fílmico diferenciado, que ele molda quando o filme passa pela montagem.

Ao teorizar sobre a questão do acaso, Noel Burch destaca as possibilidades que o imprevisto dos atores pode permitir ao diretor no momento pós-filmagem, quando o filme é editado e passa para a finalização da produção:

Afrouxando o controle durante as filmagens, abandonando certas prerrogativas ao acaso, o realizador pode, durante a montagem, recuperar cem vezes as prerrogativas perdidas, como se apanhasse o acaso em uma "armadilha". O acaso reinou absoluto diante da câmara, através da interpretação mais ou menos improvisada dos atores, a

câmera "fixou" tudo em seqüências de dezesseis fotogramas por segundo e, depois, o realizador pode fazer sua "escolha" dentre as várias possibilidades de montagem (BURCH, 2006, p. 138).

O improviso quando realizado no momento da filmagem, permite ao diretor diferentes opções na hora da montagem do filme. Mas para que seja aproveitado, precisa da decisão do diretor.

A maneira de compor a *mise en scène* que permite o espaço para o ator em sua criação é expressão de uma tendência que surgiu no cinema moderno a partir dos anos 60, de uma relação com a realidade que se dava de forma mais direta, assumindo na cena o material que esta realidade proporcionava ao diretor. Segundo Aumont, tratava-se de uma composição de *mise en scène* em que não se praticava mais uma disposição cartesiana dos atores e dos gestos dos atores no espaço da cena, mas uma opção de deixar algo que aconteça e captar este acontecimento. (AUMONT, 2008a, p. 121-122). Encenar, nesta via da encenação, era permitir que os acontecimentos que apareciam no momento de filmagem tomassem seu espaço no filme.

Em alguns filmes, os roteiros eram reduzidos de forma que a criação fica mais concentrada no trabalho dos atores. Na *nouvelle vague*, por exemplo, havia um culto ao não deliberado, ao improviso dos atores e a espontaneidade da cena. Godard e Rivette realizaram filmes em que os roteiros eram muito reduzidos e que ficava ao encargo dos atores a criação da cena:

Tanto em Jacques Rivette como em Jean Luc-Godard, fizeram-se filmes em que o argumento e os quadros de partida da encenação se viam reduzidos a quase nada; o filme é então aquilo que resulta das circunstâncias em parte imprevisas e noutras pretendidas, imprevisíveis da filmagem - durante a qual o cineasta e os seus actores interagirão uns com os outros (AUMONT, 2008a, p. 171).

O acontecimento do momento da filmagem era tomado como instância criadora da encenação. Neste sentido, o papel dos atores era fundamental no processo de criação do filme.

Existem casos em que a atuação dos atores ganha espaço na *mise en scène* do diretor de tal forma que ela é preferível à boa composição da filmografia. Oliveira Júnior localiza esta tendência em quatro cineastas:

São eles Maurice Pialat, John Cassavetes, Philippe Garrel, Jean Eustache, cineastas que cultivam certo descontrole do quadro, da iluminação, dos atores, dos movimentos, que não hesitariam em trocar um enquadramento perfeito por um plano que estivesse precariamente enquadrado e iluminado, mas que registrasse a força de um momento, a presença inspirada de um ator, a energia singular de uma ação. O cinema, para eles,

é a placa receptora – e intensificadora – de uma verdade emanada pelos corpos em cena (OLIVEIRA JÚNIOR, 2013, p. 90).

São diretores que captam na *mise en scène* momentos em que os atores vão além da representação de uma personagem, momentos que dizem muito mais de uma energia própria, algo advém propriamente do ator e não apenas da representação. Há, no filme de Eustache, *A mãe e a puta* (1968), um monólogo de Françoise Lebrun em que o que se vê é um choro que parece muito mais da atriz que da personagem. Ao mesmo tempo, a filmagem, o plano, é dado à simplicidade de uma cena filmada de um ângulo frontal com uma parede ao fundo, no que Oliveira Júnior caracteriza como um “Quase apagamento da *mise en scène* para propiciar o afloramento da atriz” (OLIVEIRA JÚNIOR, 2013, p. 102).

Estas instâncias de criação fogem dos modelos da *mise en scène* clássica, caracterizada pela sua premeditação, e se aproximam de aspectos da *performance*, como a ênfase no acontecimento, no corpo do ator e o espaço para o imprevisto. No Brasil, ao se aliar com uma concepção moderna de cinema, o cinema de Rogério Sganzerla se aproxima dessas instâncias, buscaremos, portanto, identificar características da *performance* no cinema do diretor.

## CAPÍTULO 2. ROGÉRIO SGANZERLA: CINEMA E CRÍTICA

### 2.1. O CINEMA DE ROGÉRIO SGANZERLA

*“O verdadeiro cineasta, sobretudo hoje, não é o perfeito diretor de elenco: não busca interpretações exatas, mas o dinamismo físico entre intérpretes, objetos e o objeto-núcleo, a câmera cínica.” (SGANZERLA, 2001, p. 58).*

Rogério Sganzerla foi um diretor de cinema brasileiro nascido na cidade de Joaçaba, em Santa Catarina. Muito conhecido por sua obra *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), que foi um marco no cinema nacional, o diretor começou sua carreira no cinema na cidade de São Paulo escrevendo para jornais como crítico e iniciou-se na direção com o curta metragem *Documentário* – curiosamente um filme de ficção – realizado em 1967. O curta rendeu-lhe fundos para financiar uma viagem para o festival de Cannes. Na volta, Sganzerla filmou *O Bandido*, o filme recebeu diversos prêmios e foi sucesso de público, abrindo o caminho para a vasta produção que seria realizada nos anos seguintes.

Identificar no cinema de Rogério Sganzerla características comuns é uma tarefa complexa, pois o diretor teve uma filmografia muito diversa. Ao contrário de muitos diretores que fazem o movimento do curta-metragem para o longa e nunca retornam, durante todo o seu período ativo Sganzerla filmou curtas e médias-metragens, somando um quantitativo de vinte filmes nestes formatos.<sup>14</sup> A dificuldade de se produzir cinema, de conseguir financiamentos e meios para a realização foi o que motivou a permanência do curta e do média na filmografia do diretor. Se somados todos os filmes e vídeos, Sganzerla seria autor de aproximadamente quarenta títulos, entre os quais nove longas-metragens.<sup>15</sup>

Além da diversidade de formatos, Sganzerla produziu tanto documentários quanto filmes de ficção, tendo a sua obra adquirido um caráter múltiplo, como observou Rasia “O cinema de Rogério, portanto, deve ser entendido de acordo com um quebra-cabeças” (RASIA, 2018, p. 25). Quebra-cabeças este que, na tônica da deglutição antropofágica, assimilava

<sup>14</sup> A contagem é de Berg ([s.d.]), que inclui nesse número quatro filmes que foram deteriorados ou perdidos.

<sup>15</sup> Entre os quarenta títulos contabilizados por Rasia (2018) estão inclusas obras que ficaram sem finalização e trabalhos em vídeo.

aspectos do cinema hollywoodiano de gênero, do cinema de Godard, de Glauber Rocha, em diálogo com os quadrinhos, a música popular, a cultura brasileira e a literatura. Através da intertextualidade, Sganzerla deu destaque a um leque de referências, em uma filmografia povoada por figuras como Orson Welles (ao qual o diretor dedicou uma tetralogia: *Nem tudo é verdade* – 1986, *Linguagem de Orson Welles* – 1990, *Tudo é Brasil* – 1998, *O signo do caos* - 2003), Noel Rosa (*Noel por Noel* – 1980, *Isto é Noel Rosa* - 1990), Oswald de Andrade (*Perigo negro* - 1992), João Gilberto (*Brasil* – 1981), entre outros.

Diante da diversidade manifesta na obra de Rogério Sganzerla, não pretendemos aqui abordar a sua filmografia como um todo, mas nos centramos no período específico entre o final da década de 60 e início da década de 70, pois neste período Sganzerla desenvolveu uma *mise en scène* focada no ator, valorizando a espontaneidade e centrada na fisicalidade dos corpos. No período posterior aos anos 70, Sganzerla iria se fixar mais nos filmes em que aproveitava materiais de arquivo, nos documentários e no uso do vídeo em experiências que incorporam outros meios.<sup>16</sup> Porém neste período a que nos referimos, os atores são centrais para as narrativas fragmentadas construídas pelo diretor, constituindo-se enquanto elemento que unifica a totalidade fílmica por meio das personagens.

Falo de filmes como *O Bandido da Luz Vermelha*, *A mulher de todos* (1969), *Sem Essa*, *Aranha* (1970) e *Copacabana mon amour* (1970). Em *O Bandido* é central a atuação de Paulo Villaça como o personagem do Bandido, um fora da lei assumidamente boçal e em constante crise de identidade. Em *A mulher de todos* (1969), foi a vez de Helena Ignez aparecer com força singular em sua carreira de até então. Não seria exagero dizer que o filme é todo voltado para a atuação de Helena, na personagem animalesca e sensual de Ângela Carne e Osso, um símbolo da libertação sexual feminina. Elegemos como parte do *corpus* da pesquisa o filme *Copacabana, mon amour*, pois para a intenção que move a pesquisa que é aplicar o conceito de *performance* em um estudo de cinema sob a perspectiva da análise fílmica voltada para a *mise en scène*, o filme, realizado por Sganzerla na produtora Belair, tem a singularidade de apresentar uma *mise en scène* que tem uma lógica própria, pautada pelo uso frequente do plano de longa duração e pela espontaneidade dos atores. Deste modo, há a possibilidade de encontrarmos aspectos condizentes com o conceito de *performance* no filme, e isto é o que nos propomos a verificar através da análise.

O filme que elegemos como parte do *corpus* desta pesquisa faz parte de um período específico na filmografia do diretor, aquele em que ele esteve ligado ao chamado Cinema

---

<sup>16</sup> Para um estudo que abrange as outras fases da obra de Sganzerla ver Rasia (2018).

Marginal<sup>17</sup>. A fim de melhor compreender a obra de Sganzerla realizada neste período, nos propomos, então, a olhar para dois recortes: o mais geral, que é do cinema moderno brasileiro e o mais específico, que é do Cinema Marginal. Entendemos estes conceitos não como determinantes do universo de referências de Sganzerla, pois como cineasta cinéfilo que era, o diretor adotou uma variedade grande de referências cinematográficas como parte de sua obra. Mas se os investigamos, é para tentar compreender o contexto em que foi realizado o filme, no que diz respeito ao momento histórico do cinema brasileiro em que se inserem, atribuindo especial atenção aos aspectos estéticos e de produção característicos deste(s) cinema(s).

O que se identifica como o momento em que se desenvolveu no Brasil um cinema com características modernas compreende ao período entre o final da década de 50 e a metade dos anos 70<sup>18</sup>. Foi um período em que cineastas brasileiros se afinaram aos movimentos dos cinemas novos que ocorreram ao redor do mundo e buscaram uma reflexão a respeito da linguagem cinematográfica, ao mesmo tempo em que realizaram um cinema que explorou novos caminhos nessa linguagem, ao adotar modos de produção e aspectos estilísticos que confluíram com a ideia de um cinema realizado longe dos esquemas dos estúdios, com orçamentos baixos e com mais liberdade de experimentação.

Neste período profícuo de realização e reflexão cinematográficas, estão inclusos dois movimentos de singular importância na produção brasileira: o Cinema Novo e o Cinema Marginal, este último ao qual Sganzerla esteve ligado. Os dois núcleos, em maior ou menor medida, assumiram a falta de recursos como parte da estilística dos filmes, muitas vezes realizados com a câmera na mão, ao mesmo tempo em que é possível perceber um diálogo, realizado através de opções estéticas diversas, com as questões políticas e sociais nacionais que envolveram este intervalo temporal de mais ou menos duas décadas.

Tatear o cinema moderno brasileiro significa, portanto, olhar para dois pontos centrais para a reflexão acerca dos filmes realizados neste período. Xavier escreve, no livro *Alegorias no subdesenvolvimento*, sobre “relações variadas entre a moldura nacional das questões e o empenho estético de vanguarda, dois eixos decisivos na formulação dos projetos dos anos 60.” (XAVIER, 2013). São estes dois eixos, explorados pelo autor em suas análises, que permitem observar com mais clareza as particularidades do cinema brasileiro realizado pelos cineastas que fizeram filmes durante este período, incluindo Rogério Sganzerla. Este movimento iniciou-

---

<sup>17</sup> Jairo Ferreira (1986) também refere-se a este cinema como “Cinema de Invenção”. Porém, adotamos a denominação “Cinema Marginal” pela facilidade de compreensão, por ser mais amplamente utilizada.

<sup>18</sup> Este período corresponde ao definido por Xavier (2001) para as realizações do Cinema Novo e do Cinema Marginal.

se antes mesmo do Cinema Novo, com a obra de Nelson Pereira dos Santos, *Rio 40 graus*, filme que iniciou um olhar para a desigualdade social no Brasil e a figura do popular, ao mesmo tempo em que o fez por meio de uma linguagem que tem franco diálogo com o cinema neorrealista italiano, uma face do cinema moderno que esteve no raio de referências do Cinema Novo, sobretudo no que se refere aos primeiros filmes.<sup>19</sup>

No âmbito dos esforços de vanguarda, o cinema de autor adentrou ao ideário dos cineastas, com a intenção do cinema moderno de fazer oposição aos modelos ditos clássicos, como expõe Xavier:

As polêmicas da época formaram o que se percebe hoje como um movimento plural de estilos e idéias que, a exemplo de outras cinematografias, produziu aqui a convergência entre a "política dos autores", os filmes de baixo orçamento e a renovação da linguagem, traços que marcam o cinema moderno, por oposição ao clássico e mais plenamente industrial. (XAVIER, 2001, p. 14).

No cinema brasileiro, estas duas ideias, a de que é possível uma autoria no cinema, sobretudo quando ele se distancia dos meios de produção da indústria cinematográfica, e a ideia de explorar novas maneiras de utilizar a linguagem cinematográfica, geraram filmes com estilos variados, pois, de acordo com Xavier (2001), ao longo da década de 60, foram frequentes as discussões a respeito do uso da linguagem cinematográfica em que as opiniões abarcaram desde a discussão no âmbito do documentário, que englobava o tradicional documentário pedagógico ao cinema verdade, à discussão no âmbito ficcional, em que as opções transitaram entre a experimentação e a fragmentação da colagem e a linguagem convencional. Dessa efervescência de reflexões se deu, portanto, a busca de diferentes caminhos para o cinema, geradora de uma heterogeneidade de estilos.

A oposição moderna à linguagem clássica do cinema adquiriu, no Brasil, cores específicas. A noção de subdesenvolvimento é substancial para entender esse contexto, pois, como constatado por Paulo Emílio Salles Gomes (1996) em sua obra *Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento*, o subdesenvolvimento do cinema brasileiro seria algo permanente, um “estado” do nosso cinema. A história do cinema brasileiro teve a marca de uma luta constante entre o cinema produzido nacionalmente e o produto importado, em uma competição desonesta pelo público, pois os meios de produção do cinema nacional não se equiparavam aos recursos dos países desenvolvidos.

---

<sup>19</sup> Para informações sobre o filme ver Ramos (2018a, p. 23-25).

Os filmes realizados com baixos orçamentos, fora do âmbito das tentativas mais mercadológicas, foram, portanto, um aspecto marcante do cinema moderno brasileiro. A esta falta de recursos assumida nos filmes, o Cinema Novo aliou a discussão das questões nacionais, entre as quais o subdesenvolvimento, a miséria e a fome fizeram parte, de modo que o moderno teve no cinema brasileiro também este caráter específico, pois, como observa Xavier:

Neste momento, falou a voz do intelectual militante mais do que a do profissional de cinema - foi o momento de questionar o mito da técnica e da burocracia da produção em nome da liberdade de criação e do mergulho na atualidade. Ideário que se traduziu na "estética da fome", em que a escassez de recursos se transformou em força expressiva e o cinema encontrou a linguagem capaz de elaborar com força dramática os seus temas sociais, injetando a categoria do nacional no ideário do cinema moderno que, na Europa, tematizava a questão da subjetividade no ambiente industrial em outros termos. (XAVIER, 2001, p. 28).

A precariedade dos recursos para se produzir cinema no Brasil tornou-se, então, força criativa. A fome surgiu como tema, em um cinema que desejava, além de se inserir em um momento específico de experimentação estética, expressar as particularidades de um Brasil marcado pela desigualdade social. A atualidade se desdobrou, ao longo da década, em uma série de eventos políticos que reverberaram no âmbito cultural, causando reação. À desigualdade se sobrepôs a repressão militar, e a ameaça da tortura, ao final da década de 1960, incitou um cinema em que a reflexão a respeito dos temas sociais perdeu espaço para um posicionamento agressivo e para expressões mais viscerais. É neste panorama, o do final da década, que se inseriu, com destaque pela sua singularidade de ruptura, o cinema de Sganzerla, como veremos adiante.

Os cineastas do Cinema Novo começaram a produzir os primeiros filmes do movimento no início dos anos 60. Com o ímpeto de renovação da linguagem cinematográfica, uma postura política de esquerda e um interesse em abordar as questões do nacional-popular, o Cinema Novo descortinou uma face ainda não explorada do país, pois “Os filmes documentários e os primeiros longas-metragens do grupo definiram um inventário das questões sociais e promoveram uma verdadeira “descoberta do Brasil”. (XAVIER, 2001, p. 28). O movimento criou, no cinema, imagens de lugares ainda pouco registrados, das paisagens dos sertões às imagens das favelas do Rio de Janeiro, dando espaço para a cultura popular e para os personagens dos cangaceiros, sertanejos, favelados, assim como para os personagens não-ficcionais dos camponeses e trabalhadores captados nos documentários.

Aliada a esta vontade de mostrar o Brasil, estava também a intenção de renovação da linguagem cinematográfica. O primeiro longa do grupo, *Barravento*, de Glauber Rocha, já

contava com uma montagem fragmentada. Os longas pertencentes ao que Ramos(2018b) classifica como “trilogia do sertão”: *Deus e o diabo na terra do sol* (1963), *Os fuzis* (1963) e *Vidas secas* (1963), mostram imagens do sertão árido, no que o autor observou que “A principal marca do conjunto "1963" é a representação de um Brasil remoto e ensolarado, no qual se vislumbram conflitos de cunho político, com forte presença da imagem popular e sertaneja do homem e da mulher.” (RAMOS, 2018b, p. 68).

