

rebeca



Revista Brasileira  
de Estudos de  
**Cinema**  
e Audiovisual

## O domínio experimental no jogo do ator cinematográfico

Sandro de Oliveira<sup>1</sup>

ANO 9. N. 1 – REBECA 17 | JANEIRO - JUNHO 2020

---

<sup>1</sup> Professor do Instituto Acadêmico de Ciências Sociais Aplicadas (IACSA) da Universidade Estadual de Goiás (UEG), no Curso de Cinema e Audiovisual. Doutor em Multimeios (Unicamp) e mestre em Comunicação e Semiótica (PUC-SP).  
E-mail: [nagysandro1@gmail.com](mailto:nagysandro1@gmail.com)

**Resumo**

O artigo propõe um inventário inicial de modos de aparecimento do ator experimental no cinema, circunscrevendo sua pertinência histórica e metodológica para, em seguida, propor uma taxonomia de figurações desse ator que foge do escopo do ator naturalista. Propõe-se estender a terminologia já usada para descrever um tipo de cinema que fuja das exigências econômicas e estéticas dominantes para registros de atuação que podem ser encontrados não apenas em filmes experimentais, mais também dentro de universos estéticos narrativos e figurativos tradicionais.

**Palavras-chave:** Ator; Cinema; Experimental; História e estética do cinema.

**Abstract**

This article proposes an initial inventory experimental acting modes of appearance in cinema, circumscribing its historical and methodological pertinence, and then proposing a taxonomy of figurations of this acting mode that escapes the scope of naturalistic acting. It proposes to extend the terminology already used to describe a type of cinema that escapes from the dominant economic and aesthetic requirements for performances that can be found not only in experimental films, but also within traditional narrative and figurative aesthetic universes as well.

**Keywords:** Acting; Cinema; Experimental; History and aesthetics of cinema.



### Introdução

Na história das pesquisas sobre o ator no cinema, procedimentos experimentais nas práticas atorais são acontecimentos esparsos no tempo, encontrando campo de efetivação em cineastas, atores e produções espalhados pela história e pela geografia do cinema. Estão nos terrenos baldios das pesquisas, nos filmes tidos como os “outros” cinemas: vanguarda, experimental, de poesia, independentes, visionários, de resistência etc. Apesar da presença de figurações experimentais se encontrarem majoritariamente em filmes considerados também como experimentais, a experimentalidade pode se fazer também presente em filmes clássicos, modernos e nos cinemas “novos”, mostrando aí um ator já impregnado pelas teorias humanistas e contestadoras de formas presentes nas artes dos anos de 1950 e 1960.

Não se encontra comumente o ator experimental em estudos atorais nem sociológicos ligados ao *star system* (DAMOUR, 2007) do cinema clássico norte-americano dos anos 1920 aos 1960; são objetos ausentes do estudo da economia do cinema industrial, na história das grandes estrelas e astros da tela e nos cinemas mais ligados a uma distribuição que os faça, conseqüentemente, ter público maior e sucesso mercadológico. Este centro de procedimentos do ator naturalista utiliza formas sensoriais comuns ao conhecimento mais amplo e lato da vida, dando à forma do ator aspecto mimético imediato do cotidiano, muito distante de procedimentos experimentais.

O ator sobre o qual este trabalho versa nasceu e habita as franjas de um colossal sistema de espetáculos. É notório o fato de que em quase todos os filmes experimentais existe uma sombra pavorosa que habita o “lado de lá” das formas cinematográficas hegemônicas. Para as vanguardas francesas e europeias das primeiras décadas do séc. XX, o cinema *underground* americano e os cinemas novos e marginais, a ideia hegemônica sobre o ator cinematográfico era um conjunto de procedimentos que tinha a *mimesis* como princípio, “uma manifestação concreta de uma matéria por meio da semelhança nos meios artísticos da cor, da forma e do som” (SÖRBOM *apud* LIMA, 1980: 29).

A *mimesis*, mas não só ela, é parte de programa sintético, de elaboração e de construção de mundo neste cinema que se coadunava com uma ótica burguesa de produção de sentidos de ampla distribuição e consumo, ótica calcada num programa de engenharia de formas dramáticas com conjunto bem claro de elementos: diegese hermética, gestualidade ligada ao programa ético de uma personagem conservadora (heterossexual, teísta, portadora de ética social burguesa), personagem psicologicamente retilínea (concepção behaviorista de sentido externamente reconhecível), ator sinodoicamente representativo do grupo social (corporal e gestualmente) ligado à personagem, procedimento de *casting* de atores coadjuvantes



(*type casting, character actors*) que serviam de trampolim para o “drama” dos protagonistas, ou seja, um cinema feito para promover identificação como espetáculo popular, ideologicamente moldado em premissas de uma representação cultural ocidental, predominantemente judaico-cristã.

Segundo James Naremore (2011), esta tradição da *mimesis* como ponto de discussão do ator vem das propostas de Diderot, no seu *Paradoxo sobre o comediante* (1758). Cita-se aqui Diderot porque foi ele quem propõe a porta de entrada para a questão que é crucial para compreendermos o *ethos* do ator experimental. Diderot basicamente questiona os atores que usam sua sensibilidade para comporem suas performances, e advoga o *modus operandi* dos atores que preconizam o seu aspecto imitativo, calcado em princípios que seriam da ordem mais artística possível: o princípio da imitação como ato lúcido, controlado, o ator sendo observador racional da natureza humana, das experiências políticas do real e das convenções sociais.

A *mimesis* implica uma fidelidade identificatória servil ou subserviente, seu primeiro e mais básico gênero, à “da semelhança aspectual, medindo a menor distância da coisa à sua imagem e que o grande público aprecia muito particularmente porque ela agrada seu gosto espontâneo pela minúcia e pela perícia” (DURAFOUR, 2012: 66). Ela aceita como norma a imitação como seu *modus operandi*, utilizando uma visão mais ligada à similitude dos fenômenos que chegam aos nossos órgãos sensoriais. A representação seria o seu princípio-motor e a conexão inquebrantável entre ator – papel – personagem conforma a coerência expressiva do ator mimético, transformando-o num ente (actante) que carrega, nos filmes de fruição mais comercial, os trâmites da narrativa.

