

Proposta de análise fílmica do jogo atoral: Wilson Grey, ator-camafeu

*Proposal of film analysis of actor's performance:
Wilson Grey, cameo-actor*

*Proposition d'analyse filmique du jeu de
l'acteur: Wilson Gray, acteur camée*

Pedro Guimarães

Universidade Estadual de Campinas

E-mail: pedro75@unicamp.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5366-1481>

RESUMO:

Este artigo analisa o sistema de atuação do ator brasileiro Wilson Grey no cinema de acordo com a teoria do ator-autor (McGILLIGAN, 1975), destacando elementos que fazem a obra do intérprete ter uma impressão de constantes temáticas e formais. Grey tem a capacidade de perpassar por diversas fases do cinema brasileiro e, ao mesmo tempo, manter um jogo coerente e uniforme, segundo algumas premissas que visam a quebra com a transparência da atuação clássica e a reivindicação do gesto citacional e distanciado, construindo uma persona nos moldes das estrelas de cinema, embora ele não possa ser considerado inteiramente uma. Para descrever o ator, propomos a figura do ator-camafeu, um corpo que, à maneira da técnica de entalhar figuras em madeira ou outra superfície, salta do fundo da forma para chamar atenção para sua fisicalidade e superficialidade. Este artigo visa propor uma metodologia de análise fílmica que inclua o ator no centro das reflexões, alargando discussões a partir de questões ligadas à imagem e à construção narrativa.

Palavras chave: *Estudos atorais. Estética e história do cinema. Cinema brasileiro.*

ABSTRACT:

This article aims to analyze the acting system in film of the Brazilian actor Wilson Grey according to the actor-author theory (McGILLIGAN, 1975), highlighting elements that make the actor's work have an impression of thematic and formal constants. Grey has the ability to go through different phases of Brazilian cinema and, at the same time, maintain a

GUIMARÃES, Pedro. *Proposta de análise fílmica do jogo atoral: Wilson Grey, ator-camafeu.*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 25, mai-ago. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.35947>>

coherent and uniform acting system, according to some premises that aim to break with the transparency of the classic performance and the claim of the citational and distant gesture, building a persona along the lines of movie stars, although he cannot be considered entirely one. This article aims to propose a methodology for film analysis that includes the actor at the center of reflections, broadening discussions based on issues related to image and narrative construction.

Keywords: *Acting studies. Aesthetics and film history. Brazilian cinema.*

RESUMÉ:

Analyser le système de jeu de l'acteur brésilien Wilson Grey au cinéma selon la théorie de l'acteur-auteur (McGILLIGAN, 1975), en mettant en évidence les éléments qui donnent au travail du comédien une impression de constantes thématiques et formelles. Grey a la capacité de passer par plusieurs phases du cinéma brésilien et, en même temps, de maintenir un jeu cohérent et uniforme, selon certaines lignes de force qui visent à rompre avec la transparence du jeu classique en faveur du geste citational et distant. Il arrive ainsi à se bâtir une persona de star sur le modèle des grandes vedettes du cinéma, bien qu'il ne puisse pas entièrement être considéré comme une. Cet article propose une méthodologie d'analyse filmique qui place l'acteur au centre des réflexions, élargissant les discussions à partir de questions liées à l'image et à la construction narrative.

Mots-clés: *Études actorales. Esthétique et histoire du cinéma. Cinéma brésilien.*

Introdução

Os estudos atorais como campo de pesquisa no cinema concentram sua atenção em torno do ator como parte integrante da *mise en scène*, que envolve os processos de interpretação de personagens e as relações entre ator e realizador; ator e espectador; ator e mídia; e ator e dispositivo cinematográfico. No conjunto de constantes formais e temáticas, nas escolhas de papéis, nas relações de proximidade com determinadas estéticas e realizadores, pode-se encontrar manifestações de autoria por parte dos intérpretes. Pode-se até falar da obra de um ator ou atriz como se fala da de um cineasta ou de um diretor de fotografia. Os estudos atorais compartilham com os *star studies*¹ o estudo das estrelas como objeto principal, aliando as análises estéticas a reflexões sociológicas e econômicas sobre o ator na cadeia de produção e recepção do filme.