Em termos de estilo, esses filmes foram importantes porque utilizaram elementos da linguagem cinematográfica de forma diversa do cinema mais mercadológico. Por exemplo, a fotografia estourada dos três filmes, o uso do som em *Vidas Secas*, que provém dos ruídos secos dos carros de boi - o que aprofunda a dimensão da paisagem árida -, e a *mise en scène* mais livre de Glauber Rocha. Além disto, *Deus e o diabo*, marcou a ruptura com o realismo, através da conhecida cena final do personagem Corisco. Sobre isto, os dois filmes citados foram marcantes em relação ao moderno no cinema brasileiro, pois como observa Ramos,

O ano de 1963 é [...] um momento capital, com *Vidas Secas* ainda olhando para trás, configurando uma espécie de coroamento da trilha moderna realista, e *Deus e o diabo* já apontando para frente, iniciando outra vereda - aquela da modernidade fragmentária, reflexiva e intertextual, que se configura no Brasil e no mundo, seja no cinema, seja em outras artes, a partir da segunda metade dos anos 1960. (RAMOS, 2018b, p. 72).

O fato é que, ao passo que o filme de Nelson Pereira se pautou na poesia da paisagem sertaneja, em sua fotografia estourada pela luz natural do sol, *Deus e o Diabo* tomou outra via, mais godardiana, da descontinuidade na montagem, abrindo um caminho que foi bastante explorado mais para o final da década, inclusive pelos cineastas do Cinema Marginal.

Nesta via da modernidade mais fragmentária que se situou o cinema de Rogério Sganzerla entre finais da década de 60 e o início da década de 1970. Na altura de 1968, quando Sganzerla lançou seu primeiro longa, o *Bandido da luz Vermelha*, o Cinema Novo já tinha passado por diversas fases. Diante do Golpe Militar de 1964, houve a mudança do discurso inicial, mais conscientizador a respeito da desigualdade social, para as indagações dos próprios cineastas após o fracasso do plano revolucionário, o que gerou obras como *O Desafio* (Paulo César Saraceni, 1965), *O bravo guerreiro* (Gustavo Dahl, 1968) e *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967). Já no final da segunda metade da década, os cineastas do Cinema Novo começaram a realizar filmes com produções maiores e que visavam um maior alcance de público, de modo que as propostas iniciais de uso da linguagem com base na estilística de baixo

orçamento e com a intenção de fazer um cinema de caráter alternativo perdiam espaço face às exigências de mercado.

O chamado Cinema Marginal teve seu surgimento na segunda metade da década de 1960, cujo o período que tomamos por referência foi delimitado por Ramos (1987), que o compreende entre os anos de 1968 e 1973. Este cinema foi marcado por um ímpeto de desconstrução levado mais adiante, seja no rompimento com a narrativa clássica e nas propostas de experimentação da linguagem, seja na elaboração das imagens, que não tinham pudor em focalizar o abjeto. É por isso que Xavier (2001) assinalou uma passagem, da “estética da fome” do Cinema Novo, para a “estética do lixo” com o Cinema Marginal, pois se o Cinema Novo assumia a escassez como forma e temática, o Cinema Marginal tratava a situação de maneira mais ácida, assumindo a intenção de agredir o espectador através da imagem.

O contexto político brasileiro, que se caracterizava naquele período por uma ditadura militar, teve forte influência sobre o cinema que se produziu. O ano de 1968 foi marcado pela imposição do Ato Institucional Número 5, que instaurou o período mais repressivo do regime ditatorial. Este contexto colocava limites à produção e à exibição de filmes, o que se dava também em relação a qualquer arte que tivesse como proposta uma expressão mais livre ou crítica. Por este motivo, muitos filmes do Cinema Marginal tiveram sua exibição proibida.

Além do risco relativo à não-exibição dos filmes, os cineastas corriam riscos maiores devido à repressão. O clima que se instaurou no Brasil no período em que Sganzerla produziu o filme que é foco da pesquisa que realizamos era de uma aridez sem igual para quaisquer que fossem os esforços relativos à produção cinematográfica, Ramos bem delinea o contexto:

Poderíamos lembrar que esta [a época que corresponde ao final da década de 60] coincide com o fechamento político do regime militar provocando o definitivo desmoronamento das ilusões reformistas nutridas durante os anos 60 por boa parte da intelectualidade brasileira [...]. Junto com este desmoronamento e a conseqüente incapacidade ou impossibilidade de uma ação política nos termos anteriormente estabelecidos surge um clima especialmente carregado de tensão onde o terror e a paranóia parecem dar o tom predominante. A tortura física nesta época extravasa o gueto do submundo em que sempre foi praticada e passa a atingir os filhos excluídos de uma classe média desiludida. A própria evidência pessoal, que a prática cinematográfica tem o dom especial de colocar os seus autores, destaca sobremaneira os diretores, acentuando, assim, as perseguições e a paranóia. (RAMOS, 1987, p. 29–30).

Tornou-se, portanto, extremamente difícil produzir cinema naquele período. A liberdade de expressão foi completamente tolhida das pessoas, praticá-la significava colocar em risco a própria integridade física e até mesmo a vida. Muitos cineastas e artistas foram perseguidos,

muitos tiveram que partir para o exílio em outros países. Sganzerla foi um desses, pois em 1970 deixou o Brasil para se exilar em Londres, destino de vários outros diretores e artistas brasileiros que se viram como impossibilitados de exercer as suas atividades no contexto do regime que se instaurou no país.

Filmar, nas condições que se apresentavam entre o final da década de 60 e o início da década de 70, era um ato muito arriscado, por isso a produção dos cineastas do Cinema Marginal diminuiu depois de 1970<sup>20</sup>, sendo que alguns filmes foram terminados ou produzidos por completo no exílio.

Devido a esta conjuntura, é possível constatar uma espécie de posicionamento comum à classe artística do período, que foi uma das características relevantes do Cinema Marginal. Ramos (1987) e Xavier (2013) apontam para uma relação com o público pautada pela agressão que vem substituir um posicionamento anterior que tinha como intenção a conscientização. Para Xavier “há uma forma de internalizar a questão do público que traz a primeiro plano as chamadas "estratégias de agressão" e a busca da experiência de choque.” (XAVIER, 2013, p. 19). Essa forma de se direcionar ao público substituiu o interesse, mais presente antes de 1964, de alcançar às camadas populares com um discurso conscientizador, algo que não fora efetivado de maneira satisfatória, pois na maioria das vezes quem consumia essa arte era a própria classe média. O novo posicionamento tinha a intenção de provocar uma reação, pois, como afirma Ramos “a função do choque seria a de acordar as massas (e a própria burguesia) de sua letargia [...]”. (RAMOS, 1987, p. 122). Portanto, pode-se compreender esse direcionamento agressivo ao público como uma forma de responder a um contexto político que, como dito, não somente era pouco propício para o exercício da arte, mas que também ameaçava a liberdade e a expressão individual.

O grupo do Cinema Marginal foi bastante diverso, contava com cineastas de São Paulo, Rio de Janeiro, Bahia e Minas Gerais. Sganzerla fez parte, inicialmente, de uma parcela ligada à Boca do Lixo, região paulista que concentrou uma parte da produção marginal. O modo de produção da Boca priorizava o cinema de baixo orçamento, voltado para a exibição comercial, pois, como afirma Ramos “A geração dos “novíssimos” emerge em sintonia com a primeira Boca do Lixo e circula com agilidade por seus produtores [...], entre os quais reinava o comercialismo mais selvagem.” (2018b, p. 179). Chamados “novíssimos” pela relação que alguns tinham com o Cinema Novo, mas que depois tornou-se um rompimento,<sup>21</sup> esses

---

<sup>20</sup> Com base na filmografia indicativa de Ramos (1987, p. 143–155).

<sup>21</sup> Os cineastas do Cinema Marginal fizeram oposição ao Cinema Novo devido ao fato de que alguns diretores começaram a realizar filmes mais voltados para a exibição de mercado. Sganzerla foi um desses cineastas, em uma

cineastas que procuravam financiamento na Boca tinham como intenção produzir um cinema que fosse comercializável.

O esquema de produção na Boca do Lixo começou a partir da segunda metade da década de 1960. Segundo Gamo (2007), na região, que se concentrava antes na atividade de distribuição, o investimento por parte dos pequenos distribuidores na produção de filmes deu-se de forma mais contínua a partir de 1967. Foram duas as produções que marcaram este início, o filme *Vidas Nuas* (1967, Ody Fraga), que teve sua finalização por parte de cineastas da Boca e o filme *À margem*, de Ozualdo Candeias, também lançado em 1967, que foi produzido com recursos de distribuidores da Boca. A partir daí, foram diversas as relações entre produtores e diretores que buscavam financiamento na Boca, seja para o filme como um todo ou para o processo de finalização.

Essa parcela da produção marginal, ligada à Boca, visava realizar filmes que tivessem um retorno financeiro favorável, apesar dos baixos investimentos. Existia uma intenção assumida pelos cineastas de que se fazia um cinema em busca da rentabilidade.<sup>22</sup> Muitos optavam por títulos, inclusive, que tinham por interesse chamar a atenção do público por meio de conotações eróticas.<sup>23</sup> Por outro lado, pelo seu intuito de agradar ao grande público, estavam no raio de influências deste cinema as chanchadas, o cinema “B” hollywoodiano e outras referências da cultura de massa. Como resultado, alguns filmes produzidos na Boca alcançaram um grande sucesso de bilheteria.

Os dois primeiros longas-metragens de Sganzerla, *O Bandido da luz vermelha* (1968) e *A mulher de todos* (1969) foram realizados em São Paulo com produção vinculada à Boca do Lixo. *O Bandido da luz vermelha* foi um marco do cinema brasileiro, porque incorporou uma série de elementos novos como a intertextualidade que engloba referências desde o próprio Cinema Novo (mais especificamente Glauber Rocha) até o *western*, o *noir* americano e a chanchada. O filme é sobre um personagem que teve sua criação inspirada em um assaltante que aparecia nos jornais da época. Além de ter sido um sucesso de público, *O Bandido da luz*

---

entrevista dada ao jornal *O pasquim* em 1970, o diretor deixou claro seu posicionamento de oposição ao chamar o Cinema Novo de conservador e movimento de direita. Para a entrevista completa ver CANUTO, Roberta (Org.) **Encontros: Rogério Sganzerla**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007, p. 54 – 81).

<sup>22</sup> São sintomáticas dessa assumpção as críticas de Jairo Ferreira no jornal *São Paulo Shimbun*. O crítico e diretor fazia parte do grupo e citava esse aspecto dos filmes em suas críticas. Também alguns cineastas do grupo relataram sobre o caráter mercadológico das produções em entrevista em 1970. Trechos desses relatos e das críticas de Ferreira podem ser lidos em Gamo (2007).

<sup>23</sup> Alguns exemplos são *O pornógrafo* (João Callegaro, 1970), *As libertinas* (Antônio Lima, Carlos Reichenbach, João Callegaro, 1968), *Gamal, delírio do sexo* (João Batista de Andrade, 1970).

*vermelha* foi um sucesso de crítica, tendo recebido, entre outros, o prêmio de melhor filme do Festival de Brasília, em 1968.<sup>24</sup>

Depois de *O Bandido da luz vermelha*, filme que abriu caminhos na carreira de Sganzerla devido à sua repercussão, o diretor lançou *A mulher de todos*, em 1969. *A mulher de todos* foi um filme mais contido em sua estilística que o anterior, mas também com forte apelo popular, entrando na linha que já citamos dos títulos provocativos, e obteve também boa aceitação do público. Ainda em 1969, Sganzerla dirigiu, em codireção com Álvaro de Moya, os curtas metragens *História em quadrinhos* (Comics) e *Quadrinhos no Brasil*, em que focalizou o seu interesse pelos quadrinhos, que levou como influência também para outros filmes.

Em 1970, Sganzerla fundou juntamente com Júlio Bressane e Helena Ignez a produtora Belair. Foi então que o diretor se afastou da produção da Boca do lixó, para se transferir para o Rio de Janeiro. A produtora foi responsável pela realização de seis longas metragens em um período de três meses. Bressane dirigiu *Barão Olavo, o horrível*; *A família do Barulho e Cuidado, madame!*; Sganzerla dirigiu *Copacabana mon amour*, *Sem essa*, *Aranha* e *Carnaval na lama*, este último foi perdido quando foi levado para uma mostra em Paris em 1992<sup>25</sup>. Além disto, os diretores realizaram um filme em *super 8* chamado *A miss e o dinossauro*, que ficou sem finalização.

O projeto da Belair surgiu a partir da participação dos dois diretores do Festival de Brasília, em 1969. Bressane, que tinha uma carreira inicialmente ligada ao Cinema Novo e que depois se situou na produção do Marginal, concorria no festival com o filme *O anjo nasceu*. Sganzerla estava concorrendo com *A mulher de todos*. De uma admiração mútua dos diretores, certamente relacionada à uma confluência estética no que diz respeito aos filmes por eles produzidos, surgiu a ideia de juntar recursos - que não eram muitos - para produzir filmes. Esses recursos vieram do investimento dos próprios diretores, mas como conta Bressane em depoimento para o documentário *Belair* (SAFADI; BRESSANE, 2009), teria havido também o investimento do distribuidor Luiz Severiano Ribeiro. Este investimento inicialmente seria destinado à realização de um filme por Bressane, mas teria sido empregado na produção dos seis longas-metragens realizados pelos dois diretores. De todo modo, se tratava de uma produção de baixíssimo orçamento e que ocorreu em um período muito curto de tempo, isso foi

<sup>24</sup> Informação da Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras (2020), disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra67285/o-bandido-da-luz-vermelha>>. Último acesso: 8 abr. 2020.

<sup>25</sup> Alguns autores afirmam que o filme não teria sido finalizado, porém de acordo com Pizzini (2010) e informações que constam nos documentos do projeto Ocupação Rogério Sganzerla, realizado em 2010 pelo Itaú Cultural, o filme teria desaparecido na mostra em questão e os negativos teriam sido deteriorados.

determinante para a radicalidade que se imprimiu nas realizações da Belair, sobretudo no panorama ao qual nos referimos anteriormente.

Da produção de Sganzerla, *Copacabana mon amour* teria sido filmado primeiro e *Sem essa Aranha* teria vindo depois. As produções foram interrompidas quando Bressane, Sganzerla e Ignez decidiram se exilar fora do Brasil em razão do clima de ameaças que se instaurava no período. Devido a isto, a finalização de *Sem essa Aranha* teria sido realizada em Paris, destino primeiro de Sganzerla, que seguiu depois com Ignez para outras cidades da Europa e posteriormente para o Oriente Médio. Assim sendo, os filmes não foram lançados ou exibidos no período de sua realização.

*Copacabana mon amour* foi filmado em 35 mm, em cores, com uma lente semelhante ao cinemascope. Com uma narrativa não linear, o filme centra-se na personagem de Sônia Silk, uma prostituta que mora em uma favela do Rio de Janeiro e transita pelas ruas do bairro de Copacabana em busca de clientes. Sônia é atormentada por espíritos sobrenaturais e quase sempre tem em sua companhia o irmão Vindimar. A lógica da desordem do cotidiano rompe-se quando Sônia decide relacionar-se com Dr. Grilo, patrão de Vidimar. A personagem de Sônia é interpretada por Helena Ignez. Otoniel Serra faz o papel de Vindimar e Paulo Villaça interpreta Dr. Grilo. *Copacabana mon amour* foi o primeiro longa realizado a cores por Rogério Sganzerla. A obra teve como elemento bastante particular o uso da câmera similar à cinemascope, com câmera na mão. Segundo Esteves (2013), no cinema que se fazia no Brasil até aquele período, a lente anamórfica era, assim como o plano-sequência, um elemento diferenciado. Em *Copacabana*, Sganzerla optou pelo uso do plano longo de modo mais frequente que em seus longas-metragens anteriores.

Nos filmes realizados por Sganzerla com a produção da Belair, a atuação dos atores se baseia na espontaneidade, sendo este um dos aspectos mais marcantes dos filmes e o que motiva a adoção de *Copacabana mon amour* como parte do *corpus* da presente pesquisa. Nesse sentido, encontramos também em outros textos reflexões sobre a figura do ator nesses filmes. Maciel (2012) relaciona o trabalho de Helena Ignez no filme *Sem essa Aranha* com o conceito de “ator-autor” (Patrick MacGilligan), no qual define um *status* de coautoria para atriz nos filmes de Sganzerla como um todo, mas principalmente nos filmes realizados na Belair. No estudo, que é voltado para a estilística, o autor localizou no filme maneiras com que a atriz influencia na forma fílmica (para além de sua interpretação da personagem), como as relações que estabelece com a câmera ao posar diante desta, atraindo o olhar para si; e ao movimentar-se em torno desta, como se orbitasse em volta do objeto.

Já Ramos (2013) integra o conceito de performance para falar da atuação em alguns filmes do cinema brasileiro do final da década de 1960, incluindo *Sem essa Aranha*. O estudo foca-se mais na discussão a respeito dos métodos e influências adotados nos processos de criação com base em entrevista com atores e diretores de outros dois filmes. Porém, ainda que de forma breve, a autora identifica alguns aspectos em *Sem essa Aranha* que vão de encontro à *performance art* como: o destaque dado ao corpo, o improvisado nas cenas, a ausência de diálogos e a presença de apresentações musicais.

Se Maciel e Ramos tocam em características de *Sem essa Aranha* quando discutem o *status* do trabalho do ator, Oliveira (2017) desenvolve um estudo focado no diretor Sganzerla, em que a discussão a respeito do trabalho do ator entra como parte da reflexão sobre a *mise en scène*. O autor discute o estilo de Rogério Sganzerla nos filmes realizados entre 1966 e 1970, situando dentro da constelação moderna do cinema aspectos da filmografia de Sganzerla que individualizam os resultados alcançados pelo diretor em seus filmes. Entre outros aspectos, o *status* do ator no cinema de Sganzerla é discutido, principalmente pela sua centralidade na constituição da *mise en scène*, esta que, como em outros filmes modernos, preza por uma relação mais direta com a realidade. Assim sendo, para o autor, os filmes da Belair seriam uma culminância do desenvolvimento desses aspectos do estilo de Sganzerla, pois como afirma o mesmo:

*Sem essa, Aranha e Copacabana mon amour* são o resultado mais bem acabado da recusa em explicar o interior das personagens somada à intenção de filmar o real como uma visão de instantes unitários e abertos, impulsionando os atores a criarem as personagens por meio de uma assimilação sobrecarregada de tudo o que os cerca. (OLIVEIRA, 2017, p. 260).