Tal código, cujo lema maior era a racionalidade do ator em detrimento de sua sensibilidade transformada em material de criação, foi sendo solapado por uma psicologização crescente na literatura, no teatro e, terminando, ainda segundo Naremore (2011: 22, tradução nossa), na “mudança de ênfase da imitação [de um modelo] para a expressão [de um ‘self’] que é devida em parte ao cinema”. Da *mimesis* como imitação do real como ato refletido, surge então aquela que se funda nos princípios aristotélicos de criação de personagens “como reflexo da pessoa humana” com uma “construção, cuja existência obedece às leis particulares que regem o texto” (BRAIT, 1987: 29). Seria o representar como ato próximo do possível e palpável, em detrimento do ato de imitar como atividade do trabalho do ator.

O que efetivamente prosperou como *ethos* do ator na decupagem clássica foram os primados stanislavskianos relidos e aplicados à máquina hollywoodiana de



produção cinematográfica pelo Método de Lee Strasberg<sup>2</sup> que, grosso modo, pregava uma quase auto-hipnose do ator, como ato de preparação de papéis. Christian Viviani (2015) chama atenção justamente para a importância da psicanálise freudiana na construção do Método strasberguiano, ele mesmo “um psicoterapeuta nas horas vagas”. Para Strasberg (1990), o ator deve delinear a forma e os traços gerais do personagem e dos acontecimentos, através do trabalho de pesquisa que deve ser a sua marca característica; que a realidade, a experiência e o equilíbrio das emoções do personagem sejam dissecadas pelo ator e que pertençam ao seu texto principal, as emoções devem nascer de dentro do ator, através de suas próprias experiências pessoais, uma caracterização interiorizada, manifestando-se de dentro para fora<sup>3</sup>.

O que faz, então, o ator experimental, em vista desse poderoso arcabouço limitador e marcadamente específico dos procedimentos clássicos, que gera uma identificação sensória rápida e imediata, relação de fruição límpida com o espectador? Primordialmente, ele questiona este centro ao se aproximar do limiar, da fronteira. Ou, muitas vezes, o ultrapassa, entrando no campo minado do excessivo, do desconhecido e perigoso terreno dos procedimentos ainda não divisados ou praticados: espécie de Hades da atuação. Sua ética é a de sacudir a relação entre espectador e cinema de espetáculo composta, muitas vezes, de passividade, ao rechaçar envolvimento pessoal e afetivo com o espectador, instalando o choque e a repulsa, escapando desta urgência de sentido; ou, ainda, entupindo sua atuação de tantos signos, que a sobrecarrega ao ponto de nada significar. O experimental é uma fuga dos gêneros estratificados e fortalecidos pela indústria, questionando seu campo de trabalho assentado e inerte de módulos encapsulados (os psicologismos, procedimentos codificados pelo “gosto comum”, os trâmites do ator que se prende a personagem pré-arquitetada), fazendo com que o ator se aproxime de módulos de produção que estão nas margens da instituição cinematográfica burguesa.

A ética desse ator experimental, seu *summum bonum*, já está dada de antemão na sua própria carnadura: experimentar, improvisar, transbordar os limites estabelecidos por regras restritivas de módulos cinematográficos mais afeitos ao mercado consumidor, ultrapassar fronteiras circunscritas por códigos deveras opressores - códigos estes que cerceiam os campos de liberdade expressiva e de repertório de gestos, posturas e ações

<sup>2</sup> E, depois, por modificações feitas por Stella Adler quando esta abriu sua “Stella Adler Theatre Studio, Stella Adler Conservatory of Acting e, finalmente, Stella Adler Studio of Acting” (ADLER, 2000), após período de cinco semanas estudando com o próprio Stanislavski em Paris, em 1934.

<sup>3</sup> Uma das principais restrições que Stella Adler tinha em relação ao uso que Strasberg fez dos ensinamentos de Stanislavski era o fato de que o ator não seria capaz de encontrar somente na sua história, nas suas experiências e emoções pessoais seus recursos criativos, mas no próprio material da peça. Na sua opinião, seria impossível um ator retirar, das suas experiências, atitudes semelhantes a um Príncipe da Dinamarca.



do ator. Ao falar do novo artista de cinema, Jonas Mekas deu um termômetro do que torna o ator experimental, pois “Sua rejeição do cinema ‘oficial’ (Hollywood) não é sempre baseada em objeções artísticas. Não é questão de os filmes serem artisticamente ruins ou bons. É uma questão da aparência de uma nova atitude perante a vida, uma nova compreensão do Homem” (MEKAS, 2002: 69, tradução nossa). Portanto, é esta atitude que o ator experimental instaura: uma visão inovadora de todo arcabouço de representação que historicamente se amalgamou ao trabalho do ator no cinema e que, na nova ordem ética do ator experimental, envelheceu, perdeu seu frescor pela repetição *ad nauseum*, pela falta do oxigênio da criação.

Talvez por ser fenômeno acadêmico muito novo, as reflexões sobre as atuações experimentais estejam ainda em fase de germinação. Os termos “ator/ atriz experimental” ou “atuação experimental” têm sido de pouquíssimas ocorrências. O artigo, em nossa opinião, pioneiro pelo menos na proposta terminológica, foi o de Nicole Benez (2015), na Revista *Atalante*, que versa sobre uma prática discursiva do ator de vertente mais abertamente política, que questiona o poder abertamente alienante, ilusório do seu *métier*. Ela fala dos atores que usaram a arte da atuação para empresas voltadas para a revelação, através de suas escolhas e trabalhos, das fraturas e exposições da arte do ator mais centrada no ativismo social e político.

### 1. Figurações experimentais

O ator experimental parece não ser um espectro finalizado nos filmes, sua aparição e os registros de sua aparição na tela parecem estar em estado de eterno processo, onde este próprio processo de produção das atuações, dos gestos, dos deslocamentos e das posturas irrompem na tela como material de composição fílmica, e também como material do filme finalizado.

Sobre esta “espontânea” aparência de ato em processo, Wheeler W. Dixon (2010) explica que o filme experimental se preocupa com que os atores tragam o que há de espontâneo e real neles mesmos – em vez de vasto número de habilidades miméticas e artificiais, principalmente ligadas a um papel. Há uma conexão mais genuína com o real (procedimento mais pessoal e intenso), uma valorização da atuação com mais elementos de riscos e espontaneidade. Este real que se menciona aqui não é, obviamente, contraposição ao artificial, ao *fake* ou ao vazio, mas é fidelidade do ator à expressão individual que existe em detrimento da expressão da personagem, ou seja, *persona* inflada vs. personagem desprezada. Esta expressão pessoal pode nos gerar casos sublimes de presença atoral, como foi o caso de Taylor Mead em *The Flower Thief* (Ron Rice, 1960), onde sua peregrinação burlesca por uma cidade hostil e adulta reforça o caráter pessoal destas aparições.