Os estudos atorais reivindicam o uso da análise fílmica como estruturante para seu objetivo de pensar as relações descritas anteriormente. Insere-se o ator no centro da construção da imagem fílmica e analisa-se não apenas seu registro de atuação (corpo, gestual, voz, postura), mas também as relações que se estabelecem entre esse corpo e os demais elementos da *mise en scène* (fotografia, enquadramento, montagem), esses sim já bem enraizados na prática da análise fílmica. O mérito dos estudos atorais é colocar o ator no centro da reflexão sobre o filme, tirando-lhe do lugar de adendo ou objeto secundário da análise, acometido por comentários superficiais ou passível apenas de críticas sobre o julgamento de mérito de uma atuação baseado em critérios de verossimilhança.

Wilson Grey é um ator do cinema brasileiro a quem uma análise merece ser cuidadosamente dedicada. Consistente pelas suas escolhas estéticas e pela dimensão temporal que ela abarca (1949-1996), a filmografia de Grey apresenta dificuldades importantes a serem suplantadas para se tornar objeto de análise fílmica. Primeiro, a sua extensão. Ele apareceu em mais 165 filmes, segundo a Enciclopédia do Cinema Brasileiro (RAMOS; MIRANDA, 2010). Já o *Internet Movie Database* (IMDb), ferramenta sempre questionável quando se fala em cinema outro que não o americano, elenca 200

aparições em filmes e novelas. A metodologia das análises atorais pretende abarcar o máximo de filmes e produtos audiovisuais onde o ator esteve no elenco. Já que é impossível abordar todos os filmes, tentaremos recorrer ao máximo a referências a obras cinematográficas onde o ator atuou, obras essas que podem ser representativas do trabalho do ator mesmo que seja para que a menção ao nome de Grey venha corroborar em análises mais amplas realizadas majoritariamente sobre uma ou duas obras.

A segunda dificuldade está na relação intrínseca entre estudos atorais (*acting studies*) e estudos de estrelas (*star studies*) que faz com que apenas protagonistas e estrelas sejam objetos legítimos de análises sobre o jogo atoral. Se o termo *protagonista* é vago e carece sempre de uma precisão de ordem hierárquica dentro do filme, o de *estrela* já foi mais amplamente definido por, entre outros autores, Edgar Morin. O sociólogo, um dos primeiros a se interessar cientificamente pelo fenômeno do *star system* enquanto produção econômico-social, elenca uma série de critérios que fazem com que um ator possa ser considerado uma *estrela*. O autor defende a obrigatoriedade de o ator desempenhar papéis principais e em filmes de grande orçamento de produção e divulgação (MORIN, 1984, p. 25). Ora, nos filmes de Grey, pouquíssimas vezes o ator representou papel principal e, quase nunca, em filme de grande orçamento. Na grande maioria das vezes, viveu de personagens coadjuvantes a figurantes, alguns quase sem falas ou com poucos diálogos. Grey seria, assim, um objeto inusitado na análise fílmica dos estudos socioestéticos em torno do ator.

Defendemos, no entanto, a inclusão de Wilson Grey como objeto de análise atoral, pois ele apresenta alguns elementos comumente relacionados a estrelas de cinema e constrói um sistema de jogo sobre algumas bases que esses “deuses e deusas” (MORIN, 1984, p. 23) construíram na Hollywood clássica. Obviamente, nossa aproximação desse paradigma de análise fílmica atoral precisa levar em consideração a dimensão econômica e comunicacional mais modesta do cinema brasileiro, principalmente se comparada à indústria-máquina de Hollywood. Propomos aqui alargar a metodologia de estudo de atores-estrelas do cinema norte-americano clássico e aplicá-la a outros objetos do campo dos estudos atorais, como maneira de testar a efetividade desse modelo de análise para um ator coadjuvante.

