



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

Instituto de Artes

FERNANDA ANDRADE FAVA

**A FÁBULA, O TEMPO E O JOGO: COTEJOS ENTRE CINEMA MARGINAL,
GRUPO DE LOS CINCO E CINE SUBTERRÁNEO (1968-1971)**

FABULA, TIME AND ACTING: COMPARING CINEMA MARGINAL, GRUPO DE
LOS CINCO AND CINE SUBTERRÁNEO (1968-1971)

CAMPINAS

2017

FERNANDA ANDRADE FAVA

A FÁBULA, O TEMPO E O JOGO: COTEJOS ENTRE CINEMA MARGINAL,
GRUPO DE LOS CINCO E CINE SUBTERRÁNEO (1968-1971)

FABULA, TIME AND ACTING: COMPARING CINEMA MARGINAL, GRUPO DE
LOS CINCO AND CINE SUBTERRÁNEO (1968-1971)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Multimeios / Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestra em Multimeios.

Dissertation presented to the Postgraduate Program in Multimedia / Institut of Artes of the State University of Campinas as part of the compulsory requirements to obtain the Master's degree in Multimedia.

Orientador/Supervisor: Prof. Dr. Alfredo Luiz Paes de Oliveira Suppia

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELA ALUNA FERNANDA ANDRADE FAVA E ORIENTADA PELO PROF. DR. ALFREDO LUIZ PAES DE OLIVEIRA SUPPIA.

THIS EXEMPLARY CORRESPONDS TO THE FINAL VERSION OF THE DISSERTATION PRESENTED BY STUDENT FERNANDA ANDRADE FAVA UNDER THE SUPERVISION OF DR. ALFREDO LUIZ PAES DE OLIVEIRA SUPPIA.

CAMPINAS
2017

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): Não se aplica.

ORCID: <http://orcid.org/http://orcid.org/00>

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

F277f Fava, Fernanda Andrade, 1985-
A fábula, o tempo e o jogo : cotejos entre Cinema Marginal, Grupo de los Cinco e Cine Subterráneo (1968-1971) / Fernanda Andrade Fava. – Campinas, SP : [s.n.], 2017.

Orientador: Alfredo Luiz Paes de Oliveira Suppia.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Cinema - Brasil. 2. Cinema - Argentina. 3. Cinema - Estética. 4. Cinema experimental. 5. Narrativa (Retórica). 6. Atores e atrizes de cinema. I. Suppia, Alfredo Luiz Paes de Oliveira, 1975-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Fabula, time and acting : comparing Cinema Marginal, Grupo de los Cinco and Cine Subterráneo (1968-1971)

Palavras-chave em inglês:

Motion pictures - Brazil

Motion pictures - Argentina

Motion pictures - Aesthetics

Experimental films

Narration (Rhetoric)

Motion picture actors and actresses

Área de concentração: Multimeios

Titulação: Mestra em Multimeios

Banca examinadora:

Alfredo Luiz Paes de Oliveira Suppia [Orientador]

Pedro Maciel Guimarães Júnior

Daniel Pecego Vieira Caetano

Data de defesa: 22-08-2017

Programa de Pós-Graduação: Multimeios

BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO

FERNANDA ANDRADE FAVA

ORIENTADOR - PROF. DR. ALFREDO LUIZ PAES DE OLIVEIRA SUPPIA

MEMBROS:

1. PROF. DR. ALFREDO LUIZ PAES DE OLIVEIRA SUPPIA

2. PROF. DR. PEDRO MACIEL GUIMARÃES JÚNIOR

3. PROF. DR. DANIEL PECEGO VIEIRA CAETANO

Programa de Pós-Graduação em MULTIMEIOS do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da banca examinadora encontra-se no processo de vida acadêmica da aluna.

Campinas, 22 Agosto de 2017.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao professor Alfredo Suppia, meu orientador, por ter aceitado este projeto, pelos ensinamentos e encorajamentos nesta travessia e por acreditar muito no potencial desta pesquisa. A todos os colegas do grupo de orientação, que contribuíram com novos olhares, dicas de leitura, parceria e amizade.

Aos colegas pós-graduandos em Multimeios, companheiros de jornada e de aula, em especial a Natália Christofolletti Barrenha, pela ajuda essencial no começo do projeto.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Multimeios, pelas aulas inspiradas, em especial os professores Ignacio Del Valle Dávila, Pedro Maciel Guimarães e Mariana Duccini, pelas valiosas sugestões de enfoques e bibliografias.

A Agustín Burghi, que facilitou meu acesso ao acervo da biblioteca da Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (Enerc), e aos funcionários do Museo del Cine, em Buenos Aires.

Aos meus superiores e colegas no SESC São Paulo, por valorizarem a minha formação, entenderem a importância da pesquisa acadêmica para o meu trabalho e autorizarem minha participação em aulas, pesquisas, viagens, congressos e na redação final deste trabalho.

À minha família e aos meus amigos, que compreenderam minhas ausências, pelo apoio afetivo de perto ou de longe. A Cinthia Gomes, presente na minha empreitada do primeiro ao último dia. Em especial, à minha mãe, Anice, sempre minha maior incentivadora e porto seguro, quem me ensinou a ser forte e acreditar em mim. E ao meu companheiro de todos os momentos, Wendel, que, além da paciência e do carinho no dia-a-dia, passou longas horas em bibliotecas comigo, virando centenas de páginas de livro, escolhendo filmes e ouvindo meus questionamentos.

RESUMO

Este estudo coteja obras do Cinema Marginal brasileiro e de dois movimentos independentes argentinos, o Grupo de Los Cinco e o Cine Subterráneo, no período entre 1968 e 1971. São elas *O Bandido da Luz Vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968), *Matou a Família e Foi ao Cinema* (Julio Bressane, 1969) e *Bang Bang* (Andrea Tonacci, 1971), no Brasil; *The Players Versus Ángeles Caídos* (Alberto Fischerman, 1969), *Tiro de Gracia* (Ricardo Becher, 1969), *Invasión* (Hugo Santiago, 1969) e *Puntos Suspensivos* (Edgardo Cozarinsky, 1971), na Argentina. Sendo estes movimentos, por vezes, comparados no que diz respeito a modos de produção e exibição, a intenção da presente análise é encontrar semelhanças e contrastes entre os filmes também com relação a seus procedimentos estilísticos e leituras simbólicas, em três linhas de frente: a narrativa, o tempo e o trabalho do ator.

Palavras-chave: Cinema – Brasil; Cinema – Argentina; Cinema – Estética; Cinema experimental; Narrativa (Retórica); Atores e atrizes de cinema.

ABSTRACT

This study compares seven films made between 1968 and 1971 which are part of Brazilian and Argentinian independent movements such as Cinema Marginal, Grupo de Los Cinco and Cine Subterráneo. They are: *O Bandido da Luz Vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968), *Matou a Família e Foi ao Cinema* (Julio Bressane, 1969) and *Bang Bang* (Andrea Tonacci, 1971), from Brazil; and *The Players Versus Angeles Caídos* (Alberto Fischerman, 1969), *Tiro de Gracia* (Ricardo Becher, 1969), *Invasión* (Hugo Santiago, 1969) and *Puntos Suspensivos* (Edgardo Cozarinsky, 1971), from Argentina. As these groups are sometimes compared with respect to modes of production and exhibition, the intention in my analysis is to search for similarities and contrasts between the films also in relation to their stylistic procedures and symbolic interpretations, in three ways: narration, time and acting.

Keywords: Motion pictures – Brazil; Motion pictures – Argentina; Motion pictures – Aesthetics; Experimental films; Narration (Rhetoric); Motion pictures actors and actresses.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
Um breve histórico	16
Grupos e filmes	20
 1 A FORMA DA FÁBULA	29
1.1 AGLUTINAÇÃO (DES)ORGANIZADORA	36
1.2 DECIFRA-ME OU DEVORO-TE	48
 2 AS APREENSÕES DO TEMPO	52
2.1 CRISTAIS DE TEMPO, CLEPSIDRAS DE LUZ	54
2.2 PALÁCIO DOS DESTINOS E O ETERNO RETORNO	66
2.3 ACASO E RITMO	77
 3 INVENTAR OS JOGOS	82
3.1 DA POSE AO TRANSE	83
3.2 ATOR REBELADO, ATOR REVELADO	97
3.3 O ATOR: UM LABORATÓRIO EXPERIMENTAL DE IDENTIDADES?	111
 CONSIDERAÇÕES FINAIS	127
Margens e extremos	129
 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	132

Introdução

Ainda hoje, nós, latino-americanos, vivemos como se fôssemos um arquipélago de ilhas que se comunicam por mar e pelo ar e que, com mais frequência, voltam-se para fora, para os grandes centros econômicos mundiais do que para dentro. (RIBEIRO, 1986, p. 11)

Este trabalho busca estabelecer pontes estético-poéticas contra o isolamento dessas ilhas às quais Darcy Ribeiro se referia. Ele coloca em contato obras e cineastas de vertentes independentes e *underground* do Brasil e da Argentina, na virada dos anos 1960 para os 1970, portanto duas cinematografias com muitos elementos em comum e dois países vizinhos, ambos às voltas com contextos políticos repressores. E estas relações, de alguma forma, passaram despercebidas pela época. É também de um outro isolamento que este estudo vai falar: o dos filmes. São narrativas que talvez, em grande parte, não queiram ser interpretadas¹. Por isso, afirmo que são estético-poéticas as pontes que busquei erigir. Pois há nelas um esforço de imaginar as conexões e de traçar percursos e atalhos outros, como os da poesia. Não para impor sentidos, mas para propor olhares. Seus objetos de cotejo são, de um lado, obras do Cinema Marginal, no Brasil; de outro, filmes do Grupo de los Cinco e do Cine Subterráneo, na Argentina. O recorte temporal da análise se situa no período entre 1968 e 1971.

Enquanto meu interesse pelo cinema brasileiro independente do período ditatorial – e, em especial, pelo conjunto de filmes pós-1968 que foi posteriormente denominado Cinema Marginal – me acompanha há mais de 15 anos, a curiosidade em entender a produção argentina dos anos 1960 e 1970 começou a partir de 2013. Pesquisando sobre história do cinema argentino, deparei-me pela primeira vez com os filmes deste estudo². Efetivamente, numa primeira mirada, obras como *Tiro de Gracia* (1969, de Ricardo Becher) e *The Players Versus Ángeles Caídos* (1969, de Alberto Fischerman)

¹ E, no entanto, veremos – e quero ressaltar – que este isolamento nem sempre significa incomunicabilidade latente. Há, sim, uma relação de tirar, às forças, o espectador de sua zona de conforto, negando construções de sentido facilitadas e unívocas. Mas há muito também nos filmes de potência, de ato expressivo, de exagero, de absurdo, de espetáculo. Funcionam, de fato, como na sociedade do espetáculo, em que, segundo Giorgio Agamben (2015, p. 81): “O que impede a comunicação é a própria comunicabilidade, os homens são separados daquilo que os une”, isto é, uma via de extremos, “na qual a linguagem não apenas se constitui em uma esfera autônoma, mas tampouco revela mais nada”. Como discutirei nas considerações finais deste texto, este extremismo encontra ressonâncias significativas tanto na expressão de uma crise no cerne do moderno, como no momento que Brasil e Argentina atravessavam.

² Na *Breve historia del cine argentino*, do historiador portenho César Maranghello (2005a), alguns deles ocupam poucos parágrafos dissonantes espalhados por três páginas dentro do capítulo destinado ao cinema militante. Na obra *Cine Argentino: Entre lo posible y lo deseable*, de Octavio Getino (1998), eles recebem apenas uma rápida menção.

impressionam pela semelhança com o universo do Marginal brasileiro. Mais do que isto, ao meu ver, elas têm, da mesma forma, este efeito de perdurar longamente na lembrança, pela força autônoma de suas imagens e sons. Vem daí, a propósito, este sentimento de impregnação de filmes como *Bang Bang* (1971, de Andrea Tonacci) que, a despeito de resistir a qualquer decodificação de uma história que conecte personagens e sequências do início ao fim, ainda persiste na memória, de forma que a potência de um plano-sequência, da sonoridade de um diálogo ou dos acordes de uma trilha sonora possa ser revivida, anos depois, com a mesma intensidade da primeira vez. Foi pensando nesta força misteriosamente persistente dos filmes que este trabalho nasceu.

Ele se identifica, desde seu início, com uma gama de iniciativas e estudos comparativos na área de cinema³ nas últimas décadas que busca conectar as produções nacionais dos países da América Latina, seja do ponto de vista histórico, estético ou econômico. Do ponto de vista de uma historiografia intercontinental, por exemplo, Maria Ligia Coelho Prado (2005, p. 12) considera essas aproximações mais enriquecedoras do que lançar mão de perspectivas eurocêntricas, ao reconhecer que “a história de cada país latino-americano corre paralelamente às demais, atravessando situações sincrônicas bastante semelhantes”.

Ana Laura Lusnich (2011) identifica como desafio essencial nos estudos comparados de cinema latino-americano o de criar possibilidades que contemplem não só as similitudes, mas também as distinções e as assimetrias entre cada cinematografia. Foi com este intuito em mente que procurei cruzar as análises fílmicas que preenchem as próximas páginas. Elas se inspiram no percurso de análises seminais para a discussão destes grupos: *Alegorias do Subdesenvolvimento*, de Ismail Xavier (2012), no contexto brasileiro; e *El silencio y sus bordes*, de David Oubiña (2011), no argentino. E partem das semelhanças em direção às singularidades e aos contrastes entre sete obras: *O Bandido da Luz Vermelha* (1968, de Rogério Sganzerla, Brasil), *The Players Versus Ángeles Caídos* (1969, de Alberto Fischerman, Argentina), *Tiro de Gracia* (1969, de Ricardo Becher, Argentina), *Matou a Família e Foi ao Cinema* (1969, de Julio Bressane, Brasil), *Invasión* (1969, de Hugo Santiago, Argentina), *Puntos Suspensivos* (1970, de Edgardo Cozarinsky, Argentina), e *Bang Bang* (1971, de Andrea Tonacci, Brasil).

³ É o que podemos constatar, entre outros, no artigo de Ana Laura Lusnich (2011) sobre o histórico do comparatismo nos estudos de cinema latino-americano, além de uma coletânea de artigos organizados por ela posteriormente (LUSNICH, 2014), para citar apenas um exemplo.

Para cotejá-las, a ideia é que análises de estilo norteiem outras interpretações expressivas e simbólicas partindo de bibliografia específica de cinema e, mais pontualmente, referências da literatura, do teatro, da filosofia, da sociologia, entre outros domínios. No esforço metodológico de não tratar os filmes em separado, isto é, isoladamente, este estudo desenvolveu categorias de análise válidas para discuti-los em conjunto, dentro de três grandes vias, da mais abrangente à mais específica, como caixas chinesas: narrativa, temporalidade e os jogos atorais⁴.

Portanto, o primeiro capítulo, “A forma da fábula”, é a chance de olhar para questões gerais dos filmes, já que a narrativa engloba e explicita os vários aspectos e procedimentos de *mise-en-scène* que dão à obra cinematográfica certas características e estruturas. Um primeiro momento mobiliza escritos de Antonin Artaud, Pier Paolo Pasolini e Jacques Rancière para discutir a potência e a poética de narrativas cuja força está na autonomia das imagens e sons e não no encadeamento causal e teleológico de sua respectiva trama ou intriga. O capítulo também analisa as estruturas do relato nos filmes, a descontinuidade, o papel da montagem, a reflexividade, as estratégias de agressão e ironia, entre outros elementos. Termina convocando a reflexão sobre artifícios do segredo ou do enigma vazio e sobre como eles são usados para obstruir a construção de sentidos fechados para as obras

No capítulo 2, “As apreensões do tempo”, a abertura constata o impacto da quebra da linearidade e da causalidade para temporalidades internas aos filmes que vão na contramão de uma noção de tempo homogêneo e cronológico. Num segundo momento, a análise traz à tona o papel estilístico desempenhado pelo uso da técnica, em especial os jogos de duração, os cortes da montagem, as quebras de *raccord*, os saltos e as elipses indefinidas. Por fim, discuto as relações entre passado, presente, futuro e circularidade nos filmes, suas ligações com o tempo histórico em que estão inseridos e sua capacidade de pensar “fora do tempo”, o que nos leva a ponderações sobre o vínculo entre apreensões de tempo das narrativas e a própria experiência temporal humana.

Justamente a figura humana nos filmes é o tema do terceiro capítulo, “Inventar os jogos”, que inicia pela percepção de corporeidades, gestualidades e outros registros de atuação centrados na figura do ator. Uma segunda etapa busca compreender como se relacionam a autoria dos atores, o trabalho dos cineastas e as técnicas de *mise-en-scène*.

⁴ Este trabalho considera a questão da atuação pelo ponto de vista do trabalho do ator, no que diz respeito a gesto, corporeidade, voz, expressão facial e interação com os outros atores; e, num segundo momento, também focaliza o processo de construção de personagem.

A última parte é dedicada a pensar as relações entre ator e personagem e propõe interpretações dos filmes no tocante a conceitos de identidade e alteridade.

Neste sentido, a escolha das obras se deu intuitivamente no princípio, por apostar que este *corpus* poderia, ao mesmo tempo, facilitar a visualização das semelhanças nas estruturas de estilo e também representar uma constelação de variações internas. A intenção seria mostrar que, no interior de superfícies similares, operam características ora únicas, ora universais. E, num momento posterior, a escolha levou em consideração a bibliografia disponível a respeito das obras e o acesso a elas, para que os estudos que seguem pudessem ser mais bem amparados. Além disso, quis trazer um panorama com diferentes cineastas no começo de suas carreiras, o que explica a ausência, no *corpus*, de outros filmes dos mesmos diretores, compreendidos no mesmo período e de igual relevância para as análises, como seria, por exemplo, *A Mulher de Todos* (1969, Rogério Sganzerla), ou as produções do ano de 1970 de Sganzerla e Bressane.

Elegi manter terminologias como Cinema Marginal e *underground* por entender, por meio da revisão bibliográfica de autores que tratam dessas cinematografias, que estas são as denominações mais correntes e conhecidas para se referir aos filmes em questão, muito embora reconheça – e dê razão a – que o termo “marginal” tenha sido frequentemente rechaçado pelos cineastas brasileiros deste trabalho pela sua conotação pejorativa⁵, e compreenda que a expressão *underground* tampouco obtém a precisão necessária para definir as obras⁶.

Em igual medida, proponho relativizar outros termos comumente utilizados – aos quais ainda assim recorrerei algumas vezes –, como “experimental”, “moderno”, “independente”. André Parente (2000), por exemplo, mostra que o termo experimental está distante de representar um consenso de classificação para estas cinematografias, por estar pulverizado no tempo, tendo sido utilizado igualmente para certas vanguardas cinematográficas dos anos 1920 e movimentos “modernos” dos anos 1960, por vezes representando significados completamente diferentes. Portanto, o guarda-chuva do moderno também resulta amplo demais, apesar de ligeiramente mais condensado no tempo, pois: “Sob a nomenclatura da modernidade se resguardam formas tão elásticas como vanguarda, experimentação e novos cinemas, transitando entre dualidades como

⁵ O crítico e cineasta Jairo Ferreira (1986) preferiria a expressão “cinema de invenção”, com a qual ele decidiu, aliás, intitular seu livro sobre estas produções.

⁶ Ademais, a palavra, do inglês, ficou muito associada, no domínio cinematográfico, ao movimento do *Underground* norte-americano, que efetivamente estava entre as referências do Grupo de Los Cinco e do Cine Subterrâneo, porém o mesmo não se pode afirmar com relação aos cineastas brasileiros em questão.

teoria e prática, técnica e reflexão, mimese e linguagem, tradição e ruptura” (FONT, 2002, p. 30)⁷. Por fim, ainda de acordo com Parente, a denominação “independente” está mais relacionada com contextos de produção, distribuição e exibição e menos com relação a procedimentos estéticos, apesar de que a intenção aqui é justamente reconhecer o quanto as duas coisas estão profundamente interligadas.

Na esteira de análises comparativas entre cinema brasileiro e argentino⁸, esta pesquisa encontra interlocutores nos trabalhos de Daniel Caetano (2012; 2014) e Paula Wolkowicz (2014), já concluídos; e de Estevão de Pinho Garcia (2014; 2015), em andamento⁹. Constatando, à luz dos estudos anteriores, as aproximações possíveis dos movimentos, dos cineastas e das obras com relação ao contexto e aos modos de produção e exibição, busca saber, para além de ou com reflexo nisto, o quanto eles também lançam mão de procedimentos estéticos, estilísticos e narrativos comparáveis.

Embora este não tenha a intenção, evidentemente, de ser um exercício exaustivo e definitivo de análise, esperamos que alguns padrões mais gerais identificados possam falar pela variedade de outros filmes destes “movimentos”. Mas, para além disso, ele diz respeito a leituras pessoais, de certa maneira mais livres e ensaísticas, um olhar subjetivo e quase lúdico de uma pesquisadora-cinéfila instigada pelas enigmáticas narrativas de seu *corpus*. Enfatizo isto porque, novamente, perante obras propositalmente herméticas, cujo objetivo era manter os sentidos em aberto, as leituras simbólicas aqui não visam ser as únicas possíveis, mas algumas entre muitas e, nisso, passíveis de concordâncias ou discordâncias.

Portanto, o presente estudo filia-se, em parte, ao pensamento de teóricos como David Bordwell (2008), no sentido de que confere ao estilo função primordial na apreensão de uma obra cinematográfica, em especial de seu conteúdo, da frustração ou da fruição espectral, por operações denotativas, expressivas, simbólicas e decorativas. “O estilo determina nossa experiência de um filme em muitos níveis” (BORDWELL, 2008, p. 61). É por um viés estilístico que ele sugere pensar nos estudos de cinema, pois

⁷ Todas as citações em outras línguas constantes neste trabalho foram livremente traduzidas por mim.

⁸ Um demonstrativo amplo dos recentes estudos acadêmicos que relacionam a cinematografia de ambos países pode ser encontrado em *Argentina-Brasil no Cinema: Diálogos*, organizado por Tunico Amancio (2014).

⁹ Caetano coteja o Cinema Marginal com o Grupo de Los Cinco, focando especificamente nos cineastas Alberto Fischerman e Carlos Reichenbach, enquanto Wolkowicz escreve sobre convergências e divergências entre alguns filmes do Marginal brasileiro e as obras do Cine Subterráneo ou Contestatario nos anos 1970 na Argentina. Garcia desenvolve um estudo comparativo entre a Belair, produtora de Rogério Sganzerla, Helena Ignez e Julio Bressane em 1970, e a CAM (Cine Argentino Moderno), produtora independente formada pelos cineastas do Cine Subterráneo naquela década.

“se opõe aos sistemas explicativos que dominaram a historiografia do filme” e que conectam a estética “ao espírito de um tempo” (BORDWELL, 2008, p. 69). Por outro lado, estou propensa a relativizar o pensamento de Bordwell, em coro com Robert Stam (2003, p. 219) quando este diz: “Não há razão por que a interpretação não possa ser historicizada”. Questiono, portanto, assim como este último, se “não seria igualmente legítimo [...] estudar o estilo com vistas a compreender a história” (STAM, 2003, p. 221).

Bordwell (2008, p. 69) entende que ambos determinantes possam estar ligados, desde que indiretamente, por questões de modo de produção, tecnologias e tradições: “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”. Isto forma a sua chamada “poética histórica”, que busca reencontrar a história para compreender o estilo. Então, é preciso dizer que a perspectiva do autor não é de todo a-histórica. Em outras obras, Bordwell pensa uma história do estilo cinematográfico, e Stam reconhece que ele diferencia a interpretação (como atribuição de sentidos) da poética histórica que está em seu horizonte de pesquisa. Neste sentido, a crítica bem-vinda que é feita se endereça a uma interpretação do cinema como porta-voz de uma época que não leve em conta essa poética histórica num primeiro lugar¹⁰.

É por causa disto que as leituras simbólicas e reivindicações teóricas deste trabalho procuraram sempre partir, em primeiro lugar, da análise fílmica do estilo em primeira mão, e não de modelos prontos de interpretação. Por este motivo, e somente por ele, foram escolhidas as três categorias de análise e as subdivisões internas a cada uma. O levantamento de autores e escritos sobre cinema e outras áreas é mobilizado para dialogar com elementos internos às obras, além de depoimentos de diretores e equipe e detalhes de bastidores, sempre e quando informações sobre eles foram encontradas.

Portanto, a crítica genética aparece de forma pontual para dar suporte às análises, ao olhar sobre o material fílmico. Uma leitura interpretativa histórica sustentada por semelhanças na tradição estética, nos modos de produção e exibição e nos contextos socioculturais e políticos, por mais que apenas sugerida ao final de cada capítulo, se ancora no fato de que se desconhece qualquer relação de contribuição ou de influência entre os cineastas brasileiros e os argentinos em questão naquele momento.

¹⁰ Sobre interpretação e a poética histórica de Bordwell, baseio-me nos escritos presentes em *Making Meaning* (1989b) e *Historical poetics of cinema* (1989a). Uma crítica ao neoformalismo de Bordwell pode ser lida em Bashkar (2015).

Outro esforço observado ao longo da pesquisa foi buscar ter sempre em mente as questões do método comparativo nas áreas de Humanidades. Em certa medida, então, ela é tributária, como já citei, das considerações de Maria Ligia Coelho Prado (2005) sobre História comparada da América Latina. Refiro-me especialmente aos cuidados sugeridos por ela em evitar leituras que sejam mera justaposição ou classificação de elementos como enumerações, buscando ao máximo fazer surgir algo novo da relação entre eles.

Ainda conforme a autora – e de forma muito semelhante em Ana Laura Lusnich (2011) – os estudos comparados devem pretender aumentar a visibilidade das estruturas em comparação umas com as outras, ao mesmo tempo que recusando generalizações e nacionalismos. Desta maneira, não está entre as metas do estudo estabelecer, entre as obras, gradações, nem propor escalas de fragmentação, não-linearidade, autoconsciência ou transgressão não-naturalista; menos ainda, fazer distinções entre forma e conteúdo.

A questão da visibilidade é muito importante, ainda mais se considerarmos o quanto é necessário lançar novos olhares sobre estas cinematografias. No caso do Grupo de Los Cinco e do Cine Subterráneo, por exemplo, por mais que tenham presenciado uma revisão histórica que aumentou o interesse nos filmes e tratou de devolver a eles parte do caráter político que o acirramento de posições à época não lhes permitiu, conforme aponta Paula Wolkowicz (2014, p. 292), ainda hoje estes filmes esperam por estudos sistemáticos mais rigorosos. No caso do Cinema Marginal, ele também, principalmente, recusa qualquer alienação quando enxergado em relação com outras cinematografias.

Há meio século, o ano de 1968 marcou uma série de eventos ao redor do globo: o maio francês, o assassinato de Martin Luther King, a Primavera de Praga, o surgimento de organizações de guerrilha na ditadura argentina, o Ato Institucional n.º 5 (AI-5) no Brasil. Neste período de acontecimentos históricos, ânimos acirrados, discussões acaloradas, que o jornalista Zuenir Ventura (1988) apelidou de “o ano que não terminou”, é onde começa a história que motivou estas páginas.

No Brasil, Rogério Sganzerla lançaria, em clima de ruptura, seu primeiro longa-metragem, *O Bandido da Luz Vermelha*, que, mais tarde, seria considerado um marco do Cinema Marginal, enquanto na Argentina um cineasta chamado Alberto Fischerman produzia sua obra-prima, *The Players Versus Ángeles Caídos*, cujo experimentalismo lhe garantiria um caráter inovador na história do cinema argentino dos anos 1960 e 1970.

Um breve histórico

Antes de partir para análises, convém situar o leitor com informações pontuais sobre o momento histórico, social, político, cultural em que os filmes se inserem, bem como dados sobre os movimentos, os cineastas e os filmes e seus contextos de produção. O período de 1968 a 1971 no Brasil e na Argentina demonstra semelhanças na situação política dos dois países, apontando a um recrudescimento da repressão por governos civis-militares.

O Brasil havia sofrido um golpe de estado em 1964, com a deposição arbitrária do presidente João Goulart. Entre 1964 e 1985, sem convocação de eleições diretas, o país teve cinco presidentes militares marcados pelo autoritarismo e o nacionalismo de seus governos. Em 1968, sucederam-se diversas greves e manifestações de setores sociais insatisfeitos com os rumos políticos do Brasil e houve a radicalização da repressão pelo regime ditatorial, à época sob o comando do marechal Artur da Costa e Silva. Isto culminou no AI-5 e no fortalecimento da linha dura da ditadura militar brasileira, nos chamados anos de chumbo.

O novo ato permitiu uma escalada da violência pelo regime, inaugurando um período de suspensão de direitos políticos e constitucionais, cassações, proibição de manifestações, espionagem em universidades e outras instituições, perseguições a militantes de esquerda, desmantelamento dos movimentos de guerrilha, censura à liberdade de expressão e artística, torturas e assassinatos nunca julgados ou revelados. Em 1969, em função de uma grave doença de Costa e Silva, uma junta militar toma o poder até a posse do general Emílio Garrastazu Médici, cujo mandato representa o período de maior repressão durante a ditadura. Entre 1969 e 1970, muitos artistas se viram obrigados a sair do Brasil e a buscar o exílio em outros países, entre os quais Rogério Sganzerla, Julio Bressane e Andrea Tonacci.

Na Argentina, embora o período ditatorial de maior repressão tenha se dado de 1976 até 1983, quando teriam desaparecido 30 mil pessoas no país vítimas da truculência do regime, a situação a partir de 1966 não seria muito diferente da do Brasil. Também com apoio e financiamento dos Estados Unidos, um golpe de estado destituiu o presidente Arturo Illia, com a ascensão de um quadro ditatorial permanente até 1973, intervalo no qual o país transitaria por três governos militares. No primeiro deles, de 1966 a 1970, a Argentina esteve sob o mandato do comandante-chefe do Exército, Juan Carlos Onganía, de cunho autoritário, nacionalista e cristão.

Diante da insurgência de diversos movimentos e protestos vindos de setores insatisfeitos da sociedade, tornaram-se frequentes no período a censura a veículos de comunicação e a artistas, a repressão violenta a manifestações, a dissolução de partidos políticos, o controle sobre as universidades, o congelamento de salários e a criação de planos econômicos impopulares. O governo autoritário de Onganía foi marcado, nos seus princípios, em julho de 1966, pelo episódio conhecido como “Noche de los Bastones Largos”, a repressão violenta da polícia contra professores e estudantes que haviam tomado as universidades em sinal de protesto. Houve centenas de prisões arbitrárias, depredação de instalações de ensino e a fuga em massa de profissionais acadêmicos para o exílio. A escalada da insatisfação da sociedade argentina culminou em maio de 1969, num dos mais conhecidos levantamentos populares do período: o Cordobazo, com o apoio de classes operárias e estudantis. Depois de vários dias de revoltas na cidade de Córdoba, o Exército de Onganía logrou abafar os manifestantes e reestabelecer o controle. Mas o acontecimento é considerado fundamental para a posterior queda do governo e renúncia do presidente, que foi substituído por Roberto M. Levingston¹¹.

Com relação ao contexto cultural no Brasil do período de 1960 e 1970, os primeiros anos foram marcados por uma produção cultural engajada de esquerda e um “sentimento de brasilidade” (RIDENTI, 2005, p. 82) – a crença num culturalismo nacionalista de expressão cultural autóctone. Houve também uma idealização do “autêntico homem do povo” (RIDENTI, 2005, p. 84), por meio de sua valorização, reconhecimento e representação, de quem se esperava participação política. De acordo com Marcos Napolitano (2001), um dos principais projetos político-culturais da época é o dos Centros Populares de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), que aglutinou artistas, intelectuais e estudantes em torno da criação artística em diversas áreas, como o teatro, a música e o cinema. Alinhado à perspectiva culturalista, de libertação popular, anti-imperialista, e da arte como práxis política contra a dominação, surgiu ainda o movimento cinematográfico do Cinema Novo, cujo grande aglutinador era o cineasta baiano Glauber Rocha, diretor de *Barravento* (1962) e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e autor do manifesto “Estética da fome”, de 1965, texto seminal clamando por uma estética violenta e revolucionária, de conscientização e libertação dos colonizados perante os colonizadores. Os cinemanovistas da primeira fase foram influenciados pelo neorrealismo italiano e pela *Nouvelle Vague* francesa.

¹¹ Para uma descrição mais pormenorizada da História argentina entre 1955 e 1976, uma referência é o trabalho organizado por Daniel James (2007).

O golpe militar de 1964 viria, ainda de acordo com Napolitano (2001, p. 48), imprimir um sentimento de fracasso das ideologias de esquerda a artistas e intelectuais brasileiros, um misto de frustrações, crise de consciência e isolamento político, bem como a constatação da alienação e do não-engajamento dos setores populares. A perplexidade da classe artística fica clara no discurso parafílmico em obras cinematográficas do período, como *O Desafio* (1965, de Paulo César Saraceni) e *Terra em transe* (1967, de Glauber Rocha). Entre 1967 e 1968, no entanto, novos eventos trouxeram renovação ao campo das artes, opondo ao projeto de cultura nacional-popular uma perspectiva de antropofagia cultural das influências externas, em diálogo constante com as internas¹², cujas principais manifestações começaram com a montagem da peça *O Rei da Vela* (1937), de Oswald de Andrade, pelo grupo de José Celso Martinez Corrêa no Teatro Oficina, em 1967. O Tropicalismo surgia, assim, como movimento de choque, com as instalações da “obra-ambiência *Tropicália*” (NAPOLITANO, 2001, p. 66) do artista plástico Hélio Oiticica em 1967, o manifesto “Cruzada Tropicalista” de Nelson Motta em 1968 e os primeiros álbuns musicais de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé e Os Mutantes. Da mesma época, os filmes *A Margem* (1967), de Ozualdo Candeias, e *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), de Sganzerla, em certa sintonia com estas ideias, seriam considerados os fundadores de um movimento de ruptura no cinema.

Na Argentina, a década de 1960 também testemunhou a tentativa de fazer convergir as vanguardas artísticas e as vanguardas políticas de esquerda, de “romper o isolamento a que está condenada a arte na sociedade burguesa” e de realizar “a utopia de fundir arte e política” (LONGONI; MESTMAN, 2013, p. 31). A partir dos primeiros anos da década, como observa Andrea Giunta (2001), a ação de instituições estatais e privadas para o desenvolvimento artístico nacional com potencial internacional, em especial na área das artes plásticas, mas também para o teatro experimental e para a literatura, prometia transformar Buenos Aires num importante polo de arte moderna no continente, competitivo com outros cenários, como o parisiense ou o nova-iorquino. Já no contexto das “novas ondas” cinematográficas, ditas modernas, obras autorais de jovens diretores como Rodolfo Kuhn, David José Kohon, Lautaro Murúa ou Leonardo Favio, comparadas ao cinema de arte europeu pela crítica local especializada, originaram a expressão

¹² A ideia é uma releitura do Modernismo brasileiro, por meio do Manifesto Antropófago (1928) de Oswald de Andrade, que propunha a “deglutição” dos legados culturais europeus na conformação de expressões artísticas originalmente nacionais. No final da década de 1960, a retomada destas ideias previa “deglutir” elementos estrangeiros da indústria cultural na criação artística brasileira.

Generación del 60 para dar conta da nova estética, que, como aponta Elena Goity (2005, p. 81), seria posteriormente tachada como “intelectual e estrangeirizante”.

O ano de 1968 adquire relevância no cenário cultural argentino, como é possível entender no detalhado levantamento histórico produzido por Ana Longoni e Mariano Mestman (2013). De certa forma, o acirramento dos acontecimentos políticos já descritos aqui motiva uma radicalização das experiências artísticas. Ao mesmo tempo, aprofunda o abismo entre a arte engajada e vertentes estéticas.

A primeira defendia inserir-se numa agenda política de esquerda, alinhada com setores operários e estudantis e com as ideologias do movimento sindical da Confederación General del Trabajo (CGT). De um lado, as investidas revolucionárias de artistas plásticos, cineastas, jornalistas e outros intelectuais culminariam na realização coletiva de uma série de eventos artísticos que ficaram conhecidos como *Tucumán Arde*, em novembro do mesmo ano, nas sedes da CGT de Buenos Aires e Rosário, cujo tema central era denunciar a situação de extrema miséria dos trabalhadores rurais no Norte Argentino.

De outro lado, ainda de acordo com Longoni e Mestman, as chamadas “neovanguardas” estéticas, com ramos nas artes plásticas, no teatro, na música concreta e no cinema, inspiradas em movimentos como a *pop art* e o *happening*¹³ e surgidas em torno das experimentações artísticas sediadas no Instituto Di Tella¹⁴, terminaram por ser discriminadas como apolíticas, burguesas, alienadas, desmobilizadas, internacionalistas. Do seio destas experiências vanguardistas, surge a ideia do longa-metragem de Alberto Fischerman, *The Players Versus Ángeles Caídos*, em 1968, considerado um marco tanto

¹³ A *pop art* foi um movimento artístico surgido entre os anos 1950 na Inglaterra e os anos 1960 nos Estados Unidos. Esta vanguarda artística buscava chamar atenção, de maneira irônica, para a estética da cultura de massas. No contexto norte-americano, utilizando técnicas como a *collage* e a serigrafia, as obras de artistas como Andy Warhol, Roy Lichtenstein e Robert Rauschenberg traziam temas da publicidade, dos quadrinhos e do universo das celebridades, entre outros, lançando luz simultaneamente a objetos do cotidiano. O termo *happening* surgiu no fim dos anos 1950 para designar manifestações artísticas híbridas entre as artes visuais e as cênicas, inspirada pelas intersecções entre a arte e a vida, nas quais um ou mais artistas propõem improvisações com a participação do público (no que ele se diferencia da performance, por exemplo), sem roteiro prévio, com apenas indicações básicas e geralmente realizadas fora de espaços convencionais, como o do palco. Por seu caráter inventivo, um *happening* nunca poderia ser repetido de forma igual mais de uma vez.

¹⁴ Segundo Longoni e Mestman (2013, p. 43), o instituto foi “fundado em 1958 pela família do empresário Torcuato Di Tella” como entidade sem fins lucrativos com o objetivo, entre outros, de “promoção da arte contemporânea”, abrigando centros experimentais nas áreas de artes visuais, estudos musicais e teatro e audiovisual. Como nos explicam os autores, o modelo do Di Tella é “baseado na filantropia mais do que no mecenato, em que a relação entre empresário e artista [...] encontra-se mediada por uma gestão profissionalizada com certo grau de autonomia” (LONGONI; MESTMAN, 2013, p. 43).

para a produção do Grupo de Los Cinco quanto, posteriormente, para o surgimento do grupo Cine Subterráneo.

Grupos e filmes

The Players surge, portanto, dentro do contexto do Grupo de Los Cinco. Em 1968, cinco diretores que vinham da publicidade – Alberto Fischerman, Ricardo Becher, Néstor Paternostro, Juan José Stagnaro e Raúl De La Torre – resolveram se reunir para financiar seus primeiros ou segundos longas-metragens. Entre 1966 e 1968, com a tomada de poder de Juan Carlos Onganía, o Instituto Nacional de Cinematografía (INC) da Argentina, à época o órgão responsável pelo financiamento dos filmes, e o Ente de Qualificação, encarregado pela censura, haviam passado por diversas modificações por meio de novas leis que dificultavam a produção e a exibição. Por sua vez, o Ente de Qualificação passou a depender do poder executivo e poderia negar a difusão de obras “que atentassem contra o estilo nacional de vida ou as pautas culturais da comunidade” (MARANGHELLO, 2005b, p. 342). Buscando formas de produção independente, alguns cineastas passaram a formar coletivos. É o caso também dos movimentos de cinema militante, o Cine Liberación, de Fernando Pino Solanas e Octavio Getino, e o Cine de La Base, de Raymundo Gleyzer.

Os realizadores do Grupo de Los Cinco utilizavam suas rendas como publicitários para investir na produção dos filmes. Entre 1969 e 1970, eles lançaram, além de *The Players: Tiro de Gracia*, de Ricardo Becher; *Mosaico – la vida de una modelo*, de Néstor Paternostro; e *Juan Lamaglia y Sra.*, de Raúl De La Torre. O filme de Juan José Stagnaro, *El Proyecto*, nunca saiu do papel, mas em 1974 o cineasta dirigiu *Una Mujer*, obra que por vezes é contabilizada entre os feitos do grupo, mesmo que este tenha se desagregado ainda em 1969. Neste estudo, analiso duas delas. A obra de Fischerman é um filme sobre os jogos atoriais e a ilusão do cinema. Nela, dois grupos de atores habitam um velho estúdio abandonado. Os Players ocupam os espaços nobres e, entre tédio e euforia, musicais e *happenings* improvisados, ensaiam a peça *A Tempestade*, de William Shakespeare. Aos Ángeles Caídos sobram os espaços sombrios dos mezaninos e dos corredores do estúdio, pois quando disputam com os Players a posse do território, estes sempre ganham e os expulsam. Já o segundo longa de Becher, *Tiro de Gracia*, é uma adaptação do romance homônimo de Sergio Mulet, sobre um grupo de jovens poetas e artistas da geração *beat* argentina que vivem à margem da sociedade, entre um

subemprego e outro, descrentes da política, e suas experiências étlicas, sexuais e subjetivas. O próprio Mulet interpreta o protagonista Daniel.

Efetivamente, o Grupo de Los Cinco foi, acima de tudo, uma estratégia de autofinanciamento e de promoção das obras, forma possível de “fazer filmes com um sistema de produção que não dependesse da indústria, mas que não obrigasse à completa marginalidade alternativa e encontrasse um circuito de distribuição que não estivesse só baseado no abandono definitivo das salas de cinema” (FILIPPELLI, 2000, p. 14).

Por isso, os longas estrearam em pequenas salas ou foram exibidos em sessões especiais da Cinemateca ou de centros culturais. O modelo de realização era orientado pela camaradagem, baixos orçamentos, colaboração entre os diretores, equipe técnica composta por amigos e equipamentos compartilhados. O ambiente do Instituto Di Tella também foi fundamental como suporte, não apenas em termos de inspiração pela arte de vanguarda que se desenvolvia em suas dependências e que influenciou os diretores, mas também porque o Grupo de Los Cinco soube aproveitar artistas do teatro, do *happening* e da música que circulavam pelos projetos do centro cultural e pelo popular Bar Moderno, que ficava nas imediações.

Ainda de acordo com Filippelli (2000, p. 15), a proposta estética dos Cinco era um “projeto coletivo reformista” – o autor explica que a polarização naquele momento dividia os posicionamentos no campo artístico entre reforma ou revolução. Portanto, diferentemente do Cine Liberación e do Cine de La Base, a intenção não era fazer do cinema um instrumento político e social, embora os filmes carregassem as simbologias políticas do seu tempo, mas propor inovações formais às narrativas cinematográficas, com novas linguagens transgressoras, que significassem uma “renovação dos modos de atuação e representação da realidade” (MARANGHELLO, 2000, p. 28). Desta forma, a iniciativa criou para si uma via independente tanto do cinema clássico, quanto do cinema militante ou ainda do “cinema de autor”, naquele momento representado por uma Generación del 60 em decadência. Apesar disso, o Grupo de Los Cinco não se pretendia um “movimento” com uniformidade de temas e de estilos. De todo modo, pela proximidade das influências, veremos, ao longo dos três capítulos deste trabalho, que há traços em comum, muito em função, provavelmente, do diálogo criativo entre os diretores.

No mesmo período, entre 1968 e 1969, o cineasta Hugo Santiago havia retornado de uma temporada na Europa e estava filmando seu primeiro longa, *Invasión*, com argumento e roteiro escritos por ele e pelos escritores Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy

Casares. Nele, apresenta-se uma cidade fictícia chamada Aquilea, sitiada por invasores que preparam investidas para tomar o controle definitivo, no hipotético ano de 1957. Um grupo de cavaleiros capitaneados por um ancião deverá demonstrar a própria valentia para defender a cidade e impedir que ela seja invadida, colocando a própria vida à prova. Ao mesmo tempo, um segundo grupo, composto por jovens guerrilheiros coordenados por uma mulher, se submete a exercícios de luta armada e se envolve em emboscadas.

Santiago não era completamente alheio aos cineastas do Grupo de Los Cinco, que eram seus colegas e amigos. Ele também frequentava o Instituto Di Tella, e, deste centro, incorporou atores que integraram o elenco do seu filme, bem como artistas que assinaram o figurino, a cenografia e a trilha sonora. Por isso, e também pelo trabalho de renovação formal e afinidade estética de *Invasión*, tanto a crítica quanto os cineastas do Grupo de Los Cinco consideraram Santiago como “o sexto dos Cinco”. No entanto, Armando Capalbo (2005, p. 546) aponta, evidentemente, distâncias entre eles, algumas das quais poderemos conferir na análise de narrativa, tempo e atuação dentro dos filmes.

O que aconteceu com os cineastas do grupo e Santiago, como nos conta Rafael Filippelli (2000, p. 15), é que, de pronto, “a esquerda política criticou nos filmes do grupo seu alto grau de subjetividade” e o não comprometimento com a agenda da luta clandestina contra o regime. Apesar de que não houve, de início, um caráter tão forte de ruptura, mas, melhor dizendo de coexistência isolada – e embora cineastas como Fischerman e Solanas, por exemplo, ambos publicitários, mantivessem entre si relação de amizade e mesmo de comunhão de algumas ideias sobre cinema –, os filmes acabaram sendo vistos como uma oposição frente às vertentes cinematográficas militantes e engajadas. Naquela fase, tudo que não seguia uma agenda de luta junto aos movimentos sociais acabava recebendo o rótulo de estrangeirizante. E, naquele momento, naturalmente, eles se distinguiam dos modelos de participação política do cinema em desenvolvimento, apesar da cordialidade reinante entre os cineastas. Talvez mesmo por isso a eles seja reservado um capítulo menor na história do cinema argentino.

Em 1966, engajados ao peronismo, que então estava proscrito, Solanas e Getino haviam realizado, de forma independente e clandestina, o documentário *La Hora de los Hornos*, como via de denúncia e protesto contra o imperialismo, a dominação colonial e o regime autoritário. Este filme, como outros do cinema militante, seria distribuído e exibido na surdina em sindicatos, reuniões e assembleias dos movimentos sociais, ao final chamando os espectadores à reação ativa, à práxis política e ao envolvimento na luta por liberação. Além disso, é de 1969, mesmo ano em que os filmes do Grupo de Los Cinco e

de Santiago foram lançados, o manifesto “Hacia un Tercer Cine”, assinado por Solanas e Getino, onde eles convocam à realização engajada, opondo uma terceira via politicamente ativa tanto ao cinema de autor europeizado quanto ao cinema clássico-industrial¹⁵.