Sobre a questão da presença física do ator na tela, sua relação com o dispositivo e com o público, revela-se fato quase que onipresente no cinema experimental: um potente desejo do elemento humano de aparecer na imagem, de estar presente no filme, do que encenar trama e desenvolver personagens (GUIMARÃES, 2010). Esta busca pela “verdade” toma configurações especiais no ator experimental, pois se há uma preponderância do “estar-lá” sobre o “fazer-algo-semioticamente-legível-na-tela”, então é no terreno onde há o caos da presença que ele reina, e não na organização numa *mise-en-scène* controlada.

Sobre o caos da presença física do ator experimental na tela, instala-se nessas figurações o quesito do desconforto como ponto central de sua criação. Qual ator estaria efetivamente engajado, estética ou eticamente, em produções que apresentam situações físicas limites: partos reais, abortos encenados, vômitos provocados, corpos mutilados, figurações (auto-)destrutivas, castrações, coprofagia, canibalismo, abusos físicos ou atividades eróticas explícitas?

No que tange o limite do corpo do ator, há duas categorias de sua presença que são as bases classificatórias para sabermos quais procedimentos levaram ao limite do seu corpo no cinema: o fazer ou o atuar. Agamben, citando Aristóteles, opõe os termos atuar (*poiesis*) e agir (*práxis*), para falar daquele que cria a obra, mas não a encena. Contudo, ele vai mais adiante quando afirma que: “[...] se o *fazer* é um meio que visa a um fim e o *agir* um fim sem meios, o gesto rompe a falsa alternativa entre fins e meios que paralisa a moral e apresenta os meios que se subtraem como tais ao reino dos meios que não procuram um fim” (AGAMBEN, 1991: 35, tradução nossa). O que Agamben quer dizer, aqui, é que pode haver espaço para um terceiro gênero de ação, ou seja, um modelo de jogo que não leva em conta a dicotomia enclausuradora do *atuar* X *fazer*. Exemplo da quebra dessa dicotomia está no filme *Sem essa, Aranha*, de Rogério Sganzerla. Helena Ignez, numa chave que pode ser conceituada como indecorosamente abjeta, enfia o dedo na garganta e figura (?) um vômito. A relação do gesto de Ignez pode ser lida como questionamento violento à dicotomia *atuar* X *fazer*, evitando, a atuação maquiada e expondo o ato, a fatura do gesto, como dado de choque artaudiano e, segundo Ismail Xavier, sugerir uma “interrogação mais funda em torno dos paradoxos da linguagem” (XAVIER, 2006: 20). Assim, os atores experimentais levam em conta de maneira muito particular as questões de atuar e do fazer no filme - questões que ponham em risco sua vida, sua saúde ou sua integridade física. O ator experimental efetivamente atua e faz ao mesmo tempo, impondo uma leitura do seu jogo absolutamente subversiva e poética.

Seguindo o aforismo de Nicole Brenez (2006: 45, tradução nossa), em *Cinemas d'avant-garde*, “o cinema possui essa força de reconfigurar inteiramente nossa



experiência, de fragilizar nossas partições, nossos hábitos perceptivos, nossas crenças”. A exposição corpórea da matéria biológica e animalizada do corpo como puro gerador de vida (e de morte) foi promovida por cineastas como Stan Brakhage, Júlio Bressane, Jack Smith e Rogério Sganzerla que empurraram para o limiar a exposição do corpo do ator. O corpo, aqui, tem duas vertentes sugestivas: o corpo confrontando experiências limítrofes de vida e morte (fruto de movimentos incontestáveis da natureza ou impostos pelo próprio homem) e o corpo (auto-)mutilado.

Durante o nascimento de sua primeira filha, em 1959, Stan Brakhage filmou o parto e usou o material para compor o filme *Window Water Baby Moving*. A crueza das imagens do filme é de tal nível de arrebatamento e choque, que a conclusão que se tira é que esta proposta da exposição do corpo biológico nos seduz exatamente por sua sinceridade acachapante (Sitney, 1979). Mantendo o registro dos limites corporais em outra chave, no entanto, tanto comportamental quanto de registro de encenação (não mais uma situação realmente vivida, mas encenada), está a sequência do aborto em *Barão Olavo, o horrível* (Júlio Bressane, 1970). Produção da Belair Filmes, vida e morte são extremidades da mesma linha estética, pois resultados de um corpo que pode gerar vida ou ser resultado de torturas ou vícios plasticamente desconfortáveis.

O corpo nesses dois filmes tão diferentes e produzidos em países tão distantes revela linhas de força estética muito próximas: a exposição do corpo biológico e suas carnes expostas, mostrando o que seria puramente da esfera médica ou profissional, mas aqui oferecidos ao escrutínio escopofílico. A relação destes corpos expostos tem conexão próxima (de tão próxima, difícil de não ser ressaltada) com os primados do realismo grotesco de Bakhtin. O corpo seria, segundo o teórico russo lido por Muniz Sodré e Raquel Paiva (2002: 57), uma “corporalidade inacabada, aberta às ampliações e transformações, como na figura da mulher grávida. É o corpo da gestação, mas igualmente dos desdobramentos, dos orifícios, dos excrementos e da vitalidade”.

A relação do ator experimental com as suas necessidades fisiológicas é outro campo de investigação que merece aprofundamento. Ao mesmo tempo que essas atividades são operadas em registro pouco edificante e graficamente nauseante, a própria inclusão destes gestos no filme reforça a quebra de contrato destes mesmos com proposta de apego sensorial que poderia ter com o espectador de filmes mais comerciais. Em um cinema em que a lógica própria da sua existência é a expressão de estados extremos do comportamento e da alma (COELHO, 1982)<sup>4</sup>, comer (e/ ou

---

<sup>4</sup> Teixeira Coelho liga esses estados exasperados da alma à figuração do ator no teatro da crueldade, do dramaturgo, ator e escritor francês Antonin Artaud.



vomitando), beber, defecar, urinar, babar e chafurdar no lixo são atos fisiológicos levados pelos atores experimentais ao limite do abjeto, dando aspecto sujo, animalesco ao ato.

A presença do ator nesses filmes pode incorrer também em risco de prisão, de assassinato, ao participar de produções em períodos de ditaduras violentas, de guerras ou filmando em zonas de conflito militar e cenas com os atores tendo que deambular a esmo nas ruas da cidade, conversando com transeuntes em ações que, grosso modo, chamaríamos de *performance art*. Diversos atores e artistas de vários campos tiveram que correr riscos que resvalavam no quase suicídio para filmarem nas ruas e aeroportos, entrevistando ou contracenando com transeuntes, participando de concertos musicais em locais abertos e escrevendo livros com temas censurados - ou seja, atuando profissionalmente em tempos em que a liberdade era luz opaca no fim do túnel.