A espontaneidade dos atores, somada à relação mais direta com a realidade que engendra a recusa pela ordenação da narrativa clássica, assim como a importância dada aos atores como elemento constituinte da encenação, são aspectos dos filmes que apontam para a possibilidade de que o conceito de performance se aplique à análise da encenação cinematográfica de *Copacabana mon amour*. Pretendemos, portanto, ao desenvolver um estudo de estilística cinematográfica, desvendar o “como” isso acontece no filme. Nos guiamos por questões como “Como Sganzerla realiza a encenação em *Copacabana mon amour*?”, “Que tipo de atuação é realizada pelos atores nesse filme?”, “Qual é o *status* do corpo na *mise en scène* desse filme?”, para tentarmos responder à questão mais ampla que é: “Como o conceito de performance pode ajudar a refletir sobre a *mise en scène* do filme *Copacabana mon amour*, dirigido por Rogério Sganzerla?”. Desta maneira, o estudo detalhado de cenas dos filmes se faz importante para a busca de respostas para nossas perguntas. Isto é o que pretendemos responder através da análise.

Retomamos, no entanto, a frase de Rogério Sganzerla que abre este capítulo, para explicitar outras questões que surgiram durante o processo de pesquisa. O autor afirma que “O verdadeiro cineasta, sobretudo hoje, não é o perfeito diretor de elenco: não busca interpretações exatas, mas o dinamismo físico entre intérpretes, objetos e objeto-núcleo, a câmera cínica.” (SGANZERLA, 2001, p. 58). As palavras do diretor dizem muito sobre as perspectivas adotadas pelo mesmo em seus filmes, sobretudo os filmes da Belair em que já destacamos a importância da espontaneidade no trabalho dos atores. O que chama de “câmera cínica” é um dos conceitos que o diretor desenvolveu ao longo de seu trabalho como crítico, ao versar, sobretudo, sobre o cinema moderno. Diante do trabalho teórico do diretor, nos questionamos como o pensamento crítico de Sganzerla poderia contribuir para a análise que propomos e se esse pensamento se relacionaria ou não com uma ideia de performance. São estas questões que nos levam a detalhar aspectos da crítica de Sganzerla, principalmente as suas concepções a respeito do trabalho do ator, da *mise en scène* e dos personagens, mas também, de modo mais amplo, as suas concepções sobre o cinema moderno.

## 2.2. SGANZERLA CRÍTICO: NOÇÕES DE CINEMA MODERNO NA TEORIA DO DIRETOR

Rogério Sganzerla lançou-se no universo do cinema por meio da crítica. Cinéfilo desde a adolescência, seu conhecimento sobre cinema foi determinante para os filmes que realizou. Sganzerla mudou-se para São Paulo aos 15 anos de idade, onde começou a frequentar espaços culturais e dedicados ao cinema. O diretor foi para a cidade cursar as faculdades de Direito e de Administração, das quais concluiu apenas a segunda. Em São Paulo, Sganzerla participou de cineclubes e tornou-se visitante frequente da Cinemateca Brasileira. Começou a carreira como crítico muito cedo, aos 17 anos, quando passou a escrever para o *Suplemento literário* do jornal *O Estado de São Paulo*. O fato que deu início à sua profissão foi a escrita de um artigo, em 1964, sobre o filme *Os Cafajestes*, de Ruy Guerra, que ele apresentou ao crítico teatral e então redator do jornal, Décio de Almeida Prado, a quem agradou a qualidade de sua reflexão.

A crítica foi muito importante para Sganzerla. Tanto que, para o diretor, sua atividade como crítico e como cineasta estavam interligadas a ponto de as duas coisas não serem diferenciáveis, como afirmou no período (1966): “Não diferencio o escrever *sobre* cinema do escrever *cinema*” (CANUTO, 2007, p. 15). Sganzerla exerceu a relação com o cinema pela apreciação, pela teorização e pela realização, ocupando igualmente os lugares de cineasta,

crítico e cinéfilo. Para *O Estado de São Paulo*, escreveu entre os anos de 1964 e 1967, onde produziu os primeiros textos em que traçava suas conceituações a respeito do cinema moderno. Também escreveu para *Jornal da Tarde* entre 1966 e 1967 e para a *Folha da Tarde*, em 1967. Quando começou a produzir seu primeiro longa-metragem, *O Bandido da luz vermelha*, em 1967, afastou-se do trabalho crítico e começou a se dedicar à realização.

O exercício crítico munuiu Sganzerla de uma sabedoria sobre cinema que foi determinante para a realização de seus filmes. O diretor desenvolveu um pensamento estético sobre cinema, frequentemente direcionado às discussões a respeito do cinema moderno e pautado na história do cinema, envolvendo, como seu conhecimento cinéfilo o embasou, a incursão em obras de diretores importantes do cinema mundial. Seu discurso voltou-se também para as questões políticas e culturais do país, sendo que o cinema brasileiro foi um assunto recorrente em seus escritos. Wandelli é quem melhor classifica estes dois lados do crítico Sganzerla, um deles o de “historiador e analista de estética do cinema”, em que “É um conhecedor eruditíssimo” e o outro lado, o de militante, envolvido com as questões culturais do país (WANDELLI, 2011, p. 34). Os dois lados da crítica do diretor confluíam para a defesa de um cinema sem amarras, um cinema livre, um cinema que inovasse na linguagem para dar conta das circunstâncias do subdesenvolvimento do cinema nacional, bem como da situação precária do povo brasileiro, como afirmava o jovem diretor, em 1966: “No Brasil tudo está contra o cineasta - falta de capitais, inexperiência, sabotagens de interesses externos. Neste clima de subdesenvolvimento e miséria só há uma condição positiva para o cineasta: liberdade” (CANUTO, 2007, p. 15). Liberdade esta que lhe seria ferida alguns anos depois quando o cineasta foi obrigado a se exilar do Brasil.

A convivência no espaço da Cinemateca Brasileira foi determinante para o engajamento de Sganzerla a respeito das reflexões sobre o cinema brasileiro e moderno. Foi onde teve contato com críticos como Décio, Paulo Emílio Salles Gomes e Almeida Salles. Neste meio, desenvolveu a aptidão para o cinema que carregava desde a infância, quando começou a frequentar um cineclube por indicação de um padre do colégio Marista onde estudava em Florianópolis. Foi frequentando estes espaços que o diretor se tornou parte de “uma nova geração de jovens preocupados em discutir o meio e atuar na cena cultural” (RASIA, 2018, p. 34), para a qual foram influentes os nomes citados acima. Do mesmo modo, a convivência nos meios frequentados pelos cineastas marginais, como os espaços da Escola Superior de Cinema de São Luiz e do Bar Rivera, também foi importante para o seu posicionamento a respeito do cinema e da cultura brasileira.

Sganzerla elaborou, a partir de textos curtos publicados em formato jornalístico, um sistema coerente de conceitos sobre o cinema que, ao nosso ver, podem nos auxiliar na compreensão das formas adotadas por ele em seus filmes. Paiva afirma que o Sganzerla crítico “constituiu um corpo teórico segundo sua própria visão do cinema” (PAIVA, 2008), formado por “uma série de conceitos, que são reconhecíveis em sua filmografia” (PAIVA, 2008). Sua teoria, portanto, não foi organizada em uma obra ou publicação, mas constituiu-se de textos curtos publicados em diferentes tempos de sua trajetória (principalmente dos anos 60 aos anos 80), nos quais pode-se constatar uma visão do cinema moderno que tem um aspecto de conjunto, apesar de suas constantes modificações.

A produção crítica de Sganzerla no *Estado de São Paulo* foi muito importante para o conjunto de suas concepções sobre o cinema, pois muitos conceitos criados pelo diretor foram definidos em textos publicados no jornal, sendo que os primeiros já estavam presentes em textos de 1964. No período em que o diretor escreveu para o jornal, criou conceitos como “câmera cínica”, “cineastas do corpo”, “cineastas da alma”, entre outros. Estes conceitos foram retomados ao longo dos anos de escrita e alguns deles foram reformulados. A respeito dessa característica de reformulação em seu trabalho, Paiva, ao falar dos conceitos de Sganzerla, afirma que “eles são conceitos bastante mutáveis, que resultam de uma espécie de *work in progress*.” (PAIVA, 2008, [s.p.]). Podemos observar a este respeito que alguns dos temas foram retomados, como o de “câmera cínica” (em texto publicado em 1964), muito próximo ao de “câmera clínica” (em texto publicado em 1981). Também devemos destacar que essas formulações não se deram de forma totalmente contínua, pois depois de um período afastado, o diretor voltou a atuar como crítico na *Folha de São Paulo* em 1979.

As teorias de Sganzerla partem de uma ideia do cinema moderno como a conquista de uma liberdade de experimentação da linguagem que não existia no cinema clássico, devido ao sistema formal já consagrado que era seguido pelo segundo. Nesse sentido, a Belair se relaciona, de início, a esta concepção de cinema por ter se constituído como um campo de experimentação em que os diretores puderam colocar em prática seus projetos de maneira muito livre. Alguns dos textos de Sganzerla foram reunidos e reeditados por seu autor em uma coletânea intitulada *Por um cinema sem limites*, publicada em 2001 pela Azougue Editorial, cujo o título diz muito sobre o conteúdo da obra e sobre a visão de cinema do diretor, que extrapola as limitações do cinema dito tradicional, clássico ou comercial.

Na teorização de Sganzerla, é importante a centralidade dada à imagem. O cinema enquanto uma arte que se fundamenta na imagem é um dos pontos de partida que entremeia toda a sua discussão. Assim sendo, a imagem abstraída de uma relação mais direta com a

realidade fundamenta a concepção do cinema moderno que remonta a Lumière, ao mesmo tempo em que o aproxima de André Bazin e dos críticos franceses. Essa concepção implica na narrativa que já não se estabeleceria de forma progressiva, mas que pode ser constituída de diversos momentos individuais que surgem no percurso de uma personagem, com a ausência de ordenação típica da vida cotidiana. É também a partir dessa concepção da imagem fundamentada na pura aparência que Sganzerla desenvolve pontos de vista e cria conceitos relativos à câmera, aos personagens, ao tratamento dado ao trabalho do ator, a *mise en scène*, entre outros aspectos do cinema.

Há uma noção de relatividade que envolve a passagem para o cinema moderno nas concepções do diretor. Como abordamos anteriormente, o cinema clássico, na visão de Sganzerla, seria o do absoluto, o moderno, em seu lugar, passa a ser relativo. Essa passagem significa um tratamento da realidade de forma mais direta. Nas palavras de Sganzerla “O cinema moderno parece estar baseado nas atuais noções de relatividade. Ao invés de pretender um "ângulo absoluto", impossível na vida real, busca o "melhor ângulo possível dentro de uma situação dada.” (SGANZERLA, 2001, p. 17–18). Isto implica em termos narrativos em uma tomada de posição da narração, que não se pretende mais onisciente como no cinema clássico. Mas, ao mesmo tempo, este tratamento também leva a concepções de *mise en scène* como a câmera na mão, os espaços reais e a liberdade na encenação conseguida através da diminuição dos controles de luz e câmera. Adentraria então, nessa passagem ao real de forma mais direta, um trato semelhante ao do cinema documental pela valorização do material proveniente do instante da filmagem. Por outro lado, o ancoramento no aspecto visual dos objetos os destituiria de idealizações, o que aponta para os conceitos de “câmera cínica” e “câmera clínica”.

A “câmera cínica” de Sganzerla procura captar os objetos de forma direta, como são, em sua aparência. Nesse sentido, não se aproxima com intuitos dramáticos. Recua, toma distância. “A câmera cínica é a câmera que deixou de participar do movimento dramático, distanciou-se dele; olha-o indiferentemente, olha-o apenas.” (SGANZERLA, 2001, p. 37). Trata-se de um olhar desdramatizado da cena. Ou seja, em uma situação de tensão, quando o cinema clássico optaria pelo primeiro plano para mostrar a expressão da personagem e intensificar a tensão, a câmera cínica a registraria de longe, proporcionando ao espectador um ponto de vista indiferente à ação dramática. É, portanto, uma câmera que registra os objetos procurando não alterar a percepção destes no sentido de imprimir alguma intenção excepcional.

Muito próximo ao conceito de “câmera cínica”, Sganzerla criou o conceito de “câmera clínica” para discorrer da prevalência da imagem pura no cinema moderno. Interessa a destituição do aspecto romantizado imposto sobre o objeto. Assim sendo, a presença (dos

atores, dos espaços, dos objetos) é mais importante e está associada à desdramatização da cena. Em suas palavras, “A desdramatização – ou distanciamento crítico – significa visão do objeto destituído de dramatismo anedótico, moral, parcial, psicologia ou sociologia do passado” (SGANZERLA, 2001, p. 48). Operando esta destituição, resta a imagem (textura, cor, espessura), ou seja, uma valorização do aspecto físico daquilo que é captado pela câmera.

Estas noções de câmera desenvolvidas pelo diretor nos levam a observar um ponto de sua teoria que talvez seja um dos mais relevantes para a pesquisa que realizamos: a questão da personagem. A personagem no cinema moderno seria destituída de qualquer qualidade interior e por isso ele fala de um esvaziamento da personagem. O “herói vazio” de Sganzerla é aquele que, captado pela câmera cínica que não procura participar de seus dramas internos ou externos, não revela mais que a própria imagem pode dizer de si. O espectador não conhece o que motiva suas ações, não há psicologia porque a dimensão psicológica (ou sociológica ou moral) não é visível.

A dimensão psicológica é desprezada também quando se trata de um outro tipo muito parecido de herói, o “herói fechado”. Neste caso, sabemos que se passa algo em seu interior, mas o filme não se propõe a explicar o que é. Deixa o espectador em dúvida. De todo modo, é essa ausência de interioridade ou de tentativas de expor a interioridade que define a personagem vazia/fechada que Sganzerla identifica no cinema moderno. Esse tratamento, leva-o a identificar um caráter animal nessas personagens. Caráter este que, podemos observar, é presente de maneira incisiva na personagem Ângela Carne e Osso de *A mulher de todos* (1969), com seus trejeitos animais na fictícia “Ilha dos prazeres”, lugar próprio ao exercício mais que livre dos instintos do animal-homem. Ou, ainda, no *Bandido da luz vermelha*, pois, afinal, como indica a pergunta repetida diversas vezes no filme, “seria ele um gênio ou uma besta?”.

Ainda quando discute as relações entre aparência e interioridade no cinema, Sganzerla refere-se aos “cineastas do corpo” e aos “cineastas da alma”, duas categorias que seriam distintas quanto ao tratamento destas relações. O cinema que pretende ter alma, é a aquele que se propõe a refletir a interioridade humana. São filmes que procuram uma profundidade, propondo-se à temas filosóficos e que frequentemente se detém em uma simplificação maniqueísta ou o que seriam voltados para discussões de temas considerados pelo autor como modismos como a incomunicabilidade, por exemplo. A contradição explicitada gira em torno da discussão da natureza do cinema enquanto arte da imagem: se tratamos de uma arte que se fundamenta no visual, a tentativa de vasculhar com exclusividade a alma humana, ignorando o universo das aparências, seria dada através dos diálogos e não propriamente da câmera. Assim,

esse cinema se situaria mais próximo da literatura que do próprio cinema, por se focar excessivamente na descrição e na psicologia.

Os “cineastas do corpo” tomam a via contrária. Se fundamentam na apreensão da concretude (dos personagens, do que os cercam). O aspecto visual é definidor, pois a ação é dada exteriormente, nos corpos, “O corpo é um elemento em conflito: há a captação e não sua “expressão”, como tradicionalmente acontece. Estamos diante de um cinema sensorial, de um cinema físico.” (SGANZERLA, 2001, p. 82). Esse conflito pode ser entendido no sentido da violência presente nos filmes, como as próprias lutas corporais, mas também nas relações que se estabelecem entre personagens e objetos, relações que ocorrem no nível físico, com menores pretensões de complexidade. Outro aspecto é a apreensão do movimento. Os atores que se movimentam em cena, a câmera que os acompanha, a presença do caminhar. Esta que é uma questão da *mise en scène* no cinema moderno retomada diversas vezes por Sganzerla em seus escritos. Godard a explora, como já abordamos, ao discorrer sobre a *mise en scène* moderna no capítulo anterior.

A valorização das superfícies dos objetos levaria a configurações específicas da narrativa. Há um ancoramento no presente da cena ao se executar essa busca pela realidade física. Esse ancoramento, por sua vez, gera uma fragmentação na estrutura do filme, que não se baseia na estrutura dramática que implica um passado e se dispõe ao futuro. A cena, então, existe em si mesma, não é construída para dar sentido às cenas posteriores. Sganzerla relaciona esse ponto de vista ao do cinegrafista de jornal, pois, ao registrar a cena preocupa-se em apreender aquele momento, sem que este esteja subordinado a uma estrutura maior. O cinema do corpo é então o cinema do físico, das aparências, que não busca a profundidade e por isso se relaciona aos personagens esvaziados de heroísmo, de psicologia, assim como às concepções das câmeras que se baseiam na materialidade exterior dos objetos e atores.

Essas concepções já apontam para o tratamento do ator no cinema moderno dentro da teoria de Sganzerla. O diretor não defende unilateralmente o cinema do corpo, mas o equilíbrio entre corpo e alma transparece no horizonte como um ideal de cinema que alcançaria resultados significativos. No entanto, a centralização do físico, a negação da profundidade psicológica da personagem já são pontos presentes em sua teoria que se relacionam ao trabalho do ator. Assim como no pensamento de Mourlet, há em Sganzerla uma centralidade dada ao ator na *mise en scène*. Em um artigo publicado em 1981, o autor afirmou que “[...] toda moderna *mise-en-scène* fundamenta-se no ator, único conteúdo possível: o homem e suas aventuras vitais.” (SGANZERLA, 2001, p. 59). Porém enquanto Mourlet localiza no cinema clássico o ator centralizado na *mise en scène*, Sganzerla vê uma “antimodernidade” na substituição do ator

pela técnica cinematográfica (ângulos, montagem, iluminação). A centralização do ator e da personagem seria própria da constituição da *mise en scène* em que a presença, característica da apreensão física da imagem, e o movimento da câmera que se baseia na movimentação do ator surgem como possibilidades no cinema moderno.