Os ânimos, no entanto, terminariam por se exaltar definitivamente em novembro de 1970, já durante o governo militar de Roberto Levingston e cerca de um ano após os eventos de *Tucumán Arde* – portanto, depois que o grupo já havia sido dissolvido e no momento em que estava surgindo outro movimento que nos interessa neste trabalho: o Cine Subterráneo ou Contestatario. O episódio ficou conhecido como “La Noche de las Cámaras Despiertas”. E assim o resume o relato de Beatriz Sarlo:

Em uma noite e uma manhã, vinte pessoas vinculadas com o cinema produziram, filmaram e montaram seis, sete ou oito curtas em 16 mm. No dia seguinte, levaram-nos a Santa Fé e projetaram-nos num ato político. Tudo terminou em uma batalha campal provocada por um mal-entendido gigantesco. (SARLO, 2007, p. 152)

Entre eles, um cineasta dos Cinco, Alberto Fischerman, e dois dos Subterráneos, Julio Ludueña e Rafael Filippelli, além de Jorge Cedrón, Carlos Sorín e outros. Eles foram convidados para representar a delegação cinematográfica bonaerense, dirigindo curtas-metragens para o Primeiro Encontro Nacional de Cinema, uma assembleia-congresso militante que aconteceria em Santa Fé. Assim surgiram os filmes, criados coletiva e clandestinamente e realizados da noite para o dia, a toque de caixa, com teor político e inspiração no *happening* e na livre improvisação, em que a qualquer momento qualquer um dos presentes poderia interferir, entrar em quadro, mudar os rumos. A projeção na assembleia em Santa Fé, no entanto, “se desenvolveu em clima singularmente hostil; dos insultos e gritos passou rapidamente aos golpes” (SARLO, 2007, p. 174). Militantes e documentaristas presentes, mais alinhados com o cinema militante e com as obras de Fernando Birri, consideraram os curtas uma afronta reacionária, esteticista, alienada. Em um dos curtas, aparecia uma atriz folheando uma revista onde se podia ver uma imagem de Che Guevara interpretado por Omar Sharif num filme hollywoodiano, o que foi interpretado pelo tom de deboche e desrespeito. Os cineastas voltaram para Buenos Aires na mesma noite, e os curtas foram destruídos. Isto demonstra como o estado das coisas e a tensão daquele momento histórico não souberam compreender estas cinematografias,

¹⁵ A expressão “terceiro cinema”, não obstante, já vinha sendo usada durante toda a década de 1960 para se referir a esta produção cinematográfica política e social dos novos cinemas latino-americanos ou do Terceiro Mundo, que incluía Glauber Rocha e o Cinema Novo brasileiro; o documentarista Fernando Birri e os cinemas militantes, na Argentina; os cubanos Tomás Gutiérrez Alea, Santiago Álvarez e Julio García Espinosa; o boliviano Jorge Sanjinés e o grupo Ukamau, entre outros.

“anos em que a ideologia e a política ataçavam fogueiras onde todos os desacordos se colocavam, como se dizia então, ‘em vermelho vivo’” (SARLO, 2007, p. 184).

Filippelli explicaria que eles jamais imaginavam que algo semelhante iria suceder, pois vinham embalados pelo potencial político de liberdade criativa que representava cinematograficamente o filme *The Players*, de Fischerman. De fato, ele, Ludueña, Bebe Kamin, Edgardo Cozarinsky e Miguel Bejo nutriam tanta admiração pela obra que a consideraram inaugural no trabalho do grupo Cine Subterráneo, movimento que eles criaram de cinema experimental e *underground*, cujos filmes foram feitos entre 1970 e 1973. São alguns deles: *La familia unida esperando la llegada de Halley* (1971, de Miguel Bejo) e *Alianza para el progreso* (1971, de Julio Ludueña). Neste estudo, analiso *Puntos Suspensivos* (1971, de Edgardo Cozarinsky), filme sobre a trajetória de um padre de extrema direita que foi impedido de atuar. Ele vai em busca de interlocutores da igreja, da burguesia e do Exército, perplexo com a modernização nacionalista e a renovação dos discursos das classes conservadoras, e procurando entender o que levou a um de seus jovens pupilos a largar a religião, a família e a cidade para lutar ao lado da guerrilha no Norte do país.

Os cineastas eram técnicos e críticos de cinema, em suma realizando seus primeiros longas. Apesar de enxergarem as obras de Fischerman e de Hugo Santiago como referências, o Subterráneo se diferenciava por uma estética ainda mais transgressiva e irreverente, narrativas mais fragmentadas, a realização de obras propositalmente de “mau gosto”, além do uso parodiado dos gêneros cinematográficos (o musical, o terror, o filme de vampiro), dos personagens que representavam conceitos, das alegorias políticas e da encenação direta da violência e do sexo explícito. Mesmo assim, não se identificavam nem com o peronismo, nem com os movimentos de cinema militante: e, além disso, “não queríamos nos alinhar com as vozes oficiais e nem com as convalidantes, erámos uns anarquistas!” (TIRRI, 2000, p. 98), segundo diria Ludueña. Como o Grupo de Los Cinco, no entanto, eles também financiavam seus filmes com recursos próprios, e muitos acabaram nunca estreando, apenas exibidos em pequenas sessões entre cinéfilos e colegas da classe cinematográfica.

Portanto, este modelo se assemelha muito ao de algumas obras do Cinema Marginal brasileiro, produções baratas, feitas com intensa colaboração dos amigos, que foram censuradas e proibidas para exibição, ou simplesmente não chegaram ao circuito comercial, sendo projetadas em sessões caseiras ou em programas de cineclubes. É o caso de *Matou a Família e Foi ao Cinema* (1969, de Julio Bressane), que ficou poucos dias

em cartaz e foi retirado das salas de cinema pela censura. Também não é muito diferente de *Bang Bang* (1971), de Andrea Tonacci, que foi preterido pelos exibidores, a ponto de Paulo Emilio Salles Gomes escrever uma crítica sobre o filme quase três anos depois de sua produção, dizendo: “É escandaloso que *Bang-Bang* ainda não tenha sido programado comercialmente por um de nossos cinemas de arte” (GOMES, 1973).

A obra de Tonacci traz um enredo bastante hermético: um homem misterioso é perseguido por três bandidos, ao mesmo tempo cruéis e atrapalhados, que estão atrás do conteúdo da maleta que este homem carrega. Por vezes, eles se enfrentam; em outras, eles apenas convivem quase harmoniosamente. Entre essas situações, os personagens interagem ainda com uma cigana, um mágico e um motorista de táxi. Por sua vez, o segundo longa de Bressane intercala episódios de crimes chocantes, realizados em ambientes familiares ou íntimos: filho que mata os pais, marido que assassina a mulher, amigas que se matam, um homem torturado até a morte. Já *O Bandido da Luz Vermelha* fez um relativo sucesso nas salas comerciais de São Paulo. Narrava a história de Jorginho, assaltante de casas de luxo e narcisista, transitando por seus crimes, suas decepções de vida, suas crises de identidade. O bandido foge da perseguição da polícia, enquanto está às voltas com uma facção criminosa comandada por um político corrupto e com uma história de tórrido romance e traição com uma prostituta da Boca do Lixo.

Estes filmes se aproximam, assim como outros do Cinema Marginal, pela narrativa descontínua, pela construção do espaço urbano, pela representação vazia e não psicologizante dos personagens, pelos temas do avacalho, da violência e do horror. Além disso, apostam em citações e intertextualidades frequentes, diálogo com os gêneros cinematográficos, alternância entre abjeção e curtição¹⁶, e boa dose de ironia, deboche e *non-sense*, apenas para citar as características principais. Contra a vontade e intenção dos cineastas, as obras foram reunidas na denominação de Cinema Marginal, fazendo referências ao “estar à margem”. A partir de meados da década de 1970, até os dias de hoje, como explica Fernão Ramos (1987, p. 47), esta alcunha tornou-se a mais usada, desde a realização das primeiras mostras que agruparam estes filmes por afinidades, até a produção de críticos e historiadores que tentavam dar conta do “movimento”.

Assim, a pesquisadora Paula Wolkowicz (2014, p. 294) compara o Cine Subterrâneo e o Cinema Marginal: “Sintomas de uma América Latina convulsionada,

¹⁶ Estas são categorias identificadas por Fernão Ramos (1987), que enxerga como uma constante dos filmes marginais o horror, a abjeção e uma entrega aos prazeres da festa, da dança, das drogas, do sexo, entre outras coisas.

esses filmes põem ênfase na experimentação [...], a partir de uma narração fragmentária, incoerente e, inclusive, negada [...], mas que tem em seu horizonte simbólico a construção de uma alegoria”. Temáticas semelhantes em torno da violência e do horror, estratégias de choque para deslocar o espectador, discursos midiáticos parodiados: as duas vertentes compartilham, realmente, muitas semelhanças. Por outro lado,

havia uma percepção muito distinta sobre a política e o social. A bandeira de libertação nacional que funcionava como verdadeiro *leitmotiv* da época em toda a América Latina tinha, para o caso dos cineastas brasileiros, um gosto amargo, de fracasso, de um gesto truncado. Já a Argentina se encontrava em plena efervescência social, ainda que os cineastas *under* não deixassem de ver com certo receio a fé cega da intelectualidade da esquerda em uma revolução que acreditavam ser inexorável. (WOLKOWICZ, 2014, p. 295)

Já no cotejo entre o Cinema Marginal e o Grupo de Los Cinco, há aproximações com relação à inventividade das narrativas, os filmes realizados em pequenas equipes e entre amigos, os modos de financiamento alternativos ou independentes e a influência de outras cinematografias modernas, em especial a *Nouvelle Vague*. Enquanto isso, Daniel Caetano (2014, p. 151) observa duas distinções essenciais entre eles: em primeiro lugar, “o grau de união coletiva”, já que o argentino se tratou “de um grupo de amigos que se constitui como tal e publiciza a sua existência”, sendo que “no caso do Cinema Marginal, é discutível até mesmo agregá-lo como *grupo*”¹⁷. Em segundo lugar, com relação à escala, o Grupo de Los Cinco foi um movimento breve, durando apenas um ano e produzindo apenas quatro filmes, e sob o “selo” do Marginal críticos e historiadores contam mais de duas dezenas de produções ao longo de cerca de dez anos¹⁸.

Caetano também identifica um paralelo entre os brasileiros e os argentinos no tangente à dicotomia entre “arte pura” e “arte militante”, citando o episódio da “Noche

¹⁷ Uma importante exceção foi a já mencionada Belair. Sganzerla e Bressane teriam se encontrado um ano antes em um festival, apresentando seus filmes, e percebido o quanto seus cinemas tinham em comum. Já em janeiro de 1970, Sganzerla e Helena Ignez mudavam-se para o Rio de Janeiro e começavam a aventura ao lado de Bressane: sete filmes realizados em cerca de seis meses. Sganzerla assinou três: *Copacabana Mon Amour*, *Sem Essa*, *Aranha* e *Betty Bomba*, *A Exibicionista* (ou, posteriormente, *Carnaval na Lama*, filme que infelizmente se perdeu). Bressane também dirigiu três: *A Família do Barulho*, *Cuidado Madame* e *Barão Olavo*, *O Horrível*. Helena Ignez dirigiu *A Miss e o Dinossauro* (que, no entanto, só seria montado e lançado em 2005). À metade de 1970, os três foram avisados por alguém de confiança que haviam caído na desconfiança dos militares e tomaram a decisão imediata de deixar o Brasil e fugir para Londres, onde alguns filmes da Belair terminariam de ser montados. A curta, mas produtiva fase do trio representou um dos momentos mais transgressivos do cinema brasileiro, levando aos limites a experimentação em cena, e uma parte disto já era anunciada no exercício formal das obras anteriores de Bressane e Sganzerla, entre as quais, duas estudamos aqui. Sobre a intensa experiência da parceria que se seguiu, e que também incluiu atores como Maria Gladys e Guará Rodrigues, há o documentário *Belair* (2011), de Noa Bressane e Bruno Safadi.

¹⁸ Pelo fato de não ter se autoproclamado como grupo e, sim, ter sido reunido posteriormente pela historiografia em torno de semelhanças de narrativa, estilo e temas, os números do Cinema Marginal podem variar. Sobre as obras e os cineastas, há diferentes levantamentos e compilações, como os de Jairo Ferreira (1986), Fernão Ramos (1987) e Eugenio Puppo (2012).

de las Cámaras Despiertas” na Argentina em conexão com o “conflito estético-geracional” entre o Cinema Marginal e o Cinema Novo. Com efeito, o lançamento de *O Bandido da Luz Vermelha* teve caráter de ruptura. Apesar de Sganzerla ter escrito muitas resenhas favoráveis aos filmes cinemanovistas em sua carreira como crítico de cinema, seu primeiro filme trazia marcas claras de divergências. Em especial, porque a obra dispensava a tradição culturalista e, como já mencionei, estabelecia um diálogo intenso e antropofágico com a indústria cultural¹⁹. Além disso, apostava numa estratégia agressiva com relação ao espectador, enquanto uma segunda fase do Cinema Novo vinha se distanciando de seus antigos propósitos estéticos experimentais, em prol de estabelecer uma comunicação mais direta com o público. Assim:

Não se tratava somente de romper com a geração para se destacar ou porque o grupo cinemanovista estava chegando a acordos com um governo que impunha o ambiente ditatorial daqueles dias – havia também em questão a relação com o público e com a história pregressa do cinema brasileiro [...]. Não foi por acaso que diversos filmes do marginalismo buscaram os velhos astros das chanchadas para fazer parte do seu elenco. (CAETANO, 2012, p. 30)

Conforme aponta Fernão Ramos (1987, p. 27), Glauber Rocha se referia aos novos filmes de Sganzerla, Tonacci e Bressane como “uma velha novidade”, que relançava as mesmas intenções do Cinema Novo em seus princípios, e usaria o termo pejorativo “udigrudi” (derivado de *underground*) para apelidar o movimento²⁰. De fato, os dois movimentos tinham muito em comum, mas, neste cenário do fim da década de 1960, os diretores do Cinema Marginal, que não tinham intenção de fazer com o cinema uma intervenção na realidade social, também seriam acusados de apolíticos e desmobilizados, o que não necessariamente é um retrato fiel dos filmes que eles realizavam. Desnecessário lembrar que o próprio movimento cinemanovista, nesta época, padecia com as mesmas críticas que fazia aos novos cineastas, de estar distanciando-se da proposta ideológica que marcou seus princípios. No instante em que os primeiros curtas e longas começaram a ser feitos, reinava no país um grande sentimento de “desencanto”, “uma profunda desilusão e desengano” (GARRAMUÑO, 2012, p. 58) pelo momento histórico e político – pedaço essencial do nosso passado que guarda tantas semelhanças com os acontecimentos do

¹⁹ O debate do fim dos anos 1960 atualizava uma discussão da vanguarda modernista brasileira, entre a perspectiva cultural nacionalista pura de Mário de Andrade e uma outra, esta defendida por Oswald de Andrade, mais aberta às incorporações das influências culturais estrangeiras, presentes na nossa História desde a colonização.

²⁰ Jairo Ferreira (1986) não deixaria de reparar, porém, que havia aí também algo de remorso, justamente em torno da figura da atriz Helena Ignez, ex-mulher de Glauber e que havia iniciado o romance com Sganzerla durante as gravações de *O Bandido*. Anos depois, Glauber admitiria a relevância do Cinema Marginal, tendo dirigido filmes que penetram nesse universo.

Brasil de hoje, decorridos 50 anos – e que Garramuño reconheceu também como uma crise do moderno.

Em parte, discutirei, nos próximos capítulos, sobre de que forma questões estéticas destes filmes, justamente pela perspectiva desse desengano e da perplexidade com os rumos do país, podem ser, à sua maneira, também políticas. Finalmente, discussões nessa ordem de oposição, que queriam impor uma separação entre o suposto engajamento de uns e a alienação de outros, acabaram por fragmentar e enfraquecer a classe artística, seja no Brasil, na Argentina ou em qualquer outro lugar. Quem sabe, passadas tantas décadas deste período, podemos deixar de lado a dicotomia e admitir, como Jacques Rancière (2005, p.16), que as duas coisas estão constantemente em mútua constituição, a estética como “um sistema de formas ‘a priori’ determinando o que se dá a sentir. É um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência”.

1. A forma da fábula

Inumeráveis são as narrativas do mundo. Há, em primeiro lugar, uma variedade prodigiosa de gêneros, distribuídos entre substâncias diferentes, como se toda matéria fosse boa para que o homem lhe confiasse suas narrativas: a narrativa pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem, fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada de todas essas substâncias (...). Além disso, sob estas formas quase infinitas, a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade; não há em parte alguma povo algum sem narrativa; todas as classes, todos os grupos humanos têm suas narrativas, e frequentemente estas narrativas são apreciadas em comum por homens de culturas diferentes, e mesmo opostas; a narrativa ridiculariza a boa e a má literatura: internacional, trans-histórica, trans-cultural; a narrativa está aí, como a vida. (BARTHES, 2011, p. 19)

A natureza imagética do cinema levou François Jost (1978) a afirmar que as imagens mostram, não dizem. Antes dele, em 1968, Metz (2007, p. 60) fazia questão de ressaltar que “o cinema é infinitamente diferente da linguagem verbal”, que ele “diz diferentemente”, pelas imagens, pela montagem. De certa forma, considerando a narrativa cinematográfica como um processo imagético-narrativo (visual e sonoro) e não-linguístico, como diria André Parente (2000, p. 43), chegamos mais próximo de entender – e não na lógica de dotar de sentido, mas de acessar – os sete filmes que são o objeto deste estudo.

Isto porque o regime imagético parece mais bem associado ao pensamento, a um estado não-verbal da consciência²¹. Quando depuradas à análise plano a plano, percebemos que, em obras como *O Bandido da Luz Vermelha* e *The Players Versus Ángeles Caídos*, por exemplo, as situações avançam muito mais por livre associação ou por ruptura entre si do que para a construção de uma lógica, de uma causalidade ou de uma continuidade. A potência da fragmentação assume, para estas cinematografias, já localizadas num período de “crise e reavaliação” do moderno (GARCIA, 2014, p. 157), um caminho sem volta na narrativa.

Penso na estruturação do relato de *Matou a Família e Foi ao Cinema*. A apresentação do *plot* central do filme, que é a história de duas moças ricas infelizes nos seus casamentos, sofre um extremo processo de condensação, para usar o termo empregado na análise de Jean-Claude Bernardet (1991, p. 62). O que quer dizer que às

²¹ Ele é não-verbal no sentido em que não se ampara na língua. Isto significa que a imagem “possui uma vida própria e um poder de ideação ao se associar a outras imagens” (SAMAIN, 2012, p. 23).

vezes sequências inteiras são significadas por um único plano na narrativa, como a crise do casamento de Márcia (Márcia Rodrigues), a incomunicabilidade com o marido e a viagem dele, que é a justificativa para que ela se isole na casa de campo para repensar suas escolhas. A sequência é resolvida em seis planos: no primeiro, o marido fala sobre armas, e Márcia parece alheia; no segundo, um plano fechado, ela demonstra expressão de tédio profundo, e já escutamos o som das turbinas do avião; no terceiro, a personagem aparece em plano aberto frontal, na calçada, também com o olhar perdido; no quarto vemos um avião decolando; no quinto, um *raccord* de olhar de Márcia, debruçada sobre uma janela, parecendo acompanhar essa decolagem; e no sexto, plano geral de veículos trafegando por uma estrada de serra.

Há linearidade e progressão nesta sequência que dura um pouco mais de um minuto. Mas a sensação de ausência chama muito mais atenção. E esta falta de elementos para compreensão do trecho, em que imagem e som nos dizem o essencial e, ao mesmo tempo, não o suficiente, é justamente onde acredito encontrar uma relação, talvez não sem propósito, com o que o dramaturgo e escritor francês Antonin Artaud falava sobre a impotência no cerne do pensamento. Ele, que se dizia “*aquele que melhor sentiu a estupefaciente perturbação da língua, em suas relações com o pensamento*” (ARTAUD apud BLANCHOT, 2005, p. 50), experimentava, pois, na escrita, o “impoder” e as lacunas de pensar. No lugar de um regime bem costurado da razão, ele insere, então, o ser no vazio. Porém o faz “com uma força combatente que é sempre proporcional a esse vazio que ele abraça” (BLANCHOT, 2005, p. 54).

A referência a Artaud, já de início para pensar na narrativa dos filmes marginais brasileiros e *undergrounds* argentinos, não nos atravessa aleatoriamente, pois, como veremos também no terceiro capítulo, o fim dos anos 1960 assistiu à retomada de vários de seus escritos, não só no teatro, mas também no cinema e em outras artes. Durante o lançamento de *O Bandido da Luz Vermelha*, em dezembro de 1968, Rogério Sganzerla diria, a Alex Viany (2007, p. 27), que era preciso repensar as referências óbvias: “O cinema brasileiro é um processo naturalmente cruel”.

Ora, tendo em vista as estratégias imagético-narrativas destes filmes em provocar o choque e a agressão pela forma e/ou pelo conteúdo, promovendo cortes e interrupções bruscas e situações de violência, escatologia, escárnio e morte, o adjetivo “cruel” é aqui deveras artaudiano em seu uso: a crueldade, tomada não absolutamente como a violência banalizada, é a própria força combatente que resiste ao vazio, como consciência lúcida de uma necessidade e de um esforço de existir, sair da inércia, chacoalhar o pensamento. Ou

“rigor, aplicação e decisão implacável, determinação irreversível” (ARTAUD 1964, p. 154) sobre o pensamento. Este rigor espartano poderia ser uma interessante descrição do processo austero e exigente de Hugo Santiago para a realização do roteiro e da decupagem de *Invasión*. Antes de as filmagens começarem, já determinava cenários exatos, movimentos de câmera e enquadramentos previstos em detalhes e diálogos definitivos, seguidos à risca posteriormente. Como veremos no terceiro capítulo, também os atores foram rigidamente dirigidos para performances contidas ao máximo. “A estrutura do filme é geométrica: perfeitamente simétrica. Estava inscrita, desde o princípio, em dois gráficos rigorosos, (...) todos os elementos visuais e sonoros respeitam estritamente essa divisão” (PEÑA, 2003, p. 248), nas palavras do próprio cineasta²².

Entre os temas principais que quis desenvolver com a narrativa e a atmosfera do filme, Santiago enumera “o mito ancestral da peste e (...) um rigoroso tratamento do medo” (PEÑA, 2003, p. 249). Novamente um objeto caro ao pensamento teatral de Artaud (1964, p. 42) e que está intimamente ligado ao rigor cruel: “não por ser contagioso, mas porque como a peste ele é a revelação, o destaque, o impulso para o exterior de um fundo de crueldade latente pelo qual se localizam no indivíduo ou num povo todas as possibilidades perversas do espírito”.

Aí se realiza a união entre a fragmentação constituinte que impulsiona o pensamento pela crueldade e a fragmentação narrativa que propela a uma sucessão outra que não a da causa e efeito, “um filme com situações puramente visuais, cujo drama decorreria de um choque infligido aos olhos” (ARTAUD, 2006, p. 159) e “onde se opere uma trituração” (p. 170) dos sentidos e estados. Esta convicção de Artaud sobre o cinema poderia ser uma definição quase exata da narrativa dos sete filmes estudados. Em suma, um cinema em que as imagens nascem umas das outras, tal como acontece com os pensamentos, que elas terminam por traduzir, sem recorrer às palavras e à representação.

De fato, como acredita Hugo Santiago, as relações entre imagem visual e imagem sonora não poderiam, para estes filmes, ser comparadas à língua. Daí a dificuldade para teóricos que buscaram modelos da linguística para analisar a construção de sentido do cinema, nos anos 1950 e 1960. Christian Metz (2007) proporia a grande sintagmática e diferenciações entre denotação e conotação cinematográfica em 1968, mesmo ano em que os filmes estudados aqui começavam a ser feitos. Falaria que a linguagem do cinema “é

²² Sem esquecer que esta austeridade do trabalho também era a marca do cineasta francês Robert Bresson, de quem Santiago foi assistente de direção em *O Processo de Joana D’Arc* (1962) e a quem se refere, frequentemente, como seu mestre.

primeiro a literalidade de um enredo” (METZ, 2007, p. 119), na qual efeitos de estilo, intimamente ligados a ela, representam uma segunda camada de significação²³. Mas o teórico não deixaria de notar:

Parece, portanto, que a paradigmática do filme está condenada a permanecer parcial e fragmentária, pelo menos se procurada ao nível da *imagem*. Isto se deve naturalmente ao fato de que a *criação* tem um papel mais importante na linguagem cinematográfica que na manipulação dos idiomas. (METZ, 2007, p. 121, grifos do autor)

Igualmente à época, o escritor Noel Burch (1992, p. 201) constataria o desafio. Seu livro *Práxis do Cinema*, lançado em 1969, que abordava escolhas de estilo e suas combinações na estruturação do relato cinematográfico, já admitia: “Se nossa experiência do cinema levou-nos a reter alguns filmes que permitem entrever o prodigioso potencial do cinematógrafo, ela ainda não nos permitiu defini-lo”²⁴.

Santiago, no mesmo ano, considerava que a narrativa fílmica se assemelharia mais ao ideograma chinês. “Assim como os traços de um ideograma se carregam de sentido graças à sua interrelação, no cinema o sistema de signos heterogêneos é mais que nada um sistema de interrelações” (PEÑA, 2003, p. 250). E completaria ainda: “Um som, um gesto, uma palavra, uma luz têm para mim valor na medida em que modifiquem e sejam modificados por outros elementos da sua mesma série e que as séries se modifiquem entre si” (PEÑA, 2003, p. 251). Em *Invasión*, por todo o filme vemos em paralelo dois *plots*, o dos defensores de Aquilea, homens de Don Porfirio (Juan Carlos Paz), e o do grupo de jovens capitaneados por Irene (Olga Zubarry), sem saber até os minutos finais como eles se relacionam, e não é senão por essa contaminação entre os planos e entre as sequências que se seguem umas às outras, impregnadas pelo mesmo sentimento de urgência, que a sensação de continuidade se mantém. Não seria esta uma síntese bastante artaudiana de que as imagens derivam das imagens, como os pensamentos dos pensamentos?

Quando o foco da narrativa se volta para a relação entre planos, tomando cada imagem de forma independente das outras, encontram-se formas mais pertinentes de enxergar filmes já não calcados sobre um esquema representacional, seja no nível da diegese ou das estruturas de *raccord*. Como nos explica André Parente (2000, p. 13),

²³ É essencial notar que o próprio Metz reconheceu que seu modelo de análise era adequado ao cinema narrativo-dramático ou cinema clássico hollywoodiano. O autor ressaltava que cinematografias modernas, experimentais ou de vanguarda demandavam outros métodos de teorização.

²⁴ Ainda assim, muitos apontamentos de Metz e Burch seguem atuais e válidos para a análise das mais variadas formas narrativas no cinema. Inclusive dos filmes em que as transgressões da linguagem convencional chegam aos extremos, como alguns dos que estudamos nestas páginas.

“veremos que a narrativa não é um enunciado que representa um estado de coisas; ela não é a representação ou a relação de um acontecimento, mas o próprio acontecimento”.

Sobre Artaud, Blanchot (2005, p. 51) traçaria o elo perdido: “Que a poesia esteja ligada a essa impossibilidade de pensar que é o pensamento, eis a verdade que não pode ser descoberta, pois ela escapa sempre”. Eis, também, como este cinema se reconcilia, em termos gerais, através das imagens e dos pensamentos, com sua antiga promessa e potencialidade de aproximar-se mais da poesia. Essa era uma ideia que havia sido importada das vertentes do formalismo russo, cujo foco, “diversamente do de Metz, era ao fim e ao cabo mais estilístico e poético do que linguístico” (STAM, 2003, p. 67)²⁵. E tampouco estaria muito distante no tempo, com relação à realização dos filmes marginais brasileiros e dos *underground* argentinos, o ensaio publicado em 1972 pelo cineasta e escritor Pier Paolo Pasolini (1982) no qual ele retoma a ideia de que a verdadeira identidade do cinema é a poesia²⁶.

Ele sustentava que as imagens diferem dos signos linguísticos por sua não-abstração, porque exprimem a realidade com a realidade, com uma concretude anterior à linguagem, portanto “pré-gramatical” e “pré-morfológica” como o inconsciente: “há todo um mundo, no homem, que se exprime, sobretudo, através de imagens significantes (podemos inventar, por analogia, o termo *im-signo*): trata-se do mundo da memória e dos sonhos” (PASOLINI, 1982, p. 138, grifos do autor). Assim:

O autor de cinema não possui um dicionário, mas uma possibilidade infinita: não vai buscar os seus signos (*im-signos*) à arca, ao depósito, à bagagem: mas ao caos, onde estas não são mais que meras possibilidades ou sombras de comunicação mecânica e onírica. (PASOLINI, 1982, p. 139)

A conformação do cinema à prosa, constituindo ao longo da história do cinema uma convenção narrativa objetiva e naturalista, teria afastado para o segundo plano suas potencialidades expressivas, subjetivas, simbólicas, não-rationais, poéticas por excelência. Mas, em alguns casos, não teriam permanecido latentes, almejadas às margens da indústria? Tomemos dois filmes como *Tiro de Gracia* e *Bang Bang* e a inclinação poética visível em seus relatos. No primeiro, as escolhas estilísticas da

²⁵ Vale notar que, aqui, Stam está se referindo especificamente à Grande Sintagmática de Metz (2007). Este pensamento não poderia, evidentemente, ser aplicado à totalidade da obra teórica do autor francês.

²⁶ Pasolini escreve sobre o cinema de poesia em seu livro *Empirismo Hereje*, obra em que ele desenvolve, como observaria Ismail Xavier, um terceiro caminho ao de Metz e de Burch. De acordo com Xavier (1993, p. 103), o livro de Pasolini apresenta “determinado empirismo, no sentido de pensar sempre a composição estética como algo derivado do real, da experiência, produto da imaginação onde é central a referência ao mundo e o engajamento nele; no entanto, traço marcante da heresia, tal empirismo não se confunde com o senso comum naturalista, não requer uma postura de arte-documento, nem se atém aos cânones do realismo”. Neste sentido, seus escritos não estão distantes do que este trabalho pretende desenvolver no estudo dos sete filmes brasileiros e argentinos, como será possível perceber.

narrativa de Ricardo Becher resistiram a qualquer diferenciação entre as situações reais, as memórias, e as imaginárias, oníricas e fantásticas na vida do protagonista Daniel, vivido por Sergio Mulet, o próprio autor do livro homônimo que inspirou o cineasta. Tanto para Mulet quanto para Becher não lhes importava absolutamente saber qual era o status de cada uma ou estabelecer uma barreira entre o consciente e o inconsciente dos personagens, como relatou o diretor a Fernando Martín Peña (2003).

Se, em *Tiro de Gracia*, em matéria de códigos de narrativa, essa licença poética ainda coexistia com o relato construído com estratégias convencionais de encadeamentos e de *raccords*, no caso de *Bang Bang*, o mundo do filme já escapa em grande parte à representação verossímil para uma dimensão poética onde as várias instâncias (cenários, tempos, personagens, diálogos, montagem) se comportam de formas às vezes imprevisíveis, absurdas. Andrea Tonacci admitiria, em entrevista: “Toda vez que algo ficava óbvio, algum sentido ficava muito claro, (...) então eu tirava fora” (CAETANO et al, 2005). O signo não poderia adquirir significado definitivo, no que ele reconhece a influência dos pensamentos de Artaud. Assim, “se ela significa simplesmente o que está escrito, a palavra acabou”, afirmou, complementando: “por que a poesia vale? Porque a poesia te joga brechas, te dá espaços, ela não te dá certezas, ela não te dá pedras, ela te dá o espaço entre as pedras” (CAETANO et al, 2005). E, não obstante, este mundo que aboliu explicações racionais possui a materialidade pétrea de que fala Parente: sua imagem não representa o acontecimento, ela é o acontecimento puro, a vida acontecendo ante nossos olhos.

Assim, se os formalistas já identificavam, para o primeiro cinema, uma poética que “intensifica a percepção” e desnaturaliza a visão das representações ditas confiáveis da vida cotidiana pretendida pelo realismo, para filmes como *Bang Bang* e as outras obras em questão neste trabalho, a recusa veemente à representação naturalista não significa, no entanto, um isolamento do real presente na vida. Nem mesmo na atmosfera ficcional e construída de *The Players Versus Angeles Caídos*, gravado totalmente em estúdio. “Se tive que me refugiar em um universo artificial [diria Fischerman] foi para me aproximar mais da verdade” (PEÑA, 2003, p. 119). Para estes cineastas, trata-se, então, de uma falsa oposição. “Não existirá de um lado o cinema que represente a vida e de outro aquele que represente o funcionamento do pensamento” (ARTAUD, 2006, p. 173).

Jacques Rancière (2013) reafirma que o olho automático e mecânico da câmera, a escrita da luz, poderia revelar essa visão expressiva, secreta e sensível, sobre as coisas do mundo. “O pensamento e as coisas, o interior e o exterior são nele presos na mesma

textura, indistintamente sensível e inteligível” (RANCIÈRE, 2013, ps. 8 e 9). Rancière entende, como Artaud, que este projeto se mostrou uma utopia, no entanto, e que o potencial foi mais comumente subjugado a serviço da reprodução de esquemas miméticos, “a velha arte da história”, a racionalidade das intrigas.

O autor reconhece, ainda, que foi apenas a “fiel fortaleza do cinema experimental” que perseverou na intenção de cumprir essa promessa nostálgica²⁷. Efetivamente, o crítico Jairo Ferreira (1986, p. 15) adotava a expressão “estética da luz” para definir o experimental brasileiro, o Cinema de Invenção. Ele também vai se referir à arte de “uma nova mente & de suas irradiações poéticas” (FERREIRA, 1986, p. 19). Em contextos criativos e produtivos independentes como os do Cinema Marginal, do Grupo de Los Cinco e do Cine Subterráneo, uma maior abertura ao acaso, a recusa a causalidades definitivas e a psicologismos, muitas vezes, funcionaram com o intuito mesmo de propor um exercício livre de olhar.

Um filme como *Puntos Suspensivos*, por exemplo, parece querer promover essa união entre a narrativa, o pensamento e o sensível. Edgardo Cozarinsky tentou fazê-lo justamente experimentando ao extremo a combinação proposital de estilos disparatados, um fluxo de pensamento quase ensaístico²⁸ sobre a Argentina do fim dos anos 1960, e revelando situações óticas inusitadas, capazes de lançar perspectivas diferentes sobre o mundo, um interesse genuíno em redescobrir os espaços assim como em *Invasión*, mesmo em total detrimento da construção de uma narrativa convencional. Estes filmes dão um passo para além do modelo aristotélico de fábula, “agenciamento de ações necessárias ou verossímeis que, pela construção ordenada do nó da trama e do desfecho, faz passar os personagens da felicidade para a infelicidade ou da infelicidade para a felicidade” (RANCIÈRE, 2013, ps. 7 e 8). E o autor prossegue:

Ora, essa lógica é ilógica (...). Ela contradiz a vida que pretende imitar. A vida não conhece histórias. Não conhece ações orientadas para fins, mas somente

²⁷ Artaud acreditava num cinema puro, poético, onírico. Com o tempo, ele terminou por se decepcionar pela não realização dessa promessa potencial. “A suposta magia mecânica de um ronronar visual constante não resistiu ao choque da palavra” (ARTAUD, 2006, p. 183), ele escreveu em 1933. Passados 35 anos, em 1968, na ocasião do lançamento de *O Bandido da Luz Vermelha*, Sganzerla defendia a realização de “filmes sujos e poéticos, *impuros* e pretensiosos” (VIANY, 2007, p. 26, grifo meu), uma espécie de manifesto que poderia falar por diversas obras do Cinema Marginal brasileiro, e algo que foi expresso em termos semelhantes, contemporaneamente, pelos cineastas do Cine Subterráneo argentino. Se o cinema puro das vanguardas era um sonho utópico, evidenciar o impuro, o artifício, o erro, o não-belo revelava, então, o quanto estas cinematografias conseguiram captar o clima distópico do fim dos anos 1960.

²⁸ De fato, apesar de não poder ser considerado um filme-ensaio, o primeiro longa-metragem de Cozarinsky já traz alguns elementos que apontam nessa direção, como o uso de intertítulos entre os blocos do filme, a presença da imagem e da voz *over* do diretor em situações isoladas e o uso de materiais como filme, *travelogue*, fotografias e áudios documentais sobre o período. Efetivamente, a obra, mesmo muito distinta de sua filmografia restante, já introduz esse caráter ensaístico que compõe a carreira posterior do diretor.

situações abertas em todas as direções. Ela não conhece progressões dramáticas, mas um movimento longo, contínuo, feito de uma infinidade de micromovimentos. Essa verdade da vida encontrou, enfim, a arte capaz de expressá-la: a arte em que a inteligência que inventa mudanças de sorte e conflitos de vontades se submete a outra inteligência, a inteligência da máquina que não quer nada nem constrói histórias; mas registra a infinidade dos movimentos que faz um drama cem vezes mais intenso que qualquer mudança dramática de sorte. (RANCIÈRE, 2013, p. 8)

Tiro de Gracia faz com a história de Daniel e seus amigos exatamente este exercício: não uma progressão dramática, mas o simples fluxo da vida, com repetições e também momentos únicos que se seguem sem correlação. Mas como negar o ato de narrar como algo imanente à experiência humana desde o início? A vida está, sim, permeada de histórias, as já criadas e as por criar, pois, como afirmaria Paul Ricoeur (2012), “não existe experiência humana que não seja mediada por sistemas simbólicos, e entre eles pelas narrativas”. A vida humana não só produz relatos como sua experiência no mundo é permeada por eles. O ser vive emaranhado nessas histórias, como nos lembrou Ricoeur, onde o ato de narrar é o ato de dar-lhes uma forma, que pode ser de continuidade ou de ruptura com a tradição existente. Por mais que, nas próximas páginas, a presente análise se dedique especialmente a pontuar os diversos artifícios que são usados nos filmes para desconstruir as convenções narrativas, uma forma da fábula que desmantela ações coerentes, creio, portanto, assim como Christian Metz, que este cinema não deixa de ser narrativo, “pelo contrário, que ele é mais e melhor e que a principal contribuição do cinema novo é ter enriquecido a narração fílmica” (METZ, 2007, p. 197)²⁹.

1.1 Aglutinação (des)organizadora

O diálogo com diferentes tradições e vanguardas narrativas, por meio da ruptura, do desvio, da citação ou da paródia, é inegável nos sete filmes. Nas palavras de Jairo Ferreira (1986, p. 27), o “experimental em nosso cinema se apoia na arte como tradição / tradução / transluciferação. Utiliza-se de todos os recursos existentes e os transfigura em novos signos em alta rotação estética: é um cinema interessado em novas formas para novas ideias”. De fato, depois de estabelecer a ligação entre imagem e pensamento, poesia e vida, convém observar como a forma destas narrativas se apresenta. Afinal, nelas “importa menos *o que* expressa e mais *como* expressa” (FERREIRA, 1986, p. 28).

Não se trata, no entanto, de opor forma e conteúdo, uma distinção que, segundo Metz (2007, p. 212), deve ser “totalmente rejeitada”. Melhor dizendo, podemos

²⁹ Aqui Metz usou o termo “cinema novo” de maneira geral para se referir às diversas cinematografias ditas modernas.

reconhecer, como o autor francês, que questões de forma perpassam diversas instâncias de uma narrativa. Seguindo uma análise formalista, se há uma “crise” de representação, seria mais adequado falarmos em relatos mais autoconscientes, fábulas³⁰ menos transparentes, nas quais o papel da trama (*syuzhet*)³¹ é menos teleológico³² e não há necessariamente mensagens evidentes. Neste esquema, o estilo, conjunto de técnicas especificamente cinematográficas usadas na construção da fábula e da trama (enquadramentos, movimentos de câmera, iluminação, som, montagem e outros efeitos) ganha autonomia e/ou preponderância menos orgânicas.

Como já podemos adivinhar, trama e estilo estabelecem relações complexas. Nos filmes analisados, por exemplo, podemos ter uma organização geral linear, composta por sequências não-lineares, combinada com estilo que implica descontinuidades. É o caso de *O Bandido da Luz Vermelha*. Depois de uma breve apresentação do filme e do contexto pela voz de locutores de rádio – “decretado hoje estado de sítio no país” e “trata-se de um faroeste sobre o Terceiro Mundo” – a trama basicamente divide-se em duas partes. Na primeira, somos apresentados aos personagens, à Boca do Lixo e às situações, uma coleção de peripécias, invasões, assaltos, roubos, estupros, perseguições, tiroteios e escapadas protagonizadas por Jorginho (Paulo Villaça), um bandido vaidoso, solitário e frustrado. Na segunda parte, são introduzidos dois personagens que terão influência no encaminhamento do desfecho de Jorginho: o político populista J.B. da Silva, chefe da organização criminosa Mão Negra, e a prostituta Janete Jane, que tem um caso com o bandido e depois o trai, entregando seu paradeiro à polícia.

Portanto, *O Bandido* é linear na macroestrutura, com personagens arquetípicos facilmente reconhecíveis e unidade nas atuações e nos movimentos de câmera. Porém, seja na relação entre as ações da trama, seja na costura da montagem, nos espaços, nos figurinos, no uso da trilha sonora, no conteúdo e no tempo mediados pelas vozes dos locutores e do bandido, o filme aposta na completa descontinuidade. Em toda a primeira parte, as sequências não são causais. Na segunda, acontecimentos relevantes da intriga se precipitam junto a outros sem relação. Em todo o filme, as versões apresentadas pelo

³⁰ Aqui tomadas no sentido amplo, como explica David Bordwell (1985, p. 49): “a ação como um encadeamento de eventos cronológicos com causa e efeito que ocorrem numa dada duração e num dado espaço”. A fábula é sempre deduzida, nunca dada.

³¹ A trama, também chamada de *syuzhet* ou *plot*, é a organização dos eventos (ou pistas) na narrativa, “a arquitetura de apresentação da fábula pelo filme” (BORDWELL, 1985, p. 50), que pode ser linear e cronológica ou não, pode liberar ou reter informações a cada ponto.

³² Ismail Xavier (2012, p. 34) define a teleologia como “aquela em que a sucessão dos fatos ganha sentido a partir de um ponto de desenlace que define cada momento anterior como etapa necessária para atingir o telos (fim)”.

ponto de vista dos locutores e de Jorginho não batem. O papel da montagem, assinada por Sylvio Renoldi, é fundamental para a sensação de explosão e de multiplicidade. Como uma espécie de montagem de correspondência: “Imagens afastadas no tempo da projeção, afastadas no sentido figurado também, pelo teor dos seus conteúdos” e “sem justificação exterior” (AMIEL, 2007, p. 107), uma edição que busca associações entre planos diferentes, em dispersão no filme. Um depoimento de Renoldi ajuda a entender:

O filme já tinha passado na mão de um montador que disse “esse filme não monta”. [...] Comecei a assistir ao copião e falei: “Olha, Rogério, vamos montar do jeito que você filmou [...]. O *Bandido* foi filmado tão espontaneamente que ele não tinha organização. [...] Então era: agora cola isso, agora cola aquilo. Cortar de ele para ele, o filme estava filmado pedindo uma montagem daquelas. Mas aí chega um cara e me diz: “Faz uma montagem igual à do *Bandido da Luz Vermelha*”; e eu digo: “Ora, vá catar macaco”. Se o cara não filmou o filme para ter uma montagem daquelas, não dá para ter”. (PUPPO, HADDAD, BENEDETTI, 2012, p. 115)

Ao contrário de *O Bandido*, em *The Players Versus Ángeles Caídos*, os planos de uma mesma sequência não foram dispersos. Mas o resultado é também descontínuo. O filme se divide em um curto prólogo com o grupo de atores dos Ángeles Caídos, em que um deles explica sobre a disputa do espaço de um velho estúdio com os Players, que sempre vencem, porque são os bons. Na sequência, atores dos Players são apresentados, isoladamente, em dupla, em trio e em conjunto, no cotidiano de seus jogos e ensaios no estúdio. Num segundo momento, quando os Players começam a ensaiar a peça *A Tempestade*, de William Shakespeare, os Ángeles Caídos atacam. Os Players os derrotam, e eles voltam a ocupar galerias e mezaninos escuros. Um epílogo com um dos Ángeles Caídos, Clao Villanueva, surge, após o fim, como um verdadeiro manifesto sobre a relação entre ator e diretor.

É inegável que, em parte, a descontinuidade e ausência de teleologia entre sequências e interna a elas vêm das experimentações e improvisações dos atores com inspiração no *happening*³³. Mas, como *O Bandido*, a montagem confere fragmentação à trama pelos saltos e pelas interrupções, usados para cortar as fabulações. Alberto Fischerman justificava a opção:

Sempre pensei que a história, a anedota, invariavelmente vai contra o filme e conduz à retórica. Se em *The Players*... fiz a experiência de que cada vez que uma história começava a se insinuar eu a quebrava, fosse de imediato ou depois na mesa de montagem, é porque penso que isso implica a única maneira de fazer uma investigação sobre o cinema ele mesmo. (PEÑA, 2003, p. 113)

³³ O elenco de *The Players Versus Ángeles Caídos* era composto por jovens atores do Centro de Experimentación Audiovisual e do Centro de Artes Visuales do Instituto Di Tella, onde eles integraram diversos atos artísticos-performáticos de *happening*.

Além disso, a necessidade compulsória da montagem para conformar muitas horas de filmagens representou a maneira de refletir e de se dar conta de que a utopia do *film assemblage* sempre sofreria intervenções pela figura de um diretor. Filho de relojoeiro, quando criança se distraía desmontando relógios velhos que, depois, não conseguia remontar. Como cineasta, dizia-se mais próximo da montagem de “fluxo da consciência, da associação livre” do que dos “mecanismos de relojoaria” (FISCHERMAN apud MARANGHELLO, 2000, p. 23).

Colega de Fischerman, Ricardo Becher, sobre *Tiro de Gracia*, pode ter dito coisas semelhantes, mas a relação entre trama e estilo, curiosamente, faz uma operação inversa a *The Players* e *O Bandido*: pela manutenção dos *raccords* de tempo, espaço, movimento, olhar e direção, entre boa parte dos planos, a montagem afirma a continuidade onde há a não-linearidade. Efetivamente, no entanto, a trama se pulveriza em torno de micro-histórias de diversos personagens, os amigos de Daniel. Mas o apagamento dos traços da justaposição dá fluidez aos *plots* múltiplos. Além disso, o desafio era adaptar o romance de Sergio Mulet, que era inspirado no fluxo de consciência de Jack Kerouac e não fazia a distinção, no livro, entre passagens relacionadas ao mundo interior ou exterior dos personagens. De acordo com Becher,

era muito difícil adaptar porque alternava capítulos de relato realista com outros completamente surrealistas. [...] Tínhamos dois personagens conversando em uma mesa e de repente tuc! Entrávamos na cabeça de um deles, mas o que acontecia aí tinha unidade estética com o anterior e não tinha nada que indicasse a transição. O resultado foi uma narrativa muito desestruturada, eu diria celular, na qual as sequências podiam trocar de lugar sem afetar o conjunto. (PEÑA, 2003, p 59)

Este estranhamento entre as passagens “reais” e as fantásticas acontece já nas primeiras duas sequências de *Tiro de Gracia*. Na primeira, na beira de uma estrada deserta, dois grupos de pistoleiros rivais se enfrentam. A atmosfera é a dos filmes de faroeste, e a ação respeita um encadeamento naturalista. Um homem é baleado, e Daniel é o escolhido para dar-lhe o tiro de misericórdia. O som do disparo vaza e ecoa sobre a próxima sequência, em *close*, de Daniel e Josefina na cama, aos beijos, enquanto o rapaz lamenta-se para ela: “Fui eu que tive que matá-lo”.

Como *Tiro de Gracia*, o filme de Hugo Santiago, *Invasión*, também tem cenas de ação montadas em progressão contínua, e, como *The Players*, apresenta dois *plots*, intercalados: os heróis maduros liderados por Julián Herrera (Lautaro Murúa) e os jovens guerrilheiros coordenados por Irene, sendo que a personagem feminina é o elo enigmático entre as duas tramas. As intrigas, assim sendo, são paralelas e lineares, caminhando a um

ponto de convergência que só se realiza no final. A descontinuidade da narrativa fica a cargo da decupagem do filme, da supressão da causalidade das ações, da omissão de intenção e informações sobre a invasão, do valor indecifrável das palavras, da recusa de quaisquer significações, do trabalho de fragmentação dos espaços (que transforma Buenos Aires nos cenários irreconhecíveis e variados das fronteiras de Aquilea), e também pela grande quantidade de personagens e de mortes. Labiríntico e enumerativo, como os universos de Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares³⁴, nisso a trama encerra semelhança com as multiplicidades de *O Bandido*.