## 2. Linhas de força da atuação experimental

### 2.1 O ator e o dispositivo

O sistema espacial fílmico foi produzido para situar no plano um mundo que, segundo o cinema clássico, era para ser de plena satisfação dos nossos princípios de espacialidade, direção e ligação emocional entre os corpos e entre esses e os objetos, mediados por intervalos. Quando o desenvolvimento desse sistema espacial logicamente situado em bases cotidianas, reais, é quebrado por uma descontinuidade – seja ela de direção, de olhar, de reação, de vestuário, entre outras – que não condiz com as relações dos objetos no nosso mundo tridimensional, dizemos que pode haver falsa ligação entre os planos.

Deleuze já confirmava que no cinema moderno são “as anomalias de movimento [que] se tornam o essencial em vez de serem acidentais ou eventuais”, quebrando “(...) a complementaridade do espaço hodológico vivido” (DELEUZE, 2005: 158) na cena, causando desconforto no espectador, que sempre espera ver uma contiguidade física entre o espaço diegético e o seu espaço cotidiano. Se no cinema clássico o plano tem unidade inquebrantável, e a relação entre os planos se dá em parâmetros sempre afiançáveis, nos cinemas modernos (e, é claro, no experimental), esta unidade está sempre por um fio, pois:

*Falso raccord* não é nem um *raccord* de continuidade nem uma ruptura ou uma descontinuidade no *raccord*. O *falso raccord* é por si mesmo uma dimensão do Aberto, que escapa aos conjuntos e as suas partes. Ele realiza outra potência do extracampo, este alhures ou esta zona vazia, este “branco sobre branco impossível de filmar”. (DELEUZE, 1985: 43).



Várias destas práticas de descontinuidade que pululam em figurações experimentais do ator – o *jump cut*, o falso *raccord* -, são marcas de escritura, de uma descontinuidade (não) desejada, e que Comolli (2008) nos lembra que sua artificialidade é o contrário das práticas da boa e velha montagem invisível, instalando uma relação atribulada entre o ator e o dispositivo fílmico.

Nos cinemas experimentais, mas não somente neles, o discurso tende a “se mostrar” nas dobras e fraturas do filme, nos espaços entre os planos, tendo o corpo do ator como vetor destas manifestações desconfortáveis e impertinentes, como quando penteados são mostrados com erros que denunciam o corte ou quando elementos visuais não estão de acordo com a continuidade pretendida da decupagem clássica. Quando descreve o jogo de Al Pacino, Christophe Damour (2009) afirma que ele muda tanto seus gestos de uma tomada a outra, de um plano a outro, que fica impossível manter a sonhada contiguidade de sentido visual da cena, instalando o temido falso *raccord*. Já sobre o jogo fraturado e desequilibrado de Montgomery Clift, o falso *raccord* surge quanto este não permanece nas marcas definidas em tomadas diferentes, quebrando a unidade do *blocking* cênico, o que pode causar problemas para a continuidade. Acima dessas instabilidades, Damour (2016) tem por hipótese o fato de que essas inconstâncias, esses desequilíbrios do corpo do ator, são resquícios indelévels do abismo que separa o jogo do ator clássico, marcado pela retidão de formas e posturas, e o moderno, que se identifica pela quebra dessas constâncias e desse sujeito centrado e sólido<sup>5</sup>.

O falso *raccord* pode ir ainda a experimentos mais radicais, estabelecendo ruptura tão acintosa da continuidade fílmica que pode soar como desleixo, tamanho o seu grau de choque pelo suposto erro cometido – por exemplo, quando, em *O dia do desespero* (Manoel de Oliveira, 1992), a atriz Teresa Madruga sobe a escada vestida no primeiro plano com costumes de época e no plano seguinte volta com roupas de nossos dias. Em *Barão Olavo, o horrível* (Júlio Bressane, 1970), há quebra de expectativa de fornecimento do contraplano quando Rodolfo Arena, Lillian Lemmertz e Helena Ignez se entreolham sem que vejamos suas localizações no conjunto da cena - o que o cinema clássico resolveria a contento com um plano de situação no início da sequência. Há também um estranho falso *raccord* de expressão facial (BRENEZ, 1998: 271) de Rodolfo Arena e Lillian Lemmertz, que encenam reações diferentes a pessoas que eles olham no espaço fora do plano, dando impressão de que “a cena está incompleta”, pois a

<sup>5</sup> Pode parecer paradoxal que depois de ter dito (*supra*) que não se encontra o ator experimental no *star system* americano e estar aqui agora citando Pacino e Clift, lembro que é extremamente raro, mas absolutamente possível, encontrar figurações experimentais em filmes clássicos, como nos casos aludidos por Christophe Damour sobre o falso *raccord*.



desestabilização espacial conjugada com a ausência de contraplanos causam o choque pelo laconismo narrativo.

Essas figurações, que este trabalho tem por hipótese serem experimentais, mostram um ator cuja verdade expressiva é rarefeita, sendo vetor de sentido que foge de sua completude, mostrando outra parte da verdade (FOSSARD-DE-ALMEIDA, 2016) transformando a postura do ator em figuração da dissimulação, mas também da vergonha e de modos de subjetivação calcados no esvaziamento identitário. Tão desconcertante como o falso *raccord*, a encenação de costas pode ser não somente um desaparecimento simbólico do ator, proveniente do Teatro Kabuki, mas um escamotear de sentido e da expressão de sua energia vital, dos seus mecanismos de visibilidade gráfica na tela, que denotam desaparecimento simbólico.

Quando o ator se vira de costas para a câmera, não é o “(...) sentimento de um instante que [seus ombros] exprimem, mas a natureza de um personagem” (AMIEL, 2016: 22, tradução nossa), pois estar de costas para a câmera pode mostrar tanto um breve instante de uma verdade cuja maestria em veicular o cinema adquiriu, como os primeiros seis minutos memoráveis do prisioneiro (interpretado por Emil Jannings) visto de costas, indo até a sala do diretor do presídio para ler uma carta, deflagrando toda a narração do filme *Variété* (E. A. Dupont, 1925). Enquanto no teatro a postura de costas pode ser considerada “fraca”, no cinema ela carrega de sentido a ausência do rosto do ator - como nas várias cenas de Mizoguchi em que os atores, tomados pelo remorso, pela culpa ou pela vergonha, se escondem em espaços escuros ou nos cantos dos quartos, retirando do controle do espectador a total compreensão emotiva da cena ao mesmo tempo que também retira o acesso à reação da personagem, fazendo com que outros elementos corporais veiculem o sentido da cena: os ombros, a postura, parte do rosto e o pescoço (BORDWELL, 2008).