O papel central atribuído ao ator alia-se a uma visão do cinema moderno enquanto aberto às possibilidades dadas pela situação de filmagem em que “Não há situações preconcebidas, estas nascem em contato com o espaço e tempo reais, determinados, concretos e individuais.” (SGANZERLA, 2001, p. 18). A transposição de limites entre ficção e documentário no cinema moderno leva a uma concepção do ator como essa possibilidade de experimentação e criação no momento da filmagem, onde há espaço para o improviso. É aí que há uma valorização do presente em que câmera e atores estabelecem uma dinâmica que é central para a encenação no cinema moderno.

A personagem torna-se, então, não um limite intransponível da ação do ator, mas uma noção amolecida, a qual pode ser contaminada pela presença do intérprete. A *mise en scène* moderna, como vimos através dos exemplos de cineastas da *nouvelle vague* como Jean-Luc Godard e Jacques Rivette, tem a característica de dar ao ator a possibilidade de criar a cena no momento da filmagem, em que muitas vezes o roteiro se reduz para que esse espaço não-deliberado seja preenchido pela capacidade de improviso dos atores. Sganzerla capta esse aspecto do cinema moderno em sua teoria e o volta para a questão da personagem, pois “É nesta dialética entre o artificial (personagem) e o real (ator) que se processa a moderna ficção.” (SGANZERLA, 2001, p. 61). A personagem se constitui, então, em mais uma dimensão da transposição de limites presente em suas constatações. O ator seria um aliado no processo criativo da cena e da própria personagem, que já não é mais pensada a partir de expressões precisas, mas como proveniente da inter-relação entre ator(es), diretor e câmera no momento da gravação da cena.

As reflexões e conceitos criados por Sganzerla em seus textos críticos foram percebidas a partir do contato do diretor com a obra de diversos cineastas, entre eles Jean-Luc Godard, Samuel Fuller, Michelangelo Antonioni, Howard Hawks, Fritz Lang, entre outros. Sobre Godard, é evidente a inspiração que este constituiu para Sganzerla, que pode ser notada a partir de inúmeros exemplos que o diretor-crítico retira da filmografia desse artista, dos quais partem reflexões ou funcionam como ilustração para a compreensão das suas reflexões. Queremos constatar, no entanto, em que medida estes conceitos podem servir à reflexão sobre os filmes do próprio Sganzerla, mais especificamente *Copacabana mon amour*, na perspectiva que adotamos em nossa pesquisa, que é a de compreender as possíveis aproximações desse filme

com a arte da performance. A “câmera cínica”, o “herói vazio” ou o “herói fechado”, os “cineastas do corpo” e os “cineastas da alma” são conceitos que podem se aliar ao pensamento sobre o cinema de Sganzerla. O alcance dessas conceituações pretendemos explorar através da análise dos filmes.

### CAPÍTULO 3. A PERFORMANCE EM COPACABANA MON AMOUR

Um ritual inicia o filme. Ao som de tambores e do canto feminino que remete à *Terra em Transe*, um pai de santo parece cantar enquanto duas mulheres vestidas como baianas dançam em círculos à sua volta. Um plano de alguns segundos mostra Sônia Silk (Helena Ignez) andando na rua. Em seguida, Sônia aparece ocupando o primeiro plano na cena em que estão o pai de santo e as duas mulheres. Ao longo plano de Sônia em transe em um terreiro ao ar livre, sobrepõe-se uma voz em *off* que narra a respeito das entidades do “panteão brasileiro”. A personagem dirige um olhar de espanto para o vazio em sua frente. Ao final do ritual, Sônia segura uma galinha viva nas mãos. O que se segue é um plano quase fixo que mostra um grupo formado por mulheres e crianças negras em cima de uma pedra. A vista das casas que ocupam o morro na favela é seguida pela imagem da mãe que grita desesperada dentro de casa que os filhos estão possuídos por demônios. Vidimar (Otoniel Serra), irmão de Sônia, é mostrado sentado em uma varanda. A cena seguinte mostra Sônia ao lado do irmão, reclamando aos gritos sobre as visões que tem de um espírito que a persegue.

*Copacabana mon amour* é um filme que possui uma narrativa e uma montagem fragmentadas. Na sequência descrita, percebe-se duas características que são presentes no filme: a montagem ocorre de forma que dificilmente dá-se uma ideia de continuidade de um plano ao outro; a narração em *off* muitas vezes atua atribuindo significados às imagens e à narrativa. Apesar de sua forma desconstruída em relação ao filme narrativo clássico, *Copacabana mon amour* se estrutura de maneira em que há momentos em que a trama discorre mais fluida e outros em que quase desaparece para dar espaço a uma ideia de fragmentos da vida das personagens. Podemos destacar três momentos distintos na estrutura do filme. Um momento em que o filme nos introduz às personagens e a sua “história”, um momento em que são apresentadas diversas cenas que se unem a partir da temática da desigualdade e um momento em que há um encadeamento narrativo mais claro.

No começo do filme, um ar de perturbação é perceptível na expressão de Sônia. Sua postura, seu olhar, seus gestos direcionados ao espaço vazio remetem à ideia de que há algo ali que só existe para ela. A explicação vem depois: Sônia é atormentada por espíritos que a perseguem. Parece que isso exaure suas forças, ao mesmo tempo em que a coloca em desespero: “Mãe, eu vou morrer! Eu me mato, mãe!”. O tema da possessão espiritual retorna diversas vezes em *Copacabana mon amour* e marca uma expressão intensa no corpo e na voz dos atores. Ao

mesmo tempo, a personagem se insere em um cenário que diz muito sobre ela, o lugar onde habita, sua classe social e a situação da qual ela parte para dar início a sua confusa jornada. O cenário de uma favela com suas casas mal construídas, a poeira e o lixo mostram a condição de extrema pobreza à qual Sônia e sua família estão submetidos.

Aos poucos podemos perceber outros aspectos da vida de Sônia. Seus laços familiares não são amigáveis. O irmão de Sônia, Vidimar, tem um comportamento agressivo e abusa da irmã dando-lhe beijos forçados. O mesmo sai aos tapas com a mãe e tem crises em que grita descontroladamente. A mãe a trata de forma rude e exige que tome uma atitude para ajudar a família que passa fome. Sônia tem um sonho de cantar na Rádio Nacional, mas o problema da fome é mais urgente.

Nesse primeiro momento do filme, os planos parecem quadros soltos que juntos compõem um mural de onde as informações da narrativa saltam de maneira dispersa e fragmentária. Planos muito curtos e fora de contexto são combinados a planos longos como, por exemplo, o que mostra Sônia descendo por um beco do morro lentamente e com dificuldade. A voz do narrador em *off* também é responsável por emitir informações importantes sobre as personagens. Ao som de música percussiva, a voz relata as origens ancestrais da protagonista. Em um tom crescente e grandiloquente é narrada sua história que se inicia com uma ancestralidade vinda de Gomorra, tendo Genghis Khan como seu antepassado mais antigo. A personagem é ironicamente apresentada pelo narrador como “Sônia Silk: a fera oxigenada”. Na cena, a imagem de Sônia abatida e despenteada contradiz a grandiosidade do tom e do conteúdo de sua história narrada.

O segundo momento se organiza como fragmentos de um cotidiano nada banal. Há a presença constante do caminhar das personagens pelas calçadas e espaços da cidade. Os diálogos são praticamente ausentes. O tema da desigualdade social parece unificar o conteúdo diverso das cenas como a de um homem (Guará Rodrigues) que pede dinheiro a um grupo de americanos, a de uma nota de um dólar que aparece ocupando toda a tela, a de um discurso que este homem faz sobre a riqueza e a miséria no Brasil e a do encontro de Sônia com uma mulher de classe social mais elevada que promete lhe pagar por um programa.

A partir do momento em que surge a personagem de Doutor Grilo (Paulo Villaça) – o que estamos tomando como o terceiro momento do filme – a lógica de causa e efeito do cinema narrativo começa a aparecer de maneira mais clara. A trama se desenvolve, então, em grande parte em relação a esta personagem. Vidimar trabalha na casa de Doutor Grilo como empregado doméstico. O irmão de Sônia se envolve sexualmente com Doutor Grilo e se apaixona. Quando Sônia vai até a casa de Doutor Grilo a procura de Vidimar, ela e o patrão do irmão acabam indo

para a cama juntos. Vidimar, enciumado, faz uma macumba para Doutor Grilo na praia. Doutor Grilo fica possuído por espíritos quando está na companhia de Sônia e Vidimar vai ao encontro dos dois tentar exorcizar os espíritos que possuem o corpo de seu patrão, mas não tem sucesso. Então os dois irmãos decidem matar Doutor Grilo. Ao mesmo tempo, em uma trama paralela, a personagem do homem que aparece em uma sequência anterior pedindo dinheiro aos americanos tenta chantagear Sônia para que seus ganhos como prostituta fossem direcionados a ele. Sônia recusa e ele a denuncia para a polícia como comunista, porém a denúncia não surte efeitos.

Mesmo quando a narrativa surge de maneira mais clara em *Copacabana mon amour*, a fragmentação ainda é presente na montagem. Nem sempre a cena imediatamente seguinte mostra o desenvolvimento da anterior. Planos, às vezes bastante breves, mostram ações sem continuidade com aquele que o antecedeu ou com o que virá depois. Um dos aspectos da linguagem da *performance art* presentes em *Copacabana mon amour* é a estrutura de colagem que define a montagem do filme. Fragmentos diversos são unidos, algumas imagens aparecem repetidas ou cenas são cortadas e seus trechos são inseridos em partes diferentes do filme. Isso acontece com a cena em que Sônia posa diante de uma viatura de polícia que estava estacionada na rua. Um trecho curto da cena em que ela apenas se aproxima da viatura é mostrado logo depois de uma cena em que ela aparece andando na rua. Depois outro trecho da mesma cena surge entre uma cena em que Vidimar beija um homem (Guará Rodrigues) e uma cena em que Sônia aparece no morro. Esta última, por sua vez, parece ser uma continuidade da cena em que o narrador em *off* fala dos antepassados de Sônia.

A lógica de colagem na montagem dificulta uma compreensão da ordem temporal dos eventos do filme. Em um dado momento, três cenas muito semelhantes ocorrem uma após a outra. Todas elas mostram Sônia deixando Vidimar enquanto desce o morro. Na primeira, Sônia passa por Vidimar, ele fica com uma expressão de perturbação e se levanta do lugar onde estava sentado (1.1, 1.2 e 1.3). A segunda mostra Vidimar se despedindo de Sônia, mas é ele quem desce o morro correndo desesperado (1.4, 1.5 e 1.6). Na terceira cena, Sônia desce o morro de bicicleta e Vidimar corre aos gritos atrás dela (1.7, 1.8, 1.9). As cenas se diferem pelo modo crescente em que a reação de descontentamento de Vidimar com a partida da irmã se expressa.

A repetição de Sônia partindo pode ser compreendida como a apresentação de alternativas diferentes para uma mesma ideia de cena, que se diferem pelo modo que ocorrem as ações e pela reação do personagem Vidimar. Mas também podemos compreendê-la como um evento que ocorre diversas vezes. Assim, todas as vezes que Sônia deixaria a favela onde

mora para ir até o bairro de Copacabana, o irmão demonstraria de alguma forma seu descontentamento.

Por outro lado, a cena que se repete mostra também a ênfase que o filme dá à expressão do ator. Três cenas parecidas, mas com três atuações diferentes. A atuação de Otoniel Serra nessas cenas parte de um sutil descontentamento, uma feição de preocupação que aparece em seu rosto enquanto caminha na direção oposta à que foi a Sônia. Depois segue para uma expressão que inclui todo o seu corpo quando ele desce a ladeira correndo e deixando a lata que equilibrava sobre sua cabeça cair no chão. E, por fim, sua atuação atinge o ápice quando a personagem grita e corre atrás da irmã. Isso nos leva ao nosso ponto de interesse, que é como aspectos da *performance* podem ser identificados através da *mise en scène* do filme.

**Figura 1.** Três cenas em que Sônia e Vidimar se despedem.



1.1. Vidimar está sentado.



1.2. Sônia passa.



1.3. Vidimar levanta com uma expressão de descontentamento.



1.4. Vidimar se despede da irmã com um beijo.



1.5. Se afasta e...



1.6. ... desce uma ladeira correndo.



1.7. Sônia passa por Vidimar.



1.8. Vidimar grita e...



1.9. ... corre atrás de Sônia.

Fonte: Dvd do filme *Copacabana mon amour*. Ano: 2013. Direção: Rogério Sganzerla. Tempo dos frames: 12'03" (1.1), 12'09" (1.2), 12'16" (1.3), 12'51" (1.4), 12'59" (1.5), 13'16" (1.6), 13'39" (1.7), 13'47" (1.8), 13'58" (1.9). Colagem da autora (2021).

### 3.1. DA PAISAGEM AOS CORPOS E VICE-VERSA

O espaço é muito importante em *Copacabana mon amour*. O próprio nome do filme designa um lugar, o bairro de Copacabana, no Rio de Janeiro. Quando o filme nos apresenta aos personagens, o espaço é também muito importante. O filme fala dessas personagens quando mostra o lugar onde elas vivem. Assim como o espaço, os corpos dos atores e seus figurinos também comunicam sobre eles. Junto ao cenário real da favela, as roupas rasgadas, os cabelos desarrumados e as peles com aspecto suado de Sônia e de Vidimar compõem as imagens que mostram a precariedade de suas condições de sobrevivência.

A filmagem em espaços reais é uma das características da *mise en scène* do cinema moderno. Essa *mise en scène* que não se realiza em estúdios onde pode-se ter um controle maior sobre a imagem. Essa característica faz com que o filme, que é uma ficção, se aproxime do documentário, pois ele capta uma parte da realidade de um tempo e de um lugar. Aproximação esta que é característica da *mise en scène* do cinema moderno. Embora não se trate de um documentário sobre a favela ou sobre o bairro de Copacabana, temos imagens desses lugares que nos fazem acreditar que eles foram de determinada maneira no período de gravação do filme, em 1970.

A primeira parte do filme se passa na favela, mas não é somente o cenário da favela que interessa, mas os contrastes entre a parte mais rica e a parte mais pobre da cidade. Do morro é possível ver a parte mais desenvolvida da cidade e essas vistas são exploradas no filme. Ao mesmo tempo, essas paisagens entram em contraste com os corpos dos atores. O corpo mal vestido e despenteado da personagem de Sônia Silk entra em contraste com a vista da cidade com seus prédios e com o mar ao fundo (Figura 2). Podemos pensar esse contraste no nível da cor, sendo que a favela e a personagem de Sônia carregam tons quentes enquanto a imagem ao fundo possui tons frios. Mas talvez o seu significado mais profundo seja o da desigualdade entre o desenvolvimento/riqueza e a pobreza.

**Figura 2.** Sônia em cima do morro.



Fonte: Dvd do filme *Copacabana mon amour*. Ano: 2013. Direção: Rogério Sganzerla. Tempo dos frames: 10'42''.

Em uma cena que mostra Vidimar em cima do morro, uma panorâmica se inicia mostrando imagens de barracos de madeira atrás de uma cerca (3.1). À medida em que a imagem se desloca para a esquerda, vemos que essas casas estavam em uma encosta do morro. Ao fundo aparecem as formações montanhosas do Rio de Janeiro, o mar e os prédios da cidade vistos de cima do morro (3.2). Enquanto a imagem se desloca, a voz do narrador em *off* diz: “Nas proximidades da idade da pedra: anos 70, século de Serafim ou da fortuna mal adquirida”. Ainda se deslocando para a esquerda, a câmera volta a enquadrar o espaço da favela, onde se detém na figura de Vidimar, que está sentado em uma estrutura de ferro. O personagem veste uma calça rasgada nos joelhos e está sem camisa. Segura um prato de comida e come deixando a comida cair pelos cantos da boca (3.3). Cospe um bocado de comida, enche a boca novamente, começa a cantar e abre os braços (3.4). O plano-sequência ainda se estende, mas nos deteremos nesse trecho que vai do movimento de panorâmica ao enquadramento quase fixo da personagem Vidimar.

O filme coloca em contraste uma paisagem dividida. De um lado, do lugar de onde a câmera filma, a falta de desenvolvimento: casas construídas em um lugar impróprio para a habitação e com o uso de materiais que revelam a falta de recursos das pessoas que vivem naquele local. Do outro lado, uma cidade em desenvolvimento, onde novos prédios são construídos em meio a tantos outros já habitáveis.

Na cena, a figura do ator intensifica o quadro de divergências. Essa figura é centralizada no quadro (não de maneira perfeita, pois a câmera na mão provoca uma tremulação constante)

e o céu azul compõe um plano de fundo neutro que faz com que a atenção do espectador fique completamente focada no ator. Os gestos do ator não imitam um comportamento cotidiano, nem buscam um modo de agir natural. O ator cospe a comida que tem na boca, canta com a boca cheia e braços abertos, sem que nada disso pareça ter um motivo claro para a cena. A atuação não-naturalista é um traço do trabalho dos atores em *Copacabana mon amour*.

Ao adotar uma atuação não-naturalista, o filme se alia a uma característica comum ao cinema moderno. O cinema moderno tende a romper com a transparência de seus meios e o filme do cinema moderno constantemente deixa-se mostrar enquanto filme em vez de pretender uma encenação ilusionista, como falamos no primeiro capítulo deste texto. Então o cinema moderno frequentemente também apresentou uma ruptura com o padrão de representação naturalista dos atores. Nós podemos falar de diversos filmes em que constatamos outras possibilidades de atuação, como, por exemplo, em *Une femme est une femme* (1961) de Jean-Luc Godard e na cena final com o personagem Corisco em *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha, em que se pode ver registros de atuações marcadamente teatrais.

Na cena de Vidimar (Figura 3), podemos inferir que o gesto de cuspir a comida ocorre com a intenção de provocar uma aversão no espectador, o que é uma estratégia comum nos filmes do Cinema Marginal, que constrói imagens abjetas. Já o gesto de abrir os braços é um traço da atuação de Otoniel Serra no filme, pois em diversos momentos o ator assume uma atitude corporal expansiva. O ator também canta nessa cena, e trata-se de um canto que não parece ser executado com intenção de conseguir um resultado de grande qualidade técnica, mas de conseguir uma expressão que condiz com a figura que o ator representa, ou seja, uma expressão grosseira e suja. A habilidade de cantar dessa maneira, que é própria do ator, é valorizada ao longo do filme e torna-se um atributo da personagem de Vidimar.