Marcelo F. Cerdá (2011), inclusive, faz uma ponte entre esta trama “gráfica” e o conceito de “causalidade mágica” defendido por Borges, o de uma ordem diversa e de um “vínculo inevitável entre as coisas distantes” (BORGES, 1999, p. 230). Um mecanismo causal ilógico que faz avançar também os outros filmes discutidos aqui. Pois, como admite Hugo Santiago, ele reflete relações não só com o “pensamento, que encontre sua origem na articulação de certas imagens e certos sons”, mas ainda com a constatação de que “o cinema é uma disciplina da poesia” (PEÑA, 2003, p. 252), de que a narrativa cinematográfica é um processo imagético, como tratei de expor na primeira parte deste capítulo. Em *Invasión*, *Tiro de Gracia* e *O Bandido* podemos sentir uma impressão de ritmo fluido, mas os encadeamentos se constroem por associações menos teleológicas.

Por outro lado, trata-se também de acentuar os desencaixes do quebra-cabeça narrativo, como é visível nas estruturas episódicas em *Matou a Família e Foi ao Cinema*, *Puntos Suspensivos* e *Bang Bang*. Os episódios mantêm uma relação mais livre com o todo, que pode ser meramente temática ou de coincidência de personagens, e,

³⁴ Borges e Casares eram muito amigos e compartilhavam todo um ideário sobre questões de metafísica e universos fantásticos. Além disso, é interessante lembrar que o primeiro romance de Bioy Casares, *A Invenção de Morel*, publicado em 1940, também oferece muitos paralelos possíveis na análise não só de *Invasión* e *O Bandido*, como de outros filmes deste *corpus*. O livro foi a inspiração de Alain Robe-Grillet para escrever o roteiro de *O Ano Passado em Marienbad* (1961), filme dirigido por Alain Resnais. No romance, um personagem fugitivo se refugia numa ilha desertada depois de rumores de estar infectada por uma doença mortal. Algum tempo depois, no entanto, turistas chegam para veranejar; para eles, no entanto, o fugitivo é estranhamente invisível. Ele descobre, então, que essas pessoas não passam de uma espécie de imagem plasmada de seus referentes originais, que morreram quando tiveram suas almas captadas pela máquina inventada por Morel, que agora reproduz e projeta no espaço, pela eternidade, essas mesmas imagens. Para além da associação entre a invenção de Morel e a câmera cinematográfica, a máquina criada pelo personagem carrega esta alusão ao aspecto sensorial do cinema: aquele em que as imagens tem a própria potência e que, tal como o enxergava Pasolini, não é simplesmente representacional, mas criador de mundos. E também a simbologia de um protagonista exilado político, fugindo da condenação por um crime que não cometeu e invisível aos outros “veranistas” da ilha, é passível de uma reflexão análoga sobre o momento político em que os filmes foram realizados, em referência não só ao absurdo da experiência e à invisibilidade desses cinemas, mas também ao permanente mistério que reveste as obras.

simultaneamente, uma independência própria, caráter duplo que os três filmes saberão explorar, cada qual à sua maneira.

Matou a Família, por exemplo, conecta os blocos por um mesmo tema, adaptado de notícias de jornais sensacionalistas: são todas histórias de mortes violentas em contextos íntimos onde opera algum tipo de repressão – e algum tipo de esgotamento. Duas moças ricas que matam uma a outra numa espécie de farra entre amigas com armas de fogo, homens que matam suas mulheres, rapaz que mata os pais, uma sessão de tortura que termina em morte: sequências que não têm ligação entre si, mas cujo efeito de estranhamento é intensificado por serem encenadas sempre pelo mesmo trio de atores.

Além disso, vai se tecendo, na trama, um efeito de *mise-en-abyme* entre o *plot* principal, das moças ricas, e o filme *Perdidas de Amor*, a que o personagem que assassina os pais vai assistir na sequência do ato violento. Porém, como, em *Invasión*, Aquilea é e não é Buenos Aires, no longa de Bressane a história das moças é e não é a do filme dentro do filme. A obra, segundo o diretor, se configura, então, como “uma colagem sobre acontecimentos” arbitrária (BRESSANE apud TEIXEIRA, 2011, p. 104). O episódio principal é o único que se estende, em conta-gotas, pela narrativa: apesar de linear, sempre interrompido pela inserção de outros blocos que retardam o entendimento de que se trata de sequências dissociadas, não relacionadas à central. A isso se adiciona a já comentada condensação das sequências na decupagem, que afeta a legibilidade da fábula.

Em termos de estrutura, encontro um paralelo interessante com *Bang Bang*. O filme de Tonacci também é episódico, composto por blocos independentes que alternam plano-sequência, saltos e montagem intercalada de perseguições. Os blocos partilham os mesmos personagens – em especial, o protagonista fugitivo vivido por Paulo César Pereio – e situações semelhantes umas às outras, que em geral remetem ao universo do filme de *bangue-bangue*. Ao contrário de *Matou a Família*, todos os episódios parecem fazer parte do mesmo *plot*, mas, como o filme de Bressane, exceto pelas características básicas, não é possível estabelecer a relação entre cada parte. A descontinuidade é inserida até mesmo internamente ao plano-sequência, com ações que não se conectam a nenhuma história. Não há, além disso, indícios de linearidade, teleologia ou causalidade. Tudo nos é negado a não ser a continuação do movimento permanente, sempre levando a lugar nenhum. O próprio Tonacci comentou que a primeira versão do filme consistia em rolos de

sequências que poderiam ser projetadas em qualquer ordem, ideia que acabou sendo rechaçada pelos exibidores³⁵.

Em *Puntos Suspensivos*, os blocos que conformam a trama até podem ser tomados como uma progressão, mas o estilo tem um papel disruptivo. A linearidade é apenas aparente, no sentido de que cada parte do filme se destaca por ter sido realizada com um estilo diferente das demais, como num catálogo de intenções: terror, *vaudeville*, *travelogue*, programa televisivo, documentário de arquivo. O personagem principal, um padre ultraconservador, é o elemento que transita por todos esses distintos registros. Em cada sequência, ele se encontra com seus interlocutores, que representam determinados setores tradicionalistas da sociedade argentina: a burguesia, o exército, o empresariado, a igreja. E cada episódio é separado dos demais por intertítulos. Pela crescente incoerência experimentada pelo personagem, que vai abandonando sua contenção habitual por um desconforto gradativo, conforme a narrativa se desenvolve, a análise dá margem a um sentimento de sucessão entre os acontecimentos, sem que, no entanto, se possa identificar elementos causais nos variados encontros do padre.

De fato, o trabalho estilístico com a montagem acentua os tons pretendidos em cada sequência. No bloco sobre o exército, um rufar de tambores é acompanhado pela montagem em *jump cuts* de um plano aberto do jipe militar. A cada salto, mudam as posições no quadro. Na sequência mais marcante do longa, quando o padre é sodomizado, os planos gerais das planícies do norte argentino dão lugar a uma edição fragmentada de tomadas abertas e *closes* de partes dos corpos nus. O filme foi gravado ao longo de um ano inteiro, com película que sobrara de *The Players Versus Ángeles Caídos* e doada a Cozarinsky por Fischerman. Do cineasta Leopoldo Torre Nilsson, ele tomava a câmera emprestada aos fins de semana. Na essência, esse trabalho posterior que faz ressaltar novos olhares sobre o material filmado, assim como aconteceu em *O Bandido da Luz Vermelha* e com o próprio filme de Fischerman, fala muito sobre o processo de reflexão sobre a narrativa das imagens e o valor interno de cada plano:

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

³⁵ A passagem é comentada na entrevista de Tonacci a Caetano et al (2005).

Se voltarmos à citação que abre este capítulo, veremos que o cinema não apenas mostra, num sentido de incitação do acontecimento não mediada. É, evidentemente, mais além de um mostrador, um processo narrativo mediado por uma instância enunciativa. Muitas vezes a ação do cineasta é a de um enunciatador onisciente que apaga e suaviza ao máximo as marcas de sua intervenção na trama e no estilo da narrativa, como se a história se contasse a si mesma, como observaram Gaudreault e Jost (2009). Nos filmes que analiso, acredito que a independência e proeminência do estilo, muitas vezes sem função narrativa identificável, são alguns dos elementos que acusam a participação ativa desse enunciatador e que, neste caso, chamam a nossa atenção para o universo das imagens e para o exercício do olhar que é o cinema, como acabo de mencionar no exemplo de *Puntos Suspensivos*. Todas as sete narrativas dialogam com certas marcas autorreferenciais que denunciam o domínio da ficção.

Isto quer dizer que, por mais que o filme assuma diferentes pontos de vista (onisciente e impessoal, ou subjetivo, entre outros), há sempre um trabalho que não seria possível no teatro, por exemplo, o de escolher ângulos, enquadramentos, posições, durações, que impede a mimese absoluta. Por vezes, a instância enunciativa pode ser híbrida, o que levou Pasolini (1982) a falar sobre a Subjetiva Indireta Livre no cinema, em alusão ao discurso indireto livre da literatura. Ela trata da contaminação de um ponto de vista subjetivo de uma personagem que já não age sob condições de normalidade – por estados de alma desorientados, transe, desejo, patologia, amoralidade, sonho, comportamento irascivo, alucinação, muito possivelmente um inventário fiel das personagens que transitam pelos filmes estudados, como veremos no terceiro capítulo – e de um ponto de vista de um realizador e “sua própria visão delirante de esteticismo” (PASOLINI, 1982, p. 147), que imerge no da personagem. “Os planos e os ritmos de montagem obsessivos dão sinais da presença desse filme subterrâneo”, a narrativa “se liberta da função e se apresenta como [...] estilo” (PASOLINI, 1982, p. 149), com a intenção de “fazer com que a câmera se sinta” (PASOLINI, 1982, p. 150). Enfim, a tradução, para o escritor e cineasta italiano, de seu cinema de poesia.

É possível encontrar muitos exemplos dessa fusão no Cinema Marginal e no *underground* argentino. Ela está presente na câmera incontida de Rogério Sganzerla – basta lembrar do plano em que Jorginho mata Janete Jane, na trilha sonora entra o canto afro e a câmera na mão, meio ritualística, circunda o corpo da personagem caído no chão, enquanto acompanha o movimento de uma prostituta que rodeia Jane com um sinalizador nas mãos. Em Fischerman, temos um *travelling* pendular que constantemente faz entrar

e sair do quadro a personagem de Leonor Galindo, enquanto ela narra um sonho fictício. A câmera sempre em movimento da perseguição em *Bang Bang*, com longos planos-sequências, também simula esse prolongamento do personagem do bandido cego e de Pereio, cujas ações sempre se desenrolam sem rumo, num ritmo constante. O fora de campo de Bressane, de que falarei a seguir, e o *contraplongée* vertical e giratório de Cozarinsky sob uma chuva de papéis picados são indicativos desta operação estética.

Bordwell (1985, p. 274) fala sobre as narrativas paramétricas³⁶, aquelas que são centradas no estilo e na técnica. Embora não pretenda, aqui, encaixar a análise dos filmes nesta categoria, a ideia corrobora com a proposição, que Bordwell também endossa, de que a apreensão da fábula se torna secundária, menos importante do que a trama, a qual, por sua vez, em sequências inteiras, pode estar subordinada ao estilo. A montagem condensada de Bressane é um exemplo. E, ainda em *Matou a Família e Foi ao Cinema*, poderíamos citar o uso peculiar do espaço fora de campo e o efeito de *tableau*. No primeiro caso, há diversos planos no filme em que a ação acontece no extracampo, o mais evidente deles um plano-sequência, quando o personagem de Antero de Oliveira mata o pai com a navalha, a câmera o segue em panorâmica enquanto ele passa pela porta do corredor e prossegue na direção do quarto onde está a mãe, não visível em quadro. A câmera detém-se no quadro vazio da porta do corredor, então, enquanto escutamos o grito de terror da mãe assassinada. Antero reaparece, a câmera completa o movimento, ele limpa o sangue da navalha numa poltrona. A composição em *tableau*, esse efeito de duplo enquadramento de personagens ou ações por molduras naturais internas ao quadro, é outro recurso frequente de Bressane, em diversas cenas de Antero ou de Renata Sorrah e Márcia Rodrigues emolduradas por portas, corredores ou janelas. Ricardo Becher também o usa com frequência em *Tiro de Gracia*, como forma de lançar atenção sobre a figura humana.

Os dois filmes que acabo de citar poderiam estar mais próximos da estratégia de padrões estilísticos escassos na narrativa, conforme proposta por Bordwell: filmes que apresentam uma gama limitada de procedimentos de estilo usados com potência na trama. É o caso também de *Invasión*, e a decupagem de planos de detalhes de objetos e partes corporais, abordagem metonímica de algumas ações, que era igualmente uma das estratégias marcantes em Robert Bresson. É interessante notar, no entanto, que a escassez

³⁶ O termo é emprestado do livro *Práxis do Cinema*, de Noel Burch, e já era usado no fim dos anos 1960 pelo estruturalismo para análises estilísticas na música e na literatura, por exemplo. Refere-se a identificação de padrões de estilo em obras narrativas de determinados cineastas que, não obstante, não são empregados com funções narrativas.

de padrões de estilo não implica narrativas rarefeitas. Tanto *Matou a Família* quanto *Tiro de Gracia*, por exemplo, exibem uma profusão de linhas de ação. *Invasión*, da mesma forma, equilibra uma estrutura complexa, que soma grande variedade de personagens, locações, planos e diferentes representações da morte, com a mímica da causalidade e a justeza dos diálogos.

De modo que talvez seja possível assumir que uma gama restrita de estilos termine por emprestar unidade a tramas diversificadas ou complexas. Já comentei que *O Bandido da Luz Vermelha* compensa as extravagâncias da trama e das múltiplas vozes com unidade estilística das operações de fotografia e montagem. De qualquer maneira, o filme é quase uma exceção em que a identidade da narrativa é assegurada por padrões gerais, como a montagem de correspondência e a iluminação contrastada do filme *noir*, enquanto, no subtexto, Sganzerla experimentava amplas paletas de estilo, como a câmera que circula o conversível em que Jorginho e Janete Jane conversam sobre intimidades na praia. Portanto, espelhando a própria narrativa expansiva, seria mais adequado afirmar que *O Bandido* se situa no registro do excesso de marcas de estilo acumuladas, assim como *The Players Versus Ángeles Caídos*, no qual Alberto Fischerman experimentou um pouco de tudo em termos de técnica: aceleração da velocidade, *playback* ou som direto, *travelling* em vai-e-vem ou plano frontal estático, iluminação contrastada ou luz chapada. Por conseguinte, os episódios de diferentes gêneros narrativos de *Puntos Suspensivos* igualmente concentram diversas técnicas, inclusive contrastando a imagem em cor e preto e branco, lentíssimas panorâmicas e distorções vocais, que se adicionam à multiplicidade dos discursos que compõem as interlocuções do protagonista.

Vale ressaltar, portanto, algo que talvez já fique dedutível nessas linhas: esses recursos marcados de estilos constantemente reforçam o tom de ironia dos filmes como mecanismo de meta-comentário da instância enunciativa. A ironia é o recurso expressivo que se fundamenta num jogo de sentido em que o enunciado diz, mas a enunciação nega, delineando, portanto, uma dimensão crítica por parte do enunciador, o que levou Linda Hutcheon (2005, p. 3) a afirmar que se trata da “característica definitiva da cultura ou sociedade moderna, da arte ou da crítica”. A pesquisadora enxerga o caráter político, no sentido amplo, da ironia, cujo cenário “envolve relações de poder baseadas em relações de comunicação” (HUTCHEON, 2005, p. 2).

Um exemplo seriam as discordâncias entre imagem visual e imagem sonora de *O Bandido*, em que frequentemente as vozes dos locutores de rádio dão informações que a imagem desmente: em um dado momento eles anunciam que a polícia acredita ter

prendido o bandido, enquanto vemos que ele prepara uma vitamina relaxadamente na casa de um dos seus *affaires*. Em diversas sequências, o filme usa este recurso, agregando olhar crítico sobre a veia sensacionalista dos veículos de mídia. Ou, ainda, a incidência das letras irônicas das marchinhas e canções que Bressane escolheu para finalizar as sequências dos crimes passionais³⁷. Curiosamente, se há um efeito cômico nestes usos, ele está, como diz Burch (1992, p. 158), na beleza da estrutura da agressão: o mal-estar da estratégia de choque trocado pelo riso, irônico ele também.

Com respeito à música e à montagem, Alberto Fischerman é outro realizador que utiliza os artifícios de estilo para criar ironia, como, na primeira encenação musical de *The Players*, em *playback*, o plano em que a atriz Cristina Plate desafina no primeiro verso da canção (e nos damos conta de que a incoerência é proposital e encenada), ou, no segundo musical do filme, ao usar as vozes femininas sobre imagens dos atores masculinos e vice-versa, destacando o caráter manipulado da sequência. Nestes casos, o esquema irônico gera o choque pela surpresa e pela “noção de estrutura aparente” (BURCH, 1992, p. 157). Mas acredito que o grande diálogo com a ironia está no cerne do filme: trazer para a experimentação dos atores, como um dos elementos de partida para os jogos, um texto de William Shakespeare. Apesar de *A Tempestade* ser sua última peça e já muito diferente das anteriores, podemos dizer que o texto representa uma herança canônica relocado numa estrutura narrativa irônica que desconstrói o cânone se apropriando dele.

Acredito que estes exemplos já delimitam o horizonte de reflexividade a que podem chegar as imbricações entre trama e estilo, estrutura e processo. Também mencionada como autorreferencialidade ou autoconsciência, que é o termo adotado por Bordwell (1985), diz respeito ao processo pelo qual um filme faz referência a si mesmo, à sua própria produção ou mesmo ao caráter ilusionista e artificial da arte cinematográfica. Envolve “abstração, fragmentação e colocação em primeiro plano dos materiais e processos artísticos” (STAM, 2003, p. 174) dos filmes, os quais “subvertem o pressuposto de que a arte pode ser um meio transparente de comunicação” (STAM, 2003, p. 175). Menção direta ao filme em *O Bandido* – os locutores anunciam: “Qualquer semelhança com fatos reais ou irreais, pessoas vivas, mortas ou imaginárias é mera coincidência” e “trata-se de um faroeste sobre o Terceiro Mundo” – ou a *mise-en-abyme*,

³⁷ Em uma cena, vemos um homem (Antero de Oliveira) estático, segurando uma faca, próximo ao corpo de uma mulher morta enquanto sua voz *over* repete “Matei por amor” e de fundo uma marchinha de Noel Rosa diz “Vejo amanhecer, vejo anoitecer, e não me saís do pensamento, ó mulher!”.

em *Matou a Família e Foi ao Cinema*, são apenas os exemplos mais óbvios, em obras que brincam com eles o tempo todo³⁸.

As cenas musicais de Fischerman já deixaram o artifício claro – e basicamente, do início ao fim, a intenção do cineasta é chamar atenção, pelo estilo, para o universo construído do filme. A sequência da Festa dos Espíritos filmada pelo Grupo de Los Cinco coloca as câmeras e os cinco cineastas em cena, bem como suas versões individuais de uma festa acontecida no estúdio Lumiton durante as filmagens. É semelhante o câmbio de estilos de *Puntos Suspensivos*, filme que usa também trechos de materiais externos ao seu universo de produção, como áudio do *travelogue* sobre a cidade de Calcutá sobre imagens documentais do centro de Buenos Aires e um extrato de *Nosferatu* (1922), de F. W. Murnau, simbolizando a morte do padre M. O duplo emolduramento de *Tiro de Gracia*, o olhar para câmera autoconsciente de Irene no último plano de *Invasión* são amostras mais tímidas, mas igualmente reflexivas. Em *Bang Bang*, não passa despercebido o jogo de espelhos no banheiro, que Pereio, com máscara de primata do *Planeta dos Macacos* (1968, direção de Franklin J. Schaffner), ajeita para revelar a câmera, estranhamente uma câmera sem cabeça (sem a presença de um diretor), mas cujo ruído da filmagem conseguimos escutar. Além das citações aos gêneros da ficção científica, do bague-bague, do *western*, do burlesco e da chanchada, há ainda no filme outras duas ocasiões em que o aparato fílmico faz aparições indiscretas.

A reflexividade no cinema, como explica Robert Stam (2003, ps. 168 a 176), alinha-se com as ideias do dramaturgo alemão Bertolt Brecht, cujos escritos dos anos 1930, em teatro, já falavam sobre a provocação proposital dos efeitos de alienação ou estranhamento. Nos anos 1960, os escritos de Brecht foram retomados pelo cinema, adaptando técnicas como a revelação do caráter não-natural e ilusionista das encenações, a crítica à empatia e à identificação, a fragmentação do *mythos* aristotélico (a racionalidade da intriga), a despsicologização, o efeito de *tableau* e a interpelação direta do espectador, entre outras. O olhar para a câmera, estratégia de perfuração da chamada “quarta parede”, já havia se tornado aí, no fim dos anos 1960 e especialmente para os sete filmes deste *corpus*, uma prática muito comum, amplamente recorrente no sentido de que

³⁸ *O Bandido da Luz Vermelha* traz outros elementos autoconscientes, como falas do bandido Jorginho para a câmera, citações de referências cinematográficas, como o Cinema Novo, trechos de filmes como *Marrocos* (1930), de Josef von Sternberg, a presença do próprio Rogério Sganzerla na plateia de uma sala de cinema, onde Jorginho assiste ao longa de Sternberg, bastidores de televisão e movimentação de câmeras nas sequências do político J.B. da Silva, ou a própria encenação autoconsciente dos atores, que discutiremos no capítulo 3.

já não é possível disfarçar a existência de um espaço fora de quadro, a ilusão de um universo construído da ficção.

1.2 Decifra-me ou devoro-te

Portanto, levando em conta a inspiração que Brecht significou para os cineastas experimentais brasileiros e argentinos, a reflexividade (da trama, do estilo e do conteúdo), assim como a ironia, tem uma dimensão política. E é necessário que se inclua, entre os elementos que denunciam a instância enunciativa, as estratégias de agressão, as quais já mencionei. Acredito que é neste ponto que os filmes analisados fazem uma inflexão interessante que une Brecht e Artaud, a reflexividade e a crueldade, como formas de estabelecer um relacionamento bastante diferente com a audiência.

Burch (1992, p. 149-163) mostra que a agressão, como muito do que vem sendo discutido neste capítulo, também é um recurso que pode ser operado tanto no estilo quanto na organização da trama e no conteúdo. Cortes bruscos, sequencialidades forçadas ou incongruentes, apelo frequente a assassinatos e mortes violentas³⁹ são marcas destas estratégias em diferentes instâncias da feitura do filme. Volto a insistir que, ainda assim, a noção de crueldade artaudiana não tem somente a ver com a apreensão popular do termo, mas que estes subterfúgios da narrativa são cruéis no sentido de que instauram um rigor do pensamento e um despertar, muito próximo ao sentido brechtiano, como se pode perceber quando a agressão provoca reação de mal-estar, choque ou graça.

Embora não tenha a pretensão de abordar questões relacionadas às teorias da recepção, considero relevante mencionar que o adensamento das estratégias de fragmentação narrativa, incoerência da fábula, ironia, reflexividade e agressão tem muito a ver com a crença destes cineastas e grupos na formação de um espectador ativo, responsivo. O que todos os filmes brasileiros e argentinos deste estudo têm em comum

³⁹ Dois filmes em especial trabalham com as diferentes formas de se encenar a morte: *Matou a Família e Foi ao Cinema* e *Invasión*. Vale ressaltar que este exercício estético se dá de maneira muito distinta em cada um. No primeiro, como uma colagem de *fait divers*. No segundo, porque Santiago e Borges acreditavam que os homens nascem iguais, mas são únicos em suas mortes. A morte e a violência, além disso, também são elementos importantes e ressaltados em *Puntos Suspensivos*, onde há toda uma referência direta à necromancia – acerca disto, o trabalho de Valdir Olivo Júnior (2015) sobre Cozarinsky traz muitos *insights* interessantes – e *Tiro de Gracia*, onde é a morte de um amigo em um confronto político na universidade que parece fazer Daniel despertar. *Bang Bang* tem cenas de um duelo no terraço de um prédio e uma perseguição que acaba em acidente fatal, e o conflito entre Players e Ángeles Caídos no filme de Fischerman termina com o linchamento de um Ángel. Em *O Bandido da Luz Vermelha*, Jorginho mata algumas de suas vítimas, promove emboscada fatal para J.B., vingança mortal contra Janete Jane e, por final, se mata envolvendo-se em fios de corrente elétrica – a cena é famosa por ser uma citação, mais “avacalhada”, do suicídio de Ferdinand em *O Demônio das Onze Horas* (*Pierrot Le Fou*, 1965), de Jean-Luc Godard. Todas as mortes no longa de Sganzerla são encenadas de forma artificial, “debochada”.

entre si, e com muitos outros que os influenciaram ou foram seus contemporâneos, é a recusa de interpretações determinadas ou leituras fechadas sobre as narrativas, por acreditarem numa relação muito mais sugestiva e menos arbitrária com o espectador. Como nos mostra Robert Stam (2003, p. 145), nos anos de 1968 e 1969, teóricos como Roland Barthes e Michel Foucault discorriam sobre “a morte do autor”, a insuficiência de uma política do autorismo⁴⁰ em perceber a participação ativa do leitor/espectador na assimilação das narrativas. Os cineastas do Grupo de Los Cinco confiavam na ideia de uma nova audiência formada pela cultura de cineclubes que buscava estas obras de sentidos abertos, reflexivas e suscetíveis a outras apropriações, crença que representava, inclusive, uma das ideologias em comum do grupo⁴¹. Tonacci admite que a manutenção das dubiedades e multiplicidades de *Bang Bang* “era consciente, deixar as possibilidades de significados abertas à interpretação” (CAETANO et al, 2005). Santiago fala, inclusive, que a construção elaborada entre imagem visual e sonora pede “uma decodificação, uma participação real do leitor para fazer seu o que vê. Um leitor, não um espectador passivo” (PEÑA, 2003, p. 251).

Por isso, uma noção essencial para acessar a fábula destes filmes é a de segredo, enigma. Mobilizando as postulações sobre interpretação de narrativas de Frank Kermode em *The genesis of secrecy* (1978), Ricoeur (2012) vislumbra que “certas narrativas podem não visar a esclarecer, mas a obscurecer e a dissimular”, buscando “banir o intérprete de seus lugares secretos” (KERMODE 1978 apud RICOEUR, 2012). O filósofo francês cita exemplos como romances de Franz Kafka ou passagens da bíblia, mas admite que também é o caso de outras narrativas de sentido desviante.

A favor das frustrações engendradas por seu desprezo irônico a todo paradigma, e graças ao prazer mais ou menos perverso que o leitor sente ao ser excitado e frustrado, essas obras modernas satisfazem ao mesmo tempo à tradição que elas levam ao limite e às experiências desordenadas que finalmente elas imitam a força de não imitar os paradigmas herdados. (RICOEUR, 2012).

Do leitor/espectador “excitado e frustrado”, é esperado que se desarme de toda busca de sentido. Em diversos casos, os filmes jogam com a ironia do quase, ilusão da mensagem desvendada. Eles nos dão a revelação do conteúdo da maleta do “eu” de

⁴⁰ Autorismo é o termo empregado por Stam (2003) para a política ou teoria dos autores, para a qual o estilo de um diretor impregnaria os filmes com sua personalidade, criando uma marca pessoal de sua *mise-en-scène*. Há uma recusa expressa, entre estes cineastas, de serem considerados autores. Bressane sempre dispensou o rótulo taxativamente. Sganzerla, na época da realização de *O Bandido da Luz Vermelha*, falava sobre o declínio da política dos autores. Fischerman tenciona a questão em *The Players Versus Angeles Caídos*, uma reflexão justamente sobre as forças internas que se digladiam na feitura de um filme.

⁴¹ A referência é de Rafael Filippelli (2000), ele mesmo cineasta que integrou o Cine Subterrâneo ao lado de Cozarinsky e outros.

Jorginho, em *O Bandido*, mas seus itens são disparatados. No prólogo de *The Players*, um dos *Ángeles Caídos* resume aquilo que estamos prestes a ver, mas a sinopse não nos dá ferramentas de compreensão. Nos letreiros iniciais do longa de Cozarinsky, a pergunta “Quem é este homem?” é direcionada para a superfície do vazio de uma face e categoricamente respondida com as reticências (ou *puntos suspensivos*, em espanhol) que dão nome ao filme. Em *Matou a Família*, Regina comenta com Márcia que assistiu ao filme *Perdidas de Amor*, cujo resumo coincide com o que estamos vendo, e que a história a fez lembrar de um episódio que as duas viveram na casa de Petrópolis, “só que o final foi meio diferente”, adverte, para depois reclamar de “umas coisas que não têm muito a ver com a história, uns crimes, uns lugares sujos”. Em *Bang Bang*, o bandido-mãe nos confessa, frente a câmera:

Era uma vez três bandidos. Diziam que um deles era a mãe dos outros, *mas não se sabe nada disso*. Todos eram muito maus; a mãe, então, nem se fala. *Inclusive, porque não sabe nada sobre isso*. Péssimos: roubavam tudo, matavam todo mundo, comiam tudo... quebravam tudo. Bom, até um dia em que roubaram... (grifos meus)

Neste momento, alguém do extracampo arremessa uma torta sobre a personagem, que não termina a história. A torta da patifaria, no caso, metaforicamente se dirige às vãs ilusões espetatoriais. A ideia de informações conectoras inacessíveis, como o *Rosebud* de *Cidadão Kane* (1941, direção de Orson Welles), é constitutiva e por vezes domina toda a trama. É a subversão do enigma da esfinge de Tebas, que lançava a célebre proposta “decifra-me, ou devoro-te” aos recém-chegados à cidade grega. Subversão, porque nos filmes os enigmas não têm respostas, eles são a pura devoração. A verdadeira identidade do bandido da luz vermelha e a consumação da imagem de São Jorge pelas chamas. A identidade fugidia do padre M e o encontro místico com a figura masculina que o sodomiza (o enigma que o devora). O descobrimento de quem são e, finalmente, o que querem os invasores e a ambiguidade mítica de Aquilea⁴² com Buenos Aires. Por que os *Players* estão presos em um estúdio de cinema abandonado e qual é, de verdade, a natureza dos *Ángeles Caídos*. O conteúdo escondido da maleta de Pereio e a conclusão da história do bandido-mãe. A decisão de mudança tomada por Daniel e o status daquele tiro de misericórdia que abre o filme. Por fim, a história das moças ricas é ou não é o filme assistido pelo rapaz que matou os pais e foi ao cinema?

⁴² A própria origem grega da palavra Aquilea refere-se a um território mítico, em perigo de invasão, “cidade romana destruída por Atila no ano de 452, depois de um sítio de três meses” (OUBIÑA, 1999, p. 74) ou uma derivação de Aquiles, herói da invasão de Troia na *Iliada*, de Homero, portanto a cidade onde foram enterradas suas cinzas.

Todas questões que o fim das narrativas calará para sempre, como o segredo não-revelado do personagem torturado e morto de *Matou a Família*, “tão só o fim do suplício, o corpo fechando-se completamente em seu silêncio” (TEIXEIRA, 2011, p. 70). Ou, para David Oubiña:

Como a flecha que dispara o arqueiro da aporia de Zenão, a narração extrema jamais chega ao destino; opera, melhor dizendo, no hiato infinitesimal da aproximação (sempre em progressão e nunca completa) que seu movimento gerou. Se é um fracasso, trata-se – certamente – de um fracasso luminoso. A pulsão de ruptura consiste em forçar os postulados da instituição estética até uma divisa para além da qual todo *desideratum* acabaria em naufrágio. Roçar, sem deter-se, esse instante preciso em que a obra encontraria sua justificativa, mas ao preço de sentenciar sua impossibilidade enquanto obra. Nesse sentido, as narrativas extremas não fazem mais do que cumprir de maneira exacerbada as ambições de uma arte moderna: levar a linguagem ao limite para provar a sua resistência, arrastá-la até esse confim onde se abisma e encontra seu ponto cego. Onde convoca inevitavelmente ao silêncio. (OUBIÑA, 2011, p. 30)

Resgatando, portanto, o desafio da figura mitológica grega que intitula este subitem, *Édipo Rei*, de Sófocles (2005, p. 13), nos oferece uma reflexão interessante a respeito do que nos suscitam os segredos das narrativas, quando a personagem Creonte admite a Édipo: “A Esfinge, com seus enigmas, obrigou-nos a deixar de lado os fatos incertos, para só pensar no que tínhamos diante de nós”. O profundo exercício do olhar, o que está “diante de nós”, a tela de cinema e o filme, a versão última e definitiva da ideia na cabeça, da câmera na mão, do baú selado que guarda em si todas as camadas e todas as etapas que o preencheram, trabalho coletivo saído do sonho de uma pessoa. O convite ao puro ato de ver, que se descortina livremente sem o subterfúgio da mensagem e da inteligibilidade. Ao fim, um fluxo de imagens e sons que mostram e que contam, como o mecanismo dos pensamentos. Mas não só isso.

Décadas mais tarde, ainda se desprega das narrativas o caráter político que lhes foi amortecido. A dilaceração da narrativa, o segredo a sete chaves, lá onde palavras e argumentos já não têm ação. “O novo cinema deverá ser imoral na forma, para ganhar coerência nas ideias, porque, diante desta realidade insuportável, somos antiestéticos para sermos éticos” (VIANY, 2007, p. 28), bradava Rogério Sganzerla apenas oito dias antes da decretação do AI-5 no Brasil, época de crescente radicalização da repressão militar também na Argentina, que, por lá, culminaria no desmantelamento violento das revoltas do Cordobazo apenas cinco meses mais tarde, em maio de 1969, e que guiaria o país por caminhos ainda mais sombrios em meados de 1970. O grão do tempo carrega os fantasmas expurgados e a barbárie em Cozarinsky, o absurdo indizível em Tonacci, o estado de sítio em Santiago, a iminência da tortura em Bressane, o anarquismo em Becher, a semente da revolução em Fischerman e o cinema de guerrilha em Sganzerla.

2. As apreensões do tempo

Diferente de Newton e de Schopenhauer, seu antepassado não acreditava em um tempo uniforme, absoluto. Cria em infinitas séries de tempos, em uma rede crescente e vertiginosa de tempos divergentes, convergentes e paralelos. Esta trama de tempos que se aproximam, se bifurcam, se cortam ou que secularmente se ignoram, abarca todas as possibilidades. (BORGES, Jorge Luis. El jardín de senderos que se bifurcan, 1999, p. 479)

Um outro regime de olhar para as imagens em movimento, autônomas, que não representam, mas são os acontecimentos. Estas combinações outras entre imagens, onde a relação entre planos já não busca necessariamente restaurar ações coordenadas por lógica e compor um encadeamento contínuo, engendram e permitem, assim, concepções de tempo igualmente menos causais, lineares e teleológicas. Se parece haver uma espécie de tautologia nesta formulação, é simplesmente porque a imagem já não representa o tempo, mas é, ela mesma, tempo, instante, duração, intervalo, fluxos e ritmos próprios.

Ao afirma-lo, talvez não estejamos muito distantes do ponto de vista de Andrei Tarkovski (1998), para quem o cinema tinha lugar privilegiado, perante as outras artes, na capacidade de trabalhar o tempo como matéria-prima, esculpi-lo. No entanto, por uma perspectiva um pouco diferente da dele, mais próxima à de um outro cineasta, Jean Epstein, quem estimava “que o cinema é uma máquina de modelar o tempo” (AUMONT, 2008a, p. 37). De fato, se observarmos os filmes deste *corpus*, veremos que a substância temporal se apresenta de forma bastante maleável em relação, por exemplo, a uma concepção mais funcional de tempo, cronológico, que orienta a vida em sociedade⁴³.

Efetivamente, a impressão que se tem ao assistir aos filmes analisados aqui é, por outro lado, a de que o fio do tempo se rompeu e foi reintegrado, de maneira, por vezes, irre recuperável de uma ordem racional: o impacto da fissura o triturou em partes de tamanhos diversos, pedaços importantes se perderam, outros já não conseguem encontrar

⁴³ Marcio Tavares d'Amaral (2003) nos mostra que esta percepção de tempo como cronologia, que atrela a duração (*khronos*) à força da verdade – ou lugar – contra a dispersão e o caos (*logos*), também semelhante à ideia aristotélica de tempo como o número da posição do movimento a cada instante com relação ao anterior e ao posterior, finalmente levou a um fundamento de origem, de causa e efeito e de irreversibilidade do tempo. Norbert Elias (1998) revelou, no entanto, o quanto o tempo social experimentado pelo indivíduo pode variar de uma época a outra e, num mesmo período, de um tipo de sociedade e modo de vida a outro. No fim dos anos 1960, por exemplo, tanto a física quanto a filosofia já abordavam há décadas outros modelos possíveis para relativizar o tempo linear. A Teoria da Relatividade de Einstein é de 1905; os principais escritos de Henri Bergson sobre o tempo se deram entre 1896 e 1922, apenas para citar duas referências. De modo que, considerando a cronologia dominante, “a irreversibilidade do tempo resultaria mais da estrutura da mente humana, e de nossa necessidade biológica de adaptação, de ação, de previsão” (PELBART, 2015, p. 171).

as origens. Não há como situar, com os elementos que se possui, os planos autônomos de *O Bandido da Luz Vermelha* numa escala de antes e depois, ou os episódios de *Matou a Família e Foi ao Cinema* e *Invasión* num domínio de alternância ou simultaneidade, e nem os de *Bang Bang* e *Puntos Suspensivos* em nenhuma esfera de causalidade. Da mesma forma, *The Players Versus Ángeles Caídos* e *Tiro de Gracia* nos dão apenas a falsa sensação de linearidade.

Neste sentido, não raro estarei falando de montagem neste capítulo, na sua capacidade de mediar a modelagem do tempo e a da narrativa. As noções técnicas de corte, *raccord*, elipse e duração serão recorrentes na análise, bem como assimilações de velocidade e legibilidade.

De maneira complementar, discutirei como as narrativas dialogam com o paradoxo do tríplice presente, relacionando passado, presente e futuro, e como as afeta a percepção de circularidade, acaso e ritmo, seja para a ordem da trama ou para possíveis leituras simbólicas da fábula. Por fim, essa abordagem já tangencia, a meu ver, questões de contemporaneidade, intempestividade e extemporaneidade desses filmes com relação ao tempo histórico em que estão inseridos. Tais questões encaminham para algumas reflexões sobre narrativa, temporalidade e experiência humana. Pois, conforme já comecei a delinear:

O tempo não tem nada de paradoxal quando é descrito em termos de pura sucessão entre os "agora" (*maintenant*) abstratos, e enquanto somente o caráter quantitativo dos intervalos entre os eventos distintos for levado em conta. Os paradoxos que afligem nossa experiência humana do tempo vão mais além do caráter puramente linear e cronológico – ou antes cronométrico – do tempo. Eles acompanham toda tentativa de elaborar a relação dialética entre passado, presente e futuro, e a relação dialética entre parte e todo temporal. (RICOEUR, 2012)

Tudo começa, de uma maneira ou de outra, com essa sucessão que se rompe. No primeiro diálogo de *Invasión*, Don Porfirio diz a Herrera, sobre o sítio de Aquilea por seus invasores misteriosos: “Tantos anos sem sair das vésperas, agora eles vão entrar. Este dia é hoje”. É o que liberta o *khronos* da lógica. Uma interessante metáfora disso, ainda que muito anterior aos filmes, pode ser retirada da mitologia nórdica, significativamente transposta para uma das óperas de Richard Wagner, *O Crepúsculo dos Deuses* (1869-1874). No prólogo, as três nornas, deusas nórdicas do presente, do passado e do futuro, tecem o fio do destino, os tempos responsáveis, portanto, pela organização do mundo. O fio se embaraça numa rocha aguda, e a trama acaba por romper. A ruptura inesperada significa não somente a desapareição das deusas do tempo, mas a dispersão de todo o conhecimento e sabedoria do mundo (o equivalente nórdico do *logos*), da memória

à previsão. Está dada a condição para uma outra ordem de acontecimentos à lógica do destino tecido pelas nornas.

Nos sete filmes, como na referida mitologia, o cosmos, esse universo bem ordenado, também dispersou. O tempo da fábula está, portanto, pronto para instaurar uma nova lógica e ordem interna, menos causal e mais casual, imprevisível, onde tudo pode recomeçar, e passado, presente e futuro passam a existir juntos no mesmo imaginário – o espaço próprio das imagens, segundo Blanchot (2005). Ora, a duração liberta recai justamente sobre o valor próprio das imagens. Não mais engendrada pelo encadeamento das ações, aquilo que Gilles Deleuze (2013) chamou de imagem-tempo, significa reencontrar, explica Peter Pál Pelbart (2015), o Todo dentro de cada plano, e não na relação entre eles: restituir o tempo do olhar.

2.1 Cristais de tempo, clepsidras de luz

O jogo com o estilo é central para fazer emergir tempos mais puros, que às vezes aceleram e, em outras, são contemplativos. “De uma perspectiva temporal, a técnica mais importante é a montagem, que não somente governa a apresentação da ordem do *syuzhet*, como nos *flashbacks*, mas também configura um jogo com a duração” (BORDWELL, 1985, p. 94). Sem a devida aplicação, isto nos levaria a pensar, erroneamente, que as narrativas clássicas não utilizam artifícios para representações naturalistas das histórias. Mas esta não é a diferença. Como nos mostra Robert Stam (2003, p. 95), o próprio André Bazin entendia que “o realismo tem menos a ver com a adequação mimética literal entre a representação fílmica e ‘o mundo lá fora’ que com a honestidade de testemunho da *mise-en-scène*”.

Por isso, não se trata de dizer que, por si só, as artimanhas da duração, as alterações da ordem, o uso da elipse, da fusão, do corte seco, do salto, do recuo e do avanço já impliquem uma representação não transparente. Montagens alternadas e paralelas, por exemplo, já eram muito comuns na organização da trama desde D. W. Griffith nos anos 1910, e Christian Metz (2007) as incluiria na sua grande sintagmática. Conforme observado por Jacques Aumont (1993), as omissões de partes irrelevantes da fábula e a manipulação da duração das sequências com objetivos específicos, como o suspense ou a ação, também acabaram se tornando aceitáveis na manutenção da ilusão, da crença e, em determinados casos, da impressão de realidade para o espectador. Além disso, no fim dos anos 1960, quando os primeiros filmes de Rogério Sganzerla e Alberto Fischerman começaram a ser realizados, estratégias como a do *flashback*, frequente nos filmes

policiais e no filme *noir*, já eram amplamente utilizadas tanto pelas narrativas clássicas quanto pelas modernas. Portanto, não é apenas uma questão de que técnicas estes filmes usavam, mas de como as usavam. E, em grande parte, elas eram usadas contra a sensação de continuidade, como vimos no capítulo anterior. Então, o alvo principal da montagem é a legibilidade. Segundo Burch,

a relação duração-legibilidade é, em si mesma, uma dialética: que não se trata apenas de encontrar a duração adequada à legibilidade de cada plano, mas de jogar com os graus de dificuldade ou de facilidade de leitura, tornando alguns planos muito curtos para serem lidos “confortavelmente” (desconforto da frustração) ou tão longos que podem ser lidos e relidos até a saturação (desconforto do “tédio”). (BURCH, 1992, p. 75)

Além do *quanto* dura cada fragmento, o *quando* inserir o corte no começo e no fim de um plano também transforma a percepção das imagens e do fluxo de uma sequência. Em filmes como *The Players Versus Ángeles Caídos*, *Bang Bang* e *Puntos Suspensivos*, por exemplo, usou-se a estratégia reflexiva, em certas sequências, de começar os planos um pouco antes da ação. No filme de Fischerman, isto acontece na sequência em que Cristina Plate, Luis Barron e Nestor Davio interagem ao redor da cama. No início de alguns planos eles estão em posição de espera, em pose, e é como se tivessem acabado de receber a instrução de “Ação!”. Nesta mesma sequência, frequentemente um plano é cortado antes de que ações e diálogos cessem: quando Davio faz de conta que vai examinar Barron ou quando Cristina grita, eles são interrompidos por saltos da narrativa. Em *Bang Bang*, há um plano-sequência que segue o jipe que Pereio dirige, ao lado de Jura Otero, em uma estrada de terra da serra mineira, e ele deliberadamente inicia antes que o veículo comece a andar, quando ainda estão em quadro a equipe de filmagem, uma câmera e alguns policiais, que provavelmente estavam ali para garantir a não-circulação do tráfego normal durante a filmagem. Já em *Puntos Suspensivos*, os planos frontais do casal burguês durante o jantar com o padre M, no qual contam curiosidades que leram ao estilo *reader's digest*, entram em cena com o som de palmas que fazem as vezes da claquete, deixadas expostas propositalmente pela montagem. *O Bandido da Luz Vermelha* também abre uma sequência com a claquete de um filme fictício chamado *Coisas Nossas*.

O longa de Sganzerla chama atenção pelos planos que já arrancam com o acontecimento em curso, como se tivessem acabado de ser presenciados pela câmera e pelo espectador. Isto se percebe nas muitas cenas de perseguição da polícia pela Boca do Lixo. São uma variedade de planos extremamente curtos, que cobrem apenas um trecho de ações em desenvolvimento e que quebram os *raccords* de movimento em direções e ângulos opostos e incompatíveis entre si. O resultado é uma edição com velocidade

dinâmica e capacidade de legibilidade dos acontecimentos quase sempre empurrada aos limites da percepção, precipitando “uma espécie de tumulto muito elaborado” (AMIEL, 2007, p. 109) que é a escolha do ritmo acelerado para uma montagem de correspondência.

Nota-se efeito semelhante nas sequências de perseguição de *Tiro de Gracia*, *Invasión* e *Bang Bang*. No filme de Becher, a primeira sequência, sobre a qual já comentei, alterna planos curtos e em movimento das duas gangues que se enfrentam. Nelas, também, cada trecho já parte de ações em andamento, porém com a diferença de que sustenta a continuidade dos *raccords* tal como veríamos numa montagem narrativa, retomando uma ação de onde ela parou no quadro anterior. Já na obra de Santiago, a estratégia descontínua e veloz se parece mais com a de *O Bandido*, em especial na sequência filmada no confronto entre os homens de Don Porfirio e os invasores na Quinta de los Laureles, onde os primeiros pretendem roubar um caminhão com carregamento importante aos inimigos. Ou também na sequência entrecortada por *jump cuts* em que Herrera luta com um dos capangas adversários para escapar do cativoiro. A colagem também surpreende ações já iniciadas no interior de cada novo plano, privilegiando igualmente tomadas de curtas durações, além de posições e tempos muito descontínuos na passagem de uma a outra.