Há um caso mais ousado de sonegação da imagem do rosto do ator, quando o filme intitulado *Film* (Alain Schneider, 1964) tenta nos negar por um longo tempo sua visualização, escondendo todas as superfícies que poderiam refletir sua imagem: espelhos e vidros. Somando-se a isso, a irritante insistência de seu protagonista, o ator Buster Keaton, em virar a costas para a câmera, se esgueirando pelas paredes, usando a mãos para esconder o rosto - o que, na opinião de Deleuze, foi uma percepção subjetiva do personagem (Keaton) dos objetos e animais no quarto. Para Deleuze, a percepção da câmera de suas ações: é a percepção da percepção, imagem-percepção de um corpo que não quer se mostrar:

A câmera continua submetida à condição de não ultrapassar os noventa graus às costas do personagem, mas a convenção que se acrescenta é que o personagem deve



expulsar os animais e cobrir todos os objetos que possam servir de espelhos ou até de quadros, de modo que a percepção subjetiva se extinga e que permaneça apenas a percepção objetiva (...) (DELEUZE, 1985: 89 – 90).

É sugestivo que nessas primeiras imagens desse filme mostre-se um olho em plano detalhe: um filme que investiga o olho como órgão de sentido vital para o corpo vivente e, por conseguinte, para a escopofilia no cinema: cinema dos sentidos.

## 2.2 O cinema dos sentidos

A experiência limítrofe de atores que se mutilam ou que permitem se mutilar é já histórica no cinema experimental, percorrendo uma linha de procedimentos que remonta aos vanguardistas europeus dos anos 1920 com *Un chien andalou* (Luis Buñuel e Salvador Dalí, 1929), passando por cineastas do cinema experimental americano e do cinema marginal brasileiro em *The Way to Shadow Garden* e *Reflections on Black* (Stan Brakhage, 1954 e 1955), e *Amor louco* (Júlio Bressane, 1971). Essa linha de força estética do ator empurra para um espaço fronteiriço os estatutos da figuratividade do corpo. Este cinema da (auto-) mutilação está num grupo maior, que este trabalho nomeará de *cinema dos sentidos*.

Em *Reflections on Black* e *Um cão andaluz*, o corpo do ator é o corpo mutilado pelo dispositivo fílmico, só que por vias diferentes: no filme de Buñuel e Dalí, na figura do próprio diretor que corta o olho da atriz (na verdade, o de uma cabra); e no filme de Brakhage, a mutilação surge no suporte filmográfico por meio de arranhões e interferências na película. Estes filmes abrem visada teórica para a instalação do cinema dos sentidos - um cinema que quer problematizar o próprio ato da visão do ator (e, por consequência, do espectador) -, porém questionam essa visão numa tentativa de dizer que o material e o conteúdo parafílmicos (com o ator – ou uma cabra – sendo usado como objeto) estão como que sob suspeição, sob litígio.

Em *Reflections on Black*, a mutilação ainda surge como intercessão do diretor. Mas ao contrário do filme de Buñuel e Dalí, em que o diretor marca presença efetiva, também como ator, no ato da mutilação, instalando espécie de assinatura da obra atuando em um papel específico, Brakhage a opera em outra ordem: arranhando a película exatamente sobre os olhos do ator, numa forma indireta e alegórica da “presença” do diretor (e, por conseguinte, da enunciação), ato que pode ser considerado uma autorreflexividade fílmica no seu limite mais brutal. Esta interferência “demiúrgica” de Brakhage o faz ser espécie de fornecedor ou árbitro da luz e, segundo Renan (1967: 98), há nesta cena a identificação incomum entre o olho da câmera e o olho do cineasta.

Em outra frente de autoconsciência fílmica e mutilação corporal do ator, surge,



neste cinema dos sentidos, um ator que se mutila como forma de promover adensamento de uma visão que, diferentemente de *Reflections on Black*, se dá como resultado de desejos do inconsciente da personagem – aqui, numa forma de narrativa indireta, pois é, na verdade, o diretor que dita essa agressão da visibilidade, problematizando os sentidos como órgãos promotores da compreensão (ou incompreensão) fílmica. Os órgãos dos sentidos em *The Way to Shadow Garden* estão sendo atacados (pelo ator-diretor) como prova inconteste de que há algo de biologicamente suspeito na espectralidade fílmica. Ao perfurar os olhos, o ator Walter Newcomb começa a enxergar além da materialidade manifesta do mundo visível, começa a ver um mundo “ao contrário” ou “outro mundo”, que é gerado na tela com imagens do negativo do filme - sugerindo, assim, outra compreensão da relação imagem fílmica X apreensão visual da imagem no cinema.

Em *Imagens do silêncio* (Luiz Rosemberg, 1973), *Parada fúnebre de rosas* (Toshio Matsumoto, 1969), *The Way to Shadow Garden* (Stan Brakhage, 1954) e *Amor louco* (Júlio Bressane, 1971 - filme produzido em sua fase de exílio londrino), mas também em *Sentença de Deus* (Ivan Cardoso, 1972), há uma profusão de órgãos dos sentidos (e também sexuais) sendo mutilados e expostos, num diálogo extremamente profícuo com os filmes produzidos em momentos anteriores do cinema experimental.

Harun Farocki foi também um exemplo de ator e cineasta que criou impactante manifestação de cinema dos sentidos - neste caso específico, o tato. Em *Inextinguishable Fire* (Harun Farocki, 1969), filme que mistura *body art*, *performance art* e ativismo político, ele queima seu próprio braço com uma ponta de cigarro para mostrar os avassaladores efeitos do líquido inflamável Napalm, usado indiscriminadamente pelos Estados Unidos na guerra do Vietnã, gesto que nos faz repensar a dicotomia entre fazer e atuar, já comentada acima.