**Figura 3.** A vista do morro e Vidimar cantando.



3.1. A panorâmica se inicia com imagens das casas.



3.2. Mostra a vista da cidade.



3.3. Mostra Vidimar comendo, cuspiendo e...



3.4. ... cantando.

Fonte: Dvd do filme *Copacabana mon amour*. Ano: 2013. Direção: Rogério Sganzerla. Tempo dos frames: 04'15'' (3.1), 4'19'' (3.2), 04'48'' (3.3), 05'52'' (3.4). Colagem da autora (2021).

A vista da cidade captada de cima do morro aparece em outros momentos da primeira parte de *Copacabana mon amour*. O ir e vir entre a imagem da favela e a imagem dos prédios sempre envolve uma figura humana do lado em que a câmera filma. A câmera parece querer situar essas figuras no lugar ao qual elas pertencem e, ao mesmo tempo, mostrar uma imagem da cidade do ponto de vista do qual elas olham. Outro exemplo disto é a cena em que um homem ajuda Sônia descer por um beco do morro. Após Sônia realizar sua trajetória e sair de cena, a câmera se desvia e se direciona à vista da cidade e das casas no morro. O movimento ocorre ao contrário do da cena de Vidimar, agora temos a imagem de um corpo e depois da paisagem da cidade.

Outro motivo recorrente em *Copacabana mon amour* que envolve o movimento do corpo à paisagem da cidade é dado por um movimento realizado não pela câmera, mas pelo ator. Em algumas cenas, a personagem de Vidimar corre rumo à profundidade do espaço até que não se possa mais enxergá-lo. É como se o ator se fundisse ao cenário ou o seu corpo se dissolvesse em uma paisagem do mundo real. O uso de uma câmera que permite um formato de tela larga próximo ao Cinemascope faz com que haja espaço no quadro para que seja ocupado não somente pelo objeto que é o enfoque, mas também pelo cenário, pois “O cinema *widescreen*, mascarado ou anamórfico, tem efeitos visuais significativos. A tela torna-se uma

fita ou tira, enfatizando as composições horizontais.” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 302). Nesse sentido, o formato utilizado em *Copacabana mon amour* enfatiza as composições visuais construídas pelos cenários e pelas figuras que ocupam o quadro.

É uma característica da personagem de Vidimar uma atitude corporal expansiva. Essa personagem expressa seus sentimentos com muita intensidade, uma intensidade que envolve em sua representação pelo ator um trabalho com o corpo que explora diversas possibilidades seja na construção de um gestual, seja nas relações que estabelece com a materialidade que o cerca. Assim, essa relação entre corpo e espaço significa, em termos visuais, um corpo que se expande dentro do quadro até que a distância o torne cada vez menor. Em se tratando de sua expressão, são cenas carregadas por sentimentos passionais.

Vidimar tem uma relação sadomasoquista com Doutor Grilo, que é um homem rico que abusa de seus funcionários para mostrar quem manda. Quando vai para cama com o patrão, Vidimar tinha sofrido agressões vindas dele, mas isso não o impede de ficar perdidamente apaixonado. Violência, desejo sexual e fome se misturam no amálgama marginal de *Copacabana mon amour*. O empregado miserável se apaixona pelo patrão agressor. Apaixonado, faminto e vestido em trapos, Vidimar revira uma caçamba de lixo: “Tô apaixonado pelo meu patrão”, diz a voz de Vidimar em *off* enquanto uma panorâmica vertical vai do lixo derrubado no chão à imagem do personagem agachado dentro de uma caçamba de lixo. Em um plano aproximadamente médio, ele remexe o lixo, de onde sai uma fumaça enquanto segura algo na boca. Joga lixo pra cima e sobre a própria cabeça e se move para o fundo da caçamba onde há uma abertura, de modo que só é possível ver sua silhueta. No plano seguinte, a câmera segue Vidimar enquanto ele anda de um lado para o outro e ouve-se sua voz em *off*: “Tô apaixonado pelo Dr. Grilo! Tô com fome! Quero comer! Tô com fome, macacada!”, até que ele retorna para a caçamba, remexe o lixo novamente, arranca a blusa e o colar que usava no pescoço, sai da caçamba (4.1) e corre aos gritos por um caminho próximo a uma montanha até sumir na paisagem (4.2, 4.3 e 4.4).

Essa cena se desenvolve a partir de uma atuação corporal, cujos os gestos do ator (remexer o lixo, comer, correr, andar sem rumo) são muito importantes. Ele executa esses gestos com agilidade e exagero, às vezes se aproximando do animalesco. Uma cena de cinema concebida a partir de uma atuação que busca o natural certamente representaria a paixão amorosa de maneira mais delicada ou sentimental. Porém em *Copacabana mon amour*, essa cena é representada em um tom de desespero que se motiva não só pela paixão, mas também pela fome.

A fome é uma temática que o filme tem em comum com o cinema moderno brasileiro. Em filmes de Glauber Rocha como *Deus e o diabo na Terra do Sol* e *O Dragão da maldade contra o santo guerreiro*, a fome faz parte do drama que envolve as personagens. Em *Os fuzis* de Ruy Guerra, a trama se baseia em torno da questão da fome. Um grupo de famintos se aglomera em uma cidade onde há um armazém com alimentos, isso leva o dono do armazém a contratar guardas para tentar impedir que o estabelecimento seja saqueado caso ocorra uma revolta dos miseráveis. Na cena de Vidimar esse tema aparece forte, ao ponto de a personagem comer coisas encontradas no lixo. O efeito da cena, que se baseia no corpo do ator, é também obtido por outros elementos como o cenário (a caçamba e os materiais em seu interior com a quais o ator interage; a paisagem em direção à qual o corpo se precipita), o figurino (a roupa e o colar que o ator arranca com agressividade do corpo) e o enquadramento (que se detém quase estático na paisagem enquanto o corpo se distancia).

**Figura 4.** Vidimar sai de uma caçamba de lixo e corre.



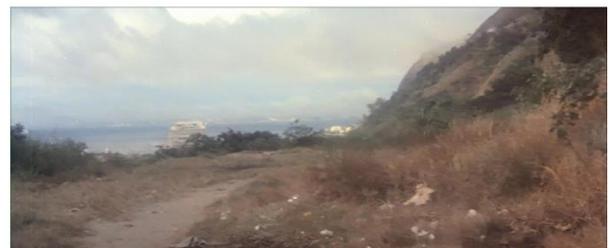
4.1. Vidimar sai de dentro de uma caçamba e...



4.2. ...corre até...



4.3. ...se distanciar e...



4.4. ... desaparecer na paisagem.

Fonte: Dvd do filme *Copacabana mon amour*. Ano: 2013. Direção: Rogério Sganzerla. Tempo dos frames: 41'30'' (4.1), 41'33'' (4.2), 41'35'' (4.3), 41'41'' (4.4). Colagem da autora (2021).

O motivo do corpo que se distancia em uma paisagem também ocorre em outros dois momentos do filme. Em um deles, Vidimar, após fazer um ritual para Dr. Grilo na praia, corre aos gritos em direção ao mar e declarando sua paixão pelo patrão (5.1, 5.2 e 5.3). No outro,

Vidimar corre por uma ladeira após ter um encontro com o personagem que chantageia Sônia, no qual esse personagem beija Vidimar no pescoço pelas costas. Esse movimento do corpo que se expande, de braços abertos, correndo em direção ao espaço ao ar livre parece querer significar uma maneira de a personagem expressar o êxtase da paixão. Ao mesmo tempo em que parece uma necessidade de fugir - e isto principalmente na primeira cena que descrevemos, em que a fome talvez possa justificar uma vontade de fugir do próprio corpo, do sentimento que ela provoca - também parece uma vontade de abraçar o mundo, de alcançar o inalcançável com seus braços. Quando o corpo se desloca muito adiante, a *mise en scène* permanece como uma paisagem, como um resquício do corpo que por ali passou.

**Figura 5.** Vidimar corre até o mar.



5.1. Vidimar corre em direção ao mar.

5.2. Se distancia e...

5.3. ... desaparece na paisagem.

Fonte: Dvd do filme *Copacabana mon amour*. Ano: 2013. Direção: Rogério Sganzerla. Tempo dos *frames*: 53'06'' (5.1), 53'12'' (5.2), 53'23'' (5.3). Colagem da autora (2021).

### 3.2. O CORPO COMO CONTATO FÍSICO

Vindimar se relaciona com os outros personagens fisicamente. Na primeira cena em que aparece com a irmã, Sônia, o personagem a beija forçadamente enquanto ela reclama estar sendo perseguida por espíritos. Sônia reage e o afasta de si. Com a mãe ocorre a mesma coisa, porém a quando a mãe o afasta, os dois permanecem brigando por um tempo maior. O embate físico entre mãe e filho leva Vidimar a ter uma espécie de surto: ele grita, sacode os braços para cima, leva o tronco para frente e para trás, treme, pula, cai, levanta e continua até tentar agarrar a mãe novamente. A personagem também aparece tendo contato físico com personagens de moradores da favela, como quando está sentado com um grupo de meninos e os toca nas costas ou quando está em um grupo em que dois homens tocam instrumentos de percussão e um grupo de crianças os rodeiam. Nesses casos, ele expressa muito mais um carinho por essas pessoas com abraços, toques suaves, beijos no rosto. Parece ser uma característica dessa personagem relacionar-se com as outras pessoas através do toque.

É também através do toque que ele se relaciona com Doutor Grilo, em uma relação que se inicia pela violência com o patrão agredindo o empregado e depois torna-se prazer com os dois relacionando-se sexualmente. É então que Vidimar tem seu toque correspondido. Antes ele agarrava e beijava a irmã e a mãe à força ou, quando estava em grupos, pouco parecia despertar nos outros personagens atitudes correspondentes às suas. Quando fica com Doutor Grilo, Vidimar tem seus gestos (em certa medida, pois ele também é agredido) correspondidos. Algo parecido acontece quando ele se encontra com o homem que chantageia Sônia. Os dois personagens primeiro se beijam, depois o homem agride a Vidimar. Ainda assim, uma cena posterior mostra os dois personagens trocando carícias.

Vidimar é a expressão do ideal de Sganzerla sobre um cinema do corpo, pois é uma personagem que sempre se relaciona através do contato físico. Não há uma relação complexa que se desenvolve quando ele se envolve com Doutor Grilo. Nada vemos de seu interior que não seja os dois sentimentos expressos pela sua voz *off*: a paixão pelo patrão e a fome. “Estou apaixonado pelo meu patrão!”. Quão apaixonado ele está? Como essa paixão mexe com ele? As respostas para estas perguntas encontramos em um corpo: um corpo que caminha de um lado para outro, um corpo que revira uma caçamba de lixo, um corpo que corre desenfreadamente para lugar nenhum com os braços soltos pelo ar, um corpo que deita sobre um conjunto de velas na areia da praia, um corpo que se arremessa em direção ao mar, um corpo que grita e que canta.

O nível físico não é presente somente nas relações de Vidimar com outros personagens de *Copacabana mon amour*. É também em um nível físico que ele se relaciona com os objetos, com a cidade, com a natureza, ou seja, com elementos materiais que compõem a *mise en scène* do filme. A paixão pelo patrão é exteriorizada antes pela interação de Vidimar com a cueca que podemos supor pertencer ao seu patrão. Ele a cheira, beija, lambe. Ele também engole o fogo das velas, come areia da praia, bebe a cerveja do seu ritual e toma água de uma bica que escorre de uma casa na favela. Todo o seu corpo entra no jogo das relações táteis quando desce rolando por uma escadaria, tenta escalar um coqueiro na praia ou nas diversas cenas em que rola na areia.

A exploração das possibilidades do corpo, seja ela uma exploração de suas capacidades físicas ou de sua capacidade de induzir experiências sensoriais, foi uma das práticas dos *performers* da *performance art*. No caso de *performers* como Chris Burden, colocar o corpo em determinadas situações, seja de fome, dor ou perigo iminente poderia fazer com que chegasse, partindo de sensações do corpo, como as sensações físicas ou de emoções despertadas pelo risco, a modificar os estados da consciência. No filme, a ênfase nas sensações corpóreas

nos leva a pensar na questão da relação entre ator e personagem. Podemos falar não de uma “perda” da personagem, mas de uma indefinição entre até onde se situam os limites entre personagem e ator quando a cena enfatiza a sensação física. Por outro lado, a busca de provocar estados de consciência em si mesmo pode estar entre os motivos que levam o *performer* a conceber sua arte, mas o cinema envolve o resultado audiovisual a que se chega no filme, e que tem a capacidade de expressar sentimentos, comunicar ideias e provocar reações diversas no espectador.

Na cena em que Vidimar faz um ritual na praia, uma panorâmica horizontal mostra o entardecer em uma praia do Rio de Janeiro com morros e o mar ao fundo. Na medida em que a câmera se desloca sobre seu eixo, vemos Vidimar sentado sobre os joelhos na areia, uma garrafa de cerveja e diversas velas fincadas no chão. Vidimar acende uma vela (6.1), passa a chama da vela embaixo do antebraço esquerdo lentamente (6.2), depois introduz a vela acesa na boca cinco vezes, esfrega as mãos apagando a vela e desliza as mãos sobre o rosto e o peito. Ele deita de bruços na areia e faz um movimento de rolamento sobre as velas que estavam acessas. Então acende um charuto e vira-se, deitando de bruços, em direção ao mar. O contracampo mostra em primeiro plano o rosto da personagem, ainda deitado, com a garrafa próxima de si, rodeada de velas acessas. Ele continua fumando, mas logo deixa o charuto e volta a inserir a chama de uma vela na boca. A câmera acompanha seu movimento enquanto abre a garrafa de cerveja e, ao se levantar sobre os joelhos, bebe e despeja o conteúdo na cabeça (6.3). Depois deita-se sobre as costas enquanto continua a derramar o líquido agora sobre sua barriga e sobre a areia (6.4).

Na cena, Sganzerla compõe um quadro que centraliza não o ator, mas os objetos preparados para o ritual que se sucederá. A iluminação do final da tarde deixa o ator, os objetos e a areia em um tom escuro, de modo que a chama das velas se destaca e o ator parece quase uma silhueta mal iluminada contra um fundo mais claro do céu e do mar. Essa composição enfatiza o motivo principal da cena: o ritual sagrado. O tom escuro acrescenta uma atmosfera de mistério enquanto a garrafa e as velas colocadas em um nível mais alto onde se acumula a areia fazem lembrar um altar. O tom amarelo-alaranjado das chamas das velas combina com os reflexos do pôr-do-sol nas nuvens e no céu, enquanto o azul toma conta do céu e do mar e os tons terrosos colorem o figurino, a areia e os morros no horizonte. A composição visual do quadro talvez possa ser lida como a de uma conexão entre o humano e a natureza por meio do ritual.

Os gestos do ator completam o tom ritual da cena. Ele os realiza de forma lenta e ritualizada. Seus gestos rompem com o equilíbrio do quadro quando ele deita-se por cima das velas, esparramando pela areia os objetos de seu ritual. No contra plano, a descontinuidade

coloca Vidimar e as velas em equilíbrio nos dois lados do quadro, mas o personagem refaz o movimento de desequilibrar novamente a composição quando começa a derramar a cerveja pelo corpo. Aqui a tendência de contato físico da personagem de Vidimar surge também com relação aos objetos do ritual, seu corpo parece se misturar a esses objetos na areia da praia. A atuação do ator ocorre muito em uma relação com esses objetos, pois não há, no trecho que descrevemos, a presença de um gestual específico da personagem descolado da interação com os objetos. Se pensarmos na experiência através do corpo na cena, tudo se discorre como se fosse uma série de sensações experimentadas pelo contato, as chamas da vela em contato com a pele, a areia, o líquido derramado sobre o corpo. O corpo do ator misturado a esses materiais expressa o envolvimento do personagem com o ritual e os elementos da *mise-en-scène* compõem um todo coeso que parece refletir a conexão entre o personagem, o ritual e o mundo que o cerca.

**Figura 6.** Vidimar faz um ritual na praia.



6.1. Vidimar acende uma vela e...



6.2. ... passa a chama no braço



6.3. Vidimar despeja cerveja sobre sua cabeça.



6.4. Vidimar despeja cerveja sobre seu corpo.

Fonte: Dvd do filme *Copacabana mon amour*. Ano: 2013. Direção: Rogério Sganzerla. Tempo dos *frames*: 50'50'' (6.1), 51'00'' (6.2), 52'45'' (6.3), 52'53'' (6.4). Colagem da autora (2021).

### 3.3. O CORPO COMO EXIBIÇÃO

Os personagens em *Copacabana mon amour* são ambíguos. Nós vemos facetas de seu comportamento, eles não têm uma conduta muito definida, ideais ou objetivos muito claros. Nisto eles se diferem dos personagens do cinema clássico, pois “O filme hollywoodiano clássico apresenta indivíduos definidos, empenhados em resolver um problema evidente ou atingir objetivos específicos”. (BORDWELL, 2005b, p. 279). Em relação à personagem de Sônia, o que sabemos sobre seu passado diz respeito a informações vagas sobre uma vida passada na qual ela começou a ser perseguida por um espírito e sobre seus ancestrais. Sabemos que ela tem o sonho de cantar na Rádio Nacional e de se tornar uma cantora famosa, mas suas ações não ocorrem motivadas por um objetivo específico, nem o de alcançar esse sonho, nem nenhum outro. Nesse sentido, as personagens do filme são fragmentadas, indefinidas. Suas ações não tem motivações claras. Elas não têm a definição de um caráter que justifica seu comportamento.

Em suas teorias, Sganzerla fala da presença no cinema moderno do “herói fechado”. Em certa medida, Sônia é um desses heróis, pois pouco sabemos sobre o que ela pensa ou sente. Não temos acesso às suas memórias ou ao seu passado. Em uma interação que nem mesmo pode ser chamada de conversa (pois não há efetivamente um diálogo) com uma personagem com quem ela faz um programa (Lílian Lemmertz), Sônia revela em frases repetidas sobre o sonho de ser cantora, sua aversão à pobreza e o horror que lhe causa a ideia da velhice. Isso é tudo que o espectador pode saber sobre o que se passa no interior da personagem até que, somente ao final do filme, ela expressa uma tomada de consciência a respeito de sua classe social.