Por sua vez, em *Bang Bang*, a breve perseguição nas curvas da estrada serrana entre Pereio e Jura, no jipe, e os bandidos, no conversível, alterna planos de menos de um segundo de um e de outro veículo, tão curtos que somente congelando a imagem conseguimos perceber que, no carro dos bandidos, há um quarto elemento desconhecido, que está ao volante e usa a mesma máscara de macaco que Pereio veste no começo do filme. *The Players* não apresenta, é claro, cenas de ação de mesmo teor que os anteriores, mas há pontos em comum na análise da sequência do estupro de Marta Campana pelos Ángeles Caídos, na qual Fischerman alterna *flashes* quase imperceptíveis de imagens dos agressores e da vítima, de modo que a legibilidade do ato fica quase comprometida totalmente; e no confronto entre os dois grupos de atores na parte final do filme, onde a alternância entre planos curtos de detalhe e de conjunto, sem qualquer continuidade e ainda mais com a fotografia escura, dificulta uma clara identificação do que está acontecendo.

Por isso, vemos que, mesmo no exemplo clássico da perseguição, quando há um esquema de montagem alternada, essa associação nem sempre se dará com a manutenção das significações de sucessão ou de simultaneidade. As sequências alternadas de *O Bandido*, por exemplo, se assemelham muito mais a um esquema acronológico, pois se

torna improvável diferenciar onde há sucessão e onde há alternância, se os trechos que se seguem estão relacionados ao mesmo intervalo temporal ou se são evocados pelo efeito visual que provocam uns com os outros. Mesmo nas obras de Fischerman e de Santiago, nas quais os *plots* duplos (dois grupos de atores; dois grupos de defensores) poderiam sugerir estes mecanismos de paralelismos, encontramos graus de resistência ao sentido que tais sintagmas denotam, de forma que, somente pelas pistas da fábula, o espectador não terá ferramentas para concluir se as ações se sobrepõem ou se justapõem. Esta ambiguidade resultante da recusa à montagem paralela seria, aliás, uma das características que, para David Oubiña (2011), fazem de *The Players Versus Ángeles Caídos* um marco do cinema argentino do período, superior às outras obras *underground* precisamente por evitar a tática e buscar outras estruturas narrativas.

Se os filmes souberam, até certo ponto, fazer frente a estes recursos bastante comuns das narrativas cinematográficas, com outras soluções menos explícitas de correlação temporal nas sequências, por outro lado, eles todos curvaram-se à técnica do salto ou *jump cut*, que naquela altura da história do cinema já havia sido imensamente popularizada, em especial nas obras de Jean-Luc Godard. É como se a citação e a experimentação fossem necessárias em prol de ir além, na direção de uma estética própria, como dizia Sganzerla:

Quando falei que era preciso destruir Godard e Rosi, eu achava que o importante não era desconhecer esses cineastas, mas pô-los em questão. (...) [P]artindo da citação óbvia, chegar quase a um trabalho de limpeza. É um processo dialético: para que pudesse me livrar de Godard, eu tinha que pô-lo em cena, discuti-lo, chegar a uma conclusão. (VIANY, 2007, p. 33)

Não à toa o salto, “elipse obtida pela descontinuidade da duração na continuidade de um mesmo ponto de vista” (DURAND, 1993, p. 231), é usado como uma estratégia fragmentária de impor o corte. Trata-se de manter o enquadramento e picotar um plano, na filmagem ou na montagem, em outros mais curtos, retirando deles trechos internos. Ele age diretamente na legibilidade e na velocidade da narrativa, avançando a trama a galope. Nos jogos entre os Players, como já vimos no primeiro capítulo, Fischerman não poupou esforços em utilizá-lo toda vez que queria interromper a fabulação. Edgardo Cozarinsky usou também, de maneira marcadamente estilística, como no episódio “Escenas de la vida marcial”, onde cada salto sobre o plano aberto de um jipe militar insere, no ritmo marcado da bateria, um novo personagem para preencher o quadro. A sequência no quarto de hotel, em *Bang Bang*, igualmente chama a atenção para o caráter ilusionista e disruptivo do *jump cut* – não é sem motivo que o personagem que determina os saltos pelo estalo dos dedos é justamente um mágico. A cada estalo e a cada corte, a

disposição dos atores, os figurinos e os itens do cenário trocam de lugar. Como artifício de brincar deliberadamente com a apreensão do tempo, Becher fez um uso criativo do *jump cut*, em *Tiro de Gracia*. Há uma sequência em que Daniel, ao acordar, conta o sonho que teve a Josefina. É interessante como o cineasta combina, de um lado, o *raccord* sonoro do diálogo, que é contínuo, e, de outro, os pulos da imagem, cada qual alterando visivelmente a posição do casal na cama.

Sob outra perspectiva, a montagem de correspondência pode privilegiar planos de duração mais longa, que, por sua vez, convocam um tempo de contemplação, que também se costuma chamar de “tempos mortos”⁴⁴. Amiel (2007, p. 109) fala de uma montagem interna, “sem cortes”, que nem sempre, mas com frequência, pode desacelerar a velocidade da narrativa. Nos termos da legibilidade, essa diminuição do ritmo pode ativar uma conexão mais intimista e menos racional do espectador com a imagem e com seu tempo, uma espécie de abordagem intuitiva do universo do filme que não estaria tão distante da intuição da temporalidade apreendida em Bergson⁴⁵. Como vemos na continuação, a duração é capaz de insinuar diversos efeitos de leitura das obras.

Isto fica muito claro no plano-sequência que sucede a cena de perseguição e acidente em *Bang Bang*. Tonacci acentua a impressão de contraste no ritmo, com um plano geral fixo do carro em chamas no acostamento e um cenário de desolação sobre o qual o diretor prolonga o olhar, a duração demorada permitindo que o espectador experimente esta saturação do tempo de visionamento e desperte sensações como melancolia, estranhamento e solidariedade, quando Pereio e Jura voltam de jipe para resgatar os bandidos, ainda mais com o efeito da música dramática e do vazio da cena. Mesmo depois que o jipe desaparece numa curva da estrada, e só Jura prossegue caminhando em direção ao horizonte, o plano ainda persiste, o movimento de grua

⁴⁴ Discutindo particularidades do cinema moderno, Metz (2007, p. 181) rejeita a terminologia, afirmando que “não há tempos mortos num filme, já que é um objeto fabricado; só há tempos mortos na vida”. Ele prossegue apontando que, quando uma espera se torna o propósito de uma determinada cena, ela deixa de ser um tempo morto, já que o cineasta quer “mostrar o sentido disperso destes momentos habitualmente considerados como insignificantes na vida; integrado ao filme, o tempo ‘morto’ readquire sentido” (METZ, 2007, p. 182).

⁴⁵ A rigor, a obra do filósofo francês não menciona a ideia de forma explícita, mas há uma série de prolongamentos possíveis no seu pensamento sobre a intuição como maneira de ler filosoficamente o mundo e a experiência de duração como fluxo contínuo, para além dos fragmentos de presente que conformam nossa apreensão intelectual do tempo, como sugere Geovana da Paz Monteiro (2008, ps. 94 e 95). “A intuição é aquilo que atinge o espírito, a duração, a mudança pura” (BERGSON apud MONTEIRO, 2008, p. 94).

elevando a câmera a um ponto muito alto da paisagem, expandindo o teto do enquadramento e permitindo uma ampla visão dos vales longínquos à beira da estrada⁴⁶.

Da mesma forma contrastante, são realçadas as poucas cenas de maior duração de *O Bandido da Luz Vermelha*, que, geralmente, em tom oposto ao dos caóticos tiroteios e perseguições, servem como recurso para sublinhar o suspense. Na primeira cena de assalto, em que Jorginho invade uma casa, a câmera na mão recua lentamente para seguir os cuidadosos e silenciosos avanços do personagem para não se fazer notado na investida. O silêncio e a suspensão colocam o espectador na expectativa de que alguém vai aparecer, o que de fato acontece. Ou a duração convida à contemplação. É o caso do memorável *travelling* centrípeto ao redor do carro na praia, quando o bandido e Jane conversam intimamente; ou quando, acossado pela polícia, Jorginho retorna para a favela do Tatuapé, e o clima até então frenético se detém num vagaroso *zoom out* do protagonista que dedilha melancolicamente uma milonga no violão. O tempo se esgarça por esses raros momentos de afeto e nostalgia, únicos no filme brasileiro, e que ficam ainda mais evidentes na intenção em *Invasión*. O alongamento da duração, embora nunca em demasia, marca a incompatibilidade de valores morais entre o tempo precipitado dos invasores, aos quais é necessário atrasar a qualquer custo, sem perder um só minuto, e o tempo dilatado dos círculos de amizade entre os cavalheiros de Aquilea, dos tragos, das risadas e dos galanteios, expresso pela cadência grave e suave da milonga que Silva (Roberto Villanueva) interpreta ao violão.

Fischerman, Cozarinsky e Bressane encontram ainda outras finalidades no alongamento dos planos. O movimento pendular nas sequências da noite de insônia dos Players, por exemplo, resulta como se o ritmo da imagem pudesse embalar o olhar. Em *Puntos Suspensivos*, ressaltam perplexidade, assombro e excentricidade, em especial na insistente lentidão das panorâmicas e em toda a paralisia da sequência “Hacia la aventura”, episódio em que, em determinado momento, a câmera chega a dar duas voltas em torno do eixo varrendo as paredes brancas e vazias do minimalista apartamento da jovem burguesa enquanto M observa uma única foto na parede. A estratégia suspende a fluência da narrativa pela morosidade “que petrifica o tempo da representação” (AMIEL, 2007, p. 109). Em *Matou a Família e Foi ao Cinema*, a predominante condensação

⁴⁶ Já outros planos-sequências do filme trazem impressão aflitiva de profusão de ações, peripécias, movimentações, conflitos que apontam para a cumulação. É o caso dos planos em movimento em que bandidos e fugitivo interagem dentro do carro. Essas tomadas mantêm a ideia de montagem sem cortes, mas já não significam uma diminuição do ritmo.

narrativa divide espaço com diversos planos-sequências bem demarcados, estes que se intensificariam e se radicalizariam no cinema de Bressane na produtora Belair. Aqui, em contraste com a trilha sonora que imprime seu ritmo (samba, marchinhas, jazz, balada romântica), eles acentuam recursos do filme: seja a ironia, seja a perplexidade, a ludicidade, a tensão ou o vazio.

Na sequência em que o marido chega bêbado em casa, o longo plano quer, em um primeiro momento, mostrar um crescente de tensão no desentendimento entre o homem e sua mulher, que culminará, sem cortes, em que ele procure uma arma na gaveta, mate a própria esposa e, em seguida, o bebê. O plano ainda assim não acaba e, depois de alguns segundos sem reação, o personagem abre uma expressão de alívio e levanta os braços e os dedos indicadores, rodopiando com uma marchinha que soa na trilha sonora. Recurso à ironia, remete aos encerramentos de blocos das chanchadas brasileiras, que sempre terminavam com uma canção popular. Em outro *plot* secundário, a câmera dá dois longos giros pelo cômodo de uma casa modesta onde, conforme já mencionado, um homem matou uma mulher e repete sem cessar, em voz *off*, “matei por amor”, enquanto outra marchinha toca. “Tem papel especial o que tenho chamado de ‘retórica da duração’ de Bressane, seu toque de adensamento da ironia gerado pela insistência do olhar sobre a situação” (XAVIER, 2012, pp. 367-368).

Uma das sequências finais se detém em planos duradouros de detalhes dos corpos mortos de Márcia e Regina, que acabaram de se matar após uma farra na casa de campo, e a canção “Ninguém Vai Tirar Você de Mim”, de Roberto Carlos, teima em engasgar num mesmo verso, explicitando o caráter inexplicável da situação. Com relação a isso, Livio Tragtenberg (1995, p. 78) destaca a estratégia dialética de Bressane em “contrapor planos longos quase imóveis a trechos de canções que mantêm sua batida ritmada. Desse choque de velocidades extrai a sua duração”.

Se afirmo, aqui, que estas narrativas simulam de maneira muito mais estreita o tempo psicológico do indivíduo, e não o tempo cronológico e mecânico, é sobre a incorporação sensitiva de outros sentidos de duração que me ancoro. O tempo interno ao homem, definitivamente, não é o tempo constante do relógio. Em diversas situações da vida, podemos sentir as horas correrem, enquanto que, frente a uma grande expectativa, os minutos parecem durar eternidades. Segundo D’Amaral (2003), o vocabulário da Grécia Antiga, por exemplo, comportava pelo menos quatro palavras diferentes para exprimir noções subjetivas de temporalidade, e, a meu ver, elas poderiam fornecer outras chaves de leitura para os filmes analisados.

Para início de discussão, antes que a medição do tempo como sequência linear se tornasse um dos grandes impulsores das nossas sociedades capitalistas, os gregos concebiam o termo *khronos* de uma maneira bem mais ampla, justamente contendo em si uma apreensão expandida de duração, fosse curta ou longa. Um filme como *Puntos Suspensivos* joga, de modo preciso, com essas variações possíveis dos tempos relativos que se dilatam e se contraem, mudando conforme o tensionamento da cena, não de maneira absoluta.

Por outro lado, em filmes como *Bang Bang* e *The Players*, nos quais a narrativa depende de um laboratório interativo entre atores (e veremos de que maneira eles se diferem no capítulo 3), talvez a apreensão do tempo seja mais bem associada ao termo grego *Aiôn*, que o filósofo pré-socrático Heráclito definia como “‘jogo’, ‘brincadeira’, ‘reinado de criança’” (D’AMARAL, 2003, p. 25). Isto é, a duração está imersa no ser, cristalizada na vivência e orientada inteiramente para ela. A criança é justamente o indivíduo que ainda não se sujeitou por completo ao tempo social. Mesmo quando se produzem saltos, a estrutura temporal dos dois filmes não deixa de mimetizar esta ideia de brincadeira, que rege duração e ritmo. No filme de Fischerman, a referência à vivência da infância é explícita, com cirandas, fantasias e subir em árvores. Em *Bang Bang*, temos os personagens desajeitados e despudorados, o piquenique, a dança, o canto.

Há, ainda, uma conotação temporal na palavra *Ethos*, sinaliza D’Amaral (2003, p. 26), que em certos casos é traduzida como “morada”, significando o lugar em que o homem se demora, permanece⁴⁷. Assim, como não fazer a ponte entre essa concepção temporal e as sequências mais pausadas que exprimem a ligação afetiva dos homens de Don Porfírio com Aquilea, e a cidade mesma como uma construção que depende do tempo da narrativa, a própria noção de território como tributária do tempo? Um tempo este de pertencimento, radicado no e atrelado a um espaço, no qual, portanto, a duração e a ética estão relacionadas, segundo Olgária C. F. de Matos (2008), a uma condição de

⁴⁷ Giorgio Agamben (2013) também aproxima esta reflexão com a de identidade, estabelecendo diálogo entre o permanecer do homem (*manere*, no sentido do autor, o do ser que demora em si mesmo), a maneira nascente deste homem (*manare*, como um manancial que escorre) e a palavra *ethos* como hábito. Ele concebe, mais além, que este maneirismo do ser, que, “mesmo permanecendo singular e não indiferente, é múltiplo”, também “permite encontrar um caminho comum entre a ontologia e a ética” (AGAMBEN, 2013, p. 34). O pensamento do autor prossegue: “Ser gerado a partir da própria maneira de ser é, de fato, a definição mesma de hábito (por isso os gregos falavam de uma segunda natureza): *ética é a maneira que não nos ocorre nem nos funda, mas nos gera*” (AGAMBEN, 2013, p. 35). Então, partindo deste princípio, estando a maneira de ser dos defensores de Aquilea tão relacionada à terra e seu hábito, ela conforma também a ética própria destes homens.

“enraizamento”, “valores” e “laços afetivos”. Não explicaria esta ligação a urgência dos personagens em, salvando Aquilea, defenderem a própria memória?

Afinal, como argumenta Don Porfirio quando Herrera desabafa que os esforços são vãos porque as pessoas não estão preocupadas com a invasão de Aquilea, “a cidade é mais do que a gente”. Ao longo do filme, o ancião repete que tem “apuro”, e sua conexão com o tempo está calcada no território, elevado à altura de lugar mítico. Santiago chegou a afirmar que Don Porfirio é, ele mesmo, o tempo, “presente no momento da morte da cidade, de certa forma, uma vez que está presente em algo que se inaugura” (SANTIAGO, 2002, p. 57) e que permanece, mesmo quando todos os outros são aniquilados.

Por fim, os gregos tinham ainda uma quarta definição de tempo que se extraía da palavra *Kairós*, que representava o domínio do instante ou do “momento oportuno” (D’AMARAL, 2003, p. 25). A metáfora de fragmento de tempo que é preciso alcançar em movimento serve bem aos planos breves de *O Bandido da Luz Vermelha* em tudo o que eles conseguem irradiar de intensidade e de potência, sempre na cauda do acontecimento. O próprio Jorginho é a imagem de *Kairós*. Sua ação temporal se concentra na efemeridade do instante decisivo para roubar carros, invadir mansões, atacar suas vítimas, fugir do delegado, arquitetar suas vinganças e, por fim, se matar antes de ser capturado.

Kairós exige, portanto, também a sua parcela essencial de subjetividade. Como explica D’Amaral (2003), a oportunidade é o que une um acontecimento aleatório com o poder de decisão imediato. Portanto, o cinema, e as artes em geral, talvez tenham sido os que melhor conseguiram, até hoje, conceber e aplicar as variações da experiência temporal humana, o fato de que o tempo, como substância subjetiva, que só tem sentido na sua relação com o homem, não é unívoco, nem racional. Neste sentido, *kairós*, este tempo subjetivo e oportuno, é como uma reação ao tempo histórico no qual os filmes deste *corpus* se inserem, o qual está permeado tanto por uma modernização, vista ao mesmo tempo com esperança e com desconfiança pelos cineastas, quanto pela emergência de um contexto repressor que os faz reverberar esta ideia de “tudo ou nada”, de “nada a perder”, de “matar ou morrer”.

Resta falar sobre outro ponto fundamental no uso do estilo para a apreensão temporal das narrativas abordadas aqui, este que Burch (1992, p. 25) chamou de um “hiato entre as continuidades temporais”: a elipse. Já a tangenciamos ao falar sobre o *jump cut*, a elipse é uma supressão dentro da narrativa. Ela é necessária porque, como nos mostra Aumont (1993), a temporalidade da obra cinematográfica medeia a duração hipotética da

fábula, a duração final do filme e a percepção da passagem do tempo pelo espectador. Seja para adequar estes tempos, para cortar partes irrelevantes da fábula (muito frequentemente os “tempos mortos”), ou ainda para esconder do espectador pistas que o ajudariam a decifrar os enigmas mais rapidamente (ou seja, com sentido de adiamento do sentido), as narrativas, cinematográficas ou não, clássicas ou modernas, apelam com frequência à elipse.

O que caracteriza o uso desta figura nos filmes modernos, e em especial nas obras discutidas neste trabalho, é o caráter desestabilizador da elipse. Isto porque a definição do tempo transcorrido entre as partes suprimidas e as mantidas é importante, na montagem da narrativa, para que o espectador possa estabelecer relações temporais entre as sequências, mesmo quando não sejam precisas, na construção dos mais diversos sentidos internos à fábula. Pois, como analisa Philippe Durand (1993), a apreensão da elipse afeta não somente o conteúdo e a ordem da trama de um filme, por meio do que ele não mostra, mas também uma série de correlações temporais entre as sequências que a definição da supressão permite fazer. Muitas vezes, porém, como pontua Burch (1992), o intervalo é indefinido, no sentido de que não pode ser mensurado.

Bordwell (1985, p. 82) ilustra que, “se o intervalo omitido contiver informação significativa, a elipse pode criar uma narrativa supressora que molda a nossa atividade de construção de hipóteses”. A ideia de narrativa supressora é bastante transponível para o contexto de que estamos falando, e a intenção deixa de ser guiar a construção de hipóteses do espectador, mas justamente permitir, pela indefinição, “uma liberdade de sentido” (AMIEL, 2007, p. 126), uma interpretação aberta.

A elipse é a operação que mantém os enigmas de *Invasión*. Dois deles, inclusive, são chaves para a compreensão da fábula. O primeiro, uma elipse que não nos será revelada: quem são, de onde vêm e o que querem os invasores tecnocratas de Aquilea. Em segundo lugar, a ligação de Irene com a resistência de Don Porfirio, que é mantida em segredo até as sequências finais. O *plot* secundário que ela protagoniza é envolto em elipses: não só pela omissão de planos que possam conectar as sequências e os *plots*, mas também pelos diálogos e ações codificados que são encenados. Nos interstícios ainda, a operação da supressão nos mostra muito pouco a respeito da passagem do tempo interna à trama, das identidades dos personagens e do dia-a-dia da cidade.

O resultado é uma narrativa feita de informações muito sintéticas, abrindo espaço para outras assimilações e tempo para apreciação da riqueza literária dos diálogos, para a atmosfera *noir* da fotografia ou para o trabalho minucioso do uso do ruído na edição

sonora. Tudo isto faz David Oubiña (1999, p. 79) afirmar que a elipse é simplesmente a "operação básica do filme". Ele ainda discerne a costura de Santiago da de Godard – baseada "na confrontação e fricção de elementos contraditórios" - e aproxima-a com a de Alain Resnais – sustentada pela "continuidade do diferente". Com relação ao tempo, "Santiago, como Resnais, produz uma inquietante fluidez" (OUBIÑA, 1999, p. 79) entre duas tramas paralelas. A título de comparação, Fischerman, poderíamos dizer, aposta, como já vimos, em elipses que realçam as fissuras, tal qual Godard.

Com bipartição semelhante, procedem os hiatos de *Tiro de Gracia*, conferindo continuidade entre passagens reais e imaginárias, enquanto a elipse que faz colidir as diferenças encontra um demonstrativo em *O Bandido*, onde tomadas de mesmo registro temporal e espacial são distribuídas do início ao fim da trama. Em vista disso, esses dois extremos do uso da elipse são “a prova, em suma, de uma dialética traiçoeira da desordem e da coesão, da disseminação e da globalidade, da ruptura e da unidade” (DURAND, 1993, p. 177) na apreensão do tempo dessas narrativas.

Por outro lado, a elipse pode impor uma impossibilidade total de relacionar temporalmente as sequências, como no caso de narrativas episódicas como *Puntos Suspensivos*, *Bang Bang* e *Matou a Família e Foi ao Cinema*, justamente os três filmes que fazem uso de planos mais longos, o que talvez possa nos sugerir o quanto o perfil das elipses dialoga com a duração dos planos. Nestes três casos, na macroestrutura, o intervalo isola consideravelmente as sequências entre si, sendo o responsável por que não seja possível estabelecer continuidade temporal entre elas. No filme de Cozarinsky, a omissão de planos de relação entre cada episódio, assim como a variação de gêneros cinematográficos, é, com precisão, o que impõe fendas insuperáveis à continuidade do relato, mesmo quando alguma linearidade se insinua. Reside aí também a razão pela qual os rolos de *Bang Bang* poderiam ser exibidos em diversas ordens.

Se encerro com *Matou a Família e Foi ao Cinema* é porque, como *Invasión*, ele tem padrões paramétricos de estilo muito claros. No filme de Bressane, como no de Santiago, esta estrutura é “reconhecível pelo que ela deforma. Um sintoma é uma anormal elipticidade. Causas e efeitos podem ser disjuntivos, cenas importantes podem ser omitidas, a duração pode ser saltada” (BORDWELL, 1985, p. 288).

Observemos dois planos-sequências do filme brasileiro que começam imediatamente após a ação de um acontecimento, que a narrativa suprime. Sobre um deles já falamos: na cena em que Antero de Oliveira repete mais de uma dúzia de vezes “matei por amor”, não temos nem às circunstâncias do crime, nem à identidade da mulher e nem

nos é permitido testemunhar como se dá o assassinato. Chegamos tarde ao ato: só nos resta olhar e especular. A outra tomada longa, que, no entanto, já parte deste “logo após”, como se por pouco o espectador tivesse perdido a ação principal da cena, é aquela em que a moça de subúrbio esfaqueia a própria mãe, que é contra o seu romance com uma amiga, enquanto a amada presencia a cena com impassível indiferença enquanto lixa as unhas. O plano, que perde por um triz o seu momento de maior choque e condensação violenta, por outro lado, ganha na dramaticidade do instante imediatamente posterior, os grunhidos moribundos da mulher e o desespero da filha ajoelhada ao lado do corpo da mãe morta, sem conseguir decidir se o repele, se o abraça ou se repara na reação da namorada, enquanto a câmera recua por um corredor escuro, distanciando-se da composição e emoldurando-a, ao mesmo tempo.

Jean-Claude Bernardet (1991, p. 63) constatou, pois, o “uso exacerbado da elipse” em *Matou a Família*; e, assinalando que este é um recurso em geral usado para passar despercebido, ele enxerga uma inversão: “O que seria considerado *detalhe* ou anexo ou derivado numa narrativa clássica, vira aqui *principal* e único” pela estética de Bressane.

As narrativas desafiam, pelo uso do estilo, igualmente a quebra e a continuidade a fim de tirar delas outras faces ainda não descobertas. Por isso, para além da ideia de imagem-cristal de Deleuze, concordo com Aumont (1993, p. 243), para quem, “mais amplamente, essa metáfora do cristal, que refrata a realidade multiplicando-a, talvez seja a mais sugestiva das fórmulas [...] do tempo na imagem: refratado, parado, multiplicado, dividido”. Por outro lado, o cinema também é capaz, como a metafísica de Bergson, “de restituir ao movimento a mobilidade; à mudança, a fluidez; ao tempo, a duração” (ARÊAS, 2003, p. 138). Como as clepsidras, os instrumentos arcaicos usados por antigas civilizações para medir o tempo antes que existissem os relógios. Consistiam em uma espécie de relógio de água, funcionando pela vazão constante de líquido, mais ou menos como as ampulhetas se serviam de areia. As clepsidras, à sua maneira, devolviam essa fluidez ao tempo, já que não eram formas de dividi-lo até chegar à sua mínima unidade existente, mas sim de dotá-lo de duração. Assistindo aos filmes que integram esta pesquisa, não posso evitar esta sensação de que, através das lacunas de um tempo multiplicado, eles conservam a corrente das imagens. Não mais como uma continuidade, como o fio do destino das nornas. Quem sabe sejam como clepsidras de luz, dando vazão à pressão de imagens outras, de mundos onde imperam outras lógicas de tempo, querendo sair aos olhos.

2.2 Palácio dos destinos e o eterno retorno

Albert Einstein teria afirmado: “Para os físicos, a distinção entre passado, presente e futuro é apenas uma ilusão, ainda que persistente” (EINSTEIN apud OLIVEIRA, 2003, p. 34). Efetivamente, os avanços da física moderna no século XX nos mostraram que nossa noção de tempo linear não pode ser aplicável nem para escalas microscópicas, nem para escalas astronômicas. Como afirma Luiz Alberto de Oliveira (2003), a temporalidade que experimentamos é fruto da cultura, nasceu com a criação da fala e da linguagem, quando os primeiros seres humanos a habitarem a Terra sentiram a necessidade tanto de compartilhar suas memórias (passado) coletivamente quanto de externalizar expectativas e antecipações (futuro) em prol da sobrevivência do grupo. As novas relações temporais entrevistadas pela ciência, permanentemente incertas e mutáveis, formam uma “figura que só tem análogas no campo da arte” (OLIVEIRA, 2003, p. 63).

O cinema, arte que projeta no presente uma composição realizada no passado, com suas possibilidades de ir e vir no tempo das narrativas, desde sempre soube aproveitar a liberdade do tempo nos novos mundos que criou, seja em como ele o ordena ou em como ele o simboliza. Os filmes deste *corpus* jogam, em diversas gradações, com inexatidão entre simultaneidades e sucessões, indefinição de avanços e recuos, coexistência entre passado, presente e futuro, e com a franca aceitação da circularidade do tempo. Conforme já pudemos intuir no estudo sobre duração, cortes e elipses, as estruturas se assemelhavam muito mais ao tecido dos sonhos, não linear, às vezes episódico, desconexo. Ou, de acordo com Philippe Durand (1993, p. 219): “Bastou deslizarmos do estado de vigília ao estado de sonho para que a nossa visão corrompa a realidade”. O cinema, como nos mostra Metz (1980, p. 129), é processado na mente num estado de menor vigilância, “seu significante próprio (as imagens sonoras e em movimento) confere-lhe certa afinidade com o sonho, visto que coincide de entrada com o significante onírico num dos seus traços maiores, a expressão ‘por imagens’”.

Em *The Players Versus Ángeles Caídos*, os Players confundem sua origem e seu passado com a história de *A Tempestade*, adaptando situações da peça à realidade dos cenários de Lumiton. O sonho que Leonor Galindo conta para a câmera na noite de insônia mistura elementos do imaginário de embarcações e navegações, enquanto um narrador adverte, em voz *over*, que personagens inventam histórias, não sonham. Não obstante, esses personagens revelam que seus pesadelos os acordaram no meio da noite e descobrem que habitavam uns a quimera dos outros. Não seria a fábula de *The Players Versus Ángeles Caídos* só um sonho acontecendo no inconsciente dos personagens?

Afinal, todos os jogos de atores do filme carregam uma textura onírica, surrealista. E as imagens da “Festa dos Espíritos” gravadas pelo Grupo de Los Cinco, na tela assim como os fantasmas do banquete imaginário encenado na peça, se dissipam no ar. Uma célebre linha escrita por Shakespeare para o personagem Próspero se refere justamente a este episódio: “Somos feitos da mesma substância dos sonhos e, entre um sono e outro, decorre a nossa curta existência” (VAUGHAN; VAUGHAN, 1999, p. 254).

E, afinal, não seriam as imagens em movimento, como acreditava Metz, também matéria-prima dos sonhos? Estamos novamente no terreno da força autônoma das imagens, independentes das palavras, como no Atlas *Mnemosyne* de Warburg: “não a ilustração e sim a armadura visual de todo o seu pensamento” (DIDI-HUBERMAN, 2002 apud SAMAIN, 2011, p. 36). Conforme explica Etienne Samain (2011, p. 36), as imagens “de uma longa história cultural ocidental” que compunham este atlas eram dispostas não de forma cronológica, mas de maneira a revelarem outras relações e pensamentos entre si, portanto “para que pudessem também ser observadas, relacionadas, confrontadas na grande arquitetura dos tempos e das memórias humanas” – neste sentido, oníricas.

Em *Bang Bang*, a letra da valsa de Lamartine Babo que Pereio cantarola do início até a última tomada também declara: “Mas foi tudo um sonho, acordei”. Quando o ator interpreta este derradeiro verso da música, uma gargalhada em voz *over* invade a trilha e, por fim, materializa-se em barras de som moduláveis, encerrando o filme, novamente associando fábula e devaneio, acusando a ilusão. Enfim, em *Tiro de Gracia*, como pudemos ver pelo uso da elipse, não há fronteiras para dissociar vida, sonho e filme.

De livre associação também se move a trama de *O Bandido da Luz Vermelha*, no qual várias camadas de discurso se sobrepõem e se contradizem a cada momento. Em toda a primeira parte do filme, um acumulado de investidas do bandido no mundo do crime resta incógnito com relação à sua localização no tempo. Na impossibilidade de determinar entre organização sucessiva ou recorte aleatório, toda a estrutura remete ao modelo do sintagma acronológico em feixe de Metz (2007, p. 148), cenas “apresentando ocorrências que o filme dá como sendo amostras típicas de uma mesma ordem de realidades, deixando deliberadamente de situá-las no tempo”. Há uma espécie de recuo logo no começo, quando a voz de Jorginho, antes mesmo que o personagem apareça, relata sua infância e adolescência na favela do Tatuapé com algumas imagens de meninos brincando com armas de plástico por sobre os entulhos de um aterro sanitário. E daí segue uma elipse diretamente para “alguns anos depois”, nos informa a locução de rádio, o que poderia ser o presente da narrativa. É a primeira aparição de Paulo Villaça no filme:

Jorginho invade uma casa, é descoberto, mata uma mulher.

Mas não será tarefa fácil acreditar nas informações da locução, tampouco nas do bandido, como já foi dito. Há muitas passagens em que vozes *over* e imagens são extemporâneas. Os radialistas às vezes parecem estar colados ao acontecimento, como na primeira frase “Decretado hoje estado de sítio no país”. Em outros momentos, eles relatam em tempo passado algo que a imagem está mostrando no presente, como as investigações sobre o assassinato do poderoso empresário alemão Mister Schmidt. Eles despejam uma série de dêiticos temporais na narrativa, como “24 horas depois” e “em 48 horas”, que não servirão para nada e que sugerem simultaneidades improváveis. Os dêiticos normalmente são as marcas que legitimam uma instância enunciativa, além de remeter diretamente a ela. Aqui, entra em ação novamente o uso da ironia, que coloca essa instância desdobrada sob suspeita, terminando por contestar a seriedade da transmissão e ainda por exprimir, por parte da real instância enunciativa da narrativa, a do diretor, uma visão crítica sobre a falta de credibilidade dos meios de comunicação.

As falas do bandido também são anacrônicas. Quando Jorginho e Jane vão à praia, a colagem de imagens rápidas mostra o conversível saindo da cidade, enquanto a voz *over* do bandido já está no passado da ação: “A praia tava o fim da picada: comi uma coxinha e um pastel sem nenhum medo da morte”. De fato, o protagonista é igualmente uma instância enunciativa desdobrada que sugere, a cada momento, estar falando de um ponto diferente do tempo. Sem dúvida, sua frase mais enigmática aparece já quase no final do filme, depois que ele arquiteta a morte de J.B. e se vinga de Jane. Sua voz sobreposta à imagem antecipa: “Agora só faltava eu”. O verbo no pretérito imperfeito, e não no presente, nos dá esta impressão de que esta voz, todo o tempo, esteve localizada num futuro fora da imagem, como se fosse um relato *post-mortem*, que anuncia um porvir e se aproxima mais e mais dele. Devir ou fora do tempo? Efetivamente, o tempo imperfectivo nunca atinge a finalidade teleológica. A rigor, é mesmo próprio ao espaço imaginário, ao tempo puro:

Viver a abolição do tempo, viver esse movimento, rápido como o “raio”, pelo qual dois instantes, infinitamente separados, vêm (pouco a pouco, embora imediatamente) ao encontro um do outro, unindo-se como duas presenças que, pela metamorfose do desejo, se identificassem, é percorrer toda a realidade do tempo e, percorrendo-a, experimentar o tempo como espaço e lugar vazio, isto é, livre dos acontecimentos que geralmente o preenchem. Tempo puro, sem acontecimentos, vacância móvel, distância agitada, espaço interior em devir onde as estases do tempo se dispõem numa simultaneidade fascinante, o que é tudo isso, afinal? É o próprio tempo da narrativa, o tempo que não está fora do tempo, mas que se experimenta como um exterior, sob a forma de um espaço, esse espaço imaginário onde a arte encontra e dispõe seus recursos. (BLANCHOT, 2005, p. 17)

O espaço imaginário de simultaneidade é o que também encontramos em *Puntos Suspensivos*. Como na leitura acima, que Blanchot escreveu sobre Proust, o padre M é essa figura que ficou perdida num passado irreconciliável que é também um fora do tempo. No episódio “¿Dónde ocurre todo esto?” temos três camadas temporais sobrepostas: as imagens da Buenos Aires do começo dos anos 1970, que, com exceção dos automóveis, poderia ser uma cidade contemporânea de qualquer época; o duplo áudio em inglês e espanhol do *travelogue* sobre Calcutá, que remete a um momento anterior ao do filme, provavelmente nos anos 1950; e a trilha musical, ao fundo, preenchida por uma balalaica russa dos anos 1930, “Patrulha Cossaca”, interpretada por uma orquestra de baile argentina dos anos 1940.

Igualmente em “Escenas de la vida marcial”, a cena do *strip-tease* reúne câmbios linguísticos que demonstram a readequação do vocabulário reacionário com a modernização da Argentina, a troca da farda militar do século XIX por um terno de executivo que simboliza o futuro, e o presente da filmagem, inserido na imagem pelos elementos do estúdio, iluminação, microfones e o som das reações da equipe nos bastidores. A ênfase recai sobre a sensação da duração do plano-sequência em conjunto com a velocidade da transformação de décadas em poucos segundos. Toda a narrativa do filme tratará de promover estes encontros do tríplice presente no espaço vazio do imaginário e no exterior do tempo, onde o hoje está suspenso; o passado, sempre assombrando o agora; e o futuro já se anunciando por sobre uma velha roupagem. “A metamorfose do tempo transforma primeiramente o presente em que ela parece ocorrer, atraindo-o para a profundidade indefinida onde o ‘presente’ recomeça o ‘passado’, mas onde o passado se abre ao futuro que ele repete, para que aquilo que vem volte sempre” (BLANCHOT, 2005, p. 23).

A premissa é a mesma em *Invasión*. Em todo momento o desenrolar das ações é tensionado pela pressão invisível de um passado e de um futuro onipresentes, que pouco vemos, mas não podemos ignorar. Assim mesmo, é um mundo borgeano, feito de tempo absoluto, “um labirinto incessante, um caos, um sonho” (BORGES, 1999, p. 761). Para o escritor e roteirista de *Invasión*, o imaginário conjunto do tempo deve ser refutado em nome do instante efêmero que constitui um permanente presente.

Cada instante é efêmero. Nem a vingança, nem o perdão, nem as prisões, nem sequer o esquecimento podem modificar o invulnerável passado. Não menos vãos me parecem a esperança e o medo, que sempre se referem a fatos futuros; isto é, feitos que não nos acontecerão a nós, que somos o minucioso presente. (BORGES, 1999, p. 762)

Por isso, o antes e o depois de Aquilea são opacos. Existe a ameaça de um futuro

próximo que promete transformações negativas, das quais nada se sabe, pelas mãos de homens autoritários e calculistas. O primeiro diálogo entre Don Porfirio e Herrera nos leva a crer que este é um devir já há tempos anunciado. Quando o ancião informa que os invasores vão entrar na cidade, Herrera responde: “Melhor assim. Esperar cansa”. Há também um passado que é reduto das memórias de toda uma tradição em vias de extinção, cujo imaginário é laconicamente apresentado em poucos planos em *flashback* sobre a milonga de Manuel Flores e está ancorado numa iconografia dos doces velhos tempos tranquilos e do companheirismo, do bom mate solitário e das escapadas no campo, de trabalho e de brio.

Ademais, é em memória destes tempos áureos que há um outro futuro, mais subterrâneo e utópico, aquele que Herrera promete a Irene mesmo sem acreditar que vá acontecer: “Um dia, senhora, você vai ser feliz a cada instante”, ele lhe diz. Antes, ao encontrar os outros homens de Don Porfirio, Herrera justifica que é preciso engajamento porque “hoje as coisas mudaram”, mas os traços da mudança deste futuro imediato e distópico não se fazem enxergar para além dos homens de gabardina todos iguais, os caminhões de carga, os fios de uma futura estação de transmissão no estádio de futebol, ou o escritório cheio de televisores na parede. No entanto, a pressão implacável deste tempo que se instala se faz sentir em cada ação e na pressa por levar a cabo os planos de conter as investidas inimigas. Será neste presente urgente que o passado vai, inevitavelmente, ser dizimado de um a um, como se cada um dos homens de Don Porfirio fosse um gomo de passado prestes a desaparecer, a morte como fim do tempo. E a narrativa trata de nos fornecer muitas antecipações. Enquanto a morte se aproxima um passo por vez, é a meticulosa edição sonora que faz soar o pio do corvo que a anuncia. Também Irene é um vetor de previsão da trama, pois parece ser a única capaz de antever a impossibilidade da vitória e sabe de antemão que Herrera necessita fazer-se um mártir, mesmo após ele ter garantido que não voltaria à base dos invasores. A letra da milonga, além disso, entoada na voz melancólica de Silva, adivinha o seu destino, assim como o dos outros colegas – esta é, aliás, a sequência intercalada com o *flashback* dos momentos alegres de todos eles:

Manuel Flores va a morir,
eso es moneda corriente;
morir es una costumbre
que sabe tener la gente.

Mañana vendrá la bala
Y com la bala el olvido
lo dijo el sabio Merlín:

morir es haber nacido.

Y sin embargo me cuesta
decirle adiós a la vida,
esa cosa tan de siempre,
tan dulce y tan conocida.

(Milonga de Manuel Flores; Letras: J. L. Borges, Música: A. Troilo)

Em *O Bandido da Luz Vermelha*, *Puntos Suspensivos* e *Invasión*, a ideia de futuro inescapável e distópico parece se alinhar com o processo de modernização que provocou uma série de grandes mudanças no Brasil e na Argentina nos anos 1960 e 1970, sintomas que D'Amaral (2003) associa aos avanços tecnológicos do pós-guerra. Como explica o pesquisador, a criação humana, a *techné*, sempre esteve atrelada aos saberes, os *logos*. Porém, com algumas modernizações incorporou-se um sentido de especulação que desatrela os primeiros dos segundos. A tecnologia como independência do fazer terminou por permitir ao tempo futuro um valor muito mais previsível e controlável e isto, para o autor, foi o que motivou uma quebra da causalidade, que marcou tanto a era moderna quanto continua marcando o tempo contemporâneo. A partir daí, e cada vez mais, o futuro pressiona o presente, questiona a credibilidade do passado e imprime a distopia.

O passado fica à disposição, como um estoque de sentidos, de atos que podem ser convertidos em fatos para legitimar sistemas e disposições contemporâneas. Hoje o passado pode estar servindo apenas para legitimar uma determinada estrutura de poder e de relações entre presente e futuro. E, assim, o bloco futuro-presente está permanentemente produzindo passado, e não no regime cronológico, porque, no sistema tecnológico que é o nosso, o passado não dura: ele está lá virtualmente. (D'AMARAL, 2003, p. 23)

Se em *O Bandido*, *Puntos Suspensivos* e *Invasión*, a relação entre os tempos é um tal esquema dialético, por outro lado, temos as narrativas que apostam numa relação de simultaneidades dos presentes, com *The Players Versus Ángeles Caídos* e *Tiro de Gracia*, na Argentina; e *Matou a Família e Foi ao Cinema* e *Bang Bang*, no Brasil. Mas qual a diferença? Basicamente, tenho a impressão de que o passado e o futuro não exercem esta mesma pressão nos tempos destes filmes, que são puro presente, entendido como permanente e constante virtualização de passados e antecipação de futuros, sem buscar seus subsídios nos jazidos da memória, de que fala Deleuze (2013). Em contrapartida, a organização das tramas parece apontar para um presente múltiplo, onde vários mundos distintos são possíveis.

No prólogo de seu livro sobre Deleuze, Peter Pál Pelbart menciona o sonho de Teodoro no livro *Ensaio de Teodiceia* (1710), de Gottfried Wilhelm Leibniz, no qual ele concebe o Palácio dos Destinos, que seria uma espécie de gigantesca pirâmide preenchida por infinitos apartamentos, semelhante à biblioteca de Babel de Borges. No interior de

cada um deles, habita um mundo possível, uma possibilidade distinta de presente para a sua própria vida. Pelbart (2015, XVIII) nos explica: “Já não se trata de uma mera sucessão de sonhos, mas de uma bizarra arquitetura do tempo, labiríntica, turbulenta, caótica”. Acredito que esta é uma metáfora interessante para discutir os quatro filmes. O trabalho da elipse desempenha aqui, reitero, um papel essencial para que o efeito possa ser assimilado.

Como veremos no próximo capítulo, os personagens de *The Players Versus Ángeles Caídos* parecem todos joguetes de um destino comandado das penumbras das coxias. A justaposição das sequências e a flexibilidade do tempo não-cronológico nos fazem tangenciar uma espécie de Palácio dos Destinos com suas múltiplas opções possíveis de um mesmo presente, todos eles como uma imagem cristalizada desse desejo superior soberano do diretor, ele próprio uma metáfora de Próspero, que tudo controla. Sozinhos, em duplas, trios ou grupos, Players e Ángeles Caídos experimentam e improvisam, cada qual em seu espaço, simultaneamente diferentes *agoras* que representam uma mesma consciência orgânica: em alguns eles brincam; em outros, provocam-se, ensaiam uma peça, apresentam um número musical. Em alguns mundos, a realidade é puro tédio: para os Players as horas passam sem alterar, enquanto eles tratam de fingir que ignoram que estão sendo observados; para os Ángeles Caídos, a resignação de que não adianta entrar em brigas que eles sabem de antemão que vão perder. Mas há também uma diferente possibilidade, ainda, na qual os dois grupos se enfrentam, os Players sempre ganham e tudo recomeça. E uma derradeira, incoativa, na qual é possível destruir tudo e fazer diferente. Esta impressão ganha ainda mais nitidez pela representação dos espaços conforme pensada pelos enquadramentos de Fischerman. Ao passo que o filme progride, percebemos que muitos dos espaços do estúdio mostrados isoladamente são, na verdade, contíguos, o que reforça ainda mais essa impressão de que tudo acontece no mesmo momento. Além disso, não são raros os planos que exploram a simultaneidade na profundidade de campo e nos pontos de vista subjetivos.

Bang Bang é muito semelhante. Sem recursos a continuidades, mantendo entre sequências apenas os personagens e suas motivações em comum, o longa de Tonacci quem sabe apresenta, em realidade, uma justaposição de situações sincrônicas. Há, inclusive, mundos muito parecidos, como o da corrida de táxi, onde os encontros e acontecimentos ocorrem de maneira quase igual, mas com pequenas variações. E, em seguida, outros em que o fugitivo não precisaria do táxi, visto que tem um jipe. Com efeito, no universo de *Bang Bang*, os presentes impossíveis estão muito mais

suscetíveis a reiteradas circularidades que os consomem inteiramente em perseguições que não se desenrolam, diálogos que não engatam, passeios de carro sem destino para chegar. Dentro dessa máquina de universos diferentes, os personagens não têm escolha, eles têm que continuar seguindo, manter o movimento. Não sem motivo, na entrevista que integra os extras do DVD de *Bang Bang*, Tonacci afirma que esses personagens são todas faces de um mesmo ser. Os três bandidos, um triunvirato, como a Junta Provisória de 1969⁴⁸, ou a Trindade cristã. Pereio, a sua vítima, mas simultaneamente agente desse mundo único. Em última instância, de forma mais óbvia, como admite o cineasta brasileiro no curta *O Cego* (2005, 12 minutos, Beatriz Goulart), cada um deles é seu alter ego fílmico, uma projeção sua em seus personagens.

O mesmo poderíamos dizer das situações apresentadas por *Tiro de Gracia*. A cada momento, a não distinção entre o que se passa dentro ou fora da cabeça dos personagens nos faz visualizar a coexistência desses mundos impossíveis numa mesma trama temporal. Primeiramente, porque não faria sentido considerá-los como lembranças do passado ou antecipações do futuro. O reino dos personagens é o hoje, o presente eterno dos poetas do caos, da juventude transviada. Em um deles, Daniel é um jovem desocupado, que passa os dias a encontrar os amigos no bar, dormindo onde lhe aceitem e encarando qualquer bico para pagar sua dose de gim todas as noites. Em outro, que pode ser real ou fantasioso, Daniel é um homem sério e tem um emprego bem-sucedido como diagramador em um jornal diário. Num dos mundos ele comporta-se pacientemente no elevador; no outro, não resiste ao impulso de asfixiar uma desconhecida. Há um apartamento deste Palácio de Destinos em que a Negra não é apenas mais uma assídua do Bar Moderno, mas uma conhecida empresária de bordel para mulheres. E há um outro em que Quique não foi assassinado no conflito estudantil e aproveita um fim de semana a dois com a mulher na praia. Talvez haja mesmo dois finais (ou muitos) latentes na margem de abertura da última sequência do filme, um deles, o que queria Becher, no qual Daniel resolve mudar de vida; e mais um, que teria agradado a Sergio Mulet, em que o protagonista simplesmente decide voltar ao bar.