Uma possível subdivisão do cinema dos sentidos seria o que fazem alguns cineastas espalhados pela história do cinema ao exporem órgãos sexuais e excretórios em estilo de aparição que resvala na ambivalência do erótico/ biológico - mesmo obviamente não sendo somente estes, pois os canais desta exposição são vários. André Parente (2000) já enfatizou que existiu um grupo de filmes de autores tão diferentes quanto espalhados pela geografia e pelo tempo – nomeado por ele como o “cinema do corpo” –, que procurou expor corpos ou partes dele com plataformas várias: reabilitação sensitiva, mostraçãõ do corpo cotidiano, duraçãõ do tempo.

Primeiramente, esta eleição de partes do corpo tem, segundo Deleuze, um cinema que expõe o corpo em outro estado de mostraçãõ ou percepçãõ, ou seja, corpo sujeito à materialidade da passagem do tempo:

No ‘cinema do corpo’, os corpos são afetados pelo tempo,



pela duração (presente vivo) de tal maneira que exprimem uma pluralidade das maneiras de ser no presente. (...) O 'cinema do corpo' introduz a duração dos corpos, fazendo-os sair do presente linear composto de uma sucessão de instantes presentes. (PARENTE, 2000: 105 – 106).

Existe algo no corpo do ator experimental que não nos remete ao corpo estranhado do outro, mas ao corpo alienado do próprio espectador. Esses corpos (auto-) mutilados, expostos e resistentes não representam outro que não quero ser, mas um eu que eu mesmo como espectador não consigo reconhecer. Portanto, é preciso expor o corpo para reconhecê-lo, não somente como objeto estético, mas também como elemento que sofre as intempéries do tempo, as mutilações como denúncia e exposição biológica, questionando o ato escopofílico.

Na história do cinema, a exposição de órgãos sexuais tem sido um tabu. Principalmente quando este órgão sexual está em estado de excitação próximo ao ato sexual (antes, durante ou imediatamente depois). A cruza da exposição destes órgãos sexuais nos cinemas experimentais é desnorteadora, pois feita em vertente moral muito distante dos ditames do cinema afeito à distribuição mais ampla e exibição popular. Exemplos destas exposições de órgãos sexuais são a nudez da prostituta em *A visita do velho senhor* (Ozualdo Candeias, 1976); uma profusão de pênis em *Flaming Creatures* (Jack Smith, 1963); nádegas em *Taylor Mead's Ass* (Andy Warhol, 1965) e *Parada fúnebre das rosas* (Toshio Matsumoto, 1969); pênis ereto durante o ato sexual, aqui visto em plano com o filme em negativo, em *Wedlock House: An Intercourse* (Stan Brakhage, 1959) e em *Fuses* (Carolee Schneemann, 1967); e nudez um tanto quanto poética – mas também sexo masculino rijo – no ensaio *Les plages d'Agnès* (Agnès Varda, 2008).

### 2.3 O corpo místico do ator experimental

As figurações religiosas neste trabalho serão colocadas sempre em contexto de exceção à regra: figurações religiosas possuem ligação mística do personagem com ambiência divina ou etérea. Nestes filmes dos quais falaremos, as figurações religiosas são deslocadas para citações incôngruas: disputas mesquinhas na vida doméstica, exibição da hipocrisia da tradicional família patriarcal, do incesto, da fome e da ironia dos dizeres bíblicos.

Deslocadas de seus sentidos mais estritos, as figurações religiosas experimentais remontam presença do ator, repondo a discussão que implementada por Richard Hornby sobre a arte do ator, em que enumera dois tipos de impressões que temos da arte da atuação: os místicos, que acham que a arte do ator é dom divino,



intangível; e os racionalistas, que pensam que a atuação é obviamente questão de atributos externos do ator: beleza, gesto, postura (HORNBY, 1983: 20).

O corpo místico<sup>6</sup>, como comentário sobre o *métier* do ator, foi também objeto de estudos de Roland Barthes que afirma que um dos mitos sublimes do sacerdócio do ator consiste em defini-lo como possuído: “o ator incorpora a personagem, é ‘habitado’ por ela” (BARTHES, 2007: 218). Há a mística da própria presença do ator, sua capacidade de “irradiar” energias vitais que encontra eco em teorias esotéricas da sua presença (LESCOT, 2001). No entanto, longe da plenitude das irradiações e da presença “energética” do ator, há a desgraça moral, social e religiosa de personagens, de famílias disfuncionais encenadas em lares aberrantes, o incesto, a violência e a fome. O cinema experimental empurra para zona limítrofe de temas acinzentados a presença deste misticismo parodiado, deslocado dos seus valores tradicionais, apimentado com a ironia, a paródia, as drogas e os temas mezinhos dos problemas cotidianos. O gesto místico agora não é mais empregado na sua forma ortodoxa, ligado a questões que revolvem adoração plena do Divino, é denunciado pelos meandros de sua aplicação, atingindo status subversivo e profano.

Um dos aspectos mais pregnantes do cinema experimental, e das figurações experimentais no cinema, é sua capacidade de colocar em questão uma profunda potência transtextual das artes, pondo no tabuleiro de elementos que é o filme, citações, referências, elementos plásticos, falas dos atores, *tableaux vivants*, entre outros procedimentos, que reavivam a sempre profícua capacidade das artes de se impregnarem, renovando e aprofundando a significação destas figurações. Foi o caso da gesticulação mística de Harpagão, vivido por Louis de Funès no filme *O avarento* (Louis de Funès; Jean Girault, 1980), quando este ouve uma estranha música diegética e extradiegética ao mesmo tempo, um coro religioso que nos remete ao quadro *A visão de São João o Divino* (de El Greco), em que o santo tem as mãos levantadas - gesto que figura a revelação, a adoração e a pureza encarnada. Só que aqui Harpagão é sovina, emagrecido como um morcego tentacular, irritadiço, mal-humorado, sempre a discutir minúcias para que o seu dinheiro não seja desperdiçado em pequenezas mundanas.

Patrice Pavis (2011) afirma que há três tipos de corpos dos quais o ator pode

---

<sup>6</sup> O corpo místico do ator surge no trabalho de Patrice Pavis (2011), quando este diz que uma figuração de adoração do personagem liga a figuração do personagem e o corpo do ator para o que ele chama de corpo místico. São figurações que subvertem o contexto religioso e divino da adoração para paródias, subversões de sentido, ironias e choques. No início deste subitem, descreve-se o corpo místico do ator em relação à sua arte, à sua capacidade de irradiação, mas esta não é a linha efetivamente traçada aqui, que foi a de personagens que usam o corpo místico de maneira jocosa e até chocante, em ambiências de degeneração moral.



se utilizar: o corpo físico (do próprio ator), corpo antropológico (gestos, posturas), corpo fictício (a relação ator/ personagem); e, nessa cena de Funés, ele sugere um quarto tipo de corpo: o corpo místico. Essa cena de *O avaro* possui óbvio sentido burlesco, justapondo o cotidiano mesquinho das atribuições domésticas com a ideia do Divino e da revelação. Essa justaposição se torna transgressiva e abusa de comicidade profundamente desrespeitosa com a ambiência sagrada; é secular no que tange à sua comparação alegórica de dois elementos tão díspares (religiosidade e questões de finanças familiares) e põe o corpo místico do ator em rota de colisão com uma figuratividade atoral mais assentada em codificação mais tradicional, realista, do mito.