Do herói fechado resta ao espectador a sua imagem e suas ações. No caso de Sônia, a imagem é muito importante. Uma das cenas no começo do filme mostra Sônia diante do que parecer ser um espelho - pois não vemos seu reflexo – passando um batom vermelho nos lábios. Seu rosto bastante maquiado, mostra que mesmo em um cenário de miséria e de mal estar físico e espiritual, há espaço para a vaidade. Nós podemos sugerir que talvez a manutenção de uma imagem seja importante para o modo com que Sônia ganha a vida, fazendo programas. A contradição entre a necessidade de ser atraente exigida por seu ofício e suas condições miseráveis de vida pode ser vista através de como a personagem é caracterizada.

O figurino, a maquiagem e o cabelo de Sônia são excessivamente chamativos: um curtíssimo vestido vermelho, cabelos de um tom louro dourado, sombra azul, batom vermelho,

sapatos de salto alto que são trocados ao longo do filme entre um vermelho, um prateado e um preto. Ao mesmo tempo, seus cabelos são despenteados, o vestido é rasgado, e sua face parece estar sempre com um brilho causado pelo suor. A caracterização mistura a beleza sensual e a decadência causada pelo sofrimento emocional e pelas condições sociais da personagem.

Sônia é uma personagem perturbada por aquilo que ocorre em seu interior, ao que vemos apenas a partir de como se comporta. Por isso é importante a forma como Helena Ignez interpreta a personagem, pois é a partir de sua interpretação que temos vistas da confusão interna de Sônia. É a partir de um corpo que se debate e treme, de uma voz que grita desesperada em tom gutural, que podemos ter uma dimensão daquilo que a perturba: suas visões e seu corpo tomado por espíritos. E isto ocorre às vezes como um assombramento, como quando ela participa de um ritual logo no início do filme em que ao dirigir o olhar para o nada sua expressão demonstra que o que ela vê lhe provoca espanto. Mas mais frequentemente a perturbação interna provoca o desespero, que vislumbramos através de um corpo que parece sacudir-se por dentro.

Uma atuação não-naturalista se adequa perfeitamente ao que a personagem pede de Sônia, porque a possessão espiritual da personagem pede da atriz uma atuação que extrapole a busca de uma semelhança com o comportamento cotidiano. Mas a interpretação não-naturalista se estende ao filme como um todo, incluindo todas as outras personagens, de modo que isto faz parte daquilo que o filme propõe como um todo em relação à atuação, não somente de momentos isolados da personagem de Sônia.

Por outro lado, a personagem de Sônia carrega também outros pesos como os abusos que sofre em casa por parte do irmão e da mãe e, quando sai de casa, o abuso que sofre de pessoas que a enganam e chantageiam na rua, além da fome que é presente na personagem durante todo o filme. Sônia tem um lado abatido que revela seu sofrimento e um lado sensual, ousado e forte que podemos ver quando ela desfila pelas ruas de Copacabana e quando se defende dos ataques que sofre. Em filmes anteriores de Rogério Sganzerla em que atuou, Helena Ignez também interpretou personagens que tinham uma sensualidade muito destacada, mas em *Copacana mon amour*, a personagem de Sônia tem um sofrimento e um peso com os quais não se assemelha às personagens de Janete Jane (*O bandido da luz vermelha*) e de Ângela Carne e Osso (*A mulher de todos*). Uma comparação entre essas personagens exigiria um estudo mais aprofundado, mas podemos identificar como pontos em comum a exibição do corpo, a beleza e a sensualidade que Ignez atribui a elas. Em *Copacabana mon amour* o sofrimento de Sônia às vezes se mistura a essas características, outras vezes se contrapõe às expressões espontâneas com que Ignez posa diante da câmera.

A exibição do corpo destaca as qualidades físicas da atriz. Há cenas no filme em que parece ser a intenção explorar a exibição real do corpo no espaço público e a espontaneidade da atriz nas cenas une-se ao espaço real. Isto dá um tom de realidade à exposição do corpo, que parece não somente ser a exibição da personagem, mas também a exibição da atriz diante da câmera. Em uma dessas cenas, vemos a atriz posar em frente a uma avenida movimentada na orla. A câmera enquadra a atriz do lado esquerdo do quadro em um plano americano. Ao fundo vemos os carros passarem e mais ao fundo a areia da praia e máquinas de construção. Com as mãos na cintura, Ignez olha em direção à câmera e sorri. Ela segura um lenço nas mãos. Depois vira-se brevemente em direção à avenida e volta o corpo novamente de frente para a câmera, inclinando o rosto na direção contrária (7.1). Permanece sorrindo. Dá uma volta completa em torno do próprio corpo e mexe nos cabelos, trocando o lenço de uma mão para a outra (7.2). Coloca uma das mãos na cintura novamente e parece procurar por algo em volta (7.3), retorna seu corpo para a direção onde se encontra a câmera e, por fim, para em uma pose com um sorriso aberto no rosto (7.4).

Ao posicionar a atriz no quadro, Sganzerla chama a atenção para as expressões de Ignez, pois seu rosto se encontra na metade superior do quadro e sabemos sobre os cineastas que “Eles assumem que os espectadores irão se concentrar mais na metade superior do quadro, provavelmente, porque esse é o lugar em que é mais provável encontrar os rostos das personagens.” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 246). Mas Sganzerla usa um enquadramento americano que enfatiza o corpo de Ignez e os gestos que ela faz em cena. Ao virar-se diversas vezes, de modo que deixamos de ver seu rosto, são os gestos que mais chamam a atenção na cena. O figurino também destaca esse corpo pela sua cor vermelha que destoa do fundo onde predominam as cores frias e pela modelagem do vestido, que por ser muito curto deixa os quadris da atriz descobertos quando ela levanta os braços.

A cena ocorre depois que Sônia e seu irmão decidem matar Doutor Grilo. Uma cena semelhante é mostrada antes, a atriz usando o mesmo figurino, andando do mesmo modo e diante do mesmo cenário com um enquadramento parecido, de modo que o tempo é confundido, assim como a intenção da cena. Seu sentido não fica claro, mas podemos inferir que talvez seja um retorno da personagem ao seu cotidiano. Depois de estar em um longo período com Doutor Grilo enquanto este estava possuído por espíritos e de ter decidido que a melhor saída seria assassiná-lo, Sônia retornaria para sua vida de prostituição.

A maneira com que Ignez interpreta a personagem de Sônia nessa cena é de uma espontaneidade que parece ser não somente vinda da personagem que estaria em um momento em que se sente mais livre, mas também vinda da atriz que parece muito à vontade diante da

câmera. Seus gestos e suas poses são direcionados para o que está em cena, os carros que passam pela avenida e que são o foco da atenção da personagem, pois é relevante para a história do filme, já que ela é uma prostituta, mas também são direcionados para a câmera, a qual ela dirige o olhar e a frontalidade do corpo. A atuação se dá, então, em uma relação em que há o direcionamento para o espaço público e para as pessoas que transitam por esse espaço e, por outro lado, há o direcionamento para a câmera, o que significa o direcionamento para o espectador. Ela intercala entre seduzir aos seus clientes em potencial e seduzir a nós, espectadores. Ao se centrar na exibição do corpo, os limites entre personagem e atriz parecem esmaecidos em uma cena em que o que parece ser mais importante é a expressão da espontaneidade.

**Figura 7.** Sônia faz poses na rua.



7.1. Sônia vira o rosto para olhar a rua.



7.2. Dá uma volta completa e mexe nos cabelos.



7.3. Olha envolta e...



7.4. ... posa para a câmera.

Fonte: Dvd do filme *Copacabana mon amour*. Ano: 2013. Direção: Rogério Sganzerla. Tempo dos frames: 73'21'' (7.1), 73'25'' (7.2), 73'31'' (7.3), 73'34'' (7.4). Colagem da autora (2021).

Outra coisa a se considerar sobre a exibição do corpo em *Copacabana mon amour* é a maneira com a que a câmera filma esses corpos. No caso da personagem de Sônia, há momentos em que o enquadramento e os movimentos de câmera destacam sua beleza física. Um dos movimentos que essa câmera realiza é percorrer o corpo da atriz em uma panorâmica vertical

de baixo para cima até focar-se em seu rosto. O plano inicia-se mostrando os pés da personagem (8.1) até mostrar todo o seu corpo enquanto ela monta uma bicicleta (8.2). Depois se fixa em um plano médio em *contra plongée* (8.3) enquanto Sônia joga os cabelos para trás e olha de um lado para o outro. Essa cena é mostrada quando a personagem se prepara para ir da favela em direção à cidade e talvez sua função seja destacar sua beleza, pois as cenas anteriores destacavam sua condição de sofrimento e pobreza. Mesmo na cena em que citamos em que Sônia se maquia diante do espelho, o sofrimento da personagem se mistura à beleza.

**Figura 8.** Um plano percorre o corpo de Sônia.



8.1. O plano inicia mostrando os pés de Sônia.



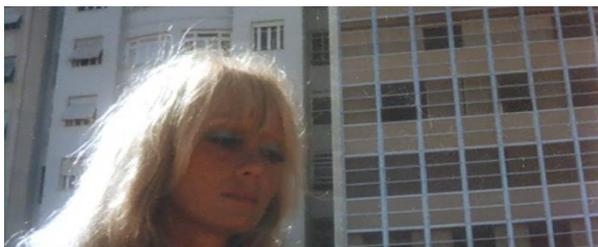
8.2. Percorre seu corpo e...



8.3. ... se detém em um plano médio.

Fonte: Dvd do filme *Copacabana mon amour*. Ano: 2013. Direção: Rogério Sganzerla. Tempo dos *frames*: 12'42'' (8.1), 12'44'' (8.2), 12'46'' (8.3). Colagem da autora (2021).

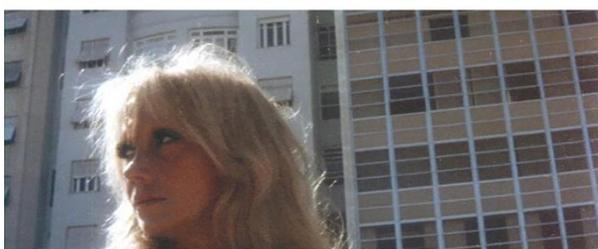
A partir de quando vai para Copacabana, a sensualidade da personagem ganha destaque, não como algo contínuo – pois o próprio filme não o é -, mas é quando a personagem tem encontros com amantes e quando ela faz suas exhibições nas ruas. Uma dessas exhibições foca o seu rosto em vez de seu corpo inteiro. Sônia faz um jogo de caras: olha para baixo mexendo os grandes cílios (9.1), abre a boca olhando para cima (9.2), vira o rosto para o lado oposto (9.3) e retorna olhando para cima novamente (9.4). Depois gira o pescoço e arregala os olhos como se visse algo em sua frente. Parece que a atriz atua na mesma lógica de posar diante da câmera, mas uma vez que a cena é realizada em primeiro plano, ela posa com seu rosto, exibindo expressões que ressaltam sua beleza. O modo com que a câmera filma este primeiro plano é um *contra plongée* que destaca os traços faciais e o contorno da mandíbula da atriz.

**Figura 9.** Expressões de Sônia.

9.1. Sônia olha para baixo.



9.2. Olha para cima com a boca aberta.



9.3. Vira o rosto para o lado contrário e...



9.4. ...olha para cima novamente com um olhar desconfiado.

Fonte: Dvd do filme *Copacabana mon amour*. Ano: 2013. Direção: Rogério Sganzerla. Tempo dos frames: 65'19'' (9.1), 65'23'' (9.2), 65'25'' (9.3), 65'26'' (9.4). Colagem da autora (2021).

Outra maneira em que há a exposição do corpo em *Copacabana mon amour* não diz respeito apenas à personagem de Sônia Silk, mas também a outros personagens. O filme mostra também o corpo nu de maneira despidorada e representa as relações sexuais com o mesmo despidor. Sônia é uma bissexual e o primeiro encontro sexual da personagem que o filme mostra é com uma mulher. Em meio a uma conversa que não se concretiza em diálogo - porque as duas personagens não respondem uma à outra, mas dizem frases desconexas -, uma mulher a convida para fazer um programa. Então Sônia vai até a casa da mulher e vemos uma cena que sugere uma relação sexual entre as duas.

As personagens trocam carícias em uma cama, entre sorrisos e beijos. A cena é dividida em alguns planos: um mostra a personagem que se relaciona com Sônia servindo cerveja em um copo, outro se detém nas pernas entrelaçadas das personagens e outros nas duas juntas aos pés da cama enquanto brincam com um urso inflável. No último plano da cena, a câmera percorre o corpo das atrizes deitadas na cama como faz com Ignez na cena com a bicicleta. Esse movimento inicia-se pelas pernas das atrizes (10.1) até mostrar os corpos nus da cintura para cima (10.2) e depois seus rostos (10.3). Com exceção do último plano, predominam nesta sequência os enquadramentos que mostram as atrizes de corpo inteiro.

Na cena, como na concepção de Sganzerla da câmera cínica - a câmera não participa da ação -, o diretor não tenta expressar os sentimentos das personagens através de movimentos de câmera ou mudanças de enquadramento, não tenta emitir a sensação de intimidade pela aproximação da câmera dos corpos. Em vez disso, o enquadramento permanece distante e quando se aproxima é para percorrer os corpos das atrizes, como que para aproximar-se desses corpos como imagem, para explorar suas curvas e feições. A cena possui uma delicadeza que é expressada pela maneira com que as atrizes atuam. Indo na direção contrária à atuação carregada que predomina no filme, passa uma impressão de leveza, de descontração, causada pelo jogo das atrizes que mais se assemelha a uma brincadeira em que gestos e toques sutis definem a interação entre os corpos.

**Figura 10.** Um plano percorre os corpos de Sônia e uma mulher na cama.



10.1. O plano inicia mostrando as pernas das personagens.



10.2. Mostra seus corpos deitados e...



10.3. ... se detém em um plano médio.

Fonte: Dvd do filme *Copacabana mon amour*. Ano: 2013. Direção: Rogério Sganzerla. Tempo dos frames: 23'13'' (10.1), 23'16'' (10.2), 23'17'' (10.3). Colagem da autora (2021).

Esse tipo de exposição do corpo ocorre em um contexto em que ao mesmo tempo em que há uma repressão conservadora por conta do regime militar no Brasil, é também o período em que em outros lugares do mundo surgem os movimentos de contracultura, como os *hippies*, nos Estados Unidos. Entre as ideias da contracultura havia a conexão com a natureza, o prazer e as drogas. E trata-se um contexto em que houve uma revolução do comportamento ao longo da década de 60, em que o corpo, o sexo e as relações passaram a ser tratados de outra forma.

A *performance* vai por esse lado do questionamento de comportamentos estabelecidos e a desmistificação do corpo humano na *performance* inclui a sua exibição, pois “Entre outros elementos, ela [a instauração da presença do corpo] vai lançar mão da exposição nua e crua do corpo do ator-performer e de sua ampliação imagética – ou de partes dele – por meio de recursos tecnológicos [...]”. (ARAÚJO, 2008, p. 254, grifo nosso). Sganzerla trata o corpo e as relações de maneira muito livre. Não somente a personagem Sônia tem relações com uma pessoa do mesmo sexo, mas também seu irmão, que se relaciona com Doutor Grilo. No filme, isso não é

apenas sugerido, mas mostrado. Esses personagens se beijam e trocam carícias. E isso é mostrado de uma maneira crua, por uma câmera que se mantém oscilante e que às vezes tem seu enquadramento desnivelado, mas que ainda assim mantém a impressão de que é um observador dentro do quarto.

Quando Sônia vai para a cama com Doutor Grilo, o envolvimento sexual das personagens e a possessão espiritual se misturam. Sônia vai até a casa de Doutor Grilo a procura do irmão Vidimar. No entanto, Doutor Grilo demonstra interesse por Sônia e rapidamente os dois começam a se beijar deitados em um móvel na sala. O irmão de Sônia, ao ver os dois, logo sai de cena. Na sequência, o filme prenuncia o que vai acontecer através da trilha sonora. Enquanto os dois deitam-se na cama, o som de atabaques e cantos femininos trazem para a cena a presença da dimensão espiritual que envolve as personagens, o que se justifica pela imagem seguinte, que mostra Vidimar na praia fazendo um ritual. A exposição dos corpos seminus dos atores assume, então, outra chave.

Enquanto Sônia sorri deitada na cama, Doutor Grilo começa a ter espasmos, logo os espasmos contagiam Sônia e a montagem alternada mostra Vidimar na praia segurando velas. O casal na cama aparece perturbado e começa a gemer enquanto seus corpos tremem. Doutor Grilo fala olhando para o nada, como se uma voz vinda de outra fonte falasse pela sua boca (11.1). Sônia se aproxima de Doutor Grilo para beijá-lo (11.2), porém Doutor Grilo começa a tremer (11.3) e os espasmos dos dois personagens reiniciam, agora mais intensos e acompanhados por gritos (11.4). Por fim, a câmera assume um enquadramento oblíquo. O personagem que é possuído por espíritos é um personagem que sofre, mas o horror da cena não deixa o espectador se identificar com esse sofrimento. Sganzerla cria esse horror totalmente através dos corpos dos atores, que se debatem em si mesmos, como se fossem sacudidos por dentro por algo que está além deles. A beleza do corpo é destituída para que ele seja entregue ao domínio do patológico, às vezes aproximando-se do animalesco.

A representação da possessão espiritual de maneira exagerada, principalmente no que se refere à personagem de Doutor Grilo, parece significar, no nível da narrativa, a libertação de Sônia quando o espírito domina o corpo do patrão de seu irmão. Mas a cena cria também uma confusão a respeito da exposição desses corpos que são deslocados de um momento de intimidade para um momento de sofrimento, sem que eles tenham tempo de se vestir. O que ao mesmo tempo em que cria uma imagem degradante desses corpos, explora um lado da exibição do corpo que não se pauta pela sensualidade. E isto é como o aspecto de exposição do corpo que faz parte da linguagem da performance aparece mais intenso no filme, porque não só exhibe os corpos dos atores, mas o expõe de maneira “crua”, sem a intenção de torná-los belos.

**Figura 11.** Sônia e Doutor Grilo possuídos por espíritos na cama.



11.1. Doutor Grilo olha para o nada.



11.2. Sônia tenta beijar Doutor Grilo.



11.3. Doutor Grilo começa a tremer e abre a boca.



11.4. Os dois começam a ter espasmos e gritam.

Fonte: Dvd do filme *Copacabana mon amour*. Ano: 2013. Direção: Rogério Sganzerla. Tempo dos frames: 60'00 (11.1), 60'08'' (11.2), 60'12'' (11.3), 60'15'' (11.4). Colagem da autora (2021).