A coincidência de serem os mesmos atores a interpretarem os distintos *plots* de

⁴⁸ Em agosto de 1969, em decorrência de um problema de saúde grave do então presidente militar Artur da Costa e Silva, um triunvirato composto pelos ministros do Exército, da Marinha e da Aeronáutica tomou o poder para impedir a posse do vice de Costa e Silva, Pedro Aleixo, que havia demonstrado posição crítica ao AI-5. Em outubro, a junta realizou consulta entre oficiais generais e foi escolhido o general Emílio Garrastazu Médici como novo presidente, este que iniciaria o período mais violento da ditadura militar brasileira.

Matou a Família encaixa perfeitamente nesta ideia. Não há, entre as histórias, qualquer indício de como elas se relacionam temporalmente entre si, se seriam contemporâneas ou aconteceriam em períodos distantes umas das outras. Não seriam elas, então, todas partes de presentes impossíveis? Num deles, Márcia e Regina arquitetam a morte da mãe para poderem ficar juntas. Em outro, aprontam uma farra magistral na casa de campo e se matam; num terceiro, elas se divertem com as coincidências entre o argumento de *Perdidas de Amor* e suas vidas, mas com um final diferente. Enquanto isso, em outro presente simultâneo, Antero de Oliveira vive um jovem de classe média que, de tédio, resolve matar os pais e ir ao cinema ver *Perdidas de Amor*; ou um pai de família que, num acesso de fúria, mata esposa e bebê; um homem que acaba de cometer um crime passionai; e, ainda, um bravo militante que morre torturado para não entregar os segredos aos algozes. Aliás, num quarto mundo possível, ele é apenas um homem que lê um jornal sensacionalista na orla de Copacabana numa tarde de sol. A ideia da simultaneidade de mundos, por sinal, diz muito sobre o trabalho dos atores, a cada novo trabalho “vivendo” uma realidade única.

Portanto, Oliveira (2003, p. 52) explica que, com a concepção de um objeto complexo na natureza do tempo, se desdobram a complementaridade e a compossibilidade entre ordem e caos. Como o jardim de veredas bifurcadas de Borges que abre este capítulo, é a ideia de “um domínio de ser que, embora hospede a casualidade mais extremada e irreduzível, expressando, portanto, um acaso imperador, simultaneamente se constitui no reino da mais rígida necessidade” (OLIVEIRA, 2003, p. 52). Ou, como aventa Pelbart, um tempo que não é mais linha, mas emaranhado; em vez de fluxo, uma massa: a ideia de que, a cada ponto, os diversos tempos se cruzem; que, conforme o universo se expande, novas ordens sejam compossíveis. Num só movimento, esta equação permite juntar fenômenos tão diversos quanto a ideia do tempo-espaço imaginário de Proust que, para Blanchot, promove a união entre passado, presente e futuro; e os presentes impossíveis dos mundos à parte do Palácio dos Destinos de *Ensaio de Teodiceia*, preconizado por Pelbart, na esteira de Deleuze e Bergson. De certa maneira, afirmar um é também admitir o outro.

Por isso, dos dois lados emerge uma clara circularidade que as narrativas promovem e que se torna atributo primordial das obras. Primeiramente, pelas repetições e ecos que as percorrem e que têm essa capacidade de unir as pontas, provocar uma dobra no tempo da trama onde os pontos do emaranhado se tocam.

O táxi e a valsinha de Lamartine Babo em *Bang Bang*, o *flashforward* na sequência

em que Pereio conversa com Jura no bar. Duplicações de planos dos musicais em *The Players*, ou versões dos mesmos trechos que diferem de cenário, enquadramento; fragmentos do texto de Shakespeare espalhados por algumas cenas e reencenados com entonações diferentes. *O Bandido* repete a imagem de São Jorge em chamas; a profecia “O Terceiro Mundo vai explodir, quem tiver de sapato não sobra” e a máxima “Quando a gente não pode fazer nada, a gente avacalha”; os cantos afros, os letrados luminosos, o aviãozinho e os discos voadores, entre tantas outras coisas. *Matou a Família* reincide nos mesmos atores, nas estratégias de choque, agressão e ironia, em recursos estilísticos reiterados; enquanto *Invasión* trabalha a repetição na edição sonora de sons de corvo, ranger de portas e ruídos de passos. Em *Tiro de Gracia*, as conversas de bar e as dinâmicas são idênticas entre si, espelhando vidas que giram em torno dos mesmos ócios e assuntos: gim, sexo, literatura, filosofia. A sátira da igreja, os letrados, as imagens de pinturas e a atmosfera sonora de horror também causam reverberações em toda a narrativa de *Puntos Suspensivos*. Vincent Amiel (2007) denomina essas repetições da narrativa como as rimas da linguagem poética do cinema.

Surpreendente e complexa consequência a destas rimas que, por estarem esparsamente ligadas, podem “unir”, dobrar, a teia sobre a qual estão dispostas. De certa maneira é o próprio paradoxo da poesia, cujo princípio é tanto musical como pictural, assentando num fluxo temporal bem como sobre uma disposição espacial. (AMIEL, 2007, p. 117)

Em segundo lugar, a circularidade do tempo exala de uma apreensão da totalidade da narrativa, cujo final, não raro, reenvia ao começo. É o caso da saga do bandido da luz vermelha, onde a perspectiva do fracasso e da autodestruição amarra a promessa inicial, composta pela frustração do bandido, pela invasão alienígena e pela explosão do Terceiro Mundo, com a efetivação do fim da própria vida e do cenário apocalíptico. “A reviravolta é enaltecida pelo modelo apocalíptico na medida em que o fim é a catástrofe que abole o tempo e que prefigura o ‘terror dos últimos dias’” (RICOEUR, 2012). O de *O Bandido*, no entanto, é um apocalipse do qual tudo recomeça. Antes de morrer, o bandido alega: “Fracassei, mas vem outro”.

Da mesma forma, em *Invasión*, Hugo Santiago, Borges e Bioy Casares costuraram começo e fim. A luta de Aquilea, portanto, não tem conclusão. Numa sequência, um dos personagens lê trechos de um romance policial para os outros quando eles são chamados para uma missão urgente e, por isso, ficam sem descobrir a revelação do assassino na história. Um dos ouvintes murmura, espirituoso: “É coisa do destino que não saberemos o final”. O filme termina com um novo ciclo, não com a derrota dos adversários. Na última sequência do filme, à forma de um epílogo, Don Porfirio chama o grupo de jovens

guerrilheiros comandados por Irene para substituir a velha-guarda de defensores e diz-lhes: “Tantos anos estive preparando-os, e eles já entraram. Agora a resistência começa, agora é a vez de vocês, os do Sul”. Seguem-se diversos planos com pequenas variações de ângulos montados em fusão, em que por vezes o começo do próximo repete parte do anterior com minúsculas diferenças no ponto de vista, nos quais Irene entrega revólveres a um enfileirado de jovens combatentes. No último plano, a câmera estabiliza, um deles para em sua frente e exclama: “Agora é a nossa vez, mas terá que ser de outra maneira”. Assim, o final de *Invasión* é, ao mesmo tempo, uma circularidade e a possibilidade de um recomeço diferente. E a própria forma com que a sequência é montada corrobora com esta escolha do relato: ela une repetições e diferenças, enquanto se difere por completo das outras sequências do filme.

A referência à diferença que quebra o ciclo se repete ao fim de outros filmes, como *Bang Bang*, onde carros explodem e adversários se conciliam, mas a perseguição pode sempre reiniciar; e *Matou a Família e Foi ao Cinema*, onde se concretiza o final de *Perdidas de Amor*, de que as moças ricas comentaram e a que o primeiro personagem foi assistir, mas, ao mesmo tempo, as últimas cenas do filme mostram planos fechados de Márcia e Regina, vivas e sorridentes. Em *Tiro de Gracia*, o tiro de misericórdia do começo é também a expectativa aberta ao desfecho, no qual a perspectiva da morte como término do tempo faz recomeçar o personagem. A perspectiva de *Puntos Suspensivos* – e que finaliza justamente em uma panorâmica circular sobre os tetos de Buenos Aires – é que, para além do personagem, a História é reincidente: a renovação traz a promessa da mudança, a vinda do novo, mas não seria esta uma mera repetição dos erros passados? Depositamos nossa fé num Deus onipotente, mas ele não existe – o misterioso homem que sodomiza M lhe confessa: “Eu não existo, você sabe disso... mas você acreditou tanto em mim”. Ficamos à espera dos bárbaros, que não vêm.

E, finalmente, nos deparamos com a incrível ambiguidade do final de *The Players Versus Ángeles Caídos*, assim como *Invasión* a título de epílogo: a proposta revolucionária, para o cinema, da possibilidade de destruir tudo e começar do zero. Esta sentença singular que contém no seu interior o encerramento de uma promessa impossível, finalmente, também nos faz repassar e ressignificar toda a obra desde o início, com novos olhos.

Finalmente, a retomada da história, governada enquanto tal pela sua maneira de “terminar”, oferece uma solução alternativa à representação do tempo como escoando do passado para o futuro, segundo a metáfora bem conhecida da “flecha do tempo”. Tudo se passa como se a retomada invertesse o que nós chamamos de ordem “natural” do tempo. Lendo o fim no começo e o começo

no fim, aprendemos também a ler o próprio tempo ao revés, como a recapitulação das condições iniciais de um curso de ação em suas consequências terminais. (RICOEUR, 2012)

O fim explicita a simbiose entre o tempo e a narrativa. Esta não revela nenhum segredo, mas aquele nos faz voltar atrás no relato, revisitá-lo. Estamos, pois, às voltas, neste exercício de análise narrativa, com os paradoxos temporais da duração na poética para Santo Agostinho: o passado não é mais, o futuro ainda não é e o presente não tem extensão. De acordo com Paul Ricoeur (2012), a maneira de Santo Agostinho de lidar com estas contradições, o que ele chamou de *distentio animi*, foi entender que a alma se distende e se alonga para abarcar a duração do poema (e podemos transpor esta ideia para a visualização de um filme). Isto abarca o modo do leitor/espectador de se defrontar tanto com a antecipação da narrativa no seu começo, rumando sentido ao futuro, quanto com a totalidade em seu fim. Mas, para além disso, o que as narrativas estudadas aqui pedem é uma leitura em que o tempo já não seja representado como uma flecha, mesmo que ela permita deslocamento nos dois sentidos. Tudo o que estive analisando até aqui leva a crer que ele seria representado mais fielmente por um tecido maleável, que pode se estender ou se dobrar e cuja reconfiguração pode acontecer a qualquer momento.

2.3 Acaso e ritmo

Para além disso, poderíamos nos perguntar se a relação das narrativas cinematográficas modernas, como a dos filmes estudados, com este tempo moldável, não-causal e não-linear guarda semelhanças com a maneira com que os próprios sujeitos se relacionavam com e experimentavam o tempo na passagem dos 1960 para os 1970. Paul Ricoeur se questiona se esta relação que nutrem narrativas das mais diversas entre si com a apreensão humana da temporalidade em cada época é de concordância ou discordância. Por meio de sua análise, ele termina por refutar, em primeiro lugar, a ideia de que as narrativas impõem consonância, ordem ou forma onde a experiência do homem é marcada somente pela sensação da dissonância temporal, o que os filmes deste *corpus* já demonstram claramente. Evidentemente, diante da maior parte das narrativas – inclusive das mais naturalistas às mais desviantes –, seria no mínimo errôneo afirmar que exprimam apenas concordância com a apreensão temporal de suas eras. E, em seguida, também não se poderia reduzir a nossa apreensão do tempo, em qualquer que seja a época da qual se esteja falando, à simples dissonância.

Será preciso antes perguntar se a apologia de uma experiência temporal radicalmente informe não é ela própria o produto da fascinação geral pelo informe que caracteriza nossa modernidade. Isso porque, quando pensadores

ou críticos literários parecem ceder à nostalgia da ordem ou, pior, ao terror do caos, o que os move em última instância é o reconhecimento autêntico dos paradoxos do tempo. (RICOEUR, 2012)

Desta forma, determinar se os filmes que preenchem estas páginas replicam a experiência temporal humana do fim dos anos 1960 ou se eles apresentam a dissonância é uma questão irrespondível nos moldes do ovo e da galinha. O filósofo francês prefere enveredar a questão para um pensamento mais circular, pelo qual, sendo a vida humana permeada por sistemas simbólicos entre os quais as narrativas, afirmação que endosseï no primeiro capítulo deste trabalho, é inevitável que, concordantes ou dissonantes, as narrativas e a nossa experiência do tempo influenciem uma à outra mutuamente, entre continuidades e discontinuidades, ordem e desordem.

Nos filmes em questão aqui, portanto, temos tanto esta circularidade da leitura temporal quanto vias abertas à diferença, ao desvio que altera o centro do círculo. Uma espreita do horror cuja única possibilidade é matar ou morrer, mas, à perspectiva de que tudo recomeça e se repita, instaurar o novo e o inesperado. Jorginho sabe que a história se repetirá, mas a narrativa impõe a explosão, a invasão alienígena, o apocalipse em forma de carnaval no fogo. Os Ángeles Caídos atacam os Players e são novamente derrotados e jogados a escanteio porque é assim que as coisas sempre acontecem, mas Clao Villanueva toma o primeiro plano e nos diz que os jogos sempre podem ser reinventados.

A questão do eterno retorno, do futuro que repete o passado é tão antiga, tanto para as narrativas quanto para a humanidade, que remonta à Platão, Aristóteles e os filósofos estoicos, que concebiam esta circularidade no lugar de um destino final. Já na era moderna, Nietzsche retomaria, em sua obra, a ideia do eterno retorno, adicionando o componente trágico. “O pressuposto básico do eterno retorno era que não podíamos mudar a vida ou o mundo [...]. E o fato de precisarmos fantasiar outro mundo e outra vida, milênio após milênio, era o mais escandaloso sintoma de que estávamos fartos do homem.” (ANTOÛN, 2003, p. 112).

Esta saturação – e retornando ao sentimento de antecipação do futuro sobre o presente – também a enxergamos nas manifestações de perplexidade e desconsolo frente a um câmbio das utopias para as distopias do fim dos anos 1960. Nos filmes, no que eles têm de contemporâneo a este sentimento, trata-se de afirmar realidades atrozes, mas nada irreais para o contexto de países subjugados por regimes militares autoritários: a iminência da tortura e a morte como única saída, o deboche e certa fuga da realidade, a tomada de poder por burocratas, tecnocratas e corruptos, a reafirmação do passado, o cerceamento das liberdades e o peso de reafirmá-las, a experiência do grotesco, da inércia

e da agitação. Todas situações que não deixam de fazer referências explícitas ao clima político do país e de absorver o pessimismo com relação ao futuro.

Porém, os filmes não deixam de incorporar a ideia de que grandes mudanças estejam em curso e são também a reverberação da experiência temporal de sociedades e de uma época de rápidas transformações que eles não se furtam em colocar em cena: a potência dos carros velozes, o crescimento vertiginoso das cidades, a rapidez da circulação de informações pela televisão, os valores liberais, as liberdades sexuais e de expressão, a libertação de desejos e afetos antes reprimidos, inovações tecnológicas e renovações de ideias lado a lado. Em *Bang Bang* os carros ganham status de personagens, valorizam a velocidade e a liberdade. Em *O Bandido* o papel do rádio, da TV e dos jornais é onipotente; o fim do mundo é furo de reportagem e será transmitido ao vivo em cadeia nacional. Em *Tiro de Gracia* e *The Players*, o pensamento e o movimento são livres para se expressar, assim como os desejos e a experimentação. Em *Matou a Família*, permanecer sob as asas de comportamentos conservadores é intolerável, insuportável. A cidade e o país em *Invasión* e *Puntos Suspensivos*, eles também personagens da trama, são estes seres vivos em plena transformação.

Por um outro lado, essas narrativas também engrossavam o coro de uma ruptura com o pensamento do período, propondo questões e temporalidades diferentes, transgressoras. Neste sentido, podemos considerá-las intempestivas, extemporâneas. Basta evocarmos o exemplo de *Invasión*, cuja história se passa em 1957, na cidade de Aquileia. Ano e local foram escolhidos pelos roteiristas justamente para que fossem neutros e não pudessem ser associados como alegoria política da época⁴⁹. Do alto de sua modernidade, *The Players* nos coloca de frente com a revisitação ao cânone, ao questionamento atemporal da narrativa, do enunciador e do ator. Se os filmes de Santiago e Fischerman nos falam, até hoje, sobre questões de resistência, de poder e de cultura que se mantêm muito atuais, isto tem mais a ver com a circularidade da nossa própria história de dominação e subdesenvolvimento ou com a intempestividade das obras? Paulo Vaz (2003, p. 79) compreende que este é o cerne do pensamento moderno, “delimitando, assim, tanto a dependência em relação ao passado quanto a capacidade de libertar-se da herança”. Possivelmente, também em se tratando de análise de narrativas cinematográficas, ambas, circularidade e intempestividade, não sejam noções contraditórias, e este trabalho deixa um caminho para se pensar.

⁴⁹ Tentativa que, no entanto, fracassou para a crítica quando o filme, sem querer, acabou antecipando a sombria situação que tomaria conta da Argentina nos anos 1970.

“Agir contra o tempo é resistir a sua confortável contemporaneidade, e aqui encontramos nossa questão: discernir essa resistência de uma mera oposição ao tempo, com suas figuras fatigadas de crítica” (AMARANTE, 2009, p. 13). De acordo com Ana Helena Amarante, inspirada nos escritos de Nietzsche sobre intempestividade e extemporaneidade, a simples reação de oposição ao próprio tempo, retomando os mesmos modelos sob outros pontos de vista, não faz nada além de glorificá-los, endossá-los. Pelo contrário, o verdadeiro movimento intempestivo de criação do novo precisa ser radical e partir do desconhecido. Acredito que a diferença, a alteridade que os filmes aqui estudados imprimem às noções de eterno retorno e de modernidade tenham a ver com a ideia do acaso. É talvez esta força de imprimir o acaso do novo na cadência da cronologia, de buscar romper a representação do tempo linear e causal e substituí-la pelo tempo puro não-condicionado a progressão de uma história, a responsável por uma releitura menos pessimista do eterno retorno e possivelmente até mais próxima da concepção nietzschiana de pensar fora do tempo.

E aqui não me refiro ao acaso da mesma forma especificamente cinematográfica com que ele foi mencionado por Burch (1992) ou Aumont (2008b), no sentido de um controle menos rígido das circunstâncias de realização de um filme. Reporto-me, melhor dizendo, à ideia daquilo que foi arbitrariamente retirado da nossa noção linear de tempo para eliminar a sua contradição, a saber, sua subjetividade: o acaso como consumação do que pode não ser, do impensável, da diferença. Sobre isto, há reflexões interessantes na obra citada de Marcio Tavares d’Amaral (2003).

Os sete filmes estudados promovem esta subjetividade temporal, fazendo aquilo que o relógio não pode mostrar, mas que marca a relação do ser com a duração: acelerações, desacelerações, expansão, contração, congelamento, saltos e retornos, até um completo desprendimento com relação à ordem, à cadência e à causalidade, como é o caso de *Bang Bang*. O acaso é este tempo não domado. Para além disso: “A irrupção do acaso dá ritmo ao mundo. Quando um acaso irrompe, uma diferença se apresenta, e é assim que percebemos o tempo. [...] Percebemos algo como tempo porque há um ritmo, uma ruptura de continuidades” (D’AMARAL, 2003, p. 31). E não são justamente o tempo e as rupturas os elementos primordiais para que o acaso cinematográfico se apresente e seja captado pelas lentes? A duração dá vazão a acontecimentos que nem sempre foram previstos pelo diretor antes da filmagem; o corte produz a ruptura, interrompe o ritmo, produz um novo ritmo e nos faz perceber o tempo interno ao filme. A narrativa de *The Players* é uma boa maneira de enxergar esta dinâmica.

É precisamente lá onde as sete narrativas introduzem o estilhaçamento do fio do destino, o retorno do diferente sob novas reconfigurações e a intempestividade que se fabrica o ritmo desta temporalidade singular, na mesma proporção em que se afirma, pela diferença, que “a máxima potência do ser se realizou” (D’AMARAL, 2003, p. 31). Esta ideia parece corroborar com a noção de simbiose entre narrativa e experiência temporal humana, já que, como bem distinguiu Bergson, “as coisas e os seres não são senão duração” (ARÊAS, 2003, p. 140).

Indo mais adiante nesta linha de reflexão, podemos admitir que, na realidade do cinema como arte coletiva, este ser da máxima potência, o criador, depende não apenas de si mesmo. Submete-se, ainda, à incorporação e à dedicação de outros seres de carne e osso nos quais esta máxima potência também precisa ressoar, e “onde aquele que acredita poder assistir de fora a essa transformação só pode transformá-la em poder se deixar que ela o tire fora de si, e o arraste no movimento em que uma parte dele mesmo [...] torna-se como que imaginária” (BLANCHOT, 2005, p. 23).

No cinema, esta parte de si da criação que se torna imaginária, a personagem, é também um corpo hospedeiro real, o do ator. Referindo-se aos escritos de Jean Epstein, que citei no começo deste capítulo, Jacques Aumont (2008a, p. 40) iria reconhecer, igualmente, que as transgressões radicais da temporalidade fílmica “farão perceber de outra forma os seres apanhados no tempo e darão origem ao que aparecerá eventualmente como a vida” na criação, unindo ritmo e fotogenia. Talvez isto que busca tomar forma nestas linhas, seja precisamente esta necessidade de constatar as ressonâncias desta metamorfose também para as figuras humanas que habitam as narrativas, criaturas ao mesmo tempo inventadas e inventivas.

3. Inventar os jogos

Meu filme nasce uma primeira vez em minha cabeça, morre no papel; é ressuscitado pelas pessoas vivas e pelos objetos reais que emprego, que são mortos na película, mas que, colocados em uma certa ordem e projetados na tela, revivem como flores na água. (BRESSION apud AUMONT, 2008b, p. 96)

Junto com as apreensões do tempo, o olhar sobre a figura humana também é uma substância essencial do cinema. O último plano de *The Players Versus Ángeles Caídos*, que traz o depoimento-desabafo do ator Clao Villanueva, ao qual voltarei mais adiante, serviu de inspiração para o título deste capítulo, e, nas suas entrelinhas, acredito encontrar justamente a conexão entre narrativa, tempo e ator. Primeiramente, porque a imagem do corpo, do rosto e dos gestos do ator, o som da voz do ator, têm o potencial magnético de atração das audiências; e, em segundo ponto, porque, como peça-chave dos filmes, o ator precisa estar consciente de que ele pode ter, sim, o direito ou a liberdade de influir sobre a narrativa e sobre o tempo do seu jogo, de interrompê-los, de terminá-los e de começar de novo.

Na narrativa cinematográfica do pós-guerra, o indivíduo em cena é impregnado de tempo. Um rosto de contemplação “portador de nada mais além de tempo” (AUMONT, 1992, p. 162). Um corpo que já não se apaga no emprego do relato, mas revela “o peso do gesto que dá seu tempo às imagens” (AMIEL, 1998, p.56). Essa pregnância reafirma que “rostos e corpos são pontos de atração de nosso sistema perceptual, já que o centro do interesse da maioria dos filmes é o ser humano (ou o que parece humano)” (BORDWELL, 2008, p. 65).

O terceiro elo que faltava, portanto, entre narrativa e tempo, na comparação dos filmes e cineastas aqui implicados, será o tema deste capítulo. É o homem. Mais especificamente, as figuras humanas que se movem na tela, como “performers”, “actantes”, “modelos”, atores profissionais ou não-profissionais⁵⁰, em carne, osso e simulacro. Representando a si mesmas ou encarnando personagens, veremos que certas vezes não é tão fácil diferenciá-las. Minha análise se move no sentido de estudar e comparar as “criaturas fílmicas” numa tripla via. A primeira via, na verdade, integra,

⁵⁰ Uso aqui “performer” como o artista que realiza uma performance; “actante” como o conceito semiótico de A. J. Greimas e J. Courtes (1990) para definir o participante ativo de uma narrativa; e “modelo” na concepção que faz dele Robert Bresson (2003), sujeito que é em vez de parecer. O filme de Fischerman também chama atenção para as terminologias, ao denominar um dos grupos como *players*, termo em inglês que se refere tanto a um jogador quanto a um intérprete teatral ou cinematográfico.

molda e modifica intimamente – e não é independente de – as outras duas; a separação que proponho é meramente uma forma de organização da análise.

Esta primeira parte diz respeito a enxergar que características são essas que ressaltam, aos olhos do espectador, aparições que investem contra a representação naturalista e a transparência do dispositivo e quais referências e influências cinematográficas, culturais, históricas e sociais atuam nesse trabalho. Num segundo momento, vejo-as como estes seres reais, os atores, que encarnam, frente à câmera, a imaginação ou a intenção de um diretor e de uma equipe de cinema e que têm com eles diferentes tipos de relações que influenciam no resultado final de sua figuração. Por último, tomo-as como criaturas imaginadas, as personagens, na sua relação com o universo do filme, e me interessa perpassar questões de identidade e alteridade.

3.1 Da pose ao transe

Os modos de representação dos seres que habitam a tela não seguem mais uma existência atrelada a narrativas e tempos convencionais do cinema clássico. Gestos, falas e olhares ganham liberdade de existir fora de ações contínuas, não mais orientados pela lógica, pela causalidade ou por um comportamento psicológico que comunique os eventos da trama. Alguma dose de continuidade e evolução segue empurrando-os de uma situação a outra, seja interna ao plano, a uma sequência ou a um bloco, porém sempre há interrupções em que o modo de agir dos personagens não tem sentido ou não comunica essencialmente nada do relato. Pode ser uma simples farra entre amigas que, sem explicação, se torna uma fatal brincadeira com armas, como em *Matou a Família e Foi ao Cinema*, gritos incontidos e peripécias de Jorginho em *O Bandido da Luz Vermelha* ou um confronto entre grupos de atores rivais que desencadeia um misto confuso de carícias e agressões em *The Players Versus Ángeles Caídos*.

“Pura exterioridade”, diria Ruy Gardnier sobre as personagens do cinema marginal, onde o corpo e o rosto portam nada ou quase nada sobre o seu interior, qualquer explicação psicológica se mostrando insuficiente ou desnecessária. E não estaríamos longe de afirmar isso também para os filmes argentinos aqui estudados. Até mesmo as personagens de *Invasión*, mais sujeitas a leituras causais de seus atos, fogem a comportamentos e descrições completamente explicáveis ou que lhes forneçam unidade e coerência.

De fato, incoerência é precisamente o termo usado por James Naremore (1988) para definir um tipo de atuação que já não corresponde mais ao naturalismo cinematográfico. Por sua parte, David Bordwell (1985, p. 207) usará a expressão de

“inconsistência” para falar destas personagens que “tendem à ausência de atributos claros, motivos e objetivos”⁵¹. Inconsistências, incoerências, externalidade, reflexividade: são todas formas de tentar descrever como atores profissionais e não-profissionais se apresentam (mais do que representam) nesses filmes. Trata-se, sim, de uma forma de atuação não-naturalista que vem acompanhar as novas narrativas e apreensões temporais nos filmes. E que vem fraturar o espelhamento do natural⁵².

É a quebra da quarta parede, porque as criaturas dos filmes não estão mais resguardadas. Elas nos olham fixamente e procuram por nós com o olhar como se quisessem conferir nossa reação, flertam conosco, ou ficam sentadas de frente para nós, como se estivéssemos também à mesa, ou nos observando, como se nós estivéssemos no filme. E às vezes, inclusive, nos dirigem a palavra, nos contam histórias, nos passam seus recados e suas reclamações. O olhar para câmera é uma das estratégias usadas no cinema para interromper, para o espectador, a sensação de um universo ilusionista fechado, quase sempre funcionando nos moldes do efeito de estranhamento brechtiano⁵³. Nos filmes, ele pode transmitir relações de cumplicidade ou ambiguidade, como o olhar final de Irene (Olga Zubarry) para a câmera em *Invasión*, determinação como Daniel (Sergio Mulet) no último plano de *Tiro de Gracia*, deboche como quando o ator Paulo César Pereio diz à câmera: “eu não tenho nada a ver com isso”. Em todos os sete longas-metragens usa-se o artifício do olhar para a câmera. Ele denuncia, como já vimos, a não-transparência do dispositivo e, como veremos ao longo deste capítulo, a autoconsciência da personagem e uma ferramenta de *mise-en-scène* do ator. “Que os atores olhem para a objetiva significa que eles demonstram que estão simulando; e, no entanto, paradoxalmente, exatamente na medida em que exibem a falsificação, mostram-se mais verdadeiros” (AGAMBEN, 2015, p. 89).

Mesmo dentro da dimensão não-transparente, o labor dos sujeitos da cena não é de todo homogêneo em todos os filmes e se abre em um leque de técnicas e vivências sobre como colocar o corpo, o rosto, o olhar, a voz e a respiração dentro do jogo, em cena.

⁵¹ Bordwell emprega estes termos para falar sobre as personagens do chamado cinema moderno.

⁵² Nesse sentido, o próprio significado de natural no cinema dito clássico pode ser questionado, como nos mostram os estudos de Naremore (1988) e Luc Moullet (1993) em torno da representação atoral, tomando o naturalismo muito mais como uma convenção que se permite algumas incongruências com cumplicidade da audiência e que apara outras discontinuidades, mas que não necessariamente espelha o real – este, por si só, um conceito tão intangível.

⁵³ A forma de atuação dos atores era fundamental para atingir o efeito de alienação ou estranhamento proposta por Bertold Brecht no teatro como forma de despertar o espectador para a “condição não ‘natural’” (STAM, 2003, p. 170) de uma narrativa. O estranhamento estava, portanto, “em oposição à *identificação*” (STAM, 2003, p. 171).

Começo, pois, indo para além da consideração da obra cinematográfica como o produto da criação do cineasta, para enxergar, especialmente, a criação também como empenho dos atores (ou dos atores não-profissionais) que emprestam suas imagens ao cinema.

A atuação se pauta, sem dúvidas, em diálogo com o próprio cinema. Seria negligente não reconhecer a herança de cinematografias como a *Nouvelle Vague*, cineastas como Michelangelo Antonioni, Robert Bresson, John Cassavetes, gêneros como o policial e o faroeste, o musical e a chanchada. Porém é inegável a enorme contribuição do teatro moderno. Jacques Aumont (2008b, p. 49) mostra que as técnicas de encenação tiveram funções diferentes no cinema e no teatro – “enquanto que, para a história do teatro, isso significou a passagem para a vanguarda, a ruptura com um classicismo considerado esgotado, no cinema foi o sinal (enganador) de um triunfo do classicismo”. Portanto, não é à toa que, a contrapelo da defesa do cinema como arte pura, o teatro moderno “iria inspirar as correntes mais reativas do cinema, protegê-lo do excesso de realismo” (NACACHE, 2005, p. 45).

Prezando o *happening* e a performance, o improviso e a criação coletiva, os cinemas *underground* brasileiro e argentino são, portanto, tributários de algumas correntes teatrais modernas. As grandes referências se tornam grupos como o Teatro Oficina no Brasil e o “teatro de neovanguarda” (PELLETTIERI, 1997, p. 100) na Argentina, cujos principais grupos eram o Centro de Experimentação Audiovisual (CEA) e o Grupo Lobo, ambos vinculados ao Instituto Di Tella e ao ator, diretor e dramaturgo Roberto Villanueva. Destas experiências teatrais vinha parte dos atores dos filmes estudados aqui⁵⁴. Embora seja necessário reconhecê-las como referências importantes para o trabalho de atuação e para estas produções cinematográficas, a questão da fonte de origem dos elencos desses filmes é bastante heterogênea. Refiro-me, em especial, ao Brasil, onde o Teatro Oficina não era, nem de longe, o único local de onde eram provenientes os atores. Mas, em certa medida, também havia referências teatrais variadas para os atores argentinos, mesmo que, grosso modo, os elencos tenham ficado mais concentrados nos artistas do Instituto Di Tella.

O horizonte da encenação e da representação ainda seriam bastante influenciados pelos escritos de Bertolt Brecht, que foram retomados por cineastas e críticos no fim dos

⁵⁴ Grupo Lobo e Teatro Oficina, inclusive, chegaram a realizar experimentações juntos em 1970, de acordo com Sonia Goldfeder (1977, p. 160) com a vinda dos criadores do Living Theatre para o Brasil, cuja pesquisa teatral havia influenciado os dois grupos. Estevão de Pinho Garcia (2015) faz um estudo comparativo que traça relações entre os cinemas *undergrounds* de Brasil e Argentina com o teatro de vanguarda do Oficina e do Grupo Lobo.

anos 1950. Mas já haveria, como se verá ao longo deste capítulo, uma nova trilha de incorporação do pensamento de Antonin Artaud⁵⁵.

Fazendo frente à representação clássica e com todas essas influências, este é um cinema do corpo no que ele tem de mais externo, manifesto, visível, à superfície da pele. O corpo como signo autônomo, libertado de qualquer função psicologizante evidente e unidirecional, se apresenta na variedade de seus movimentos e no seu atletismo, ou no seu peso e na sua rigidez; relaxado ou contraído; coreografado ou aleatório; como um todo ou fragmentado em suas partes expressivas independentes. De um extremo ao outro, há uma resistência ao “apagamento desses gestos, dessa corporeidade” como função de um “simples vetor do relato” (AMIEL, 1998, p. 2), a intenção de

Entregar a sua carne à luz, dar seu grão ao grão, permitir ao gesto ser apenas ele mesmo. Estética encarnada que sem dúvidas mobiliza mais do que muitas outras, as quais (...) esquecem aquilo que, da imagem, não se submete nem às palavras, nem à abstração. (AMIEL, 1998, p. 5)

A palavra, portanto, se desvincula do sentido, como extensão à reverberação no corpo, ao timbre da voz, ao diálogo sem sentido. “A imagem vocal é espontaneamente compreendida como sendo domínio do mistério da presença humana, de uma encarnação” (AUMONT, 1992, p. 125). As conversações entre o ator Paulo César Pereio e o motorista de táxi em duas cenas de *Bang Bang* giram em torno dessa impossibilidade de comunicação, onde importa a entonação acalorada da briga, os gestos enérgicos. Em outros momentos do filme, o ator fala pouco, mas sua voz ressoa através de uma canção de Lamartine Babo que ele repete do começo ao fim em diferentes tons. Em seu diálogo também repetitivo com um bêbado de bar, ele dubla as duas vozes.

Abre-se mão dos belos timbres, pela singularidade, pelo grão, mais distante ainda da articulação perfeita, para “lembrar que a voz é um sopro que atravessa o corpo, e que um texto, mesmo santificado pela antiguidade e reconhecido como clássico, não tem existência *teatral* (nem cinematográfica) independente desse corpo do ator” (AUMONT, 2008b, p. 31). Diálogos non-sense e embriagados também aparecem em *Tiro de Gracia*⁵⁶. O tom literário marca as falas de *Invasión*, e a voz granulosa de Roberto Villanueva mais recita do que canta, ao violão, a milonga de Manuel Flores num dos momentos mais

⁵⁵ O encenador francês foi retomado e se tornou um ícone para as juventudes nas ruas em 1968, como nos mostra Teixeira Coelho (1982). Segundo Sonia Goldfeder (1977), Artaud está na gênese da mudança de ênfase do Teatro Oficina a partir da montagem de *O Rei da Vela* em 1967. Em 1968, o livro *O Teatro e Seu Duplo* seria editado em espanhol na Argentina, influenciando também o teatro de neovanguarda.

⁵⁶ Logo nas primeiras cenas, Daniel e um amigo, embriagados e cambaleantes, caminham pela calçada. O amigo repete duas vezes uma frase sem-sentido: “Gosto da minha casa. Gosto muito. Sabe por quê? Porque quando chego já é dia e tenho que voltar ao centro”.

marcantes do filme. A declamação mal ensaiada de Shakespeare serve apenas para retirar o foco das palavras na sequência encenada do naufrágio de *A Tempestade* em *The Players Versus Ángeles Caídos*. Diria Artaud (1964, p. 184) que essas repetições e modulações de voz, dissociadas da comunicação, “precipitam um grande número de imagens dentro do cérebro”.

O corpo, inclusive, divorcia-se da voz, como na cena em que Antero de Oliveira está sentado após ter matado uma mulher e sua voz *over* repete “Matei por amor”, recurso que também é muito usado em *Puntos Suspensivos*, entre voz *off* e *over*, na conversa entre o padre M e a filha da família burguesa (Marcia Moretto), como eco da consciência, ou na cena em que o misterioso homem nu persegue o padre e já não se pode saber se sua voz é uma espécie de comunicação telepática ou um diálogo imaginado. As vozes migram de corpo, com dublagens irônicas em *Tiro de Gracia* e com os playbacks musicais de *The Players Versus Ángeles Caídos*, misturando corpos masculinos e vozes femininas, inserindo o erro e o desafino. Em *O Bandido da Luz Vermelha*, a voz do bandido Jorginho vagueia pela narrativa, livre da materialidade do corpo, oferecendo suas diversas versões da história tanto quanto a voz dos narradores, que só ouvimos e nunca vemos. As vozes incorpóreas também aparecem em *Puntos Suspensivos*, em especial no poema “À Espera dos Bárbaros”, de Constantino Kavafis, interpretado por uma voz feminina sobre panorâmica do céu de aurora em Buenos Aires.

Por fim a voz escapa totalmente à palavra. E todos os filmes trazem usos muito expressivos de gargalhadas explosivas, gritos, grunhidos, gemidos. Para Artaud (1964, ps. 80 e 81), o grito intenso e as reverberações da garganta liberavam, finalmente, uma linguagem de signos, não-verbal e muito mais potente. “Do grito ao sussurro, o filme percorre o espectro de vozes. O berro é animal mais que humano, ele exige que o ator saia de si mesmo” (NACACHE, 2005, p. 60). O sair de si do corpo é, pois, também uma forma de encontrar para ele apresentações para além da função expressiva ou comunicativa do gesto e da palavra no cotidiano.

O corpo, portanto, escapa à representação naturalista pelo excesso de movimento, mas também pela rarefação, de forma que “a autonomia do corpo na imagem não se dá mais pelo evadir-se. Mas pelo peso admitido e pela fragmentação do gesto” (AMIEL, 1998, p. 38). O gesto pesado, a estase, o quadro fechado, a voz atônica, o rosto em branco, o olhar inexpressivo, as diferentes partes do corpo como “pontos notáveis de onde é possível deduzi-lo” (AUMONT, 2008a, p. 17) assemelham-se à representação dos modelos de Bresson. O corpo se comporta assim, de forma monolítica, contida, em

Invasión e Puntos Suspensivos. No primeiro, Irene (Olga Zubarry) se move de maneira rígida, com os braços juntos ao corpo e gestos pequenos. Mesmo quando ela precisa correr ou pular muros, seus movimentos são precisos e não expansivos. O padre M (Jorge Álvarez), em seus vários diálogos, mantém um semblante inexpressivo ou um gesto demasiado rarefeito, controlando o movimento lentíssimo da mão e do antebraço que leva uma xícara de café à boca no apartamento da filha do casal burguês.

Se bem os planos abertos e gerais são muito usados nos sete filmes para mostrar esses corpos por inteiro em seus movimentos, o fracionamento do corpo por planos de detalhe dá autonomia expressiva às suas partes, como metonímias. Inspirado por Bresson, de quem foi assistente de direção, Hugo Santiago decupa a simples ação de falar ao telefone em diversos planos de mãos, orelha, boca, olhos, em *Invasión*. A sola do pé onde o padre M (Jorge Álvarez) escreve o nome de “Marx”, em *Puntos Suspensivos*, para poder pisoteá-lo em seguida, basta para explicar o conservadorismo do padre; suas mãos tocando lascivamente um pedaço de baguete na sequência em que se encena uma liturgia católica sob um palco de teatro já dão indícios de seus desejos carnavais reprimidos; por fim, plano fechado de mãos que entregam pílulas anticoncepcionais no lugar de hóstias, na sequência da igreja, falam muito sobre a crítica que se quer fazer da religião católica.

Assim, as partes do corpo da cena de sexo entre Daniel e Josefina, em *Tiro de Gracia*, talvez se tornem irreconhecíveis entre curvas e sombras, mas existem como pele que reage ao toque, músculo que contrai ao movimento. Para as moças ricas de *Matou a Família e Foi ao Cinema*, o plano fechado das mãos que se tocam representa a liberação da carícia proibida e o *close* dos rostos mostra os olhos que se fecham pelo desejo irresistível. Em *The Players*, na encenação das juras de amor entre Miranda (Cristina Plate) e Fernando (Roberto Mosca), também os olhos se fecham como forma de expressar teatralmente o amor incondicional e desejado.

Já os planos de detalhe inseridos na sodomização de M expressam dubiedade entre o horror e o êxtase. As mãos que se apertam respondem ao prazer ou à dominação? O olho que se fecha o faz por relaxamento gozoso ou porque a vida se esvai? Em outros três filmes o corpo se fragmenta com a morte: *Tiro de Gracia* e *closes* de diversos ângulos do rosto sem vida e ensanguentado de Quique; *Matou a Família* e o longo plano dos pés inertes de Regina (Renata Sorrah); *The Players* e a montagem recortada das partes do corpo (mão, pé, perfil) do Ángel Caído linchado pelos Players na luta final.

O gesto escapa à naturalidade pela transitividade ou pela intransitividade de sua existência ou significação, podendo produzir o “afastamento de si em relação a si”

(GALARD, 2008, p. 122), uma libertação do corpo. Quando Antero de Oliveira, tendo assassinado a esposa em *Matou a Família e Foi ao Cinema*, levanta os dedos indicadores e balança o corpo como em transe pelo som da marchinha de carnaval, o gesto torna-se uma totalidade fechada. A essencialidade do *gestus* brechtiano, por outro lado, possui um modo transitivo de dialogar com “uma atitude global, uma característica social” (ASLAN, 1994, p. 169). O político populista J.B. da Silva (Pagano Sobrinho) não economiza amplos movimentos de braço em *O Bandido da Luz Vermelha*. Nini Gómez mimetiza a gesticulação afetada de grã-fina e Roberto Villanueva metamorfoseia dos ridículos maneirismos do general militar aos do empresário de multinacional no strip-tease em *Puntos Suspensivos*.

Giorgio Agamben (2015), por exemplo, fará a conexão entre o nascimento do cinema, no fim do século XIX, e a perda de controle, pela burguesia do período, de sua gestualidade e de seus símbolos. “Uma época que perdeu seus gestos é, por isso mesmo, obcecada por eles” (AGAMBEN, 2015, p. 54), obcecada pela recuperação extrema dos gestos. “O cinema reconduz as imagens à pátria do gesto” (AGAMBEN, 2015, p. 58), ele busca dinâmica, polarização, libertação, pura medialidade sem finalidade.

Com frequência, os gestos são feitos, portanto, para chamar atenção: a prostituta de Helena Ignez masca despidoradamente o chiclete de boca aberta e afasta a franja loira dos olhos com as mãos, mexendo e ajeitando os cabelos em diversos planos. Ou emergem das profundezas de sua natureza inteiramente não-mimética, como quando Luis Barron ajoelha-se para beijar a perna de Cristina Plate, e ela lhe devolve um chute como reação em *The Players*. Chegam ao limite quando cada personagem é definido por um único gesto: em *Bang Bang*, o bandido-mãe pelo mastigar e arrotar; o bandido-alto por pentear o cabelo; o bandido-cego pelo tatear e atirar. A óbvia ironia destas interpretações contribui ao efeito de distanciamento das performances.

Também brechtiano será o impulso de extrair dos objetos o gesto fundamental, o caráter anti-ilusionista, a pura teatralidade, como quando, no segundo musical de *The Players*, Cristina, com uma cadeira quadrada em miniatura na palma da mão, mimetiza a rigidez e imobilidade da cadeira. Os Players, aliás, abrem o baú de figurinos e objetos cênicos do estúdio e suas novas caracterizações transformam seus gestos e poses para caricaturar um imperador, uma odalisca, um dândi, um soldado romano, uma pastora, um caubói. Mas, do jogo gestual não-mimético, também saem usos inusitados e variados de itens ordinários, como cama, violão, taco, lençol e busto de manequim. Já os tecnocratas de *Invasión*, todos, usam capas de gabardina de cor clara, agem e andam iguais.

A execução dos gestos essenciais que definem os personagens é ensaiada em passo-a-passo e conjugada: em *Invasión*, na emboscada no reduto dos tecnocratas, Irala ajoelha-se para repassar duas vezes o gesto de empunhar a arma e apontá-la antes de fazer o barulho que chamará a atenção dos inimigos; Antero de Oliveira desenha riscos no ar com a navalha antes de matar os pais em *Matou a Família*, o bandido Jorginho finge que recebeu um tiro no peito e confessa, em *off*: “Ensaiei para morrer”. Para além, os gestos exprimem também comportamentos inexplicáveis, puramente simbólicos, oníricos ou surrealistas, como o ato de furar os dedos com uma agulha no devaneio de Daniel em *Tiro de Gracia*; ou a navalha que ameaça o olho em *Matou a Família*, uma alusão a Buñuel e ao cinema como o exercício de ver.

Outros filmes deste *corpus* também carregarão esta metáfora do estranhamento do olhar. Antes de matar a família e ir ao cinema: a aplicação do colírio para clarear a visão. Em *The Players Versus Ángeles Caídos*, numa das improvisações, Leonor Galindo finge não enxergar Luis Barron, enquanto Roberto Mosca inventa técnicas de materializá-lo frente a ela. Ela brinca com a invisibilidade. Mas, no cinema, a visibilidade do corpo é a evidência material perdida que contesta a imaterialidade da imagem. Quando Mosca diz a Barron – “Se ela não consegue te ver, que pelo menos te ouça” – e bate nele com um martelo para emitir o estalido seco, ele está evocando justamente a materialidade deste corpo. Momentos antes eles se colocam em cena enquadrando-se por uma janela de madeira, como que chamando atenção para a moldura do olhar que é o cinema e para as formas de encenar a si mesmo. Mas este quadro é maleável, podemos abri-lo ou colocá-lo de lado para posicionar-se à sua frente, podemos transformá-lo em porta ou janela.

O cego em *Bang Bang* tateia o mundo ao seu redor em constante movimento que tira os outros personagens da inércia. Para Tonacci⁵⁷, ele funciona como a “causa” de Pereio, aquilo que faz o personagem estar sempre obrigatoriamente em movimento, sendo encaminhado a despeito de sua própria vontade. Aquele que não possui a visão dá a ver o mundo em movimento, as imagens em movimento. A morte de Moon, o engenheiro de *Invasión*, ao não ver a arma apontada de seu algoz a se aproximar, nos revela pela primeira vez, já ao final do filme, sua cegueira⁵⁸. O jogo premeditado do ator é vetor desse cinema como arte da ilusão pura, que nos mostra cruelmente o que não queremos ver, nos

⁵⁷ Em depoimento para o curta-metragem documental *O Cego*, de Beatriz Goulart.

⁵⁸ Causa uma forte impressão de estranhamento esta sequência. Quando o inimigo desponha ao fim de um corredor, Moon não detém o passo e não altera sua expressão. O homem atira. Ele cai. O outro lhe pergunta, abismado: “Não viu o revólver?”. Ele revela: “Não, eu era cego”.

apresenta a natureza palpável das imagens e nos esconde, sagaz, aquilo que deveria ser claro desde o início.