A legitimidade e importância de se estudar a obra de Grey está no fato de ele ter sido atuante por quase 50 anos no cinema brasileiro (se computarmos a aparição póstuma em *O lado certo da vida errada*, de 1996 – o ator morreu em 1993). Eleito, em 1955, o “coadjuvante mais popular do cinema brasileiro”, pelo jornal *Última Hora* e pela revista *Jornal do Cinema*, Grey mexeu com o lugar dos coadjuvantes dentro da economia fílmica. A forma construída pelo seu corpo e, marcadamente, sua reconhecível silhueta² (cabeça proeminente, cabelos escorridos, lábios e bigode finos, nariz adunco, orelhas grandes, corpo esquelético), tornaram-se facilmente reconhecíveis até pelo público pouco cinéfilo.³

Embora na maioria das vezes coadjuvante, Grey se vê imbuído de prerrogativas estelares: a de migrar de filme em filme com suas particularidades físicas facilmente identificáveis, sem ter que obedecer aos ditames visuais e gestuais de um personagem. Acrescenta-se a isso a longevidade da sua carreira e a capacidade de aparecer em filmes de diferentes estilos diametralmente opostos (de filmes experimentais a comédias populares). Ele se torna, portanto, uma *paraestrela* que, embora quase nunca ocupe o lugar principal de um *casting* e não tendo sua vida explorada pela mídia, acabou chamando mais atenção que seus personagens, sobrepondo-se a eles, possibilidade atribuída apenas à estrela de cinema. Mais do que se transformar em um personagem, objetivo almejado por atores de orientação clássica, Grey, através de um jogo autorreflexivo, se mantém e se mostra, explícita suas particularidades de atuação, comenta e cita através do gestual seus personagens ou outros personagens da história do cinema, refletindo, no final das contas, sobre o próprio ofício do ator.

Parecer X aparecer

No lugar de falar sempre em *encarnar* ou *representar* um personagem, a obra de um ator como Grey demanda uma outra construção frasal para dar conta da atividade realizada pelo ator dentro do filme. Dizer que o ator *aparece* em um filme pode centrar mais a questão como desejamos e apontar para um início de discussão. Em sentido estrito, todo ator *aparece* em um filme; ele está lá, se mostra, está visível. No entanto, para falar de Grey, o termo *aparecer* ganha ares de figura de estilo pois, em muitos dos seus filmes, seus papéis ou personagens são meros pretextos para o ator

estar no *casting* de um filme, devido à relação de respeito e proximidade que ele construiu com diversos realizadores do cinema brasileiro. O *aparecer* (estar lá, mostrar-se) pode ser entendido, também, como oposto ao *parecer* (imitar, reproduzir). Como ensina a etimologia da palavra *a-parecer*, o prefixo “a” denotando dimensão negativa ou de falta (apátrida, analfabeto etc.), o ator que *aparece* busca a negação do *parecer*, da reprodução mimética baseada na fidelidade da analogia com o referencial no mundo concreto. Estabelece-se, então, logo de entrada, uma dicotomia entre o ator que *parece* e o ator que *aparece*. O ator que busca o *parecer* o faz através da criação de personagem baseada numa mimese sem falhas, na imitação total, indefectível; o ator imita uma realidade corporal preexistente, retrabalhando-a de acordo com as exigências do papel e do contexto de produção do filme. Seus gestos e suas falas devem parecer espontâneos e se aproximar ao máximo do referencial (no caso da encarnação de personagens reais) ou de uma ideia de naturalidade que, embora codificada, guarda um frescor de primeira vez ou de reação. Esse ator busca se amalgamar com o personagem de maneira a conceder-lhe substrato físico e psicológico, muitas vezes em detrimento de suas próprias características individuais.