No filme *Twice a Man* (Gregory Markopoulos, 1962 – 1964) o ator Paul Kilb é um rapaz atormentado pela homossexualidade, por visões persistentes de sua mãe, interpretada por Olympia Dukakis, em família marcada pelo incesto e pelas relações pouco esclarecidas no filme. Numa dessas visões de sua mãe, esta surge em gesto maternal cristão: o gesto da Mater Dolorosa de Dukakis é de mãe-madrasta incestuosa, e nela reside toda atribuição afrontadora de aviltamento e infâmia (NOGUEZ, 2010). Num filme inundado de símbolos – o espelho, o incesto –, Dukakis figura uma Mater Dolorosa degenerada, comprovando a hipótese desse trabalho de que o ator experimental tem por finalidade – quase uma vocação – de se apoderar dessas imagens-emblema exaustivamente presentes nas paredes das salas das famílias cristãs, ressignificando seu sentido: da mística cristã para as relações-tabu vividas<sup>7</sup>.

Nessa exposição de corpos profanadores, o nu do ator quebra a regra de que o rosto é o lugar de atenção primordial e essencial do seu corpo, desviando nossa atenção primeira para a totalidade do seu corpo. Há um risco permanente em retirar a roupa do ator, pois ao expor sua nudez, “o ator se restringe a assumir completamente a experiência do finito, do mensurável, da exatidão ontológica, no momento em que não lhe é mais permitido tirar proveito emocionalmente do caráter lábil de seu rosto” (VASSE, 2001: 313, tradução nossa).

No filme *Vício frenético* (Abel Ferrara, 1992), Harvey Keitel expõe um corpo-Cristo que figura o declínio do homem ocidental consumido pela cocaína, marcado pela corrupção que assola sua atividade profissional: é policial numa violenta e suja Nova York dos anos de 1980. Seu corpo-Cristo é grotesco, animal, monstruoso, figurando o desmoronamento que o faz sucumbir perante as drogas. Sua frase-logotipo enfatizada no filme é “Fiz tantas coisas ruins”, fazendo com que Keitel interprete um vampiro de si

<sup>7</sup> A reconfiguração experimental da Pietá aparece em profusão nos cinemas narrativos de matriz minimamente contestadora, desde *O estranho que nós amamos* (Don Siegel, 1971), em que Geraldine Page termina uma cena de orgia com seu hóspede Clint Eastwood e uma de suas criadas se colocando na pele da Virgem; até *A lei do desejo* (Pedro Almodóvar, 1985), com um homem no lugar da mãe segurando o corpo seminu e morto do seu amante.



mesmo, privado de futuro, pois trata-se de “(...) representar o efeito de injeções ou inalações sob forma de implosões, de êxtases negativos: a face se expõe, devastada pela interioridade, o corpo sucumbe nele mesmo num ângulo morto do plano: é um trabalho [de Keitel], portanto, de um desmoronamento” (BRENEZ, 1998: 274). É notável no jogo de Keitel a presença de rima gestual não somente com a imagem do Cristo crucificado, símbolo já desgastado pela exposição exaustiva, com o gesto de outro ator do mesmo filme, que figura a crucificação durante batida policial. A rima gestual é vetor conector entre duas imagens que se completam ou dialogam entre si, ora simplesmente mimetizando à semelhança do gesto produzido alhures, ora “terminando” o gesto feito por outro ator<sup>8</sup>.

### Conclusão

Este trabalho tenta traçar as linhas de força da atuação experimental numa plêiade de filmes tão numerosos quanto diversos, indo do cinema clássico e dos cinemas modernos até as obras mais vanguardistas do cinema europeu do início do século (expressionista, formalista, impressionista) ou o cinema brasileiro da segunda metade do século XX. Ele procura refletir sobre os modos de aproximação com o real, em vias diferentes do naturalismo-realismo do cinema clássico industrial, elaborando interpretações que levem em conta as problemáticas relações do sujeito com o artefato de arte, com o dispositivo cinematográfico e os meios expressivos e criativos.

A atuação experimental que investigamos tem a ver com o trabalho atoral no campo estético e criativo, com suas escolhas no jogo do ator, sua sempre profícua tradução intersemiótica de obras artísticas de outras matrizes (pintura, teatro, *performance art*, fotografia, iconografias religiosas), com a tradição teatral e cinematográfica, com sua relação sempre questionadora com os módulos mais clássicos de atuação: o naturalismo stanislavskiano parece-nos ser o mais proeminente deles! São aquelas que até hoje sempre estiveram no campo das “outras manifestações atorais”, para as quais as abordagens metodológicas tradicionais não foram capazes de analisar com precisão ou escopo<sup>9</sup>. É absolutamente sugestivo o fato de que trabalhos acadêmicos sobre Taylor Mead, Gerard Malanga, Jack Smith, Walter Newcomb, Joe D’Alessandro, Delphine Seyrig, atores do cinema B norte-americano e aqueles que fizeram parte das vanguardas europeias dos anos 1910 até 1930 sejam quase

<sup>8</sup> Notável uso da rima foi feito por Fritz Lang em *M, o vampiro de Dusseldorf* (1931), quando policiais e gângsteres utilizam alternadamente o gesto de bater com a mão espalmada na mesa, marcando com alto grau de ironia a igualdade de procedimentos, e, por conseguinte, o *ethos* de ambos os grupos.

<sup>9</sup> É natural, então, que possamos concluir que, para manifestações artísticas experimentais, utilizemos metodologias experimentais, promovendo amálgamas entre procedimentos, pequenos deslocamentos de conceitos, minuciosas transgressões de taxonomias, para dar conta de tais manifestações artísticas.



inexistentes.