Mikhail Iampolski (1994, p. 30) diria: “Um olhar cego constitui o primeiro modo de transformar o rosto em máscara, em objeto, de lhe comunicar uma corporeidade que o assimila a uma coisa”. Esse olhar é parte integrante da face, mas não mais como janela da alma. Os olhos vítreos de Irene, em *Invasión*, só transparecem a incógnita de sua função na trama, cravejados na alvura de um exemplar rosto-máscara tal como um “muro branco” ou “espécie de tela” (IAMPOLSKI, 1994, p. 31). Esta ideia de rosto inexpressivo e olhar vitrificado como superfície neutra onde se imprime uma expressividade espelhada do exterior, que partiu da experiência de montagem de Kuleshov⁵⁹, se encontra também no semblante imutável e autômato de Pereio e os três bandidos em diversas situações de *Bang Bang* ou na fisionomia de boneca plasticamente trabalhada de Marcia Moretto, a moça burguesa em *Puntos Suspensivos*.

A capacidade de transformação do rosto-máscara fica ainda mais visível quando Pereio adquire modos animalescos exibindo frente ao espelho sua máscara de macaco ou quando Marcia Moretto tira a peruca loira à la Marilyn Monroe e assume os cabelos castanhos curtíssimos. A câmera registra sua estranheza robótica e andrógina em planos fechados sobre sua expressão estática, e, em seguida, num *close* sobre fundo vermelho que a retira do tempo e do espaço da narrativa, chamando atenção para essa silhueta mostrada frontalmente e de perfil.

De fato, o rosto do ator pode ser uma tela esperando ser preenchida, a máscara artaudiana que atinge o status de signo. A Nestor Davio, um dos Players, basta pintar as sobrancelhas de preto para fazer papel de mau, depois passar à cara de palhaço com alguns traços de tinta. Marta Campana pergunta: “por que você se pintou de malvado? Vou te pintar de palhaço. Um palhaço bem alegre, com um sorriso grande. (...) Sorria, quero que você esteja alegre”, afinal os Players são os bons. Davio responde, com o rosto pintado de branco: “Pareço um avô assim. Pinta os meus lábios de vermelho”. E ao ver-se no

⁵⁹ O russo Lev Kuleshov realizou uma série de experimentos de montagem no começo dos anos 1920 alternando, por exemplo, sempre um mesmo plano de um rosto inexpressivo com outros planos, associados com os quais a expressão facial do ator em questão poderia ser interpretada de diferentes formas e por diferentes sentimentos, como amor ou tristeza. Aqui é preciso deixar claro que a montagem de Kuleshov visava o corte invisível e “organizar fragmentos dispersos em uma sequência rítmica e com sentido” (STAM, 2003, p. 55), ou seja, com “impressão de realidade e identificação” (XAVIER, 2005, p. 47), o que o diferencia das intenções dos cineastas estudados aqui, os quais desejavam justamente dar visibilidade ao corte e ao fragmento. Ainda assim, ele considera os atores puro exterior, “modelos”, bem como as observações de Iampolski sobre o rosto, que igualmente se inscrevem nessa linha e foram, em parte, inspiradas em seus ensinamentos.

espelho exclama, com a boca vermelha: “Pareço uma louca agora”. Afinal,

A revelação do rosto é revelação da própria linguagem. Ela não tem, por isso, nenhum conteúdo real, não diz a verdade sobre este ou aquele estado de espírito ou de fato, sobre este ou aquele aspecto do homem ou do mundo: é apenas abertura, apenas comunicabilidade. (AGAMBEN, 2015, p. 88)

Em outras ocasiões, a face ganha a conotação de máquina, através dos movimentos mecânicos do olhar que se podem ver nos planos fechados de Paulo Villaça e Helena Ignez em *O Bandido*. O rosto-máquina possui uma “ginástica facial” própria, “ausência total de motivação psicológica” e “dinâmica de elementos mecânicos” (IAMPOLSKI, 1994, p. 28). Nas “Cenas da vida burguesa” em *Puntos Suspensivos*, vemos as faces dos três personagens em primeiros planos, reveladas sob o reflexo da sombra de perfil do próprio Edgardo Cozarinsky, a mirar furtiva e demoradamente a câmera. Fazem movimentos oculares, franzimentos da testa, contração labial e expressões faciais que parecem saídas de manuais de fisiognomonia⁶⁰. Mas não significam absolutamente nada para além da própria aparição dentro da duração (uma voz em *off* repete “Pausa!”), portanto, uma fisiognomonia recuada de qualquer leitura psicológica interior verossímil. Este e outros *closes* de rostos no filme chamam atenção, ao que parece, justamente pela capacidade facial de criar expressão por contração e relaxamento, assim como as caretas de Antero de Oliveira aplicando colírio, em *Matou a Família*, em certo momento, passam a ser somente demonstração exagerada. Isso é igualmente visível, o inventário mecânico de expressões faciais, quando os Players comemoram a vitória sobre os Ángeles Caídos no final do filme, posando para câmera com risos abertos e, ato contínuo, olhos arregalados e expressões de horror⁶¹.

Mais comum, nos filmes deste *corpus*, portanto, é que haja uma passagem constante da máscara para a máquina que acompanha a liberação do corpo de suas funções narrativas pelo movimento e pela pose. A máscara de macaco de Pereio o transforma efetivamente em um outro personagem, animalesco, que funga, rosna, anda com as pernas flexionadas e os braços balançando ao lado do corpo, como um chimpanzé. O fugitivo de *Bang Bang*, a prostituta Janete Jane de *O Bandido*, os jovens hedonistas de *Tiro de Gracia*, todos atêm-se de igual maneira – e alternadamente – ao gesto intenso e à pose marcada. No limiar das idas e vindas entre máscara e máquina, a pose contém a energia do movimento e o movimento possui a imanência da presença.

⁶⁰ Determinação de traços de personalidade pela análise da expressão e da estrutura faciais.

⁶¹ E, pelo fato de serem atores fazendo papel de atores, essa sequência brinca com o estereótipo de que os atores são seres treinados para acessar, num piscar de olhos, à composição das expressões faciais e corporais análogas a cada sentimento ou emoção que lhes pede um diretor.

Por isso, é preciso despertar e reconhecer neste corpo cinematográfico as novas potencialidades. Em *Matou a Família*, quando chega à casa de campo, Márcia (Márcia Rodrigues) trata de colocar-se em movimento, faz alongamentos e toca seus braços, seu abdômen. Ao longo do filme, este corpo se liberta dos movimentos padronizados na progressão em que ela vai se desligando de seus modos comportados de moça de família. Os Players vez ou outra experimentam tocar e cutucar uns aos outros; no quarto, investigam os cabelos dos outros e catam piolho; no jardim, ao sol, eles também se alongam rotacionando o tronco, escalam árvores, saltam sobre as costas uns dos outros. E, em *Puntos Suspensivos*, há diversas tomadas em que os atores exploram a face com as mãos, bem como nas cenas de Pereio no banheiro em *Bang Bang*.

Edgardo Lusi, em *The Players versus Ángeles Caídos*, ainda nos minutos iniciais, dorme em posição fetal, coberto até a cabeça por uma manta escura, e, ao acordar, dá a ver o corpo seminu em relação direta com a câmera por meio do olhar e dos sorrisos cúmplices. Depois, busca no armário uma lâmpada para expor à luz esse corpo. Deitado no chão, arqueia a coluna, rotaciona o tronco, dobra as pernas na barriga e explora os dedos dos pés. Apresenta, de formas bem contraditórias e sem disfarçar o fingimento, todas as potências exageradas de seus músculos faciais e corporais, da risada arreganhada ao corpo agonizante. Na sequência ainda, ele lava o rosto, esfregando-o vigorosamente com as mãos, assim como o pescoço, os olhos e o cabelo, num registro acelerado como o burlesco, onde também frequentemente o movimento escapava da função narrativa. Basta isto para preparar este corpo para o jogo de atuação.

O corpo ágil e atlético se movimenta atrevidamente, como as cambalhotas sobre a cama de Daniel em *Tiro de Gracia* ou de Antero de Oliveira em *Matou a Família*. Os movimentos heroicos, precisos e bem coreografados, dos defensores de Aquilea, que pulam muros de casa, escalam tetos de locomotivas, rastejam por entre arbustos e sobem em carros em movimento em suas investidas, requerem destreza dos atores em *Invasión*.

Está implícita, claro, a aceitação do risco. Ele está presente em quase todas as sequências de perseguição feitas em plano-sequência em *Bang Bang*, em que vemos bandidos e fugitivo saltando da plataforma de um elevador em movimento em um edifício-estacionamento, empreendendo lutas corporais num conversível em alta velocidade, aventurando-se no parapeito de janelas ou nas escadas de emergência externas nos andares mais altos de um prédio. Do jogo quando improvisado, arriscam-se duplamente, provocados a “esquecer a perfeição de sua técnica, única maneira de correr riscos e de aceitar deixar que escape alguma coisa no momento da tomada” (MOUËLLIC,

2011, p. 31). Conhecer profundamente as ferramentas do ofício é também saber abrir mão delas e abandonar-se ao movimento sem consciência, ao imponderável.

Porque as peripécias deste corpo vivo também acontecem em movimentos aberrantes, incompletos, desarticulados, no limite do equilíbrio, tal qual a fuga aos tropeços do padre M em *Puntos Suspensivos* nos solos irregulares e na imensidão insuperável dos pampas argentinos, uma corrida ao mesmo tempo desengajada e desesperada. Esta cena antecede o encontro do homem misterioso e a morte ou desaparecimento de M, colaborando com a ideia de que há um elo entre o fluir do corpo e o fluxo do tempo deste arrastar-se em direção ao abismo, ao encontro, ao inevitável. Também *O Bandido da Luz Vermelha* está impregnado de disforme. Da metade para o final do filme, enquanto sela sua sina, o bandido Jorginho (Paulo Villaça) troca as movimentações banais pela incontínência: é visto se jogando de roupa na piscina, correndo para se afogar no mar, trotando descoordenadamente aos solavancos enquanto rodopia sinalizadores nas mãos, gargalha, grita e perde o fôlego, ou insiste em três tentativas energéticas de tomar impulso e pular um muro, no qual ele, então, se pendura.

Aí temos a pulsão catártica que, como observa Mouëllic (2011, p. 94), “dá voz a esses corpos que transbordam, que evacuam os excessos de energias impossíveis de exprimir no contexto espartilhado da vida ordinária”. Noção esta que não é estranha ao *happening*, encontro entre arte e vida, ou às concepções de Hélio Oiticica, para quem: “O corpo vem adquirir, assim, sentidos desestabilizadores das significações dominantes. Transitar entre vida e arte, instaurar e instalar-se num estado de arte-invenção é passar do ato corporal mecânico (...) ao ato corporal expressivo” (TEIXEIRA, 2003, p. 110).

Tendo a acreditar que essas influências (ou confluências) de experiência artística permeada pela vida têm créditos no domínio do tempo (dentro ou fora da tomada, dentro ou fora do plano, em contextos de filmagens condensadas ou espaçadas) por esses atores para trabalhar a liberdade do movimento. Por isso, talvez no meio deste caminho entre domínio e descontrolo esteja a dança, outra forma artística com a qual o corpo pode produzir novas significações e que foi usada de diversas maneiras nos filmes. Seja como domínio rigoroso do movimento, ou, como diria Jacqueline Nacache (2005, p. 64), “ocupação consciente do espaço por um corpo articulado”. A coreografia de flamenco de Jura Otero em *Bang Bang* mostra exatamente a maestria do ritmo, do deslocamento e das posições do corpo, a firmeza das formas, em combinação perfeita com a música.

Mas a dança é também lúdica, saída de si, podendo ser vivida “como instantes de exultação, de explosão ou de liberação” (MOUËLLIC, 2011, p. 16), onde o ritmo pode

ganhar movimentos menos rigidamente controlados. No limiar desta entrega desinteressada, a dança como liberação, sem determinação prévia, pelo simples prazer de mover-se, tem papel importante em *Matou a Família e Foi ao Cinema*, onde ela parece ter a função de soltar os corpos de Márcia e Regina (Renata Sorrah) das amarras sociais impostas à mulher pela sociedade e pelo casamento, rumo à leveza do lúdico. Encaminha, junto com a identificação do desejo proibido a povoar estes corpos, as duas jovens a uma ruptura definitiva, pelo ritual, no qual o corpo se livra a um ponto sem volta, que não é senão o ato puro, inconsequente: o ritual de cobrir-se de flores, tomar banho de banheira vestida, pular no sofá, brincar de banguê-banguê. O próprio flamenco de Jura, ao culminar da música, representa bem a passagem de um bailado cuidado a uma explosão de vigor e movimentos cada vez mais entregues à aceleração do ritmo e ao transe.

No extremo de vivências erráticas, que extrapolam a experiência corriqueira do existir, os corpos também experimentam abandonar-se na relação com o mundo e no contato com os outros, perder-se no movimento, acessar as zonas misteriosas do ser. Na mesa de jantar, quando a filha do casal burguês menciona o nome de Marcial para o padre, por um instante ela desestabiliza a etiqueta do encontro, e os quatro estendem as mãos e giram as cabeças como que possuídos, numa espécie de evocação ao espírito do rapaz. Esta ideia de corpo estranhamente habitado já vinha anunciado pela figura hipnotizada de Clota, a empregada.

Como disse, muitas vezes, mais do que a consciência crítica brechtiana, eram as concepções artaudianas que influenciavam algumas práticas performáticas de atuação. Artaud (1964) acreditava que seria possível encontrar localizações precisas no corpo, como na acupuntura, acionar respirações específicas, que levassem diretamente a novos estados de consciência, a novas expressividades, à representação cruel. Todo o jogo dos Players no filme de Fischerman se baseia em trabalhar esses movimentos e interações que, praticados à exaustão, por fim, levam à entrega ao ritual, à alucinação coletiva.

O corpo habitado produz o movimento convulsivo, que vemos em Pereio imitando os movimentos de um macaco. Ou a reação insana em Helena Ignez interpretando Janete Jane em *O Bandido da Luz Vermelha*, quando, num acesso de fúria ao ser expulsa por Jorginho, ela chuta o ar, atira o travesseiro, golpeia os móveis, rasga roupas, se tranca no armário, invade e entra no porta-malas do carro do namorado, revira tudo, arremessa os objetos para longe.

Por trás da possessão, do transe, do fazer ritualístico, do ato performático, o ator reencontra suas pulsões por dinâmicas de pesquisa e trabalho corporal e gestual. O corpo

se fabrica a cada gesto, “sempre passando por um espetáculo, uma teatralização ou uma cerimônia” (PARENTE, 2000, p. 106), seja pela inércia da pose ou pelo frenético movimento corporal, um corpo conduzido ou induzido, “cujos impulsos são formas de sair de si” ou “sair da personagem” (AMIEL, 1998, p. 19).

Nas interações entre bandidos e fugitivo de *Bang Bang*, o contato dos corpos gera desequilíbrios, agressões, empurrões, reposicionamentos e, no limite, afeição, abraço, acolhimento; a perseguição vira piquenique no campo. Na farra das moças ricas de *Matou a Família*, o arrebatamento e a loucura contestatória dos bons costumes incitam os corpos que se cortejam, escalando móveis, engatinhando pelo chão, deslizando pelas paredes, esgueirando-se, exibindo-se, gargalhando e gemendo, arrastando-se até expirarem sem vida. Em *The Players*, o confronto entre Players e Ángeles Caídos dá-se num emaranhado de corpos que formam um contínuo e que reagem entre si, a violência irrompe na carícia; o caos, no silêncio; a euforia, no cansaço.

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

A rigor, então, o mito do ator possuído pode ser uma armadilha de fetichização do ritual de possessão. Por trás do descontrole, há o domínio da *mise-en-scène*, há uma parte de técnica no transe, existem preparo e desprendimento na entrega do ator. Da mesma maneira, por trás da emulação e da entrega à personagem, há também uma forma outra de perda de si, sem que com isso se apague compulsoriamente por completo o efeito de materialidade do corpo do ator.

A representação não é, em si, portanto, o inverso perfeito da presença, tomada como esta capacidade de o ser na tela tornar-se quase tangível. Há uma dose de uma na outra. Nos filmes em questão, estamos falando desses corpos no limiar entre o ator e a personagem, do traço autoral do ator ao criar-se e recriar-se. Ou, reproduzindo as palavras de Artaud: “Imediatamente / Verão meu corpo atual / Saltar em pedaços / E reunir-se / Sob dez mil aspectos / Notórios / Um novo corpo com que não poderão / Esquecer-me / Nunca” (ARTAUD apud TEIXEIRA COELHO, 1982, p. 103).

3.2 Ator rebelado, ator revelado

No contexto da gravação de um filme, o trabalho do ator parece existir num jogo de tensões. Envolve, de sua parte, a sua própria inventividade, a perspectiva de inventar os jogos e de que instrumentos lançar mão para isso; a consciência da *mise-en-scène* de sua imagem; e, em alguns casos, a disponibilidade de libertar-se das próprias técnicas, abaixar as defesas e entregar-se ao fluxo. Realiza-se, portanto, como já discuti, numa determinada assimilação do tempo. Esse jogo de tensões também envolve a sua capacidade de influenciar na feitura do filme e nas questões que dizem respeito à sua atuação. Isto está permeado pela relação tecida no set entre ator, cineasta e equipe, com formulações variadas.

Ora, por sua vez, esta relação depende de aspectos próprios da *mise-en-scène* do filme. Escolhas de estilo, sustentação do roteiro, incorporação do acaso nas tomadas, status das personagens. Ainda assim, a intenção não é discutir autoria. Em especial, para fazer jus ao modelo de produção que estes filmes empregam, baseado numa coletividade e numa troca entre a equipe que influencia no resultado final, descartando “pressupostos hierárquicos e autoritários que fundamentavam o autorismo” (STAM, 2003, p. 146). Compartilho do pensamento de Mikhail Bakhtin (2003), para quem os estilos e gêneros do discurso sempre se relacionam também com o antes e o depois dos interlocutores e enunciados pertinentes à sua formulação.

Assim mesmo, o diretor é uma instância importante do filme. A intenção do artista⁶² permeia boa parte dos processos. Atenho-me, então, à proposição de David Bordwell (2008, p. 320): os cineastas, coletivo de diretor e sua equipe, são agentes sociais que operam segundo o “paradigma do problema/solução”. Para atingir uma determinada intenção, em cada momento da produção e da realização de uma obra cinematográfica, os cineastas identificam questões de representação artística que lhes são importantes e tomam decisões para atingi-las. Este paradigma, evidentemente, não é único ao cinema experimental. Porém tal conceito não me parece fora de lugar, tanto mais levando em consideração que os filmes estudados aqui apresentam uma preocupação estética e estilística proeminente: não necessariamente uma que reforce a clareza da narrativa, mas a expressão de suas concepções sobre a arte cinematográfica.

Tomo emprestada a ideia da figura de Próspero em *A Tempestade*, de William Shakespeare, e a de Alberto Fischerman no filme *The Players Versus Ángeles Caídos*.

⁶² Nos moldes da intencionalidade do artista proposta por Noël Carroll (2000), mas sem interessar aqui se esta intencionalidade deve ou não ser a principal fonte para a interpretação do espectador.

Seria, pois, o cineasta um demiurgo? Como Fischerman deixou implícito na obra, não seria o diretor esta entidade onipresente que dá forma ao caos do mundo (filme)? O porquê de determinados enquadramentos, movimentos de câmera, diálogos, opções de montagem, escolhas de locação, atores e trilha sonora leva em consideração um sem número de questões – de estilo, experimentação, limitações técnicas, orçamentárias, temporais, espaciais, acaso, influências externas, relação entre a equipe – cuja última palavra vem do diretor. Como se insere, pois, a capacidade autoral do ator nesta trama ao mesmo tempo objetiva e subjetiva? Os intercruzamentos éticos e estéticos são muitos, e aqui trato de trazer apenas algumas ponderações que ajudam a dotar de complexidade a figura humana fílmica.

Em primeiro lugar, portanto, o conceito do “ator-autor” diz respeito a essa figura que pode ser tão fundamental para a obra quanto o roteirista, o diretor ou o produtor, cuja “capacidade de atuação e persona em cena são tão poderosas que encarnam e definem a própria essência do filme” (MCGILLIGAN, 1975, p. 199). Patrick McGilligan escreveu sobre este conceito fazendo uma leitura da trajetória do ator norte-americano James Cagney em várias obras, justificando a necessidade da empreitada frente à tendência de subestimação do trabalho do ator e de considerá-lo como apenas um material, um instrumento da arte de um diretor. Para o pesquisador:

Quando o ator se torna tão importante para uma produção a ponto de reescrever diálogos, irrestritamente, alterar sentidos, influenciar a narrativa e o estilo do filme e significar algo inteiramente inequívoco para as audiências a despeito da intenção de roteiristas e diretores, a atuação desta pessoa assume a força, o estilo e a integridade de um autor. (MCGILLIGAN, 1975, p. 199)

Isto parece estar de acordo com a ideia de que o filme é uma construção coletiva, na qual o ator pode fazer parte. Intitulando seu livro “Política dos Atores” em alusão à corrente de estudos da “política dos autores”, Luc Moullet (1993) faz algo semelhante, ao considerar Gary Cooper e John Wayne atores-autores, enquanto James Stuart e Gary Cooper seriam atores puros. Moullet, de forma um pouco distinta de McGilligan, utiliza apenas “o conhecimento do corpus e a observação paciente dos filmes” (NACACHE, 2005, p. 144) – a análise de Cagney também inclui dados de bastidores das filmagens. Mas é evidente que, por trás desses dois estudos, há em comum uma ideia de “persona”. Pelo domínio rigoroso sobre o próprio jogo e a própria imagem em cena, esses atores conseguiram construir – e até impor – traços reconhecíveis e uma “aura” que perpassa quase todos os seus filmes. Isto se insere num contexto como o hollywoodiano, onde Cagney reclamava que prevalecia a ideia do ator como um “corpo à venda” (MCGILLIGAN, 1975, p. 197), mas onde também a persona do intérprete se confundia

frequentemente com a personalidade de *star* construída sobre ele, com a fama, por meio da mídia e da publicidade.

O conceito independe, quero acreditar, de vínculos a estilos de atuação puramente naturalistas e representacionais, já que mesmo esses próprios atores estudados traziam para a cena por vezes *gags* e gestualidade própria que fugia a explicações causais⁶³. Interessa-me, mais do que aplicá-la à carreira de um ator específico, usar a noção de ator-autor para comentar sobre a liberdade de criação de certos atores dos filmes deste *corpus*. Além disso, no caso dos atores do *underground* brasileiro e do argentino do fim dos anos 1960, não ignoro que as relações entre cineasta e ator, ator e público, ator e mídia eram outras, e que isso também influía no trabalho de atuação. Somado a isso, os elencos dos filmes eram bastante híbridos nos dois casos, com participação de atores já conhecidos de outras épocas, jovens atores estreantes vindos do teatro, atores não-profissionais, artistas ou gente inserida no cenário da produção cultural de seus países, e até amigos dos cineastas.

Rogério Sganzerla e Julio Bressane, ambos, trouxeram para seus elencos atores como Pagano Sobrinho (*O Bandido da Luz Vermelha*), Vanda Lacerda e Rodolfo Arena (*Matou a Família e Foi ao Cinema*), que vinham das chanchadas da Atlântida e da Cinédia. São atores que, de certa forma, já têm uma persona anteriormente construída e que será utilizada com um propósito de, ao mesmo tempo, reverenciar este passado e retrabalhá-lo por completo. Ou seja, havia nisto uma intenção proposital de diálogo paródico com estas comédias musicais, populares, precárias e em contextos de produção e filmagem que tinham algum espaço para improvisação dos atores. Era um retorno ao passado de sua arte, como certa estratégia de “redenção do que era tido como menor, baixo, desprezado” (VIEIRA, 2012, p. 107), em especial pelos cineastas do Cinema Novo. E é possível enxergar como a impostação e a expansividade de Pagano Sobrinho e seu ar bonachão contribuem para a ideia de “celebração-pastiche debochada”, como colocou Vieira. Para Steve Berg (2008, p. 130), o ator “inaugura o ilustre rol de interpretações de comediantes que será uma das marcas autorais de Sganzerla ao longo de sua filmografia, continuando com Jô Soares e Jorge Loredó, entre outros”.

Na Argentina, um filme como *Invasión* retoma também atores muito conhecidos

⁶³ Ainda no contexto norte-americano, é possível citar o ator Jack Nicholson como um ator-autor. Segundo Deane Williams (2015, p. 54), nos estudos sobre os atores nos filmes de Sean Penn, Nicholson conseguiu, ao longo da carreira, “desenvolver um dos mais inconfundíveis estilos do cinema do pós-guerra”, apostando em estratégias brechtianas de ironia e autorreferencialidade, enfatizando sua própria presença de ator ao lado do personagem e tencionando a ideia de máscara.

de outras eras. Igualmente como uma forma de aproveitar a aura desses veteranos e sua capacidade de mobilizar as audiências. Mas ainda como espécie de desafio de transformá-los quase radicalmente em suas atuações. Para corroborar com o gênero fantástico, uma atmosfera definida e um roteiro todo detalhado de antemão, casando movimentos de câmera, movimentação dos atores e diálogos escritos por Borges (seguidos basicamente à risca em *set*), não era uma opção disponível neste quebra-cabeça dar muita liberdade criativa aos atores, no sentido de deixá-los movimentarem-se livremente ou construir os próprios diálogos, por exemplo.

Para protagonizar o longa-metragem, Hugo Santiago escolheu Lautaro Murúa, diretor de filmes realistas sociais nos anos 1960 e, desde o fim dos anos 1940, ator consagrado em filmes da transição entre o cinema de estúdio e a renovação provocada pela *Generación del 1960*. Sua atuação autoral conservava um trabalho de representação naturalista clássica e construção de personagem trabalhado a partir do interior para o exterior ao modo do Actors Studio, comparado, no programa “Soy del Pueblo: Lautaro Murua” (MUÑOZ, L.; LAURIA, E. 2015), a Burt Lancaster e Montgomery Cliff. “E por outro lado um estilo de dicção bastante moderno, não era um ator grandiloquente nem afetado”, diria o escritor Gonzalo Aguiar (MUÑOZ, L.; LAURIA, E. 2015). Ao seu lado, como par romântico no filme de Santiago, a atriz Olga Zubarry ocupava uma posição de *star* para o público do cinema industrial argentino desde os anos 1940, e ainda era uma estrela de cinema valorizada por atuações dramáticas e cômicas. O que Santiago realiza é uma verdadeira inversão das técnicas dramáticas que haviam marcado as personas de Murúa e Zubarry até ali, por meio da rarefação, sobriedade e precisão dos atos e gestos dos atores. Além de rotinas exaustivas:

[U]sei o cansaço. É algo que aprendi com Bresson: o cansaço, a repetição mecânica de um texto (e, inclusive, dos movimentos), vão apagando no ator a “interpretação” (boa ou má) que surge naturalmente, esse sistema de mímica, gestos e trejeitos com que todos, atores ou não, acompanhamos nossos atos e palavras. Em seguida, surge algo que estava escondido, o cansaço faz cair as barreiras. O que o ator de início me esconde é o material com o qual me interessa trabalhar; é partindo daí que posso obter, com muito trabalho e um pouco de sorte, aquilo que fará, também do ator, um signo mutável que necessito. (PEÑA, 2003, p. 253)

Este estilo de atuação buscado pelo diretor, tão distante do seu próprio modo de construção mais aprofundado de personagem, rendeu a Olga Zubarry comentários elogiosos da crítica especializada, que, no entanto, quem sabe se por incompreensão de um trabalho realmente minucioso não-naturalista e de distanciamento brechtiano por trás da figura de Irene em cena, com frequência assinalavam sua representação como algo

monótona ou ambígua. Ela assim replicaria os comentários, anos mais tarde: “pode ser porque eu não entendi uma só palavra do que estávamos fazendo” (POSADA, 2012). Relação ator-diretor: uma aposta no segredo? Está aí a herança de Bresson? O cineasta francês dizia: “Entre eles e eu: ligações telepáticas, adivinhação”; e mais: “Esconder as ideias (...). A mais importante será a mais escondida” (BRESSION, 2003, ps. 17 e 40),

Há uma relação entre quem está em frente à câmera e atrás dela, entre atores e diretor, antes, durante e depois das filmagens. Esta interação de criador-modelo-criatura, que envolve um cineasta, uma personagem por ele imaginada e um ator que a incorpora, é uma “relação intersubjetiva onde entra em jogo uma paleta de emoções, de pulsões e de sentimentos humanos” (BERGALA, 2005). Humana, demasiadamente humana, ela pode tomar diferentes formas de atração e distanciamento, propositais ou ao acaso⁶⁴. Representa que o vínculo entre o demiurgo e seu mundo não é tão unidirecional:

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

A personagem de Olga Zubarry, no filme, notadamente é quem apresenta um registro de atuação mais controlado. Face austera e cerrada. Passos curtos. Voz seca. Uma atuação verdadeiramente notável e essencial para conduzir o mistério da trama que envolve a personagem de Irene e que só será revelado ao final. Mas, a julgar pelo seu comentário, a incompreensão desse mistério que envolve a personagem a punha em situação de desconforto. Murúa também entrega uma interpretação grave, com uma solenidade heroica fundamental para o protagonista Herrera, essencialmente sem oscilações. Segundo conta Santiago em entrevista, “graças ao seu esforço – que não era pouco –, nos entendemos perfeitamente desde o começo da filmagem. (...) [C]hegou, inclusive, a suprimir, ou a modificar inteiramente, seus recursos mais pessoais” (PEÑA, 2003, ps. 252). Antes, porém, quando Fernando Martín Peña lhe pergunta se o caráter suspenso da narrativa o “levou a subtrair a intensidade das interpretações, buscar a

⁶⁴ Em parte, esta complexa relação é, inclusive, a razão de eu incluir um terceiro elemento, o modelo, ao binômio criador-criatura. Mas este modelo por vezes foge à definição que se tem dele através dos escritos e dos filmes de Robert Bresson. Em qualquer situação, o corpo do ator não seria sempre este vetor de carne e osso entre o criador e sua imaginação, hospedeiro sem o qual ela não resultaria impressa na tela? Isto se dá até mesmo quando o diretor não tem imaginada previamente uma personagem (criatura) ou quando a escolha do ator antecede e condiciona esta construção coletiva. Como veremos na terceira parte deste capítulo há uma camada de encenação teatral na representação social de todos nós, atores profissionais ou não-profissionais. Evidentemente, esta discussão gera reflexões para muito além destas páginas, de modo que, aqui, me interessa muito mais questioná-la do que oferecer uma resposta definitiva sobre ela.

atonalidade”, ele admite que o método causa, se não um conflito, uma certa pressão:

Atonalidade sim, e certo tratamento da encarnação. Mas não sei se falta de intensidade. Edgardo Cozarinsky observou que em Murúa e em Olga Zubarry, atores com longa experiência, esse processo provocava uma *tensão* que provinha precisamente da interpretação ‘suprimida’ pelo ator para alcançar o tom que eu buscava, e uma nudez. (PEÑA, 2003, p. 252, grifo meu)

Mesmo sem abertura à liberdade de intervenção dos atores, o resultado que eles atingem no filme carrega uma potência insólita pela estranheza que sobressai de suas reações neutras. “O tom monótono e a minimização da gestualidade geram um efeito de distanciamento frente ao que se está vendo em cena” (SALA, 2015, p. 28). Isso é algo que se aplica também a um ator que consegue essa mesma potência nos extremos opostos de excesso e contenção do jogo, que é Roberto Villanueva, intérprete do personagem Silva, que logra representar um alcoólatra de forma admiravelmente comedida, “sóbria”. E os equilibra com os “modelos” de Santiago, atores não-profissionais como Juan Carlos Paz (Don Porfirio), que era compositor e diretor do centro de música do Instituto Di Tella e foi convencido pelo cineasta de que: “o ator cinematográfico tinha muito pouco em comum com o ator teatral” e bastava “ser dirigido a um fim determinado, e para cujo processo eu deveria confiar em suas diretivas mais do que em minhas intuições” (PAZ apud AGUILAR, 2005, p. 547).

O exemplo de *Invasión*, por si só, já poderia servir para demonstrar que a coadunação entre autonomia do jogo e autoria do ator nem sempre é perfeitamente ajustada uma a outra; há nuances a serem consideradas. Por outro lado, é inegável que atores como Helena Ignez, Paulo César Pereio e Paulo Villaça, no Brasil, conquistaram status de autoria, espaço para sugerirem alterações e influenciarem os filmes, e considerável liberdade de interpretação. Acabaram, assim, por estabelecer personas até bastante identificáveis no cinema independente nacional e souberam preservar uma unidade em seus registros de atuação a cada filme⁶⁵. Tudo isto em grande parte dentro de estratégias não-naturalistas e autorreferenciais, que são capazes de irradiar a sensação de surgirem de maneira completamente espontâneas e, ao mesmo tempo, demandam esforços visíveis para se trabalhar a gestualidade menos natural possível, distanciada, pela liberdade e instinto, dos comportamentos socialmente normatizados.

Para Helena Ignez, por exemplo, depois de atuações extremamente etéreas e

⁶⁵ Seria mais difícil, apesar de que não impossível, identificar a autoria e a persona dos atores argentinos ao longo do tempo. O período mais repressor da ditadura civil-militar argentina, que começou a partir de 1976, foi responsável por que muitos desses artistas partissem para o exílio. Grande parte nunca voltou para a Argentina. Alguns ainda se distanciaram da carreira na atuação.

contidas em filmes como *O Padre e a Moça* e *Cara a Cara*, *O Bandido da Luz Vermelha* foi o primeiro filme em que ela adota a persona “debochada, irreverente, degradante” (RAMOS, 1987, p. 103) que a define no Cinema Marginal. No longa, ela constrói um jogo de gestualidade e olhares que fica entre o registro de gênero, a sensualidade da *femme fatale* e o delírio. Seus vários olhares misteriosos, lancinantes ou lascivos para o dispositivo comunicam-se diretamente com o próprio olhar persistente dessa câmera sobre sua figura – e apenas inauguram sua relação íntima com a observação atenta, interessada e apaixonada do homem atrás das câmeras, que mais tarde seria seu companheiro de anos⁶⁶.

As condições das produções para que este trabalho tivesse desenvolvimento pleno não podem ser desconsideradas. O modelo de filmes de baixo orçamento, feitos entre amigos, em locações externas ou emprestadas por conhecidos favorecia ainda mais a ação do acaso e do improviso. Como já visto, eram, além de tudo, opções estéticas inspiradas em processos teatrais e artísticos que experimentavam um modelo de respeito às autorias individuais e coletivas, abertos à pulsação do momento do ato de invenção. Mesmo quando havia um roteiro escrito – às vezes até detalhado em planos e diálogos, como já sabido sobre *O Bandido da Luz Vermelha* – a possibilidade de testar *in loco* era bem-vinda.

Desta forma, Rogério Sganzerla, ao mesmo tempo em que admitiria em entrevista (FAERMAN, 2007, p. 45) fazer uso dos primeiros planos para equalizar interpretações de atores menos talentosos, revelaria, no entanto, que cultivava um “diálogo solto” com os atores, nos quais buscava invenção e desincorporação de fórmulas prontas. Em 2003, ele revelou:

No Bandido havia uma diversidade de expressão e mostrava as coisas por dentro e por fora. Dirijo os atores em movimento e eles exercem total liberdade de estilo, para poderem ser mais sinceros. Os atores são pessoas amigas que me protegem nos momentos difíceis da filmagem e me capitalizam em busca de um sistema verdadeiro capaz de apreender todas as mutações, que são registros do processo histórico que estamos vivendo. (BASTOS, 2007, p. 196)

Colocando-os como amigos, existe aí uma relação entre criador e criaturas de cooperação na construção do filme. É evidente que o intervalo de tempo entre a feitura

⁶⁶ Helena Ignez seguiu trabalhando em parceria com o marido, Rogério Sganzerla, na maioria da sua filmografia, até a morte do cineasta em 2004, alcançando verdadeiramente uma capacidade de interferir, quase como co-autora, nos vários estágios das obras em que participou. Ao lado de Sganzerla e Julio Bressane na produtora Belair em 1970, ela tinha pesos iguais de decisão e criação. A partir de 2005, passou a dirigir seus próprios filmes. São muitos os exemplos no cinema de parcerias afetivas entre cineastas e suas atrizes que têm a capacidade de conformar esta sinceridade de relação e compartilhamento de autoria, como seria o caso, entre outros, de John Cassavetes e Gena Rowlands.

do longa e esta que seria sua última entrevista em vida pode carregar um ponto de vista que foi se formando no decorrer dos anos. O fato é que, assim como *Invasión*, o roteiro de *O Bandido da Luz Vermelha* (SGANZERLA, 2008) apresenta uma semelhança bastante grande com o resultado final. O comentário do crítico Inácio Araújo dá pistas:

O detalhamento do roteiro não impede, no entanto, nem o improviso, o contato com as descobertas imediatas da filmagem, nem a contribuição dos atores (a de Luiz Linhares parece decisiva em vários momentos) e menos ainda mudanças entre o concebido originalmente e o realizado. (ARAÚJO, 2008, ps. 11 e 12)

No longa, há, por exemplo, uma série de diálogos que não estavam no roteiro, detalhes de comportamentos de personagens que não estavam previstos. Por outro lado, diálogos e interações que pareciam óbvios e em tom explicativo demais não entraram no filme, o que dá aos atores e às personagens uma dimensão menos transparente e explícita. Quando necessário, insere falas e diálogos em voz *off* e *over* na montagem, dando à aparição do ator e seu personagem uma dissociação no tempo que o complexifica. Sganzerla diria, sobre o cinema moderno, que “não é possível conhecer todo o interior do personagem. Diante do herói fechado o máximo que se pode fazer é olhá-lo. O que acontece são ligeiras erupções de facetas e temas que o autor não impõe, não diz nada, insinua” (SGANZERLA, 2001).

Personagens fluidas, improviso dos atores, roteiros em aberto, escolhas de montagem: as decisões do cineasta influenciam na imagem que será dada ao espectador do jogo dos atores, enquanto que o jogo dos atores também pode complementar o roteiro, orientar a improvisação, dar sua própria substância ao tom da personagem.

Essa via de mão dupla se apresenta em suas subjetividades e complexidades nos filmes *Bang Bang* e *The Players Versus Ángeles Caídos*. Eles têm muito em comum. Dois filmes em que o objeto final de olhar e de análise é o próprio cinema, a própria dinâmica de um filme. Quebram todas as ilusões de encadeamento, impedindo qualquer estrutura na qual o espectador possa se ancorar para construir sentido ou causalidade.

Ambos trabalham com roteiro mínimo, propositalmente flexível ou vago. Os dois trabalham com uma estrutura de montagem como a do livro *O Jogo da Amarelinha*, de Julio Cortázar, onde os episódios narrativos podem ser lidos em diversas ordens, ou sem ordem definida. Ambos cineastas estavam abertos ao que os atores tinham a contribuir nas tomadas, apostavam em personagens das quais não se pode conhecer a identidade; ao mesmo tempo, desejavam experimentar a técnica cinematográfica: *travellings* oscilantes, falsos *raccords*, planos-sequências. Há muito da estrutura do *happening* nos dois, portanto. O resultado, no entanto, aparece muito distinto em ambos os casos. No

paradigma problema/solução, difere a intenção dos diretores sobre anti-ilusionismo e sobre o papel dos atores nessa intenção.

Mas, de início, a história se assemelha. Andrea Tonacci e Alberto Fischerman tinham seus roteiros desenvolvidos para filmar e se depararam com obstáculos. Fischerman, por exemplo, começou o *casting* para um filme que ia se chamar $X - Y = 0$, e o processo de assistir aos atores lhe provocou uma crise, ao dar-se conta de que, em suas palavras, “me frustrava a impossibilidade do verdadeiro. Possivelmente por estar atado à verossimilhança” (PEÑA, 2003, p. 112). Em meio a isso, a ideia mudou e acabou tornando-se justamente uma reação ao roteiro fechado anterior. Ainda conforme explicou Fischerman: “os atores me despertavam uma profunda ternura com isso de querer convencer a outro de que você é um bom ator. (...) Comecei a perceber no processo de filmagem que essa era a minha trama: a história da produção de *The Players*” (PEÑA, 2003, p 112).

Por obrigações formais, Fischerman precisou escrever um roteiro que terminou em apenas três dias e que continha somente orientações gerais do que ia ser feito. Ainda do ponto de vista do paradigma problema/solução, o que se sucedeu foi pensar nas condições para realizar um filme cujo foco estava em observar a dinâmica mesma do trabalho dos atores. A escolha da locação – um estúdio abandonado – se deu em função da necessidade de filmar muitos trechos em som direto. Depois organizaram-se as diárias: 19 dias de filmagem, equipe e atores basicamente isolados no estúdio, e a realização de 19 sequências autônomas.

Mouëllic (2011, p. 18) dirá o seguinte a propósito de um roteiro que preveja a liberdade do jogo: “Pensar uma escrita que não valha como *fin* mas como *origem* nos parece indispensável para compreender a improvisação”. Para captar a espontaneidade dos jogos, a determinação do argentino foi evitar a planificação ou decupagem de cada sequência. Ou seja, priorizou a escolha de enquadramentos e movimentos de câmera que permitissem a filmagem seguir sem fragmentar o trabalho dos atores. Como princípio norteador, Fischerman deu a estes – integrantes do Centro de Experimentação Audiovisual do Instituto Di Tella – a máxima autoria de inventarem suas próprias falas, movimentos, posições, fabulações, jogos, com exceções pontuais, como as cenas musicais, onde houve um pouco mais de controle e o uso de *playback*. E pouquíssimas indicações sobre o objetivo das cenas:

Ninguém sabia o que estavam fazendo, me movia pelo capricho, pela inspiração momentânea, trabalhava quase sem planos, o filme ia se estruturando sob o impulso do momento e sem roteiro. Tudo era aparentemente

arbitrário. Creio que todos sofreram muito por não ter pontos de referência durante o processo de filmagem. Mas, pelo meu método de trabalho, não podia dar pistas para ninguém. Creio que nós argentinos somos muito bloqueados, e se programamos algo, sai frio e morto. (FISCHERMAN apud MARANGHELLO, 2000, p. 29)

Por outro lado, podemos perceber que *Bang Bang* nasceu na contramão de *The Players*, segundo Tonacci (2016) conta em depoimento. À base de tudo: um livro *pocket* policial comprado em banca de jornal pelo diretor. Tonacci escreveu um roteiro detalhado com planificação decupada e diálogos da maneira como ele achou que seria filmável. No entanto, o que aconteceu é que logo se deu conta de que, com os preços de São Paulo, a filmagem era inviável, e seu sócio Sylvio Lanna lhe ofereceu facilidades e barateamento de custos para gravar em Belo Horizonte. Para recomençar o projeto, abriu mão, também pelos custos, de selecionar todos os atores em São Paulo. Manteve apenas Paulo César Pereio e Jura Otero, que já estavam no projeto, e o restante foi escolhido em Minas Gerais: os três bandidos, o mágico, o motorista de táxi.

Assim, instalaram-se todos no mesmo hotel na capital mineira, e Tonacci promoveu um “laboratório” de dez dias com os atores para desenvolver a relação entre os personagens. Eventualmente, contou ele, de forma natural, a dinâmica “começou a revelar nas pessoas que estavam ali, (...) o caráter desse ridículo, desse Brasil absurdo” (TONACCI, 2016). No meio desse processo, a família de Sylvio, que estava custeando as despesas, estava insatisfeita com a demora em começar as filmagens. Com a pressão, a gravação teve que iniciar a toque de caixa e ser feita por inteiro em apenas 11 dias. Pelas palavras de Tonacci: “É a partir daí que o filme começou a privilegiar o plano-sequência: porque eu juntava duas, três coisas numa sequência só. Era a forma de ganhar tempo e realizar tudo em um dia” (BRASIL; GUIMARÃES; MESQUITA, 2012, ps. 134 e 135). Ele agregou que acreditava que teria filmado de forma decupada se tivesse tempo, dinheiro e negativo na época. Mas o plano-sequência é fundamental para a dinâmica atoral do filme.

De qualquer forma, o processo de laboratório já o havia ajudado a definir as personagens que rendiam mais e outras que se tornaram secundárias, de modo a encurtar o que seria gravado. De resto, o roteiro também foi sendo lapidado. À noite, relendo o roteiro original, Tonacci ficava com a sensação de que ele não era satisfatório e reescrevia cenas inteiras, usando apenas indicações de sentimentos, deixando que os atores criassem livremente em torno disso:

E, de resto, eu devo, de fato, a essas pessoas... o *Bang Bang* não é um filme feito só por Andrea. É costurado por mim, etcetera e tal, mas ali tem uma criatividade que essas pessoas botaram. Eu acho que elas puseram ali um pouco

da vida delas. Eu tive a oportunidade, por exemplo, o conflito afetivo entre Pereio e Jura era um conflito real; eu simplesmente aproveitei que eles não estavam bem, digamos assim, discutindo, brigavam e etc., para colocar aquela impossibilidade de se lidar, mas com o desejo de continuar se relacionando. (CAETANO et al, 2005)

Isto foi aproveitado, em especial, na sequência da conversa entre Pereio e Jura no bar, filmado em um *travelling* que vai e vem, onde há um diálogo que não avança para além da discussão da função fática das palavras, marcadamente irônico e metatextual, e, ao mesmo tempo, nas entrelinhas, uma dupla sensação de desentendimento e de atração entre os dois atores. Por essa combinação entre controle e respeito à criação coletiva, Tonacci alegava que o processo não era totalmente solto: “Se existe imprevisto ele está na capacidade que os atores têm de construir os personagens, de ir além dos personagens que eu conseguia lhes sugerir” (BRASIL; GUIMARÃES; MESQUITA, 2012, p. 135).

Isto nos mostra novamente como o paradigma problema/solução, neste caso incentivado por uma constrição do modo de produção, influencia decisivamente na maneira como aparecem os atores num filme. Isto porque o cineasta precisa mudar de estratégia para uma que incorpore mais constitutivamente o acaso, “preferindo improvisar uma decupagem *in situ*, de acordo com a evolução de um roteiro pensado como um *work in progress*” (MOUËLLIC, 2011, p. 23).

Jacques Aumont fala de uma dialética entre domínio e acaso e define a incorporação dos elementos de espontaneidade como uma “armadilha lançada ao real”, cuja aceitação, ao mesmo tempo, não deixa de ter sido prevista e desejada pelo cineasta, resultando no fato de que “o filme é então aquilo que resulta das circunstâncias, em parte imprevistas e noutra pretendidas, imprevisíveis da filmagem – durante a qual o cineasta e seus atores interagirão uns com os outros” (AUMONT, 2008b, p. 171)⁶⁷.

Nota-se, portanto, que também a dinâmica entre acaso e improvisação está intimamente ligada à relação criador-modelo-criatura. Vemos que os atores de Fischerman possuem, de partida, uma liberdade de criação autoral, pela ausência de orientações específicas, muito maior do que os de Tonacci, que possuem diretrizes fornecidas pelo roteiro. Porém, há uma interessante inversão de valores nesta equação.

⁶⁷ É preciso, no entanto, observar que o uso do som direto é uma condição elementar quando se fala em improvisação total do ator e assimilação do acaso. Segundo nos mostra a pesquisa de Nikita Paula (2001), normalmente os atores consideram impossível recriar posteriormente as entonações, modulações respirações da voz e da fala espontânea. No entanto, seja *Bang Bang* ou *The Players Versus Angeles Caídos*, assim como o restante dos cinco filmes, utilizam, melhor dizendo, ora o direto, ora a dublagem. Em determinados casos, como gravação de externas, o direto não era usado, quase sempre, por entraves técnicos. Mas, em outros casos, a dublagem e o playback também se tornavam, como já vimos, artifícios intencionais da *mise-en-scène* para causar estranhamento.