Trata-se aqui do estilo mais recorrente de atuação dos atores do cinema clássico, oriundo principalmente do método de interpretação realista no teatro gestado e empregado, entre outros, por Stanislavski. Esse estilo se tornou o mais empregado no cinema com os filmes industriais hollywoodianos dos anos 1920 e 1930 e foi levado ao extremo da coabitação corporal nos atores do Método strasberguiano⁴ dos anos 1950. Para o ator que *parece*, a busca pela identificação personagem/ator chega ao seu paroxismo, através de recursos e técnicas vindas do teatro e aliadas a procedimentos essencialmente cinematográficos, maneiras de se eclipsar por detrás do personagem. O paradoxo trazido por essa prática no seio do sistema de estrelato (como o ator ia atrair público se ele desaparece por detrás do personagem?) é apenas aparente pois, na cabeça dos espectadores tanto do período clássico quanto no contemporâneo, o grande ator é aquele capaz de se “transformar” num personagem. A regra para esse tipo de ator, então, é clara: *deixar de ser você mesmo para ser um outro*.

Mas Grey é ator que *aparece*, que busca o não parecer, nega a ideia de mimese clássica, desconstrói a imitação sem falhas, mostra suas características individuais de ator sob a camada ficcional do personagem, coloca o comentário da sua encarnação no centro do processo de construção. As relações entre ator e personagem são aqui conflituosas, como se uma e outra instância enunciativa

convivessem (ou até se digladiassem) dentro de um mesmo corpo, ora com predominância de um, ora de outro; raramente existe fusão completa entre personagem e ator. A esse ator, sobra-lhe a “personalidade unificadora” (MORIN, 1984, p. 25) que faz com que o intérprete seja claramente reconhecido para além de qualquer imposição do personagem. A “personalidade unificadora”, para Morin, é justamente um dos atributos da estrela. O gesto do ator que aparece é citacional e não necessariamente inovador; ele vai buscar seu referencial não no mundo concreto, mas no mundo das imagens e retroalimenta seu papel reivindicando claramente outros papéis que lhe precederam⁵. A regra, nesse caso, é: *seja sempre você mesmo* ou *mostre-se claramente imitando outros*.

Na filmografia de Wilson Grey, embora existam ocorrências de *parecimento* (na primeira fase, nas chanchadas e comédias populares dos anos 1950 da Atlântida), é o registro do *aparecimento* (depois da virada dos anos 1970) que se destaca. Trata-se de uma trajetória convencional de um grande número de atores e atrizes de cinema: essa dos elementos autorreferenciais se tornarem mais facilmente identificáveis quando o intérprete adquire alguma maturidade, bagagem poética e recorrência dentro de um meio de representação⁶. Nem todos os atores ou atrizes permitem tal rachadura no “vestido sem costura da realidade” (BAZIN, 1952, p. 29) calcado da uniformidade do resultado através da imitação transparente. As estrelas geralmente o fazem; Wilson Grey o fez.

As orientações essenciais de jogo

A individualidade do ator e seu sistema de jogo manifestam-se através do que Luc Moullet (1993) chama de “orientações essenciais”, que compreende sua postura em cena e as manifestações da sua *persona*⁷. Moullet criou essa definição no interior da sua “política dos atores”, cunhada à imagem da política dos autores dos anos 1950. O objetivo era análogo ao dos críticos do *Cahiers du Cinéma*: identificar e qualificar as constantes formais e temáticas que um ator utiliza em seus papéis no cinema. Essas constantes podem ser a recorrência de um gesto, de uma figura corporal, a sistematização da postura em cena, a escolha de determinada maneira de dizer um texto ou o timbre da voz, a preferência por certos tipos de papéis e as relações de proximidade estético-ideológica que o

ator/atriz trava com um realizador/a. Essas determinações vão condicionar não apenas o jogo de ator de Wilson Grey, mas também a maneira pela qual diretores e roteiristas se apropriam da sua *persona* e a reempregam em seus filmes, para reforçá-la ou subvertê-la.

As orientações essenciais de Wilson Grey envolvem seu corpo físico (efeitos de caracterização, de jogo e de postura frente à câmera); as relações entre corpo, *mise en scène* e roteiro (escolhas de enquadramento e iluminação, teor dos textos, determinados perfis de personagem); a história do cinema brasileiro e as relações entre diferentes escolas e gêneros. As orientações essenciais de Wilson Grey podem ser assim descritas: o integrante do bando; o corpo-citação do cinema popular da Atlântida e das chanchadas; e a reflexividade/desconstrução do jogo clássico. A partir dessas figuras, Wilson Grey se torna uma verdadeiro *ator-camafeu*, um corpo que, à maneira da técnica de entalhar figuras em madeira ou outra superfície, salta do fundo da forma para chamar atenção para sua fisicalidade ou superficialidade. Retomaremos essa análise em guisa de conclusão deste artigo.