### 3.4. ENTRE A DIEGESE E O MUNDO E OUTRAS PERFORMANCES

As cenas que ocorrem em ambientes externos em *Copacabana mon amour* são, em sua maior parte, realizadas em locais públicos. A favela, as praias, as ruas, os morros e outros locais são tomados como cenários para o filme. Disso decorre que a *mise en scène* do filme está em constante contato com a realidade: o movimento da cidade, a arquitetura, as pessoas que ocupam as ruas e a geografia natural da cidade. Do modo como o filme foi produzido - com baixíssimo orçamento e produção rápida, dentro de um contexto no qual foram realizados seis filmes em aproximadamente três meses -, podemos inferir que muito do que vemos na tela é o resultado dessa interação com a realidade, em que o espaço público serve de pano de fundo para a atuação dos atores, um cenário vivo, habitado e em constante movimento.

A *mise en scène* do filme se aproxima da do documentário em que o momento de realização da filmagem conta com o imprevisível e a situação que se instaura nesse momento é

determinante para o resultado que é obtido pelo filme. Assim, em *Copacabana mon amour*, ficção e informação documental se misturam, os personagens movem-se por um mundo real, onde pessoas reais transitam e o fluxo real da cidade transparece na *mise en scène* junto ao dado ficcional desempenhado pelos atores. A diegese é, então, atravessada pela realidade, a ponto de às vezes perguntarmos se as pessoas que ocupam o quadro, além dos atores, são mais como figurantes no filme ou mais como um público que observa a representação dos atores enquanto as cenas são filmadas.

A cena final mostra Vidimar subindo e descendo por uma grande escadaria enquanto cães o perseguem e pessoas o observam. A câmera o acompanha até certo ponto enquanto o ator sobe correndo e fazendo gestos expansivos com o corpo. Algumas pessoas descem a escadaria enquanto ele sobe e não parecem dar muita atenção. Aproximadamente no meio da escada há uma parte plana em que algumas pessoas ficam paradas dos dois lados observando o que ocorre (12.1) enquanto Otoniel Serra, como Vidimar, sobe a escadaria até o seu limite (12.2) e depois desce por um trecho rolando pelos degraus (12.3) e pelo restante correndo até sair do quadro (12.4). As pessoas que ocupam as laterais do quadro parecem um público dentro da cena, porque elas não somente estão fazendo suas coisas, ocupando os cenários e agindo como figuração, elas param e observam o ator enquanto ele desempenha suas ações. Poderíamos nos perguntar, então, se eles estão atuando ou não, se sua participação no filme foi ou não foi premeditada. Através da análise, existem duas possibilidades: a possibilidade de que essas pessoas teriam sido filmadas de maneira não premeditada e que não tenham planejado agir da maneira que agiram quando houve a filmagem e a possibilidade de que a cena tenha sido fruto de um acordo entre diretor, equipe de filmagem, ator e as pessoas que aparecem nas laterais do quadro.

Podemos ler essa cena através das representações que os indivíduos realizam no cotidiano, nos baseando nos escritos de Erwin Goffman (2002). A ideia de que nós representamos no dia-a-dia parte do pressuposto de que as pessoas, ao estarem diante de determinado indivíduo, observam seu comportamento afim de extrair informações e, deste modo, saberem como agir em uma situação determinada. Então, a pessoa enquanto é observada tenta manipular a impressão que o outros vão ter dela e, para isso, controla sua expressão e as coisas que vai dizer.

Um dos aspectos envolvidos nas performances do cotidiano abordadas por Goffman é a “fachada”. A fachada é a parte fixa do desempenho de um indivíduo. Isso pode incluir um lugar que é moldado para que aquele indivíduo atue: um escritório, um consultório, uma casa. É o cenário. No entanto, nos interessa a “fachada pessoal”, que é a parte da fachada que o indivíduo

carrega consigo. Ela envolve desde os modos de se expressar até as características físicas e as roupas que o indivíduo usa. E esta, por sua vez, se divide entre a “aparência” e a “maneira”, cuja primeira pode mostrar como o indivíduo está temporariamente ou como é sua condição social mais ou menos fixa e a segunda diz respeito ao comportamento e revela o que o indivíduo espera da interação com os outros.

Tomando a perspectiva de Goffman da performance no cotidiano, independentemente de as pessoas participarem da cena de forma consciente ou não, elas estavam “atuando”, ou seja, moldando suas expressões, vestimentas e exibindo características fixas de suas fachadas pessoais. A diferença entre as duas possibilidades é que ao atuarem sem nenhuma premeditação, temos acesso a algo mais próximo de sua performance cotidiana, mesmo se as pessoas perceberem a presença da câmera e seu comportamento mudar em função desse objeto. Se houve um acordo, elas moldaram seu comportamento de maneira mais consciente em função da situação de filmagem.

**Figura 12.** Pessoas observam Vidimar subir e descer por uma escadaria.



12.1. Pessoas olham para Vidimar no centro.



12.2. Vidimar se distancia enquanto um homem olha na direção da câmera.



12.3. Todos o observam e...



12.4. ... permanecem observando enquanto ele desce.

Fonte: Dvd do filme *Copacabana mon amour*. Ano: 2013. Direção: Rogério Sganzerla. Tempo dos frames: 75'03'' (12.1), 75'17'' (12.2), 75'20'' (12.3), 75'26'' (12.4). Colagem da autora (2021).

Em relação a este outro pensamento sobre a performance, podemos discutir também o *status* da atuação nos filmes. Como os personagens de *Copacabana mon amour* não possuem

um aprofundamento psicológico e como a narrativa em que se inserem é muito fragmentada, essas personagens não são enrijecidas. Ao contrário, são personagens fluidas e a atuação parece muitas vezes se dar em um limiar entre atores e personagens. As características já citadas de ênfase nas sensações físicas e de exibição do corpo apontam para esse caminho. Poderíamos dizer, então, que a parte mais fixa da fachada do ator, aquela que se constitui pelas suas características físicas é emprestada às personagens. Mas mais que isso, a maneira com que o ator se porta diante da câmera quando parece menos o personagem e mais o ator faz também parte de uma fachada – que envolve aparência e maneira – visto que é ele, ator profissional, desempenhando sua função, que está ali.

A expressão dos atores no filme, sendo que se tratam de atuações não-naturalistas, diferem-se muito daquelas performances das figuras que ocupam as laterais, o fundo ou a frente do quadro. A intensidade da atuação dos atores é muito maior. Também podemos discutir isso através das representações cotidianas. Nas palavras de Goffman, “A coerência expressiva exigida nas representações põe em destaque uma decisiva discrepância entre nosso eu demasiado humano e nosso eu socializado.” (GOFFMAN, 2002, p. 58). Essa coerência limita as ações do eu, de modo que não obedece aos impulsos humanos que são os mais variados. A limitação do eu em seu papel cotidiano pode, ao nosso ver, ajudar a diferir o comportamento daqueles que se colocam diante da câmera como não-atores dos atores. Ambos estão a realizar performances (no sentido amplo do termo), porém não é comum alguém, ao desempenhar seu papel cotidiano, agir diante da câmera do mesmo modo que o fazem Helena Ignez ou Otoniel Serra. Essa liberação instintiva na atuação, que ultrapassa em muito os limites do realismo, cria uma espécie de abismo entre o comportamento cotidiano dos entes passantes, que é moldado pelo processo de socialização, e o comportamento dos atores em cena.

Pessoas ocupando as laterais do quadro nas cenas externas são muito comuns em *Copacabana mon amour*. Há outros momentos do filme em que essas pessoas parecem observar o que os atores fazem em cena. Um deles, na primeira parte do filme, ocorre quando Vidimar, ao se desentender com a mãe tem uma espécie de surto no qual grita, sacode os braços para cima e cai e levanta do chão. Enquanto a cena acontece, uma mulher aparece ao fundo e coloca a mão sobre a testa querendo cobrir os olhos da luz do sol para ver o que está acontecendo. Quando Sônia e uma mulher (Lílian Lemmertz) realizam uma cena em que repetem frases enquanto caminham de forma circular em uma calçada, um homem passa e olha para as atrizes. Em seguida, um grupo de pessoas se reúne ao fundo do quadro e observa o que as atrizes estão fazendo (Figura 13). Essas várias ocupações do quadro por figuras que observam os atores parecem ser o indício de uma aproximação entre a arte e a vida no filme. A arte sai do lugar ao

qual ela é destinada - no caso da realização do cinema, dos estúdios cinematográficos - para ocupar o lugar da rua. As pessoas transeuntes são surpreendidas pelas cenas e tornam-se parte do filme. Por outro lado, parecem ser o indício de performances ao vivo, não desempenhadas apenas para a câmera, mas para uma audiência que ocupa o quadro.

**Figura 13.** Um grupo de observadores aparece no fundo do quadro.



Fonte: Dvd do filme *Copacabana mon amour*. Ano: 2013. Direção: Rogério Sganzerla. Tempo dos frames: 17'02''.

O movimento da aproximação da arte com a vida foi comum a outras linguagens artísticas no início da década de 1970. Nesse sentido, a arte que acontece na rua foi estratégia de alguns artistas como os artistas plásticos que realizaram *performances* Ligia Clark e Hélio Oiticica. O movimento de ida da arte à rua também foi realizado no teatro, pelo Grupo Oficina. Segundo Garcia (2015), houve uma divisão no interior do Oficina no início dos anos 1970. De um lado, havia integrantes que buscavam um teatro de influência brechtiana, do qual fazia parte Renato Borghi; do outro, do qual fazia parte José Celso Martinez Correa, buscava-se um teatro mais próximo dos ideais de Antonin Artaud. A matriz artaudiana ganhou força no Oficina e empreendeu novas formas de relacionar-se com os espaços ocupados pelo teatro, com a representação e com o espectador. E um dos desdobramentos foi as apresentações em ruas e outros lugares não convencionais para o teatro. Podemos observar, então, que *Copacabana mon amour*, assim como os outros filmes da Belair que também utilizaram o espaço da rua como *Sem essa Aranha* e alguns dos filmes de Bressane, estava afinado com um movimento na arte brasileira que não dizia respeito somente ao cinema, mas também a outras artes e que buscava novas abordagens em relação ao espaço e ao público.

### 3.5. COLAGEM E REPETIÇÃO NO JOGO DAS FIGURAS DÍSPARES

Falamos sobre como a estrutura de colagem aparecem em *Copacabana mon amour* através da montagem desconexa do filme. Na sequência que mostra o encontro de Sônia com uma mulher, a estrutura de colagem aparece no texto falado pelas atrizes. Ao encontrar Sônia em um bar, a mulher pergunta se ela faria um programa com ela, Sônia pergunta do que se trata, ela responde que conversariam sobre isso depois e a chama para tomar uma cerveja em sua casa. Isto é somente até onde o diálogo entre as duas personagens vai. Depois Sônia responde “O pior é que eu tenho pavor da velhice!” e na cena seguinte as falas das duas personagens se resumem à colagem dos textos “Topa ir comigo à Argentina? Ida e volta, tudo pago”, dito pela mulher, enquanto Sônia responde “O pior é que eu tenho pavor da velhice!”.

Na ausência de uma progressão, a cena parece se estruturar no jogo de gestos e interações entre as duas atrizes e a câmera. A câmera move-se horizontalmente sobre seu eixo acompanhando as duas atrizes enquanto elas caminham por uma calçada, há pessoas envolta e um homem passa na frente da câmera. As atrizes vão até certa distância e retornam na direção da câmera, a mulher fuma um cigarro enquanto a personagem de Sônia bebe de uma garrafa de cerveja. Quando chegam bem próximas da câmera, a ponto de estarem enquadradas em um primeiro plano, a mulher faz a pergunta à Sônia e ela responde falando sobre seu pavor da velhice. Então Sônia segue repetindo “pavor da velhice!” enquanto as duas se distanciam da câmera e aproximam-se novamente, depois repetem as mesmas frases. Da colagem de textos a cena adota a repetição como estrutura, mas essa repetição não é perfeita, existem variações no decorrer da cena.

O texto que as personagens dizem é o mesmo, apenas as duas frases são repetidas. No entanto, a entonação com que elas falam, os olhares e expressões e a movimentação que realizam variam. O modo com que as personagens se deslocam para se aproximarem da câmera, por exemplo, difere entre as duas vezes que elas realizam o trajeto. Na primeira vez, Sônia cruza à frente da mulher e as duas caminham na direção da câmera (14.1), somente quando estão em primeiro plano, a mulher diz sua fala virada para Sônia, que olha para ela (14.2), vira o rosto para o lado oposto (14.3) e então diz sua fala enquanto atravessa pela frente da outra personagem sem olhá-la no rosto (14.4). Na segunda vez, a mulher se aproxima da câmera enquanto Sônia a segue vindo atrás, e então começa a dizer sua fala enquanto Sônia ainda se encontra mais distante na profundidade do campo (14.5). Sônia se aproxima enquanto fala seu texto (14.6) até que fica em evidência enquanto a outra personagem permanece mais ao fundo

(14.7) e depois ela se vira para ela, ficando de costas enquanto observarmos a expressão da mulher (14.8). A entonação com que as atrizes dizem o texto também varia, pois elas falam de maneira mais enfática da segunda vez.

Esse modo de estruturar a cena com base na repetição de textos talvez seja uma maneira de voltar a atenção do espectador para o modo como as atrizes agem, não necessariamente para aquilo que dizem. A atuação das atrizes passa a impressão de espontaneidade. Então a cena parece transcorrer com a intenção de captar uma interação livre entre as duas figuras que ocupam a cena e a câmera à qual elas se aproximam e se distanciam. Ao mesmo tempo, essa liberdade do como fazer obedece a uma lógica: o ir e vir das figuras na profundidade do cenário, a repetição do texto, os gestos de fumar de Lilian Lemmertz que interpreta a mulher, os gestos de beber e cuspir cerveja de Helena Ignez como Sônia.

A outra coisa que podemos notar na cena é como outros elementos da *mise en scène* além da atuação das atrizes pode dar informações sobre as personagens. A caracterização das personagens nos dá pistas de quem elas são. Já discorremos sobre a caracterização de Sônia quando abordamos o aspecto de exibição do corpo. Sônia usa um figurino rasgado e cabelo bagunçado. A outra personagem parece sua versão contrária, pois possui cabelos bem penteados, maquiagem bem feita e está bem vestida. Os objetos que essas personagens sustentam marcam também as diferenças: enquanto Sônia bebe e cospe o conteúdo de uma garrafa de cerveja, a outra fuma um cigarro.

**Figura 14.** Sônia e uma mulher na rua.



14.1. Sônia e a mulher caminham na direção da câmera.



14.2. Sônia olha para a mulher.



14.3. Vira o rosto e...



14.4. ... fala enquanto passa na frente da mulher.



14.5. A mulher fala para Sônia que está ao fundo.



14.6. Sônia fala enquanto se aproxima da câmera.



14.7. Sônia fica em evidência e...



14.8. ... vira-se na direção da mulher.

Fonte: Dvd do filme *Copacabana mon amour*. Ano: 2013. Direção: Rogério Sganzerla. Tempo dos *frames*: 16'28'' (14.1), 16'37'' (14.2), 16'40'' (14.3), 16'43'' (14.4), 16'56'' (14.5), 17'02'' (14.6), 17'05'' (14.7), 17'07'' (14.8). Colagem da autora (2021).

Na sequência das cenas com as duas personagens, elas vão para um apartamento. A falta de diálogo permanece, porém Sônia inicia uma história sobre como ela teria vindo de uma família rica e acabado sendo expulsa de casa, enquanto a outra personagem segue repetindo a frase sobre a Argentina. Depois de planos que sugerem que as duas personagens tiveram uma relação sexual, a mulher acompanha Sônia até a saída do prédio, prometendo-lhe acertar o pagamento pelo programa depois. A mulher tranca a porta quando Sônia sai e vemos a imagens das duas separadas pela porta de vidro (Figura 15).

**Figura 15.** A mulher tranca Sônia do lado de fora do prédio.



15.1. Sônia e a mulher ficam separadas pela porta de vidro.

15.2. Sônia lambe a porta.

Fonte: Dvd do filme *Copacabana mon amour*. Ano: 2013. Direção: Rogério Sganzerla. Tempo dos frames: 24'29'' (15.1), 24'38'' (15.2). Colagem da autora (2021).

O modo como os elementos da *mise en scène* são usados mostra como eles contribuem para a percepção do filme junto à atuação das atrizes. Eles ajudam a compor as personagens e junto com a atuação enfatizam as diferenças entre as duas, pois a atuação de Lemmertz é mais contida e a atuação de Ignez como Sônia é mais estilizada. Então, a sequência como um todo se estrutura através de uma dinâmica de repetição de textos. A repetição enfatiza os outros elementos da *mise en scène*, como os corpos – e as relações que desempenham entre si –, os movimentos e gestos das atrizes, os cenários e os figurinos. Por sua vez, cenários e caracterizações unem-se à atuação para produzir significação, ainda que de maneira difusa. Provavelmente a sequência tenha por intenção mostrar, para além do infortúnio de Sônia ao ser enganada, as diferenças de classes entre as personagens. E assim a imagem de Sônia do outro lado do vidro é simbólica da condição de uma pessoa socialmente excluída e o ato de lambe a porta é a expressão mais intensa de sua situação de fome.

Em *Copacabana mon amour*, a atuação dos atores alcança uma posição central: os gestos, as expressões faciais e as vozes dos atores fazem com que a atenção do espectador se volte para essas figuras que com intensidade dão vazão a algo que não é perfeitamente definível,

mas que se situa entre um profundo mal-estar e um desejo desesperado por liberdade. A atuação vai além da representação realista, o corpo assume características específicas de expansão, contato, sensação e exibição. A divisão entre ator e personagem é esmaecida, fazendo com que a atuação ocorra em um fluxo no qual essas duas noções hora parecem sobrepostas, hora parecerem dar lugar uma à outra. Embora os atores tenham um papel substancial, Sganzerla dá grande importância a outros elementos da *mise en scène*, sobretudo aos cenários. O diretor cria composições de grande impacto unindo os corpos aos espaços da cidade do Rio de Janeiro.

## CONCLUSÃO

A *mise en scène* é um conceito que pode ser considerado de maneira ampla, não se restringindo a uma gama pequena de tipos de filme. Ao considera-lo desta forma, nos aliamos à maneira com que o pensa Martin, para o qual “No momento em que há qualquer tipo de figura no espaço, uma câmera, um enquadramento e uma trilha sonora, há *mise-en-scène*, e, provavelmente, também alguma sugestão de narração, uma história, uma linha de pensamento ou associação poética.” (ESTADO..., 2020). Em *Copacabana mon amour*, todos esses elementos estão presentes, então podemos afirmar que há *mise en scène*, embora trate-se de um filme que tem características do cinema moderno.