Os atores de *Bang Bang*, por meio das vivências coletivas intensivas, no momento da gravação têm com Tonacci uma relação de colaboração, contribuição e liberdade de trazer para dentro do filme elementos autorais que contribuam para o jogo e para a intenção artística do cineasta.

Isso fica claro na relação de simbiose entre Tonacci e Pereio, na qual o diretor respeita o tempo do ator para desenvolver a potência de sua atuação; e o ator, por sua vez, coloca-se como principal vetor da visão do diretor, do princípio que norteia o paradigma problema/solução de Tonacci do começo ao fim: a quebra da transparência da narrativa. Na cena em que o ator ajusta o espelho para revelar a câmera atrás de si, Pereio “se torna um prolongamento das preocupações éticas e estéticas” do diretor, ou o “repositório dessa prerrogativa de revelar os detalhes da fabricação do filme como inerente à composição formal da obra” (MACIEL GUIMARÃES, 2012).

Já para os atores de *The Players Versus Ángeles Caídos*, talvez o fato de estarem soltos demais, sem indicações claras do diretor, em suas próprias estratégias individuais de “*auto-mise-en-scène*”⁶⁸, acabe enfraquecendo suas possibilidades de criarem um trabalho autoral coeso em meio à pulverização e à concorrência de suas aparições em tela. Fischerman, contrariamente a Tonacci, não comunica, com um objetivo evidente de investigação desinteressada por trás desta atitude, quais serão as linhas principais e secundárias desenvolvidas no filme. Isto, não obstante, acaba acontecendo na prática, quando um grupo de atores mais expressivos, os Players, dominam as filmagens e os espaços e ganham mais tempo em cena. Na realidade da filmagem e na ficção do filme, os Ángeles Caídos são relegados a segundo plano, seja nos tempos da filmagem ou nos tempos da montagem. Mesmo assim, são tantos atores disputando espaço e atenção da câmera que é mais difícil para o espectador, sem a possibilidade de contar com uma figura de magnetismo tão evidente quanto Pereio, por exemplo, identificar de primeira cada um ou fixar o interesse sobre um deles.

Já estamos adentrando o terreno da relação do jogo do ator e das escolhas estilísticas do diretor com o tempo e com a montagem. Em primeiro lugar porque a percepção do tempo de sua personagem é fundamental para tal unidade na performance do ator. E isto já seria uma noção bastante clara nos escritos de V. I. Pudovkin (1972)

⁶⁸ A ideia dessa autoconsciência sobre sua própria imagem pelo ator/personagem/entrevistado frente à câmera e ao cineasta foi usada por Jean-Louis Comolli (2008), com base no conceito de mesmo nome referenciado por Claudine de France (1998) a partir da ideia de profilmia do filósofo Étienne Souriau (1953).

sobre o trabalho do ator no cinema. Guardadas as devidas proporções com relação à defesa de uma atuação naturalista para cinema, Pudovkin já falava sobre a descontinuidade e o fracionamento da interpretação no filme com relação à peça de teatro. O próprio ator e diretor russo já se dava conta da dualidade existente no cerne da questão:

Existe uma tendência a favorecer o ator retomando-o em enquadramentos de longa duração em planos gerais. Esta tendência, efetivamente, é a linha de menor resistência, é a introdução, no cinema, das propriedades e da técnica do teatro. Esta tendência ignora as enormes possibilidades do cinema que lhe deram um lugar privilegiado na série das demais artes e que, como já disse, depende diretamente da multiplicidade e, por conseguinte, da brevidade dos pedaços de montagem que compõem o filme. (PUDOVKIN, 1972, p. 25)

Melhor dizendo, o plano-sequência em geral favorece mais a duração da performance do ator e menos as potencialidades da narrativa que poderiam surgir da decupagem ou da montagem. Assim mesmo, como insiste Nikita Paula (2001), esse respeito ao tempo do ator pode se dar tanto pela duração interna ao plano quanto externa a ele, na realização de ensaios ou laboratórios antes das filmagens. *Bang Bang* acaba, em parte como escolha proposital de criação, em parte por culpa de pressões de produção, atendendo às duas premissas. A montagem posterior apenas respeita esse tempo. Alguns saltos, como os da cena do mágico, interrompem o trabalho do ator, mas em geral outros tempos são preservados. A não-interrupção devolve força ao trabalho autoral do ator, ao mesmo tempo em que a montagem sem cortes, interna ao plano – e complexificada pelo prodígio da *mise-en-scène* em enquadramentos e movimentos de câmera que exploram, de diversas maneiras, a ação – responde pela estilística autoral do filme.

The Players, ao que parece, atende ao desenvolvimento temporal dos jogos, mas dar aos atores tempo de criação prévia ou orientações de personagem e cena iria diametralmente contra a intenção do cineasta de captação pura da dinâmica do momento e de retrato do ator sem intervenção de regras para esta aparição do real. Acontece que: “Se a matéria-roteiro não impõe nenhuma forma predeterminada – contrariamente à maioria dos projetos de cinema –, ela deve ainda assim conter formas virtuais, entre as quais uma ganhará corpo na mesa de montagem” (MOUËLLIC, 2011, p. 28).

Enquanto Tonacci, fazendo um filme sobre os próprios artifícios do cinema, insere o tempo na representação atoral e lança luz sobre as criaturas que dão vida à obra, Fischerman, fazendo um filme sobre o universo dos atores, retira deles esta fluidez temporal justamente com intenção de evidenciar o artifício último do cinema: o corte. Introduce o corte cada vez que uma trama começa a se formar em torno do improvisado dos

atores⁶⁹, “como se tentasse demonstrar que é possível narrar continuamente sem nunca chegar a construir uma história” (OUBIÑA, 2011, p. 189). Não permite que os atores desenvolvam seus jogos na duração dos planos na montagem, porque interrompe, por princípio mesmo, as fabulações, testa os saltos, insere a descontinuidade.

Sempre pensei que a história, a anedota, invariavelmente vai contra o filme e conduz à retórica. Se em *The Players...* fiz a experiência de que cada vez que se começava a insinuar uma história eu a rompia, fosse já na filmagem, ou depois na mesa de montagem, é porque penso que isto implica a única maneira de fazer uma investigação com o próprio cinema (PEÑA, 2003, p. 113)

Pensando sobre a substância do trabalho atoral, ele leva a reflexão para os próprios limites e potencialidades do fazer cinematográfico. Definiu sua obra como “discurso explícito sobre o ator quem, em suas improvisações, crê exercer uma liberdade que a montagem castradora mostrará como ilusória”, uma diferente relação criador-criatura pela qual: “Eu te registro e te reproduzo. [...] Sou o pai, a lei, e você, o filho. O ator obediente e disciplinado como todo filho” (FISCHERMAN, 1993).

Conscientemente, então, o cineasta argentino é este demiurgo que manipula os fios de suas marionetes para chamar atenção para a forma do mundo. Mas, neste caso, ele quer mostrar que a própria forma deve, ela mesma, espelhar o caos inicial em prol de ver ressurgir daí a poesia própria do cinema. E de, quem sabe, nas entrelinhas, afirmar o quanto isso reverbera às custas das pessoas posicionadas em frente à câmera. É justamente esta autoconsciência que leva ao desfecho do filme. Fischerman, conhecendo o descontentamento dos Ángeles Caídos com a falta de protagonismo no filme, pede ao ator Clao Villanueva que faça um texto para ser lido para a câmera a respeito disso. No depoimento, último plano feito nas filmagens, Clao olha diretamente para a câmera (e através dela, para o diretor), mexe-se para obrigar o cinegrafista a alterar o quadro, e manifesta-se em tom grave:

Faz um tempo falaram comigo e me disseram o que eu tinha que dizer aqui, agora, inexpressivamente. Há pouco, houve gente que pretendeu me fazer crer que quem realmente dirigia ignorava que eu iria alterar o texto que me tinham dado. Eu tampouco quero entrar nesse jogo. Há um compromisso que tivemos todos em um princípio, um compromisso que estava dado pela possibilidade de mudar absolutamente tudo: de mudar as regras do jogo, de mudar de jogo, de mudar os jogos... de mudar tudo o que aconteceu aqui, de modificar absolutamente tudo desde o início. Ninguém fez nada. Nós não pudemos fazer nada. Ou talvez não quisemos. É possível que, se nos dermos conta de que está em nossas mãos fazer o que não fizemos... quer dizer, se nos damos conta de que podemos nos mover, que podemos romper o quadro, que talvez podemos deixar os atores nervosos, que podemos esperar que o diretor interrompa....

⁶⁹ De qualquer maneira, afirmar que a decupagem e a montagem interrompem o jogo do ator seria apenas uma meia-verdade. O fato é que depende de como o corte é inserido. *O Bandido da Luz Vermelha* é um exemplo de planificação extremamente entrecortada, com uso de montagem de correspondências e de *jump cuts*, mas quase sempre mantém dentro de cada plano os destaques do trabalho dos atores.

Que podemos fazer tudo isto e que ainda assim continuam filmando. Quem sabe se nós tivéssemos destruído a película. Quer dizer, a possibilidade de destruir tudo: a possibilidade de começar de novo.

Num duplo movimento, Fischerman tanto abre a câmera e o microfone para o desabafo quanto, ao mesmo tempo, soberano, é ele quem corta a imagem e a palavra, encerra o filme, repetindo o letreiro “Inventar os jogos” por três vezes sobre a tela negra, com letras cada vez maiores. Para o diretor, a *mea-culpa* é concomitante à constatação da impossibilidade de não intervenção no material, da necessidade intrínseca ao cinema de dar-lhe forma. Para o ator, há, claro, um evidente reconhecimento de fracasso diante do poder inevitável do diretor. Mas há também, inegavelmente, mais do que uma *mea-culpa* pela percepção tardia de que o jogo estava o tempo todo em suas mãos, uma tomada de atitude, uma pequena inversão de poderes.

Ora, o recado do ator rebelado também o revela, a exemplo do título do ensaio escrito por Fischerman (1993) à época do filme – “Actor rebelado, actor revelado”, que empresta o nome a este subitem; sua revolucionária tomada das rédeas, mesmo que momentânea, fica impressa na película e na história do cinema. “Por sua prática, por sua energia, porque ele não quer mais personificar, o ator dispõe de meios para contestar tudo, começar tudo de novo. Neste sentido, o trabalho de atores-diretores é crucial” (BRENEZ, 2015, p. 64).

Em derradeira instância, portanto, o que esta relação mostra é que – nos sete filmes analisados, se bem que de formas diferentes – a matéria humana que os compõem, simultaneamente eu e outro, pode determinar e deixar, sim, marcas profundas na obra terminada, sem que sejam apagadas pela *mise-en-scène*, sobrevivendo, por vezes, em “fissuras” da *mise-en-scène*, como musgo na pedra, ou simplesmente incorporando-se a ela em grãos mais grossos e, portanto, visíveis.

3.3 O ator, um laboratório experimental de identidades?

As criaturas dos filmes aqui analisados parecem, em grande parte, conscientes de seu status de personagens. Elas sabem que estão sendo vistas, que estão envolvidas em um jogo e que têm de inventar a própria performance. O bandido Jorginho de *O Bandido da Luz Vermelha*, como a voz da própria consciência, nos conta sua trajetória, contradiz a narração dos locutores de rádio, às vezes responde a ela, adiciona episódios de sua vida que são impossíveis entre si. Os locutores indagam: “Luz Vermelha, qual é o seu jogo?” e ele responde: “Aí é que tá, eu não tenho jogo nenhum”. Em outra sequência, vira-se, dirige-se à câmera: “Cês dizem que tem medo de mim. Tô falando com vocês ladrões de

todo o Brasil. Pois eu tenho medo, sim. Do primeiro cara que vier me apontar um revólver e me apagar de uma vez”.

Os atores de *The Players Versus Ángeles Caídos* também são autoconscientes. Um dos primeiros diálogos do filme, o líder dos Ángeles Caídos atesta logo de saída: “Aqui nós todos estamos embarcados em algo”. Sabem, em primeiro lugar, que, dos mezaninos, há gente que os observa. Comentam: “O que você acha? Que sou estúpido? Que não me dou conta que estão nos vigiando?”. Os Ángeles Caídos voltam a atacar os Players, mas já sabem que vão perder, porque os bons sempre ganham. Eles sabem que há um demiurgo onipresente. Cristina acusa que “me obrigam a fazer coisas, alguém nos manipula e não se pode ver a sua cara; de repente me pego cantando”. No monólogo final, Clao sabe que era possível mudar tudo desde o princípio, mas que, de todas formas, sempre há um diretor que põe em cena ou que interrompe a filmagem.

Até mesmo em um universo diegético mais fechado, uma personagem como Irene, de *Invasión*, tem essa capacidade de não ignorar o próprio destino. Antes de nós espectadores sabermos que ela está de alguma forma envolvida nos acontecimentos em Aquilea, quando Herrera sussurra em seu ouvido – “Não leve tão a sério as minhas ausências, senhora. Vou lhe contar um segredo: eu gosto de jogar com o mistério” –, ela responde: - “Sim, já sei que é um jogo”. Mais adiante, perto do fim, no seu único momento de prazer e lazer no campo, quando tudo parece tranquilo, Herrera lhe pergunta se ela não está contente e afirma que um dia ela será feliz a cada instante. Mas, não, ela está angustiada, antevê que não há final feliz possível: - “Eu sei que tenho por que chorar. Hoje ou amanhã, dá no mesmo”. O olhar que ela nos lança em direção à câmera no último plano do filme, quando recomeça a resistência agora com o grupo de defensores jovens, nos interpela sobre a circularidade da promessa de resistir.

Em *Matou a Família e Foi ao Cinema*, Marcia e Regina são, ao mesmo tempo, as protagonistas da história de “Perdidas de Amor”, a que o personagem que matou os pais vai assistir no cinema, e duas amigas que comentam sobre a similaridade que tem o filme com um episódio que elas viveram juntas no passado, mas cujo final era “meio diferente”, colocando em dúvida a própria narrativa, sob a incidência de uma *mise-en-abyme*. De fato, como já afirmei, as personagens modernas desses filmes – umas mais, outras menos – e seus atores (ou actantes) possuem estratégias de *auto-mise-en-scène* conscientes. Conhecem a existência de uma audiência e de um demiurgo. Finalmente,

Perguntemo-nos como o cineasta poderia não enfrentar a questão do outro. Não apenas como questão do outro a filmar. Mas como questão do outro que está, no momento em que eu o filmo, (me) reenviando também o seu olhar. Aquele

que eu filmo me vê. Quem diz que ele não pensa o seu olhar para mim, assim como penso meu olhar para ele? A consciência é necessariamente algo que se passa entre as consciências. O inconsciente, entre os inconscientes. O corpo, entre os corpos. Aquele que eu filmo me chega não somente com sua consciência de ser filmado, sua concepção de olhar, ele chega com seu inconsciente em direção à máquina cinematográfica, ela própria carregada de impensado, ele chega com seu corpo diante dos corpos daqueles que filmam (COMOLLI, 2008, p. 84)

Salvo nas encenações que buscam apagar ao máximo o ator por trás da personagem, como é o caso de *Invasión*⁷⁰, as fronteiras não são claras. Em *The Players*, os sujeitos “não personificam entidades específicas” e “já não se trata de atores, mas de *performers* ou ‘jogadores’ que apresentam (e já não exclusivamente representam) situações” (SALA, 2015, p. 28). Eles, inclusive, usam seus nomes reais no filme.

Ora, é evidente que, no filme de ficção, a *auto-mise-en-scène* dos indivíduos seja bastante mais óbvia do que no documentário, ao qual originalmente Comolli se refere. Mas é justamente na diluição de uma distinção demarcada que age essa permeabilidade de um corpo coabitado por ator e personagem, esse duplo do cinema. Nos filmes aqui referidos se multiplicam as imagens dos atores/personagens refletidos em espelhos, ou olhando diretamente para a câmera, ou emprestando seu corpo para mais de um papel.

Em *Matou a Família*, os atores Antero de Oliveira, Marcia Rodrigues e Renata Sorrah vivem, todos, mais de um personagem nos episódios do filme. Em *Puntos Suspensivos*, a transformação de um militar em empresário é tão simplesmente resolvida com a troca de figurinos. Em *Bang Bang* e *The Players*, é possível, inclusive, trocar papéis entre si. No primeiro, com o estalar dos dedos do mágico, o bandido-comilão assume o terno do vaidoso e o bandido-vaidoso traveste-se de mãe, mas eles mantêm seus gestos de identificação original. No segundo, já não tem importância quem interpreta quem em *A Tempestade*, pois a relação é fluida.

Dois *Players* conversam sobre a troca de papéis: - “Se Fernando era eu, quem eu faço agora?”; - “Faz o Ariel”. Nas repetições de falas, o que parecia encarnação da personagem torna-se ensaio entre intérpretes. Pela reflexividade de atores que representam atores, no filme de Fischerman se borram e se confundem artificialidade e espontaneidade constantemente, ao ponto da indistinção. Ao cabo de qualquer jogo, sempre está permitido voltar a ser a si mesmo. Ainda sobre os papéis de *A Tempestade*,

⁷⁰ Se bem que é o caso de lembrar que há ao menos uma cena em que a encenação faz questão de remeter ao passado da atriz Olga Zubarry, quando Irene se analisa frente ao espelho, olha demoradamente a própria figura enquanto se despe por completo e deita nua na cama. O plano, um pouco sem conexão com o resto da narrativa, parece brincar com a lembrança de que Zubarry protagonizou uma das primeiras cenas de um seminú feminino do cinema argentino, em 1946, no filme *El Ángel Desnudo*.

uma atriz dos Players pergunta a outra: - “Quer fazer a Miranda?”; a outra responde: - “Não”. - “Quem você quer ser, então?”; - “Eu!”.

Cenas de conversas francas ou interações cruzam, então, a linha do documentário, assemelha-se ao que diz Sergio Santeiro (1984) sobre a “dramaturgia natural” dos personagens documentais, a crise da representação numa tripla via: um ser com suas funções sociais, sua versão idealizada de si mesmo e sua construção de pura encenação. “Trata-se de perceber a correção de seu desempenho, a propriedade dos recursos cênicos que utiliza, a alteração de seu comportamento face ao contracenante ou a sua capacidade de improvisação com o surgimento de situações inesperadas” (SANTEIRO, 1984).

Este jogo interno ao jogo fica ainda mais intrincado em *Tiro de Gracia*. O interessante é perceber que relações se tecem entre as criaturas de Becher (atores não-profissionais, em sua maioria) e um texto de ficção – literário mais do que fílmico, já que, como vimos, o cineasta afirmava que ele se resumia aos diálogos – que foi livremente inspirado neles mesmos e na sua dinâmica social própria e real.

Segundo explicou Becher sobre a escolha: “O *casting* era um problema: eu sentia que nenhum dos atores jovens de então iam entender esses personagens” (PEÑA, 2000, p. 79). A melhor solução para o cineasta foi, então, chamar os próprios jovens que inspiraram o livro de Mulet, frequentadores do Bar Moderno, em Buenos Aires, vizinho do Instituto Di Tella. Uma parte deles eram poetas da geração Beat argentina, dos grupos Sunda e Opium, admiradores da escrita de Jack Kerouac, “jovens inconformados que começaram a contar o que lhes acontecia, em primeira pessoa, em linguagem coloquial e integrando a espontaneidade ao ato de escrever” (BAREA, 2016, p. 19). Outros eram artistas plásticos, músicos, filósofos, performers ou até mesmo atores desconhecidos. Participavam ativamente das experimentações artísticas do Di Tella. Em comum, assim como Mulet, eles escolheram – provavelmente inspirados pelo existencialismo – a liberdade, o anarquismo e a livre criação no lugar do que seria convencional à época: formação, família, emprego, casa. “Tinham várias vantagens: eram todos muito expansivos. *Representavam-se a si mesmos* todas as noites nesse bar e eram muito soltos, despudorados”, afirmou Becher (PEÑA, 2000, p. 79, grifo meu).

Mas seria legítimo falar que os indivíduos do filme apenas agem como eles mesmos? Ou, quem sabe, criam um personagem de si mesmo? Quando o paradigma problema-solução é recriar esta dinâmica na *mise-en-scène* com seus *players* autênticos, até que ponto o que se vê na tela é naturalidade ou encenação? Representação social ou representação atoral? Será que são duas coisas tão diferentes? Em *Notes on Camp*, Susan

Sontag (2001, p. 280) diria que: “Perceber o Camp em objetos e pessoas é entender que Ser é Representar um papel. É a maior extensão, em termos de sensibilidade, da metáfora da vida como teatro”.

De fato, conforme nos mostra o sociólogo Erving Goffman (2002), usando justamente a metáfora da teatralização, cada indivíduo, em suas interações sociais, utiliza estratégias conscientes ou inconscientes de encenação do eu a fim de reduzir sua incoerência e fortalecer a sua credibilidade perante um interlocutor ou grupo de interlocutores. Esta encenação, que tem muitos traços ficcionais, é um comum acordo entre o eu e uma audiência mais ou menos disposta a aceitar como verdade aquilo que ele exprime.

A coerência expressiva exigida nas representações põe em destaque uma decisiva discrepância entre nosso eu demasiado humano e nosso eu socializado. Como seres humanos somos, presumivelmente, criaturas com impulsos variáveis, com estados de espírito e energias que mudam de um momento para outro. Quando, porém, nos revestimos de caráter de personagem em face de um público, não devemos estar sujeitos a altos e baixos. (GOFFMAN, 2002, p. 58)

É precisamente aí que investe a personagem do cinema moderno, delatando, pela inserção de diversos elementos de incoerência, esse caráter visivelmente encenado de qualquer representação, teatral ou social – do distanciamento afetivo dos modelos de *Invasión* à completa farsa de *Puntos Suspensivos*, passando pela auto-fabulação representada para a câmera dos atores sem carreira prévia de *Tiro de Gracia*. É a quebra total dessa codificação implícita e padronizada das relações sociais que torna insólito o diálogo puramente retórico entre Pereio e Jura Otero, onde eles comentam que “oi, bom dia, boa tarde, boa noite é como o latido do homem”. Há algo semelhante no jantar de M com o casal burguês sobre esta banalização dos códigos, quando Ernesto reprime a esposa, em inglês: “Nini, estamos à mesa... table talk should never be personal”⁷¹. Ela muda de assunto, em francês: “Qu’est-ce que tu en penses de la nouvelle boniche?”⁷². Afinal, também o ator brechtiano anti-ilusionista típico, “em vez de exprimir uma personalidade essencial, examina as relações entre os papéis na cena e os papéis na sociedade, deliberadamente chamando atenção para a artificialidade da performance” (NAREMORE, 1988, p. 3).

E mesmo numa representação puramente naturalista, como nos lembra Luc Moullet (1993), o que se convencionou como verossímil no cinema não é nada além de

⁷¹ “As conversas à mesa nunca devem ser pessoais.”

⁷² “O que você achou da nova doméstica?”

códigos aceitos pelo espectador que nem sempre espelham exatamente comportamentos e reações visíveis nas ruas. De fato, uma das funções da atuação convencional é sustentar uma ideia de ego unificado lá onde isso é apenas ilusório, prossegue Naremore (1988, p. 5): “o ego é mais um efeito de estrutura – uma multidão de significantes, sem qualquer origem ou essência particular, mantidos por ideologia ou códigos de representação”.

Da multiplicidade de signos ao vazio completo, o *eu* não é facilmente identificável, ou é produto de uma construção intencional. E, efetivamente, é esta uma questão explícita nos sete filmes analisados. Em ao menos três filmes, a pergunta aparece verbalmente exposta: quem sou eu? Indaga o bandido da luz vermelha. Quem somos? Perguntam-se os Players. Quem é este homem? Quem pode dizer algo sobre ele? Questionam os letreiros iniciais de *Puntos Suspensivos*, alternados a imagens de frente e de perfil de Jorge Álvarez, o padre M. Indiretamente, no entanto, o enigma da identidade está no pano de fundo de todas as sete narrativas e seus personagens. É muito mais a crise de uma não-resposta à pergunta que se planteia do que o contrário, finalmente.

Tanto é, que já temos aí dois extremos da questão. Primeiramente, para Jorginho e para M, o filme representa uma falsa jornada pela autodescoberta. Ambos são indivíduos solitários, isolados, anônimos. Os dois são personagens arquetípicos: o bandido fracassado, o padre esquecido. Ambos, nesta jornada, terão de se relacionar ou se confrontar com outros personagens que representam ideias gerais da sociedade em que se inserem (o político corrupto e populista, o detetive durão, a prostituta traidora; o alto escalão militar, a alta burguesia, os membros da vida eclesiástica). E os dois estão inevitavelmente a caminho da morte e da perdição. Mas, em tudo, suas representações divergem uma da outra. Jorginho é todo acúmulo de signos. Arriscam os locutores de rádio: “um gênio ou uma besta”? “Um tipo selvagem do século XVI jogado em plena selva de concreto, brasileiro à toa na maré da última etapa do capitalismo?”. Um amontoado de profissões, nacionalidades, cidades onde morou, dados biográficos, possíveis nomes são atribuídos a esta figura mítica, de maneira incompatível entre si.

O próprio bandido dá falsas pistas sobre sua identidade e, no final das contas, ele nada mais pode ser do que este verdadeiro espantalho que coleciona traços pessoais; sujeito vaidoso e extravagante, circulando pela cidade com figurinos variados de estampas incongruentes, ornados com cintos, óculos de sol, chapéus; personalidade excessiva, cafajeste, verborrágica e, às vezes, até bastante escandalosa. Frente ao espelho, enquanto se barbeia, Jorginho volta a se perguntar – “quem sou eu?” – e, entre seus dedos, ele transborda espuma de barbear para todos os lados, desenhando círculos imaginários

no ar. Segundo a leitura de Jean-Claude Bernardet (1991), a identidade do bandido é este próprio transbordamento, tão expansiva que outros personagens, a exemplo do próprio J.B. da Silva, podem ser apenas uma extensão ou duplo dele mesmo. Uma identidade que beira o caos infinito, apesar dos esforços de colecionar enciclopédias e da obstinação em condicioná-la numa maleta do “eu”. Algo muito semelhante pode ser afirmado nas personagens de Helena Ignez nos filmes posteriores de Sganzerla e Bressane na Belair.

Por outro lado, enquanto o bandido recebe uma variedade de nomes diferentes, o padre de *Puntos Suspensivos* é nomeado pela enigmática consoante M. A primeira resposta dada a “Quem é este homem?” é o próprio título do filme: “puntos suspensivos”, em espanhol, é o nome dado às reticências, sinais de pontuação que podem significar uma omissão, um pensamento inconcluso, uma interrupção, uma continuidade, um vazio. A narrativa sobre o personagem também prossegue por falsas pistas, indagando “o que faz pela manhã?”, “onde ocorre tudo isto?”, “o que faz à noite?”. Mas fica claro, como analisa David Oubiña (2011), que o vazio desta personalidade, da qual não se pode tirar nenhuma conclusão, está a serviço do verdadeiro propósito de sua jornada: oferecer uma mirada sobre diferentes setores conservadores da Argentina e suas transformações frente à chegada de um período de modernização no país.

M foi o que ficou para trás nesse processo, um conservadorismo antiquado frente a um outro, moderno, que já não tem mais lugar. Afora isso, sua identidade é, portanto, um algo que não se pode (e não se quer) apreender. É um espelho para outras identidades que funcionam mais como espectros. Cozarinsky, em certo ponto, explicou esse olhar sobre os setores reacionários da sociedade argentina: “creio que esta minha fascinação pela direita está no fato de que não reconheço nada de meu nela. Mas o que me interessa é o fato de que este poder, que se constituiu em um momento determinado, sobreviveu totalmente, com outra cara” (COZARINSKY apud MONTEAGUDO, 2003, p. 289). A representação de M sai muito pouco do *underplay* durante o filme, ao contrário do bandido Jorginho: investe basicamente na contenção dos gestos e expressões faciais, num tom de voz inalterado, com poucos momentos de quebra. Já a grande parte dos personagens que ele encontra são vistos, por meio dele, na mais completa afetação de seus jogos. Seu rosto-máscara, quase sempre neutro, portanto, serve como espelho das extravagantes identidades de outros, anulando seu interior em prol do reflexo.

Por sua vez, a pergunta dos Players – “Quem somos? Pobres orfãozinhos abandonados nas portas de um estúdio, criados sozinhos como crianças?” – demonstra este entrar no jogo duplo da narrativa. São atores interpretando atores, mas, ao mesmo

tempo, criaturas que não sabem muito bem sobre suas origens e seus destinos. “Existe algo que estamos nos ocultando. O que estamos fazendo aqui? Quando chegamos?”, indagam-se num dos ensaios de *A Tempestade*. Eles só entendem que os maus estão à espreita, mas que os bons sempre ganham. Como crianças. De resto, são esses corpos de identidades fluidas: pessoas participando da gravação de um filme; atores trancafiados em um estúdio abandonado; personagens de uma peça de Shakespeare.

Todo o mais está em aberto para ser criado frente à câmera. “Uma vez que tudo é sempre já uma performance, as ‘reais’ e assumidas ‘identidades’ dos performers são igualmente fictícias, igualmente superficiais e igualmente problemáticas” (SHAVIRO, 2011, p. 219). Esta performance corporal, em realidade, é, ainda de acordo com Shaviro (2011, p. 231), equivalente a uma espécie de causa “da qual a identidade é um efeito transitório”. Se estão os actantes sendo eles mesmos ou representando um de seus números, a questão restará dúbia de propósito.

Porque o que eles, na improvisação do *happening*, parecem ter em comum com o bandido da luz vermelha, na ficção, é esta ideia de que identidade é uma performance atuada intencionalmente. “No lugar de tratar a performance como um fruto de um eu essencial, isto implica que este *eu* é um resultado da performance” (NAREMORE, 1988, p. 19). Corpo como superfície e identidade como a sedimentação de atos performativos e estilizados, consciente e inconscientemente, ao longo do tempo⁷³.

Num espelho embaçado, Edgardo Lusi desenha a silhueta ao molde de seu próprio rosto refletido. Depois, num jogo de ângulo da câmera e posicionamento do rosto, o ator tenta outras formas de encaixe entre o reflexo do rosto e as linhas esboçadas, resultando num efeito de *mise-en-abyme* da imagem, no qual, curiosamente, o rosto referencial não está presente, nem sua imagem atual, apenas sua virtualidade e os traços básicos que a compõem. Mas já não há coincidência possível entre este rosto-máscara virtual e seu contorno. O efeito da superposição acaba por criar o puro amorfo, vazio, monstro – uma imagem essencialmente abstrata e não-humana. Ora, “a aparência que deveria manifestá-lo se torna, para o homem, aparência que o trai e na qual não pode mais se reconhecer” (AGAMBEN, 2015, p. 89).

Em *O Bandido*, Jorginho/Paulo Villaça é a soma de performances exibicionistas que também não coincidem. Porém, esta biografia inventada e performada do bandido da

⁷³ Tomo emprestado conceitos que Judith Butler (1990) usa para falar de identidade e de gênero. Mesmo num contexto bastante diverso ao dos filmes estudados aqui, acredito que a definição, tomada de forma ampla, se adequa à ideia de construção do eu presente nos casos citados.

luz vermelha se situa entre esses personagens que “não pertencem ao mundo, mas ao Terceiro Mundo”, como avisam os locutores de rádio no começo do filme. Jorginho é, portanto, o excluído dos excluídos, um bandido num país subdesenvolvido, que, no entanto, “queria ser grande (...), queria ser famoso, o bacana por bem ou por mal”, como ele revela a Janete Jane. Só que ele está no polo dos marginados, “aqueles que tiveram negado acesso à escolha da identidade (...) e que no final se veem oprimidos por identidades aplicadas e impostas *por outros*” (BAUMAN, 2005, p. 44). Mas, neste caso, porque é acima de tudo um vaidoso, Jorginho usa-se dessa narrativa paralela dos veículos de comunicação sensacionalistas sobre sua pessoa para criar uma *bricolage* de identidade que lhe convenha e que lhe ofereça uma biografia curiosa, imponente, quase-heróica (afinal, “seja marginal, seja herói”, proclamaria Oiticica em 1968).

No mundo de anonimato do crime, que é a condição *sine qua non* de sua não-captura pela polícia, Jorginho sonhava ser conhecido como seus rivais. “Em uma sociedade na qual o sonho do sucesso foi esvaziado de qualquer sentido (...), os homens nada possuem para medir seus próprios feitos, a não ser os feitos de outros homens. A auto-aprovação depende do reconhecimento e aclamação públicos” (LASCH, 1983, p. 87)⁷⁴. Na impossibilidade de qualquer reconhecimento que não cerceie sua liberdade, “uma vez tornado inabitável o real” (LIPOVETSKY, 1989, p. 71), claro, o bandido solitário e individualista sente que fracassou. O único momento em que se reconhece e é reconhecido é quando vê seu retrato-falado no jornal. Mas é, também, onde termina seu anonimato que começa o plano de seu autodestruir para não ser capturado.

Já para M em *Puntos Suspensivos* não está em jogo a validação de sua identidade. Não há efetivamente uma identidade a ser validada, pois ela se torna mais e mais fugidia ao longo do filme, enquanto o personagem cai em incoerências pessoais e vai perdendo o controle sobre seu próprio desejo. Talvez um demonstrativo do quanto, para Cozarinsky, o que há é “a impossibilidade de levar a termo a investigação sobre a identidade de

⁷⁴ Convém notar que também a personagem Janete Jane possui uma espécie de diálogo com a fama. À maneira das *stars* dos filmes hollywoodianos, ela só é introduzida na metade do filme, num plano frontal em que ela posa, de corpo inteiro, sorri e olha diretamente para a câmera de forma sedutora, enquanto passa a mão pelos cabelos. Sobre sua imagem, em voz *over*, seu comentário lembra as notas folhetinescas sobre celebridades: “Há muito tempo que eu não circulo. Correram boatos de que eu estava fazendo um retiro espiritual num pico nevado na cordilheira dos Andes, mas eu tinha ido assistir o parto da minha cunhada em Belo Horizonte”. Depois, sobre o *close* de seu rosto – olhos fortemente maquiados, lábios delineados e uma pinta desenhada no queixo, olhar enviesado – a voz *over* proclama: “Meu nome é Janete Jane”. Porém, como Jorginho, Jane nada mais é do que mais uma prostituta anônima da Boca do Lixo envolvida com o crime. No roteiro do filme, inclusive, ela não tinha essa conotação de diva fatal. Mas, como diz Steve Berg (2008, p. 130), “[e]ntre a redação e a filmagem do roteiro surge uma das mais dramáticas e frutíferas histórias (reais) de amor do cinema brasileiro”, entre o cineasta e sua atriz.

qualquer pessoa” (COZARINSKY apud OLIVO JUNIOR, 2015, p. 154). E, ao mesmo tempo, enxergar, ainda de acordo com Olivo Junior (2015, p. 138), “a existência, como estrangeira, furada, atravessada pelo vazio”. Não há para M outra opção além da aniquilação num contexto em que ele é um exilado no próprio país. Simultaneamente, porém, ele é uma espécie de duplo do cineasta: “O desamparo é a condição do exilado e também potência criativa e desconstrutora que se dá através do desencryptamento das forças submersas, arcaicas ou não, que atravessam a sociedade argentina do período” (OLIVO JUNIOR, 2015, p. 129).

Penso que o que está em debate no filme, assim como em todos os outros seis longas aqui analisados, é uma questão também de alteridade e de corpo-prolongamento. Enquanto Jorginho circula por esse Terceiro Mundo que “vai explodir”, deglutindo e contaminando o Outro continuamente para dentro e para fora de seu eu, o Terceiro Mundo de *Puntos Suspensivos* é aquele cujas marcas de subdesenvolvimento temos que maquiar⁷⁵. Jorginho, neste sentido, e a performance de Paulo Villaça nada mais são do que esse corpo-prolongamento: um porta-voz de Rogério Sganzerla na defesa de uma “antropofagia cultural” nos termos de Oswald de Andrade, ou a possibilidade de “absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem” (ANDRADE apud BRESCIANI, 2012, p. 99).

Ora, a perplexidade vazia de M frente à “velha novidade” da modernização social argentina também é a visão alegórica de Edgardo Cozarinsky. Segundo Paula Wolkowicz (2011, p. 432), “os protagonistas dos filmes *under* são mais simbólicos que seres individuais (...); remetem a algo mais do que eles mesmos, e seu referente pode ser algo concreto (um país, uma instituição, uma profissão) ou uma abstração (uma fantasia, uma ideologia)”. Cozarinsky, pois, tangencia, melhor dizendo, a antiga dualidade do mito fundador da sociedade argentina, o de civilização e barbárie, que dominou a literatura e a política local no século XIX e formou a visão dos argentinos sobre o país⁷⁶. Um tema que

⁷⁵ Na família burguesa, onde as referências são europeias e norte-americanas, a filha do casal diz que os argentinos não têm cor local para os parisienses: “Nous ne faisons pas assez Tiers-Monde” (Não somos suficientemente Terceiro Mundo).

⁷⁶ O mito remonta a um período de unificação do território argentino e a escritores como Domingo Faustino Sarmiento e Bartolomé Mitre. Ambos foram historiadores, políticos e, posteriormente, presidentes da República argentina. Sarmiento é autor do clássico *Facundo o Civilización y Barbarie* (1845) e Mitre, de *Historia de Belgrano y la independencia argentina* (1857) e *Historia de San Martín y de la emancipación sudamericana* (1887). Apesar de divergirem consideravelmente entre si, estes dois autores e seus livros foram responsáveis pela construção de uma ideia de nação com base na luta revolucionária dos *criollos*, os heróis da unificação: “uma minoria ilustrada”, civilizada, patriota, da região do Rio da Plata, brancos descendentes de europeus, líderes natos considerados superiores com relação aos modos bárbaros e selvagens dos federalistas, os *caudillos*, os *gaúchos*, os *cimarrones* (negros) e os indígenas.

também está por trás de *Invasión*, por sinal, e que não deixa de ter reflexos em *The Players*. Em *Puntos Suspensivos*, mais do que no filme de Hugo Santiago, a ideia é a de que a criação (ou invenção) de uma barbárie é a condição de existência da civilização.

E, mesmo o discurso renovador da extrema direita, que migra do fascismo antiquado representado pela figura do padre M para um enunciado liberal desenvolvimentista representado pela figura do general do exército que vira empresário⁷⁷ “não esconde, no entanto, a permanência da barbárie nesse mesmo discurso” (OLIVO JUNIOR, 2015, p. 141). M sabe que “o inimigo está dentro”, como ele mesmo afirma, “nos bancos, nas universidades, na televisão”, e, ao mesmo tempo, isolado e esquecido, ele não consegue resistir a um encantamento por este Outro, simbolizado no filme pela figura de Marcial, seu antigo pupilo que se juntou à guerrilha no norte argentino e morreu lutando. Sua jornada o leva de encontro a este Outro, um misto de Marcial e Cristo – “Eu não existo, você sabe disso. Mas você acreditou tanto em mim”, diz o homem nu antes de sodomizá-lo. Leva-o à realização de seus desejos reprimidos, e representa também a sua morte. Após a desapareição de M, o poema “À Espera dos Bárbaros” ressoa sob os céus portenhos: “Porque é já noite e os bárbaros não chegam / Chega, pelo contrário, gente vinda das fronteiras / e dizem que não há bárbaros à vista. / E o que faremos sem bárbaros? / Esta gente de algum modo era uma solução”.

Esta dialética complexa entre identidade e alteridade, amigos e inimigos, também é condensada de forma simbólica em *The Players*, onde os Players (os bons, os belos, os civilizados) só existem em contraposição e conflito com os Ángeles Caídos (os maus, os feios, os bárbaros)⁷⁸. Em linhas bem gerais, eles representariam uma réplica em miniatura do modelo do “projeto civilizador moderno”, sobre o qual fala Jacy Alves de Seixas:

Claro que estas oposições possuem conteúdo variável e intercambiável; os jogadores podem mudar de campo, mas mantêm-se as regras e a lógica do jogo: são elas que, frequentemente, articulam e conferem significado, também, às resistências e projetos de libertação, orientam as mais variadas utopias “revolucionárias” modernas, até seu esgotamento (SEIXAS, 2012, p. 76)

Até certo ponto, também é esta a questão central da disputa por Aquilea em

⁷⁷ Na já mencionada sequência, o ator Roberto Villanueva tira a farda militar das tropas argentinas do século XIX e veste terno e gravata, enquanto sua fala muda de termos como “raça”, “sangue”, “tradição”, “legado” para outros como “adequar as armas ideológicas ao desafio tecnológico” e “cumprir os postulados do desenvolvimento”.

⁷⁸ Além disso, é possível atentar para as próprias denominações usadas para os dois grupos. Para os bons, é dado um nome em inglês. Os maus são os “anjos caídos”, expressão que, para a religião católica, diz respeito às entidades demoníacas ou ao próprio Lúcifer, anjos que caíram (foram expulsos) do Paraíso e se instalaram na Terra, provocando o mal. Interessante notar, ainda, que, no filme de Fischerman, há uma inversão, e os “anjos caídos” dominam os mezaninos do estúdio, ou seja, as partes superiores, de onde eles têm o poder de vigilância e ataque de seus adversários.

Invasión. Temos os homens educados de Don Porfirio – “compadritos embainhados em séria roupa negra” (PÉREZ LLAHÍ, 2011, p. 447) – e eles representam os valores morais íntegros, a discrição, a coragem, a amizade e a defesa da tradição *criolla*. São os homens comuns que se transformarão nos heróis dessa história, semelhantes ao do mito civilizatório. Pouco sabemos sobre suas identidades fora da luta de resistência contra a invasão dos tecnocratas, senão uns poucos planos de inserção enquanto Silva canta a Milonga de Manuel Flores. Cada um dos defensores possui um traço essencial, uma espécie de defeito humano, demasiadamente humano, que os afasta do eu ideal e que será o responsável por sua morte. Irala, por exemplo, é covarde e, perante os amigos valentes, só lhe resta oferecer-lhes sua morte. Marcelo é um homem terrivelmente galanteador e cai numa emboscada atraído pela beleza de uma mulher. Herrera é o único verdadeiro herói corajoso e, por isso, sucumbe pela teimosia de voltar à base dos invasores mesmo depois de prometer que não o faria.

Desta maneira, os defensores de Aquilea se distinguem por completo – pelos traços, pelos gestos, pelas roupas, pela atuação – dos invasores, dos Outros, que são frios, maus e todos iguais. Por mais que “nós” e “eles” usem dos mesmos métodos violentos para combaterem uns aos outros – e nisso sejam parecidos –, não há aproximação possível, e a anexação não será aceita. *Invasión* também representa uma lógica moderna de inclusão e exclusão que designa “os espaços identitários, os lugares de realização da subjetividade; ou seja, aponta claramente as regiões de fronteira e delas necessita” (SEIXAS, 2012, p. 78). Impossível não associar esta citação com as áreas do mapa de Aquilea, e os confrontos travados com os invasores nas fronteiras da cidade.

Igualmente em *Tiro de Gracia e Matou a Família e Foi ao Cinema* a completa negação do Outro é a única resposta aceitável para a existência, que se depara com um jogo de pulsões. No filme de Bressane, inclusive, esta recusa absoluta será conduzida ao extremo pela morte do Eu – ou pelo extermínio do Outro que representa a instituição repressora e que ameaça identidades fora da curva. Podemos dizer, quem sabe, que os personagens de *Matou a Família* são, em realidade, eles mesmos os Outros, os diferentes. Reprimidos pelos códigos morais da família convencional, da igreja, do casamento heterossexual, da boa vizinhança, do Estado, eles atingem um limite a partir do qual o Eu e o Outro não podem sequer coexistir.

Bêbado, o pai de família assassina a mulher e o bebê porque não tem emprego e nem condições de sustentá-los. Depois, entrega-se em transe a dançar, enquanto uma letra de marchinha diz, ironicamente: “Rasguei a minha fantasia / E o meu palhaço / Cheio de

laço e balão”. Márcia e Regina estão infelizes em seus casamentos e, no impulso das brincadeiras e intimidades compartilhadas num final de semana longe da vida da cidade, não resistem à atração que sentem uma pela outra, configuração tão proibitiva para seus contextos que já não há nada a perder com a morte. Este modelo ganha conotação política quando se trata de uma aparelhagem repressora na qual um homem é torturado até a morte. Convocados por situações de pressão, derrubam as máscaras.

No caso de *Tiro de Gracia*, cujo escritor e cujos personagens foram muito influenciados pela filosofia existencialista, “o inferno são os outros”, ao estilo da frase de Jean-Paul Sartre⁷⁹. Identidade, para o grupo de jovens do Bar Moderno, é sinônimo de liberdade: por opção, eles são os Outros que não querem viver esta vida em sociedade que o fim dos anos 1960 lhes oferece. Abdicam de emprego fixo, de família formada, filhos, casa própria, contas pagas, de uma ideologia política definida, pela satisfação de viverem de suas artes e filosofias, por liberdade sexual, pela ausência de obrigações, pela embriaguez e pelo uso de drogas.

De fato, como diz Josefina na festa, “para meus amigos, Daniel é uma espécie de bruto”, ao que uma amiga comenta: “imagino que, para essa gente, pessoas como Daniel e Mario são muito difíceis de digerir”. Daniel e seus amigos seriam, quem sabe, uma amostra fílmica dos sujeitos individualistas, narcísicos da era do vazio, de que falariam Lasch (1983) e Lipovetsky (1989)? “O que acontece”, diz um trecho de literatura existencialista lido pelos personagens no Moderno em uma cena, “é que a ‘consciência dilacerada’ está em crise”. De dentro de suas liberdades, ressurge o vazio da vida. E “[a] frieza também pode conduzir ao caos”, sintetiza outra parte do livro que eles mencionam

Como o bandido Jorginho, esses sujeitos são marginalizados, excluídos – ou se excluem a si mesmos. E a relação entre Eu e Outro não é necessariamente conflituosa “pelas ameaças de violência física, mas por uma violência de natureza simbólica – o desprezo aos valores próprios de outras culturais” (ANSART-DOURLEN, 2012, p. 28). Na sequência em que Daniel se imagina asfixiando até a morte a vizinha que lhe destina olhares reprobatórios, ele retorna à realidade e apenas mantém a indiferença.

Finalmente, no entanto, é um amigo do pai de Daniel, ex-guerrilheiro na Guerra Civil Espanhola, quem lembra o jovem, também em referência ao existencialismo sartreano, de que “liberdade não é insultar, maldizer como um falastrão, falar frases heroicas. Liberdade é... responsabilidade”.

⁷⁹ A frase “L’enfer, c’est les autres” – “o inferno são os outros” – apareceu na peça *Huis Clos*, escrita pelo filósofo francês em 1943.

Fica evidente que, para uma sociedade que lida com o fato de que “Deus está morto! Deus permanece morto! E quem matou fomos nós”⁸⁰, a responsabilidade do homem sobre seus próprios desejos e escolhas adquire grande peso. Os dilemas morais entre regras impostas e o instinto, “o fundo do ser como selvageria e força” (VAZ, 2003, p. 80), aparecem nos sete filmes estudados. Os personagens invariavelmente deparam-se com impulsos e pulsões e rendem-se a eles mais ou menos impudicamente. Significa dizer que o Eu encontra dentro de si um Outro aterrorizante, uma besta, um duplo.