Outro problema com os procedimentos metodológicos das figurações experimentais é decidir como abordar objeto tão anômalo, esparsos em escopo fílmico tão amplo. Usamos o procedimento em que se faz utilização dos princípios metodológicos principais para identificarmos as manifestações experimentais do cinema em trabalhos sobre o cinema experimental que já têm longa circulação acadêmica. Essas obras foram extremamente generosas no que tange ao *modus operandi* desses filmes, na relação que esses filmes empreendem com o “pensamento criativo experimental” que transparecia em muitos autores e cinematografias diferentes, em atores tão distantes temporalmente quanto geograficamente como Olympia Dukakis e Helena Ignez, como Andy Warhol, Buster Keaton e Guará Rodrigues. Ao investigar a história da cinematografia experimental, as aparições atorais experimentais foram surgindo naturalmente, produzindo profícua teia de diálogos criativos e estilísticos, procedimentos e aplicação de técnicas que eram correlatas, em filmes e realizadores tão díspares quanto Fernand Léger e Andrea Tonacci.

Mesmo estando debruçado na atuação experimental por algum tempo, perguntas ainda estão por ser respondidas e temas serem investigados: figurações experimentais são voláteis, dependendo do tempo de ideias de sua execução, ou são fixas e serão sempre experimentais? Deixam de ser experimentais se, por qualquer interesse, o cinema clássico ou moderno passa a utilizar, fazendo do cinema experimental uma espécie de laboratório de criações? Qual é a incidência de figurações experimentais presentes nos cinemas não experimentais? Pensamos que esses interesses pertençam a trabalhos que deverão ainda ser produzidos.

### Referências

ADLER, Stella. *The art of acting – An acting methodology*. Nova York: Applause Books, 2000.

AGAMBEN, Giorgio. “Notes sur le geste”. *Trafic – Revue de Cinéma*, Paris, ano 1, n. 1, inverno 1991, 31 - 37.

AMIEL, Vincent. “Marlon Brando, et la cape de Balzac”. In: DAMOUR, Christophe. (Dir.). *Jeu d’acteurs – Corps et gestes au cinéma*. Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, 2016. 21-26.

BARTHES, Roland. “O mito do ator possuído”. In: \_\_\_\_\_. *Escritos sobre teatro* (1ª. Ed.). São Paulo: Martins Fontes, 2007. 218-222.

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

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



BRENEZ, Nicole. "Are we the actor of our own life? Notes on the experimental actor". *L'Atalante*, Valência, n. 19, 2015, 59-66.

\_\_\_\_\_. "Cinemas d'avant-garde". Paris: Cahiers du cinema/ Les petits Cahiers/ Scérén-CNDP, 2006.

\_\_\_\_\_. *De la figura en général e du corps en particulier – L'invention figurative au cinema*. Louvain-la-Neuve: De Boeck, 1998.

COELHO, Teixeira. *Antonin Artaud*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder, a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

DAMOUR, Christophe. Études actorales, un état des lieux. *Positif*, Paris, n. 552, fev. 2007, 55-59.

\_\_\_\_\_. *Al Pacino – Le dernier tragédien*. Paris: Scope Édition, 2009.

\_\_\_\_\_. *Jeu d'acteurs: corps et gestes au cinema*. Estrasburgo: PUS, 2016.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 1. A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_. *Cinema 2. A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DIDEROT, Denis. "Paradoxo sobre o comediante". In: \_\_\_\_\_. Diderot. Textos escolhidos. São Paulo: Abril Cultural, 1979. P. 159-192.

DIXON, Wheeler W. "Beyond characterization – Performance in 1960s experimental cinema". *Screening the past*, Issue 29, Special Issue: Cinema & photography: Beyond representation, November 18, 2010. Disponível em: <http://www.screeningthepast.com/2015/01/beyond-characterization-performance-in-1960s-experimental-cinema/>. Acesso em: 18 de janeiro de 2019.

DURAFOUR, Jean-Michel. Laura. "Voir l'image au dos du film". In: THOMAS, Benjamin (Dir.) *Tourner le dos. Sur l'envers du personnage au cinéma*. Saint Dennis: Presses Universitaires de Vincennes, 2012. (Col. Esthétiques hors cadre). P. 65-67.

FOSSARD-DE-ALMEIDA, Aurore. "Le dos comme lieu d'encaissement. Yi-Yi (Edward Yang, 2000)". In: DAMOUR, Christophe (Dir.) *Jeu d'acteurs – Corps et gestes au cinema*. Strasbourg: Universitaires de Strassbourg, 2016.

GUIMARÃES, Pedro Maciel. "Cinema, a arte da pose e do aparecer - Os filmes da Belair". *Beta: o cinema online*, v. 9, 2010, 16-19.

HORNBY, Richard. "Understanding acting". *University of Illinois, Journal of Aesthetic Education*, vol. 17, n. 03, outono 1983, 19-36.

LESCOT, David. "Apprendre à rayonner: L'Acteur selon Mikhail Chekhov". In: FARCY, Gérard-Denis; PRÉDAL, René (Dir.). *Brûler les planches, Crever l'écran – La présence de l'acteur*. Saint-Jean-de-Védas: L'Entretiens Éditions, 2001. 47-59.

LIMA, Luiz Costa. *Mímesis e modernidade – Formas das sombras*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.



MEKAS, Jonas. "Notes on the New American Cinema". In: Dixon, Wheeler W.; Foster Audrey G. *Experimental Cinema, The film reader*. London: Routledge, 2002.

NAREMORE, James. "Film acting and the arts of imitation". *Cycnos*, Paris, vol. 27, n. 2, p. 21-38, 2011.

NOGUEZ, Dominique. *Éloge du cinéma expérimental*. Paris: Éditions Paris Expérimental, 2010.

PARENTE, André. *Narrativa e modernidade – Os cinemas não-narrativos do pós-guerra*. Campinas: Papyrus, 2000 (Col. Campo Imagético).

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

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

SITNEY, P. Adams. *Visionary film – The American avant-garde*. New York: Oxford University Press, 1979.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. *O império do grotesco*. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

STRASBERG, Lee. *Um sonho de paixão. O desenvolvimento do Método*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

VASSE, David. "L'Acteur nu à l'écran". In: FARCY, Gérard-Denis; PRÉDAL, René (Dir.). *Brûler les planches, Crever l'écran – La présence de l'acteur*. Saint-Jean-de-Védas: L'Entretemps Éditions, 2001. 311-318.

VIVIANI, Christian. *Le magic et le vrai: l'acteur de cinéma, sujet et objet*. Paris: Rouge Profond, 2015.

XAVIER, Ismail. "Roteiro de Júlio Bressane: apresentação de uma poética". *Alceu*, Rio de Janeiro, vol. 6, n. 12, jan./ jun. 2006, 5-26.