Sganzerla criou planos complexos no filme, nos quais, além utilizar elementos considerados característicos pela tradição da *mise en scène*, como o plano de longa duração e a profundidade de campo, exigiu uma orquestração de trajetos dos atores, movimentos de câmera e enquadramentos. Com isso, podemos dizer que há em *Copacabana mon amour* um trabalho de *mise en scène* que valoriza o movimento dos atores, os cenários e a movimentação da câmera. Isso resulta em composições formais que aparecem como motivos que se repetem ao longo do filme, demonstrando como são concebidas de maneira controlada.

Se considerarmos o aspecto de autoria que tem a performance do ponto de vista do trabalho do ator ou do *performer*, podemos dizer que há em *Copacabana mon amour* um pouco das duas coisas: de *mise en scène* e de *performance*. Os atores tem uma espontaneidade em cena que parece advinda de um trabalho de atuação mais livre, porém a complexidade dos planos revela um trabalho de encenação que não se limita apenas a captar a atuação dos atores, como se eles fossem totalmente livres em sua criação, mas também a construir visualidades, composições que unem corpos e espaços e se desdobram no tempo com os movimentos da câmera e dos objetos filmados.

O conceito de *mise en scène* permitiu também situar o filme na história das formas cinematográficas. Através disso, constatamos que *Copacabana mon amour* se insere em uma vertente do cinema moderno que tem por característica a valorização do imprevisto, de uma atuação mais espontânea e da aproximação com os cenários reais. Além disso, contrapõe-se à *mise en scène* clássica, que se caracteriza pela transparência dos meios, ilusionismo e um trabalho de atuação naturalista. Sganzerla usou de técnicas que rompem com a transparência, como a câmera que se faz notável por ser apoiada na mão, e tudo parece trabalhar ao contrário

do ilusionismo com a atuação não-naturalista, a montagem desordenada e a narrativa não-linear do filme.

Confirmamos nossa hipótese ao tomar a *performance* como uma categoria de arte cênica e encontrar no filme características em comum com essa arte. A adoção da noção de colagem, a abertura para o incontável constatada através das imagens nas ruas e a impressão de espontaneidade que parece provir de uma maior liberdade criativa para o ator são aspectos que se aproximam do modo de *pensar* e de *fazer a cena* da *performance art*. Seria equivocado desconsiderar fatores importantes da *performance art*, como a importância que adquire o momento de contato com o público nesta arte e que o acaso deste encontro é campo fértil em muitos casos. A isto conseguimos constatar alguma aproximação ao encontrar a presença de pessoas dentro das cenas que parecem observar os atores enquanto estes atuam, o que, ao nosso ver, parece indicar que a performance do ator não foi realizada apenas para a câmera, mas também para um público no momento da filmagem.

Em relação ao modo de *estar* em cena, constatamos que uma das características mais marcantes da atuação dos atores no filme é o trabalho realizado sobre o corpo. A centralização do corpo e a experimentação sobre o corpo são características da *performance art* e este é um dos aspectos desta encontrados no filme. Há um trabalho de atuação que movimenta todo o corpo, há a experimentação no contato com o mundo e com outros corpos da personagem de Vidimar, e há a exibição dos corpos. Outra característica do *estar* em cena da *performance art* presente no filme é que as personagens são pouco rígidas e em alguns momentos parecem dar espaço a uma presença que parece ser mais dos próprios atores em cena.

Com a centralidade no trabalho do ator, mas considerando a relação direção – atuação, chegamos a resultados que apontam que o trabalho dos atores em *Copacabana mon amour* se aproxima daqueles realizados por artistas da *performance art*. Isso se deve às características já apontadas acima, mas também à aproximação da realidade na *mise en scène*, típica do cinema moderno, que, na forma com que Sganzerla a adota, deixa transparecer os aspectos de arte ao vivo e de aproximação entre arte e vida da *performance*, dado que as filmagens realizadas na rua incluem outras presenças que atravessam a diegese e fazem o real se misturar à ficção.

A forma de colagem adotada em algumas cenas, assim como a repetição de textos, faz com que a atuação seja mais focada no “como”, diferentes maneiras de dizer a mesma frase, diferentes maneiras de gesticular, etc. E a falta de desenvolvimento dramático que estas estruturas de cenas provocam aproxima, também, a atuação dos atores de uma *performance*.

Ao discutir aspectos da linguagem artística da *performance* em *Copacabana mon amour*, realizamos o objetivo da pesquisa, centrando-nos no estudo da estilística desenvolvida

por Sganzerla no filme. Constatamos que em *Copacabana mon amour*, Sganzerla se aliou ao cinema moderno brasileiro ao adotar aspectos técnicos como a câmera na mão e a produção de baixo orçamento, mas também ao se situar, para além de sua estilística, no mesmo universo temático deste cinema, pois no filme, o diretor discute sobre a fome, o subdesenvolvimento, a desigualdade social, entre outros temas que são recorrentes na filmografia a que nos referimos.

O estilo adotado em *Copacabana mon amour* destaca o filme entre a produção do cinema moderno brasileiro pela maneira com que Sganzerla trabalha com os atores, que têm proximidade com a *performance*. Também é particular a forma com que Sganzerla decide abordar os temas recorrentes nesse cinema, ao desenvolver no filme uma narrativa não-linear e ao dizer muito de maneira direta, especialmente pelo uso da voz em *over*, mas também ao deixar, através de elementos da *mise en scène*, muitas informações contidas nas entrelinhas e passíveis de uma interpretação mais aberta pelo público.

Respondemos à nossa questão-problema ao constatar diversos aspectos característicos da *performance art* presentes no filme de Rogério Sganzerla. Os estudos da performance, que englobam conhecimentos vindos de outras áreas que não do cinema, como o teatro, as artes visuais e a sociologia, permitiram a realização de uma análise centrada na atuação, em sua relação com os elementos da *mise en scène*, na qual foram identificadas características do filme que talvez não fossem percebidas sem o conhecimento dessas teorias.

Em relação à autoria, que é importante no trabalho do *performer*, não conseguimos encontrar através da análise fílmica evidências que comprovassem a presença de um trabalho de criação das cenas que venha mais do ator. A espontaneidade com que os atores interpretam parece estar em confluência com uma direção que deixa margem à criatividade do ator. No entanto, não foi nossa pretensão esgotar o assunto das relações entre cinema e performance no cinema de Sganzerla. Uma pesquisa mais aprofundada em outras fontes como roteiros, entrevistas, depoimentos de atores e cineastas ou registros dos processos de filmagem do diretor poderia avançar no entendimento da questão.

O estudo de estilística mostrou-se adequado à pesquisa das relações entre a *performance* e o cinema de Rogério Sganzerla. Outros estudos podem alcançar maior contribuição para a pesquisa do ator no cinema de Sganzerla relacionando o conhecimento vindo da *performance art* às teorias vindas da área do teatro sobre o trabalho do ator.

Ao versar sobre a *performance art*, Goldberg diz que “A performance tem sido vista como uma maneira de dar vida a muitas idéias formais e conceituais nas quais se baseia a criação artística. As demonstrações ao vivo sempre foram usadas como uma arma contra os convencionalismos da arte estabelecida.” (GOLDBERG; CANTON; CAMARGO, 2006, p.

VII). O desejo de atravessar limites e buscar o novo que esteve presente na arte da *performance* foi também presente no cinema de Sganzerla, pois como seus escritos, entrevistas e sua obra revelam, o diretor sempre se moveu para criar um cinema inventivo e sua genialidade ao fazê-lo o tornou um dos mais importantes cineastas brasileiros.

A autenticidade do cinema de Sganzerla foi fruto de opções diversas, desde suas personagens, das influências assumidas, até as opções técnicas adotadas em seus filmes. Também o modo com que os atores atuam em seus filmes é certamente uma parte relevante de seu legado. Sua parceria com Helena Ignez resultou em trabalhos de grande importância em termos de atuação no cinema. Olhando pelos resultados que obtivemos, Sganzerla parecia querer sobrepor figuras cheias de liberdade, mas também possuidoras de desespero e dor, a um Brasil que também se apresenta como dotado de qualidades opostas, com sua beleza natural e com um povo que sofre com a pobreza e com a desigualdade.

Em *Copacabana, mon amour* o corpo é um elemento expandido nas mais diversas direções. Na *mise en scène* de Sganzerla, os corpos se deslocam pelo espaço, pela paisagem, são sensuais e horríveis, expressam delicadeza e violência, se despem, se tocam, tocam o mundo. A presença marcante do corpo parece querer comunicar de uma vontade de existir que remanesce mesmo nas piores condições. Essa pulsão vital alcança sua maior intensidade no ator, mas ela está em quase tudo o que ocupa o quadro.

## REFERÊNCIAS

**A MULHER de todos.** Direção: Rogério Sganzerla. Produção: Alfredo Palacios, Rogério Sganzerla. São Paulo: Rogério Sganzerla Produções Cinematográficas Ltda, Servicine - Serviços Gerais de Cinema Ltda, Mercúrio Produções Ltda, 1969. VHS.

ARAÚJO, A. A encenação performativa. **Sala Preta**, v. 8, n. 0, p. 253, 28 nov. 2008.

ASTRUC, A. **NASCIMENTO DE UMA NOVA VANGUARDA: A CAMÉRA-STYLO.** Disponível em: <<http://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO4/stylo.htm>>. Acesso em: 16 jul. 2019a.

ASTRUC, A. **O QUE É A MISE EN SCÈNE?** Disponível em: <<http://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO4/miseenscene.htm>>. Acesso em: 16 jul. 2019b.

AUMONT, J. **O cinema e a encenação.** Lisboa: Texto e Grafia, 2008a.

AUMONT, J. **Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes.** Campinas: Papyrus, 2008b.

AUMONT, J.; MARIE, M. **A análise do filme.** 3. ed. [s.l.] Texto e Grafia, 2004.

BAZIN, A. **O cinema: ensaios.** São Paulo: Brasiliense, 1991.

**BELAIR.** Direção: Bruno Safadi, Noa Bressane. Produção: Bruno Safadi, Noa Bressane. Rio de Janeiro: TB Produções, Artesanato Digital, 2009. 35 mm.

BERG, S. Zonk, crash, boom! Orson, Oswald, Noel e João na sganzerlândia ou tamanho não é documento ou um pouco de loucura previne um excesso de tolice. In: NASSAR, K. F.; FÁTIMA, A. DE (Eds.). **Ocupação Rogério Sganzerla.** [s.l.] Itaú Cultural, 2010. p. texto 4.

BORDWELL, D. Estudos de cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria. In: RAMOS, F. (Ed.). **Teoria contemporânea do cinema.** São Paulo: SENAC, 2005a. v. 1p. 15–70.

BORDWELL, D. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, F. (Ed.). **Teoria contemporânea do cinema.** São Paulo (SP): Senac, 2005b. v. Iip. 277–301.

BORDWELL, D. **Figuras traçadas na luz.** São Paulo: Papyrus Editora, 2009.

BORDWELL, D. **Sobre a história do estilo cinematográfico.** Campinas: Editora Unicamp, 2013.

BORDWELL, D.; THOMPSON, K. **A arte do cinema: uma introdução.** Tradução: Roberta GREGOLI. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

BURCH, N. **Práxis do cinema.** São Paulo: Perspectiva, 2006.

CAMARGO, R. C. Per-formance e Performance Art: Superando as Velhas Tra(d)ições. **MORINGA - Artes do Espetáculo**, v. 7, n. 1, p. 11–27, 30 jun. 2016.

CANUTO, R. (ED.). **Rogério Sganzerla**. Rio de Janeiro, RJ: Beco do Azougue Editorial, 2007.

CARLSON, M. A.; DINIZ, T. F. N.; PEREIRA, M. A. **Performance: uma introdução crítica**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

COHEN, R. **A performance como linguagem: a criação de um tempo-espaço de experimentação**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

**COPACABANA, mon amour**. Direção: Rogério Sganzerla. Produção: Júlio Bressane, Rogério Sganzerla. Rio de Janeiro: Belair, 1970. DVD.

DE CORDOVA, R. Genre and performance: an overview. In: GRANT, B. K. (Ed.). **Film genre reader III**. Austin, Tex: University of Texas Press, 2003. p. 130–140.

ESTADO do cinema: entrevista com Adrian Martin. **Estado da Arte**, São Paulo, set. 2020. Disponível em: <<https://estadodaarte.estadao.com.br/estado-cinema-01-martin/>>. Acesso em: 18 mar. 2021.

ESTEVES, L. G. **Rogério Sganzerla sob o signo do plano-sequência: From Bel Air to Belair**. In: XVII ENCONTRO SOCINE DE ESTUDOS DE CINEMA E AUDIOVISUAL. Florianópolis, 2013.

FERREIRA, J. **Cinema de invenção**. São Paulo: Max Limonad Ltda, 1986.

GAMO, A. Viabilidade e invenção: Os Marginais na Boca de Cinema de São Paulo. In: ASSOCIAÇÃO CULTURAL TELA BRASILIS; CINEMATECA DO MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO (Eds.). **A Invenção do cinema marginal**. Rio de Janeiro: [s.n.]. p. 20–25.

GARCIA, E. Interfaces entre cinema moderno e teatro de vanguarda no Brasil: Belair e Oficina. In: MACHADO, I. (Ed.). **PPGMPA em pesquisa e debate discentes: trabalhos da IV jornada discente do programa de pós-graduação em meios e processos audiovisuais**. São Paulo: ECA/USP, 2015. p. 41–50.

GLUSBERG, J. **A arte da performance**. São Paulo, SP: Perspectiva, 2009.

GOFFMAN, E. **A representação do eu na vida cotidiana**. 10. ed. Petropolis: Vozes, 2002.

GOLDBERG, R.; CANTON, K.; CAMARGO, J. L. **A arte da performance do futurismo ao presente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GOMES, P. E. S. **Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento**. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

LEHMANN, H.-T. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MACIEL, P. Helena Ignez: ator-autor entre a histeria e a pose, o satélite e a sedução. In: **Anais do VII Congresso da ABRACE - Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas - Tempos de memória: Vestígios, Ressonâncias e Mutações.** Porto Alegre: [s.n.].

MOURLET, M. **Sobre uma arte ignorada.** Arqueologia da mise en scène, 18 maio 2009. Disponível em: <[http://arqueologiadocinema.blogspot.com/2009/05/sobre-uma-arte-ignorada\\_18.html](http://arqueologiadocinema.blogspot.com/2009/05/sobre-uma-arte-ignorada_18.html)>. Acesso em: 16 jul. 2019.

NAREMORE, J. **Acting in the cinema.** 1. paperback print ed. Berkeley, Calif.: Univ. of California Press, 1990.

**O BANDIDO da luz vermelha.** Direção: Rogério Sganzerla. Produção: José Alberto Reis, José da Costa Cordeiro, Rogério Sganzerla. São Paulo: Distribuidora de Filmes Urânio Ltda, 1968. DVD.

OLIVEIRA JÚNIOR, L. C. **A mise en scène no cinema: Do clássico ao cinema de fluxo.** São Paulo: Papirus, 2013.

OLIVEIRA, R. C. A síntese subversiva de Rogério Sganzerla. In: ANDRADE, B.; BAPTISTA, L.; CARTAXO, M. (Eds.). **Foco, revista de cinema: coletânea de textos, 2009-2017.** [S.l.]: [s.n.]. p. 257–261.

PAIVA, S. **O Cinema Sem Limite de Rogério Sganzerla. RUA: Revista Universitária do Audiovisual,** 2008. Disponível em: <<http://www.rua.ufscar.br/o-cinema-sem-limite-de-rogerio-sganzerla/>>. Acesso em: 6 ago. 2019.

PAVIS, P. **Dicionário de teatro.** São Paulo (SP): Perspectiva, 2007.

PAVIS, P. **A Análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema.** São Paulo (SP): Perspectiva, 2008.

PAVIS, P. **A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas.** São Paulo: Perspectiva, 2010.

PENAFRIA, M. **Análise de filmes: conceitos e metodologias.** In: VI CONGRESSO SOPCOM. Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia, Lisboa, abr. 2009.

PIZZINI, J. Texto do curador: Pré-ocupação de um visionário. In: NASSAR, K. F.; FÁTIMA, A. DE (Eds.). **Ocupação Rogério Sganzerla.** [s.l.] Itau Cultural, 2010.

RAMOS, F. **Cinema marginal (1968 - 1973): a representação em seu limite.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

RAMOS, F. A mise-en-scène realista Renoir, Rivette e Michel Mourlet. In: SOUZA, G. et al. (Eds.). **XIII Estudos de Cinema e Audiovisual.** São Paulo: Socine, 2012. v. Ip. 53–67.

RAMOS, F. Cinema Novo/Cinema Marginal, entre curtição e exasperação. In: RAMOS, F.; SCHVARZMAN, S. (Eds.). **Nova história do cinema brasileiro.** São Paulo: Edições Sesc, 2018a. v. 2p. 116–201.

RAMOS, F. A ascensão do novo jovem cinema. In: SCHVARZMAN, S.; RAMOS, F. (Eds.). **Nova história do cinema brasileiro**. São Paulo, SP, Brasil: Edições SESC, 2018b. v. 2p. 17–115.

RAMOS, G. **Aspectos performáticos no ator de cinema brasileiro**. Atas apresentado em II Encontro anual da AIM. Lisboa, 2013.

RASIA, R. O. **Poéticas da presença e mise-en-presença nos filmes de Rogério Sganzerla**. Tese (Doutorado em multimeios) - Instituto de Artes—Campinas, SP: Universidade Estadual de Campinas, 2018.

SCHECHNER, R. O que é performance? In: **Performances Studies: an introduction**. Tradução: R.L. ALMEIDA. 2. ed. New York And Londres: Routledge, 2011. p. 28–51.

SCHECHNER, R. **Performances studies: an introduction**. 3. ed. Abingdon: Routledge, 2013.

SGANZERLA, R. **Por um cinema sem limites**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001.

WANDELLI, R. Sganzerla, o cineasta cinéfilo. **Filme Cultura**, v. 53, p. 33–37, jan. 2011.

XAVIER, I. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

XAVIER, I. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

XAVIER, I. **Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.