Para o pensamento moderno, (...) a consciência de si era perturbada pela existência no psiquismo de processos mentais inconscientes que recordavam ao sujeito sua animalidade e indicavam o conflito entre normas sociais e desejo, entre força da natureza e regras culturais. (VAZ, 2003, p. 85)

A liberdade tem um preço. A dicotomia para os homens soberanos é que “estariam obrigados a confrontar o trágico da existência” (VAZ, 2003, p. 89). A sentença ecoa para Daniel quando seu amigo Quique é morto num conflito estudantil na universidade. Daniel diz a Barba que não irá ao Moderno beber: - “Mataram o Quique! É sério, Barba...”, - “E o que você quer que eu faça?”, indaga o colega, - “Não faça nada. Mas não se esqueça de que você e eu estamos vivos”, responde Daniel, antes de sair, apontando para um início de mudança.

Por fim, também a luta de Don Porfirio expõe uma ideia de recomeço. A batalha por Aquilea é, senão perdida, ao menos circular, quiçá infinita, realmente distópica. Quando o último valente da velha-guarda, Herrera, morre, Don Porfirio convoca o grupo de jovens que a substituirá. “Tantos anos os estive preparando, e eles já estão dentro. Agora começa a resistência. Agora é a vez de vocês”, ele discursa. Irene, como fiel aliada, entrega a cada um deles um revólver. Um dos jovens para em frente a ela e afirma: “Agora é a nossa vez, mas terá que ser de outra maneira”. Este final do filme não deixa de trazer à lembrança a ideia de eterno retorno do Outro, da qual fala Peter Pál Pelbart (2015) em seus estudos sobre a obra de Deleuze: “ser do devir, um do múltiplo, necessidade do acaso” (PELBART, 2015, p. 131), ele representa a mudança ou a volta, não do mesmo, mas do diferente. A repetição, logo, não é igual. Uma ideia que também está presente no fim de *O Bandido*, quando Jorginho morre, mas “vem outro”.

O discurso de Clao Villanueva que fecha *The Players Versus Ángeles Caídos*, portanto, é ainda mais um manifesto de devir, de que é possível “mudar os jogos” e “começar de novo”. Neste “jogo”, os significados e fronteiras entre identidade e

⁸⁰ A obra *Assim Falou Zaratustra* (1883-1885), de Friedrich Nietzsche, de onde a citação tornou-se popular, é uma das que ajudou a definir uma nova noção do homem para o pensamento moderno.

alteridade estão sempre sendo definidos. Não à toa, tanto *The Players* quanto *O Bandido* ou *Bang Bang*, na contaminação entre Eu e Outro(s), retornam a um antigo ideal grego. Para o homem da Grécia Antiga, “a identidade só é possível ao passar pela visão daqueles que não são ele e que, olhando-o, devolvem-lhe sua singularidade” (SEIXAS, 2012, p. 71). Pura superfície, como os personagens desses filmes, a identidade deste eu depende de um olhar e de um reflexo. Para os *Players* e os *Ángeles Caídos*, assim como para os três bandidos e o fugitivo de *Bang Bang*, não há contato sem contaminação, sem o abandono de si e o sair do personagem pelo movimento e pelo contágio. Ser e representar é este permanente vai-e-vem entre eu e o outro, entre o frenesi e a pose, entre o rosto-máscara e o rosto-máquina, finalmente obtendo uma simbiose de um corpo investido e habitado pelo exterior.

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

Mover-se num palco diferente daquele do mundo real dá ao ator alguns tipos de liberdade. Moderação e excesso, simplificação, complexidade, omissão; atuar é um protocolo que permite qualquer experiência de expressão, comportamento, aplicabilidade, conexões entre fenômenos, ou a inteligibilidade das coisas. Esta é uma das questões mais profundas que afetam o ator (e especialmente o ator de cinema): como eles são o resultado de amplos processos culturais, noções de pessoa e identidade pessoal são reveladas por meio do trabalho do ator, que expõe e desnuda o modo com o qual as conexões entre uma criatura de carne e osso e seu imago (o ideal do ego, projeções psíquicas em geral) são montadas e desmontadas. Portanto, nossas crenças sobre identidade, indivíduo, ego e os outros são esclarecidas e recebem uma forma concreta no *melting pot* existencial que é o trabalho de um ator. O ator, um laboratório experimental de identidade, redefine as configurações aceitas ou desenvolve ante nossos olhos protótipos específicos de seres que podem ser inscritos, não somente na história das ideias e imagens, mas também na nossa própria realidade social (BRENEZ, 2015, p. 62)

Com tamanha fluidez entre as peças da engrenagem fílmica, talvez exista aí terreno para se pensar, sempre mais a fundo, nas imbricações complexas entre o ator, o filme e o período em que eles se inserem. O trabalho criativo do cinema carrega as marcas desse tempo. Afinal, Agamben (2015, p. 58) afirmaria, emprestando movimento à imagem e “[c]omo tem o seu centro no gesto e não na imagem, o cinema pertence essencialmente à ordem da ética e da política (e não simplesmente à ordem da estética)”. Portanto, talvez o gesto não-mimético e o grito não-verbal, o corpo descompassado e a face histérica não sejam, enfim, só estilo. Eles manifestam essa impossibilidade de se

expressar em um contexto de recrudescimento da repressão às liberdades dos indivíduos em dois países sob regimes ditatoriais militares. Na proibição de falar, arranca-se o urro do fundo dos pulmões. “Quando a gente não pode fazer nada, a gente avacalha”, diz o bandido da luz vermelha. Na expectativa da tortura, o corpo freme, agita-se, dilacera-se.

Com relação ao seu próprio marco temporal, o cinema, evidentemente, também pode e logra extrapolá-lo, recriá-lo, exorcizá-lo e pautá-lo de diferentes maneiras, usufruindo de um status de construção transcultural, como a que lhe confere Bordwell (2008). Se isso se dá em termos de elementos de narrativa cognoscíveis nas diferentes culturas, não restam dúvidas de que, se pelo menos essas imagens nos chegam hoje com igual potência e intensidade, atravessadas décadas de referências e sentidos perdidos, é porque sua paralisia foi emancipada e impregnada pelo peso e pelo grão do gesto transgressor da figura humana.

Considerações finais

Não há essa de que um filme do experimental em qualquer latitude e em qualquer cinematografia nunca foi nem será ouvido: ele é ouvido. Ouça com olhos livres. (FERREIRA, 1986, p. 15)

A frase de Jairo Ferreira, que também era comumente usada pelo cineasta e amigo Carlos Reichenbach, resume a tentativa deste trabalho: ouvir os filmes com os olhos livres. Acima de tudo, que os nossos olhares continuem ouvindo essas obras e esses cineastas que apostaram na potência de liberdade da arte num período em que liberdade tinha um preço caro. Há 50 anos esta história começava. E o seu legado necessita ser preservado, acessado e discutido ainda hoje. “É que o problema com as imagens e com as palavras é que não sabem terminar” (OUBIÑA, 2011, p. 346). Essas imagens e palavras negaram a sua transparência, multiplicaram sentidos e, justamente por isso, deram aos olhos e ouvidos livres tantas formas diferentes de assimilá-las.

A estas páginas coube uma reflexão sobre como estes filmes, de cinematografias vizinhas, constroem a narrativa, encenam o tempo e a figura humana. No caso da construção do relato, vimos que o sentido aberto, este segredo que a narrativa guarda e não revela ao espectador, pode ser trabalhado de diversas formas. Mas duas preponderantes operam em todos os sete filmes estudados: aqueles em que a montagem e a associação de imagens criam uma continuidade feita de partes descontínuas, como *O Bandido da Luz Vermelha*, *Invasión*, *Tiro de Gracia* e, de certa forma, *Puntos Suspensivos*. Por outro lado, temos aqueles em que a montagem interrompe (*The Players Versus Ángeles Caídos*), condensa (*Matou a Família e Foi ao Cinema*) ou nega a narrativa (*Bang Bang*), atuando, portanto, na disjunção da continuidade.

Na questão temporal, no que diz respeito ao estilo, a elipse indefinida e o salto são duas funções muito recorrentes, mas cada filme tem suas particularidades. Poderíamos mencionar a relação temporal entre som e imagem em *O Bandido da Luz Vermelha* e *Puntos Suspensivos*, onde as vozes e os tempos são dialéticos; passado, presente e futuro coexistem. Semelhante a *Invasión*, em que o antes, o agora e o depois estão em constante diálogo na imagem e no som, mas a elipse entra justamente alijando aquilo que não é dito. Também pudemos discutir sobre a ideia dos presentes compostíveis em *Players*, *Matou a Família*, *Tiro de Gracia* e *Bang Bang*, ao mesmo tempo que identificar que essa impressão surge de operações estilísticas diversas: o alongamento da duração nos planos-sequências de Tonacci, as inversões entre o que entra e o que é elipsado em Bressane, a

aceleração dos saltos e ausência de *raccord* em Fischerman e a manutenção desses *raccords* em Becher. Por isso, as obras analisadas conseguem fugir a uma representação do valor cronométrico do tempo, apresentando, isto sim, um tempo próprio das imagens e sons, das memórias, dos sonhos e das antecipações, onde a abertura ao anacronismo da sobreposição de regimes temporais distintos assume alto potencial expressivo.

Por fim, no que diz respeito ao universo do ator e da personagem, temos a questão do corpo e do gesto não-naturalistas em seus extremos: da gestualidade rígida e contida de *Invasión* e *Puntos Suspensivos* ao corpo de desejo em *Tiro de Gracia* ou que rumo ao transe em *O Bandido* e *Matou a Família*, passando pela contaminação do jogo em *Players* e *Bang Bang*. A performance do ator dialoga intrinsecamente com sua autoria e com a intenção do diretor, mas, como vimos, em casos específicos, o rigor do cineasta pode fazer brotar novos potenciais no corpo do ator, enquanto em outros é o ator que sopra o ritmo da obra que o realizador incorpora. Ambas as formas de atuação podem revelar a fissura que expõe o ator habitando o mesmo corpo da personagem. E é o que acontece nos sete filmes estudados. As criaturas tornam-se autoconscientes e desvelam a teatralidade da vida e do gesto cotidiano. Vazias (*Puntos Suspensivos*) ou múltiplas (*O Bandido*), as identidades são sempre opacas, inapreensíveis, esquemáticas. Por vezes, elas só podem existir no confronto, na negação e na aniquilação do outro (*Players*, *Invasión*, *Matou a Família*, *Tiro de Gracia*). Alternativamente, o “eu” se funde, se mescla ou se retrai com o “outro” (*Bang Bang*, *O Bandido*, *Puntos Suspensivos*), fagocitando o corpo estranho para sua própria constituição.

Evidentemente, resta ainda muito campo para explorar no olhar contrastivo desses filmes. Numa época em que a história parece se repetir, eles nos falam muitas coisas e ainda são passíveis de redescoberta. Além disso, apesar de estas cinematografias terem ocupado espaços à margem quando vieram à tona, creio que é possível afirmar que a produção do Cinema Marginal brasileiro conseguiu ocupar um lugar essencial entre os cinemas modernos dos anos 1960 e 1970, enquanto que os argentinos Grupo de Los Cinco e Cine Subterráneo, mesmo décadas depois, talvez ainda não tenham recebido o devido reconhecimento e o revisionismo que poderiam merecer. Por vezes as semelhanças entre elas são tão visíveis que ofuscam as diferenças, as peculiaridades, um terreno com muito espaço de exploração.

Para começar, estudos deste tipo poderiam incluir um *corpus* de filmes diferente. Como comentei na introdução deste trabalho, ficaram de fora obras igualmente essenciais e onde os elementos pesquisados aqui também trariam questionamentos interessantes. É

o caso de *A Mulher de Todos*, de Sganzerla, e o trabalho de atriz até hoje inequívoco de Helena Ignez. Também me refiro à produção bastante única da Belair e a filmes argentinos como *Mosaico*, de Néstor Paternostro, ou *Alianza para el progreso*, de Julio Ludueña, e toda a produção do Cine Subterráneo, cujas cópias exibíveis, em especial aquelas em bom estado, são tão difíceis de encontrar, mas valem novas análises.

No espectro dos temas possíveis de abordagem, é inegável, por exemplo, o quanto a imagem sonora ganha relevância e independência nessas cinematografias. O trabalho de sonorização torna-se peça-chave da narrativa em *Puntos Suspensivos*, *Tiro de Gracia*, *Bang Bang* e, claro, *Invasión*, onde o som está atrelado ao destino dos personagens. Outra aproximação que os filmes possibilitam é uma análise da construção do espaço pela *mise-en-scène* e pela narrativa. Como pudemos ver brevemente, muito poderia ser abordado no que diz respeito à questão estilística do espaço e este trabalho ficou devendo: a construção da atmosfera, o uso do extracampo, os diferentes enquadramentos que promovem uma desorientação muito atuante, os planos-sequências que reconciliam espaço, tempo e movimento ou que, por outro lado, os dissociam.

Finalmente, mais duas temáticas centrais nesta análise poderiam ser: a crueza da violência e a inevitabilidade da morte. Todos os filmes encenam essas questões em seus cerne, por vezes relacionadas ao horror e ao medo. A morte, o fim ou a ausência do tempo, sempre muito presente nos filmes dos três movimentos, provoca uma reflexão fundamental para interpretá-los, que permeia, juntos, a narrativa, o tempo e a personagem.

Margens e extremos

Com esta multiplicidade de leituras, portanto, podemos reconhecer, tal qual Ismail Xavier (2012, p. 433), que nos anos 60 e 70 o cinema “acumulou capital estético que mostra seu rendimento até hoje, e afirmou múltiplas formas de responder a uma conjuntura política, cultural, social”. Assim, se faz algum sentido falar em margem, não será como algo que delimita, mas como algo que expande.

Na margem, nessa moldura instável e insustentável, nesse perfil onde a linguagem se aproxima perigosamente de seu ponto de desintegração: aí reside a única assíntota de todo relato. Não um motor imóvel, não uma ideia platônica, não uma teleologia, mas seu devir impossível (no mesmo sentido em que se fala de um amor impossível: como desejo inalcançável). O que estes filmes e textos deixam em evidência não é mera resposta ou uma alternativa ao domínio de uma narração mais transparente e equilibrada. É certo que repõem toda uma dimensão que o cinema e a literatura dominantes precisam delimitar ou recluir para se constituir; mas não se trata só disso. Porque não se limitam a restituir aquilo que o caráter coercitivo das narrações havia obturado, mas operam a partir dessa potência perturbadora assumindo-a como um a priori da função estética. (OUBIÑA, 2011, p. 341)

Faria mais sentido, talvez, concordar com Borges e admitir algo similar à esfera de Pascal, aquela que, infinita e indefinida, não possui uma circunferência e cujo centro estaria em todas as partes. Os filmes são, afinal, matéria de extremos, como se pode perceber, empurrando as bordas sempre mais além. Ou, como diria David Oubiña, cada vez fracassando mais – que o autor explica: trata-se de atrever-se a fracassar, falhar na representação –, porque o limite se alarga e nunca se alcança.

Esta é uma ideia que fala muito sobre o Cinema Marginal, o Grupo de los Cinco e o Cine Subterrâneo, narrativas de extremo onde o fracasso se expõe, afinal, já diria Jorginho em *O Bandido da Luz Vermelha*, “quando a gente não pode fazer nada, a gente avacalha” e “fracassei, mas vem outro”. A ideia também perpassa o universo do padre M de *Puntos Suspensivos*, dos Ángeles Caídos de Fischerman, dos defensores mitológicos de Aquilea em *Invasion*. Mas o significado de Oubiña tem mais a ver com um fracasso intrínseco e constitutivo da obra de arte, aquele que determina uma crise da representação, uma crise da arte moderna.

Por outro lado, Cláudio da Costa (2000) ressalta que não se trata de uma crise provocada pura e simplesmente por “um determinado contexto sócio-histórico”. Ele mostra que a crise da obra de arte atravessa os vários momentos do moderno, nas artes visuais, na literatura e também no cinema, onde poderíamos dizer que ela marca a tônica de movimentos *underground* como os que estivemos estudando aqui. “Essa experiência mais geral da crise da obra de arte gerou a afirmação de sua condição paradoxal original: a vontade da obra se conjuga com a impossibilidade da obra” (COSTA, 2000, p. 16).

O processo de criação é movido, então, ao mesmo tempo, pela continuidade e pelo desvio, pendularmente, tal como já ficou claro na análise dos sete filmes que integram esta pesquisa. Porque a única verdade da obra “é o dilema da verdade” (BRITO, 1985 apud COSTA, 2000, p. 16).

Porém, num contexto histórico como o das ditaduras militares latino-americanas, onde, no âmbito central da política, a verdade está brutalmente suprimida e calada, onde, melhor dizendo, verdades são artificialmente fabricadas, plantadas e impostas para justificar arbitrariedades e conservadorismos, eis o quanto as questões políticas e estéticas estão interligadas, me parece. A instabilidade de tempos repressivos, o fracasso das utopias, no Brasil e na Argentina trazem outras reflexões à tona na crise do moderno. Isto quer dizer que

é possível construir formas de questionamento de uma noção de autonomia estética que – junto com a construção do sujeito na modernidade pela interdição e pela lei [...] – conformou um dos parâmetros centrais para a

constituição da arte moderna. Em muitos casos, essas preocupações estão associadas a uma reflexão sobre o poder totalitário. A chegada da ditadura ao poder – e seu avassalador impulso modernizador – faz aparecer em cena, de forma indiscutível, as desilusões da modernidade, que, diante do que alguns viram como *vazio cultural*, para muitos funcionou, ao contrário, como um terreno ermo para tentar a busca de uma resposta fora desse paradigma modernista. (GARRAMUÑO, 2012, p. 228)

Retomando a reflexão que encerra a Introdução deste trabalho, talvez seja esta a partilha do sensível da qual fala Jacques Rancière (2005). A ideia se desenvolve no sentido de que a estética, no seu potencial de reconfigurar os modos de fazer e na sua criação de novos horizontes de enunciação e de pensamento, é também política. Pois, em contextos e momentos extremos, não é esta a definição da própria ética da estética? Para os filmes estudados, a busca de uma resposta, naquele caso, só pode consistir em continuar pressionando constantemente os limites para além. No extremo do indizível e do não-nomeável, a boca solta o grito, e o corpo desengata o gesto onde a palavra já não pode ser dita ou já não alcança expressar o horror. Seu *ethos* é esta bravia correnteza de imagens e sons, angústias e magnetismos, na qual os ecos desta experiência ainda insistem em nos arrebatam como o canto das sereias.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Maneries*. In: AGAMBEN, G. A comunidade que vem. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- _____. *Glosas à margem dos Comentários sobre a sociedade do espetáculo*. In: AGAMBEN, G. Meios sem fim. Notas sobre a política. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- _____. *Notas sobre o gesto*. In: AGAMBEN, G. Meios sem fim. Notas sobre a política. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- _____. *O rosto*. In: AGAMBEN, G. Meios sem fim. Notas sobre a política. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- AGUILAR, Gonzalo. *Alegoría y enigma: Invasión, según Borges y Hugo Santiago*. In: ESPAÑA, Claudio (dir.). Cine argentino: modernidad y vanguardias 1957-1983, vol. II. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2005.
- AMANCIO, Tunico (org.). *Argentina-Brasil no cinema: diálogos*. Niterói: Editora da UFF, 2014.
- AMARANTE, Ana Helena. *Notas para uma filosofia contra o tempo*. In: Revista Sul-Americana de Filosofia da Educação – RESAFE. N. 13. Nov/2009 – abr/2010. Brasília: Universidade de Brasília, 2009.
- AMIEL, Vincent. *Le corps au cinéma – Keaton, Bresson, Cassavetes*. Paris: PUF, 1998.
- _____. *Estética da montagem*. São Paulo: Texto & Grafia, 2007.
- ANSART-DOURLIN, Michèle. *Noção de alteridade*. Do sujeito segundo a razão iluminista à crise de identidade no mundo contemporâneo. In: CAPELARI NAXARA, Márcia Regina; MARSON, Izabel A.; BREPOHL DE MAGALHÃES, Marion (orgs.). Figurações do outro. Uberlândia: EDUFU, 2012.
- ANTOUN, Henrique. *Nietzsche: o tempo e a têmpera*. In: DOCTORS, Márcio (org.). Tempo dos Tempos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.
- ARAÚJO, Inácio. *Introdução*. In: SGANZERLA, Rogério. O Bandido da Luz Vermelha: Roteiro e Direção. Coleção Aplausos. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.
- ARÊAS, James Bastos. *Bergson: a metafísica do tempo*. In: DOCTORS, Márcio (org.). Tempo dos Tempos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.
- ARTAUD, Antonin. *Le théâtre et son double*. Paris: Editions Gallimard, collection Idées, 1964.
- _____. *A Concha e o Clérigo* (Roteiro de um filme) (1927). In: GUINSBURG, J. et al (orgs.). Linguagem e vida: Antonin Artaud. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.
- _____. *A Velhice Precoce do Cinema* (1933). In: GUINSBURG, J. et al (orgs.). Linguagem e vida: Antonin Artaud. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.
- _____. *Feitiçaria e Cinema* (1927). In: GUINSBURG, J. et al (orgs.). Linguagem e vida: Antonin Artaud. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.
- ASLAN, Odette. *O ator no século XX. Evolução da técnica / Problema da ética*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1994)

- AUMONT, Jacques. *Du visage au cinéma*. Paris: Editions de l'Etoile, 1992.
- _____. *A Imagem*. Campinas: Papirus, 1993.
- _____. *As teorias dos cineastas*. Campinas: Papirus, 2008a.
- _____. *O cinema e a encenação*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008b.
- BAKHTIN, M. *Os gêneros do discurso*. In: BAKHTIN, M. Estética da criação verbal. São. Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAREA, Federico. *Sobre la presente edición*. In: MARIANI et al. Argentina Beat: derivas literarias de los grupos Opium y Sunda. Buenos Aires: Caja Negra, 2016.
- BARTHES, Roland. *Introdução à análise estrutural da narrativa*. In: BARTHES, Roland et al. Análise Estrutural da Narrativa. Petrópolis/RJ: Vozes, 2011.
- BASHKAR, Ira. “Poética Histórica”, *Narrativa e Interpretação*. Trad. Cid Vasconcelos. In: Rebeca – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual. Ano 4, ed. 8, jul/dez 2015.
- BASTOS, Alessandra. *A última entrevista* (2003). In: CANUTO, Roberta (org.). Encontros Rogério Sganzerla. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.
- BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- BERG, Steve. *Pós Escrito ao Roteiro Original de O Bandido da Luz Vermelha*. In: SGANZERLA, Rogério. O Bandido da Luz Vermelha: Roteiro e Direção. Coleção Aplausos. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.
- BERGALA, Alain. *Monika de Ingmar Bergman*. Paris: Yellow Now, 2005. Tradução Pedro Maciel Guimarães. Disponível em: <<http://cantinhodoocio.blogspot.com.br/2013/12/monika-e-o-desejo.html>>. Acesso em: 15/09/2015.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O voo dos anjos*: Bressane, Sganzerla. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BIOY CASARES, Adolfo. *La invención de Morel*. Buenos Aires: Emecé, 1970.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.
- _____. “Historical poetics of cinema”. In: The cinematic text: methods and approaches. Ed. R. Barton Palmer. Nova York: AMS Press, 1989a. pp. 369-398
- _____. *Making meaning: Inference and rhetoric in the interpretation of cinema*. Cambridge/Londres: Harvard University Press, 1989b.
- _____. *Figuras traçadas na luz: A encenação no cinema*. Campinas: Papirus, 2008.
- BORGES, Jorge Luis. *El arte narrativo y la magia* (1932). In: BORGES, J. L. Obras completas. Buenos Aires: Emecé, 1999.
- _____. *Jardín de senderos que se bifurcan* (Ficciones, 1941). In: BORGES, J. L. Obras completas. Buenos Aires: Emecé, 1999.
- _____. *La esfera de Pascal* (Otras Inquisiciones, 1944-1946). In: BORGES, J. L. Obras completas. Buenos Aires: Emecé, 1999.

_____. *Nueva refutación del tempo* (Otras Inquisiciones, 1944-1946). In: BORGES, J. L. Obras completas. Buenos Aires: Emecé, 1999.

BRASIL, André; GUIMARÃES, César; MESQUITA, Claudia. *Devir-Tonacci* (Entrevista). In: Revista Devires - Cinema e Humanidades. Dossiê: Andrea Tonacci. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (Fafich) – v.9, n.2, jul/dez 2012.

BRESCIANI, Maria Stella. *Reconhecer-se no “outro”*. A alteridade como espelho da semelhança. In: CAPELARI NAXARA, Márcia Regina; MARSON, Izabel A.; BREPOHL DE MAGALHÃES, Marion (orgs.). Figurações do outro. Uberlândia: EDUFU, 2012.

BRENEZ, Nicole. *Are we the actors of our own life?* Notes on the experimental actor. In: L’Atalante Revista de Estudios Cinematográficos, n. 19. Valência: jan-jun, 2015.

BRESSON, Robert. *Notas sobre o cinematógrafo*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

BURCH, Noel. *Práxis do Cinema* (1969). São Paulo: Perspectiva, 1992.

BUTLER, Judith. *Gender Trouble*. Feminism and the Subversion of Identity. Nova Iorque: Routledge, 1990.

CAPALBO, Armando. *Hugo Santiago y Invasión*. El sexto de los cinco. In: ESPAÑA, Claudio (dir.). Cine argentino: modernidade y vanguardias 1957-1983, vol. II. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2005.

CAETANO, Daniel. *Entre a transgressão vanguardista e a subversão da vulgaridade*: os casos de Carlos Reichenbach e Alberto Fischerman. Tese (Doutorado). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2012.

_____. *Vanguardas à margem*. In: AMANCIO, Tunico (org.). Argentina-Brasil no cinema: diálogos. Niterói: Editora da UFF, 2014.

CAETANO, Daniel. et al. *Entrevista com Andrea Tonacci*. In: Contracampo Revista de Cinema, n. 79. São Paulo: 2005. Disponível em: www.contracampo.com.br/79/artentrevistatonacci.htm. Acesso em: 16 out. 2016.

CARROLL, Noël. *Interpretation and Intention*: the debate between hypothetical and actual intentionalism. In: Metaphilosophy. Vol. 31, No. 1/2, Jan/2000, pp. 75-95. Disponível em: < <http://www.jstor.org/stable/24439299> >. Acesso em: 10/2016.

CERDÁ, Marcelo F. *La política de las formas neutras*. Acerca de Invasión, de Hugo Santiago. In: LUSNICH, Ana Laura e PIEDRAS, Pablo (orgs.). Una historia del cine político y social en Argentina. (1969-2009). Buenos Aires: Nueva Librería, 2011.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e Poder – A inocência perdida: o cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

COSTA, Luiz Cláudia da. *Cinema brasileiro* (anos 60-70) – Dissimetria, Oscilação e Simulacro. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.

COZARINSKY, Edgardo. *El que tiene sed*. Entrevista concedida a María Moreno. In: Radar. Página 12. 15/mai/2005. Disponível em: <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9223820050515.html>>. Acesso em: 08/jun/2017.

D’AMARAL, Marcio Tavares. *Sobre o tempo*: considerações intempestivas. In: DOCTORS, Márcio (org.). Tempo dos Tempos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

- DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo*. Cinema 2. São Paulo: Brasiliense, 2013.
- DURAND, Philippe. *Cinéma et montage: un art de l'ellipse*. Paris: Les Éditions du Cerf, 1993.
- ELIAS, Norbert. *Sobre o tempo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- FAERMAN, Marcos. *Ele quer destruir o cinema*. Você pode gostar do seu filme? (1969). In: CANUTO, Roberta (org.). *Encontros Rogério Sganzerla*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.
- FERREIRA, Jairo. *Cinema de invenção*. São Paulo: Max Limonad, 1986.
- FILIPPELLI, Rafael. *Una combinación fugaz y excepcional: el Grupo de los Cinco*. In: TIRRI, Néstor (org.). *El Grupo de los 5 y sus contemporáneos*. Buenos Aires: Secretaría de Cultura, 2000.
- FISCHERMAN, Alberto. *Actor rebelado, actor revelado*. In: *Revista Film*, n. 2. Buenos Aires: jun/jul 1993.
- FONT, Domènec. *Paisajes de la modernidade*. Cine europeo, 1960-1980. Barcelona: Paidós, 2002.
- FRANCE, Claudine de. *Cinema e Antropologia*. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.
- GALARD, Jean. *A Beleza do Gesto*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- GARCIA, Estevão de P. *Belair e CAM: Surtos experimentais clandestinos nos cinemas brasileiro e argentino*. In: AMANCIO, Tunico (org.). *Argentina-Brasil no Cinema: Diálogos*. Niterói: Editora da UFF, 2014.
- _____. *Interfaces entre cinema moderno e teatro de vanguarda no Brasil: Belair e Oficina*. In: MACHADO, Irene (org.). *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.
- GARDNIER, Ruy. *Um pensamento sobre o ator marginal*. In: *Revista Contracampo* nº 38 (edição especial da mostra Cinema Marginal e suas Fronteiras). Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/38/atormarginal.htm>>. Acesso em: 26/out/2015.
- GARRAMUÑO, Florencia. *A Experiência Opaca – literatura e desencanto*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.
- GAUDREAUULT, André; JOST, François. *A narrativa cinematográfica*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.
- GETINO, Octavio. *Cine Argentino*. Entre lo posible y lo deseable. Buenos Aires: Fundación Ciccus, 1998.
- GIUNTA, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política*. Arte argentino en los años sesenta. Buenos Aires: Paidós, 2001.
- GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.
- GOITY, Elena. *La modernidade y el "autor"*. La fractura narrativa devela a um oculto protagonista. In: ESPAÑA, Claudio (dir.). *Cine argentino: modernidade y vanguardias 1957-1983*, vol. II. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2005.

GOLDFEDER, Sonia. *Teatro de Arena e Teatro Oficina – O político e o revolucionário*. (1977). Dissertação (Mestrado em Política). Departamento de Ciências Sociais do IFCH, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 1977.

GOMES, Paulo Emilio Salles. *Os exibidores se esqueceram deste filme*. Jornal da Tarde. Abr/1973. In: Revista Contracampo. N. 79. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/79/artpauloemilio.htm>. Acesso em: 30/mai/2017.

GREIMAS, A. J.; COURTRES, J. *Actante*. In: Semiótica. Dicionario razonado de la teoría del lenguaje. Madrid: Gredos, 1990.

GUIMARAES, Pedro Maciel. *O sexo e a palavra: Pereio, um ator-autor*. In: XV ENCONTRO SOCINE. Anais Eletrônicos. São Paulo: Centro Universitário Senac, out/2012. Disponível em: <<http://www.socine.org.br/anais/2012/anaissocine2012.pdf>>. Acesso em: 10 nov. 2015.

HUTCHEON, Linda. *Irony's edge*. The theory and politics of irony. Nova Iorque: Routledge/Taylor & Francis, 2005.

IAMPOLSKI, Mikhail. *Visage-masque et visage-machine*. In: ALBÉRA, F. (org.). Vers une théorie de l'acteur. Lausanne: L'Age d'Homme, 1994.

JAMES, Daniel. *Nueva Historia Argentina*. Tomo 9. Violencia, Proscripción y Autoritarismo (1955-1976). Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2007.

JOST, François. *Le film; récit ou récits?* Cahiers du cinéma du XX^e siècle, Cinéma et littérature. n. 9, Klincksieck, 1978.

LASCH, Christopher. *Cultura do Narcisismo*. A Vida Americana numa Era de Esperanças em Declínio. Rio de Janeiro: Imago, 1983.

LIPOVETSKY, Gilles. *A Era do Vazio*. Ensaio sobre o individualismo contemporâneo. Lisboa: Relógio D'Água Editores Lda, 1989.

LONGONI, Ana; MESTMAN, Mariano. *Del Di Tella a "Tucumán Arde"*. Vanguardia artística y política em el 68 argentino. Buenos Aires: Eudeba, 2013.

LUSNICH, Ana Laura. *Pasado y presente de los estudios comparados sobre cine latinoamericano*. In: Revista Comunicación y Medios. N. 24. Ano 2011. Santiago: Instituto de la Comunicación e Imagen, Universidad de Chile, 2011. ps. 25-42.

LUSNICH, Ana Laura (org.). *Representação e revolução no cinema latino-americano clássico-industrial: Argentina, Brasil e México*. São Paulo: Alameda, 2014.

MARANGHELLO, César. *Alberto Fischerman, el hombre que sabía escuchar*. In: TIRRI, Néstor (org.). El Grupo de los 5 y sus contemporáneos. Buenos Aires: Secretaría de Cultura, 2000.

_____. *Breve historia del cine argentino*. Barcelona: Laertes, 2005a.

_____. *Cine y política*. Las nuevas leyes de cine. In: ESPAÑA, Claudio (dir.). Cine argentino: modernidade y vanguardias 1957-1983, vol. II. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2005b.

MATOS, Olgária C. F. *Ethos e Amizade: A Morada do Homem*. In: Revista Ide (São Paulo). V.31. N.46. Ano 2008. São Paulo: SBPSP, jun/2008

McGILLIGAN, Patrick. *Cagney, the actor as auteur*. Londres: A.S Barnes, South Brunswick, Tantivity, 1975.

- METZ, Christian. *O Significante Imaginário*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- _____. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- MONTEAGUDO, Luciano. ... (*Puntos Suspensivos*). In: PEÑA, Fernando Martín. (ed.). *Generaciones 60/90: cine argentino independiente*. Buenos Aires: Fundación Eduardo F. Constantini, 2003.
- MONTEIRO, Geovana da Paz. *A Medida do Tempo*. Intuição e Inteligência em Bergson (2008). Dissertação (Mestrado em Filosofia). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.
- MOUËLLIC, Gilles. *Improviser le cinéma*. Paris: Yellow Now / Côté cinéma: 2011.
- MOULLET, Luc. *Politique des acteurs*. Paris: Editions de l'Etoile/Cahiers du Cinéma, 1993.
- NACACHE, Jacqueline. *L'acteur de cinéma*. Paris: Armand Colin, 2005.
- NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2001.
- NAREMORE, James. *Acting in the cinema*. Berkeley: University of California Press, 1988.
- OLIVEIRA, Luiz Alberto. *Imagens do tempo*. In: DOCTORS, Márcio (org.). *Tempo dos Tempos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.
- OLIVO JUNIOR, Valdir. *Exscripta Cozarinsky*. (2015). Tese (Doutorado em Literatura). Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis. 2015.
- OUBIÑA, David. *Monstruorum Artifex*. Borges, Hugo Santiago y la teratología urbana de Invasión. In: *Revista Variaciones Borges*, Borges Center, University of Pittsburgh, N. 8, Pittsburgh, jan/1999, pp. 69-81.
- _____. *El silencio y sus bordes: modos de lo extremo en la literatura y el cine*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- PARENTE, André. *Narrativa e modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra*. Campinas: Papirus, 2000.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo Hereje*. Lisboa: Assirio e Alvim, 1982.
- PAULA, Nikita. *Voo cego do ator no cinema brasileiro*. Experiências e in experiências especializadas. São Paulo: Annablume / Belo Horizonte: Fumec, 2001.
- PELBART, Peter Pál. *O tempo não-reconciliado*. Imagens de tempo em Deleuze. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- PELLETTIERI, Osvaldo. *Una Historia Interrumpida*. Teatro Argentino Moderno (1949-1976). Buenos Aires: Editorial Galerna, 1997.
- PEÑA, Fernando Martín (ed.). *Generaciones 60/90: cine argentino independiente*. Buenos Aires: Fundación Eduardo F. Constantini, 2003.
- PEÑA, Fernando Martín. *Tiro de Gracia*. Un clásico nativo. In: TIRRI, Néstor (org.). *El Grupo de los 5 y sus contemporáneos*. Buenos Aires: Secretaría de Cultura, 2000.
- PÉREZ LLAHÍ, Marcos Adrián. *Tema del sitiador y del sitiado*. Sobre Invasión, de Hugo Santiago. In: LUSNICH, Ana Laura e PIEDRAS, Pablo (orgs.). *Una historia del cine político y social en Argentina. (1969-2009)*. Buenos Aires: Nueva Librería, 2011.

POSADA, Abel. *Olga Zubarry*. In: Leedor (portal). Buenos Aires: 15 de dezembro de 2012. Disponível em: <<http://leedor.com/2012/12/15/olgazubarry/>> Acesso em: jun/2015.

PRADO, Maria Ligia Coelho. *Repensando a História Comparada da América Latina*. In: Revista de História (USP, Impresso). Departamento de História. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. N. 153. São Paulo: Humanitas / FFLCH / USP, 2005. pp. 11-33.

PUDOVKIN, Vsevolod. I. *El actor en el film*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1972.

PUPPO, Eugênio (ed./org.). *Cinema Marginal Brasileiro e Suas Fronteiras*. Filmes produzidos nos anos de 1960 e 1970. São Paulo: Heco Produções, 2012.

PUPPO, Eugenio; HADDAD, Vera; BENEDETTI, Raimo. *Entrevista com o montador Sylvio Renoldi*. In: PUPPO, Eugênio (ed./org.). *Cinema Marginal Brasileiro e Suas Fronteiras*. Filmes produzidos nos anos de 1960 e 1970. São Paulo: Heco Produções, 2012.

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

RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível*. Estética e Política. São Paulo: Editora 34, EXO experimental.org, 2005.

_____. *A Fábula Cinematográfica*. Campinas: Papirus, 2013.

RIBEIRO, Darcy. *América Latina: a pátria grande*. Rio de Janeiro: Guanabara Dois, 1986.

RICOEUR, Paul. *Entre tempo e narrativa: concordância/discordância*. In: Kriterion: Revista de Filosofia. Vol. 53. N. 125. Belo Horizonte, 2012.

RIDENTI, Marcelo. *Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960*. In: Tempo Social (USP, Impresso). Vol. 17. Fac. 1. São Paulo, jun/2005. pp. 81-110

SALA, Jorge. *Del recambio a la consolidación de tendencias actorales en el cine moderno argentino (1957-1976)*. In: Imofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine Y Audiovisual. N. 11. Ano 2015. Buenos Aires: AsAECA, 2015.

SAMAIN, Etienne. *As “Mnemosyne(s)” de Aby Warburg: Entre Antropologia, Imagens e Arte*. In: Revista Poiesis. Universidade Federal Fluminense. Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes. N. 17. Rio de Janeiro: UFF, jul/2011.

_____. *Como pensam as imagens*. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

SANTEIRO, Sergio. *A Voz do Dono – Conceito de Dramaturgia Natural*. In: Revista Comunicações ISER, Ano 3, N. 10. Rio de Janeiro: Instituto Superior de Estudos da Religião, out/1984. Disponível em: <http://www.culturadigital.br/santeiro/2010/03/30/a-voz-do-dono/>. Acesso em: 8/jun/2017.

SANTIAGO, Hugo. *Invasión según Hugo Santiago*. In: OUBINÃ, David (org.). *El cine de Hugo Santiago*. Buenos Aires: Ediciones Nuevos Tiempos, 2002.

SARLO, Beatriz. *La máquina cultural: maestras, traductores y vanguardistas*. Buenos Aires: Seix Barral, 2007.

SEIXAS, Jacy de A. *A imaginação do outro e as subjetividades narcísicas*. Um olhar sobre a in-visibilidade contemporânea [o mal-estar de Flaubert no Orkut]. In: CAPELARI

NAXARA, Márcia Regina; MARSON, Izabel A.; BREPOHL DE MAGALHÃES, Marion (orgs.). *Figurações do outro*. Uberlândia: EDUFU, 2012.

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

_____. *O Bandido da Luz Vermelha: Roteiro e Direção*. Coleção Aplausos. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.

SHAVIRO, Steven. *The cinematic body*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.

SÓFOCLES. *Rei Édipo*. EBooksBrasil.com. Fonte digital. Digitalização de livro em Papel. Clássico Jackson Vol. XXII. São Paulo, 2005.

SONTAG, Susan. *Notes on Camp*. In: *Against Interpretation and Other Essays*. Nova Iorque: Picador, 2001, ps. 275-292.

SOURIAU, Étienne (ed.). *L'Univers Filmique*. Paris: Flammarion, 1953.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papirus, 2003.

TARKOVSKIAEI, Andreaei Arsensevich. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

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

_____. *O Cineasta Celerado. A arte de se ver fora de si no cinema poético de Júlio Bressane*. São Paulo: Annablume, 2011.

TEIXEIRA COELHO, José. *Antonin Artaud*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

TIRRI, Néstor. *Alianzas Contestatarias* (Ludueña, Bejo, Cozarinsky). In: TIRRI, Néstor (org.). *El Grupo de los 5 y sus contemporáneos*. Buenos Aires: Secretaría de Cultura, 2000.

TRAGTENBERG, Livio. *O Som*. Música. Céu. Trovão? Imagem, O Som, Ação!. In: VOROBOW, Bernardo; ADRIANO, Carlos (orgs.). *Julio Bressane Cinemática*. Rio de Janeiro: Massao Ohno Editor, 1995.

VAUGHAN, Virginia Mason; VAUGHAN, Alden T. *The Arden Shakespeare: The Tempest*. Londres: Thompson, 1999.

VAZ, Paulo. *Tempo e tecnologia*. In: DOCTORS, Márcio (org.). *Tempo dos Tempos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

VENTURA, Zuenir. *1968 O ano que não terminou*. A aventura de uma geração. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

VIANY, Alex. *Sganzerla ataca de bandido* (1968). In: CANUTO, Roberta (org.). *Encontros Rogério Sganzerla*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.

_____. *Confissão e desafio de um bandido incômodo* (1969). In: CANUTO, Roberta (org.). *Encontros Rogério Sganzerla*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.

VIEIRA, João Luiz. *Lixo, Marginais e Chanchada*. In: PUPPO, Eugênio (ed./org.). *Cinema Marginal Brasileiro e Suas Fronteiras*. Filmes produzidos nos anos de 1960 e 1970. São Paulo: Heco Produções, 2012.

WILLIAMS, Deane. *The Cinema of Sean Penn: In and Out of Place*. Nova Iorque: Columbia University Press, 2015.

WOLKOWICZ, Paula. *Un cine constestatorio*. Vanguardia estética y política durante los años sesente. In: LUSNICH, Ana Laura e PIEDRAS, Pablo (orgs.). Una historia del cine político y social en Argentina. (1969-2009). Buenos Aires: Nueva Librería, 2011.

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

XAVIER, Ismail. *O cinema moderno segundo Pasolini*. In: Revista Italianística. Ano 1. N. 1. Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Modernas. São Paulo: FFLCH/USP, 1993. Pp. 101-109.

_____. *O discurso cinematográfico*. A opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

_____. *Alegorias do subdesenvolvimento*: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

Filmes analisados:

O Bandido da Luz Vermelha (Direção: Rogério Sganzerla, 92 minutos, ficção, P&B, 35 mm, Brasil, 1968)

Invasión (Direção: Hugo Santiago, 116 minutos, ficção, P&B, 35 mm, Argentina, 1969)

Matou a Família e Foi ao Cinema (Direção: Julio Bressane, 63 minutos, ficção, P&B, 35 mm, Brasil, 1969)

The Players Versus Ángeles Caídos (Direção: Alberto Fischerman, 96 minutos, ficção, P&B, 35 mm, Argentina, 1969)

Tiro de Gracia (Direção: Ricardo Becher, 101 minutos, ficção, P&B, 35 mm, Argentina, 1969)

Puntos Suspensivos (Direção: Edgardo Cozarinsky, 71 minutos, ficção, P&B e cor, 35 mm, Argentina, 1970)

Bang Bang (Direção: Andrea Tonacci, 81 minutos, ficção, P&B, 35 mm, Brasil, 1971)

Arquivos audiovisuais citados:

MUÑOZ, Lorena; LAURIA, Eva. *Soy del Pueblo*: Lautaro Murúa. TV Encuentro 2015. Disponível em: <<http://encuentro.gob.ar/programas/serie/8487/7363>>. Acesso em: 15/mai/2017.

TONACCI, Andrea. *Andrea Tonacci* (depoimento, 2016). São Paulo, SP. Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC) da Fundação Getúlio Vargas (FGV). 47 pp. Disponível em: <<http://cpdoc.fgv.br/memoria-documentario/andrea-tonacci>>. Acesso em: 15/mai/2017.

Filmes mencionados:

Nosferatu (Direção: Friedrich Wilhelm Murnau, 93 minutos, ficção, Alemanha, 1922)

Marrocos (*Morocco*, Direção: Josef von Sternberg, 92 minutos, ficção, Estados Unidos,

1930)

Cidadão Kane (*Citizen Kane*, Direção: Orson Welles, 119 minutos, ficção, Estados Unidos, 1941)

El Ángel Desnudo (Direção: Carlos Hugo Christensen, 85 minutos, ficção, Argentina, 1946)

O Ano Passado em Marienbad (*L'Année Dernière à Marienbad*, Direção: Alain Resnais, 94 minutos, ficção, França, 1961)

Barravento (Direção: Glauber Rocha, 80 minutos, ficção, Brasil, 1962)

O Processo de Joana D'Arc (*Procès de Jeanne D'Arc*, Direção: Robert Bresson, 65 minutos, ficção, França, 1962)

Viver a Vida (*Vivre Sa Vie*, Direção: Jean-Luc Godard, 85 minutos, ficção, França, 1962)

Deus e o Diabo na Terra do Sol (Direção: Glauber Rocha, 125 minutos, ficção, Brasil, 1964)

O Demônio das Onze Horas (*Pierrot Le Fou*, Direção: Jean-Luc Godard, 115 minutos, ficção, França, 1965)

O Desafio (Direção: Paulo César Saraceni, 94 minutos, ficção, Brasil, 1965)

La Hora de los Hornos (Direção: Fernando Solanas e Otavio Getino, 260 minutos, documentário, Argentina, 1966-1968)

O Padre e a Moça (Direção: Joaquim Pedro de Andrade, 90 minutos, ficção, Brasil, 1966)

A Margem (Direção: Ozualdo Candeias, 96 minutos, ficção, Brasil, 1967)

Cara a Cara (Direção: Julio Bressane, 72 minutos, ficção, Brasil, 1967)

Terra em Transe (Direção: Glauber Rocha, 111 minutos, ficção, Brasil, 1967)

O Planeta dos Macacos (*Planet of the Apes*, Direção: Franklin J. Schaffner, 115 minutos, ficção, Estados Unidos, 1968)

A Família do Barulho (Direção: Julio Bressane, 75 minutos, ficção, Brasil, 1970)

Barão Olavo, O Horrível (Direção: Julio Bressane, 72 minutos, ficção, Brasil, 1970)

Betty Bomba, A Exibicionista (ou *Carnaval na Lama*, Direção: Rogério Sganzerla, ficção, Brasil, 1970)

Copacabana Mon Amour (Direção: Rogério Sganzerla, 85 minutos, ficção, Brasil, 1970)

Cuidado Madame (Direção: Julio Bressane, 70 minutos, ficção, Brasil, 1970)

Juan Lamaglia y Sra. (Direção: Raúl De La Torre, 90 minutos, ficção, Argentina, 1970)

Mosaico, la vida de una modelo. (Direção: Néstor Paternostro, 86 minutos, ficção, Argentina, 1970)

Sem Essa, Aranha (Direção: Rogério Sganzerla, 102 minutos, ficção, Brasil, 1970)

Alianza para el progreso (Direção: Julio Ludueña, 108 minutos, ficção, Argentina, 1971)

La família unida esperando la llegada de Hallelwyn (Direção: Miguel Bejo, 98 minutos, ficção, Argentina, 1971)

Una Mujer (Direção: Juan José Stagnaro, 96 minutos, ficção, Argentina, 1975)

A Miss e o Dinossauro (Direção Helena Ignez, 17 minutos, documentário, Brasil, 2005)

O Cego (Direção: Beatriz Goulart, 12 minutos, documentário, Brasil, 2005)

Belair (Direção: Noa Bressane e Bruno Safadi, 81 minutos, documentário, Brasil, 2011)