O integrante do bando

Justamente por aparecer muitas vezes como coadjuvante, Wilson Grey acumulou papéis de integrante de um bando ou trupe, aparecendo diluído dentro de grupos, fazendo parte de um coletivo ou agrupamento corporativo. Isso se verifica, majoritariamente, à época dos filmes das comédias populares da Atlântida e das chanchadas, quando sua silhueta e rosto ainda não eram identificados pelo público. O filme definidor dessa imagem foi *Amei um bicheiro* (1952). Grey aparece como um dos capangas do chefe do jogo do bicho vivido por José Lewgoy, ao lado, entre outros, de Jece Valadão e Grande Otelo. Ao contrário de Valadão e Otelo, Grey é um personagem-tipo, antes de ser um “personagem-pessoa”⁸. Ele sofre da falta de identificação pessoal que corresponde ao grau inicial de construção de um personagem tradicional de cinema: falta-lhe um nome. A experiência de Grey atualiza aquela que era considerada moeda corrente no início do cinema: a de criar imagens e sentido a partir de corpos não identificáveis ou singularizados, prática essa que se ameniza no período clássico do cinema, uma vez que recaía sobre os astros e estrelas produzir sentido e engajamento dentro das obras.

Esse filme pode ser considerado a ponta de lança da carreira de Grey. Logo de cara, a ideia de integrante de um grupo ligado à marginalidade e ao banditismo se estabelece, orientação que foi reempregada por diversos filmes da mesma época: *Matar ou correr* (1954), em que repete a dupla com Lewgoy, *Pistoleiro bossa nova* (1960) e *Assalto ao trem pagador* (1962). Nesses filmes já se enseja a característica do bandido cômico que viria a ser explorada depois. Percebe-se, também, o emprego do ator nos moldes da “tipagem” russa de Eisenstein e Kulechov, ou seja, ato de escolher um ator para aparecer dentro de um filme para que sua aparência física se destaque como exemplar de um todo ou classe mais ampla: o rosto do proletário, o rosto do patrão, etc.⁹ No caso de Grey, estabelece-se, no entanto, um paradoxo, se partirmos do princípio de que a “tipagem” russa pretendia escalar atores não profissionais para “representar pessoas reais em seus papéis sociais e assim captar seu comportamento natural” (CZACH, 2012, p. 157). A reutilização moderna da “tipagem”, feita pelo neorealismo italiano, reforça esse postulado. Embora a escolha de Grey para esses primeiros papéis obedeça aos indicativos de escolha baseados em “estereótipos culturais, tipos sociais e atributos físicos” (CZACH, 2012, p. 157) que caracterizam a “tipagem” russa, ele já era ator profissional nesse momento e seu jogo já se construía como algo longe do que se entende por comportamento natural. A artificialidade e a constante autorreferência vão ser uma das características do jogo atoral de Grey, mesmo num momento inicial da carreira em que se percebe a busca pelo *parecer*. Ou seja, o “ser” de Wilson Grey nunca bastou para os filmes; era preciso que ele “atuasse”, o que não o faz se enquadrar totalmente na escolha de atores não profissionais pelo modo da “tipagem”, embora essas escolhas iniciais tenham levado em conta seu tipo físico.

A configuração de atuação proposta por esses filmes lembra a do coro grego da Antiguidade clássica, com atores secundários que aparecem em grupo comentando a ação ou pontuando os atos dos personagens principais. Os atores do coro da Antiguidade só valem em grupo, não se demarcam individualmente. Para alguns atores coadjuvantes do cinema, o coro ou o grupo funciona como “trampolim” para papéis de protagonistas. Para Grey, essa passagem não se verificou, pelo menos não para alcançar o lugar mais alto do *casting*, mas sim para dar destaque a seu estatuto de coadjuvante, estabelecido nesses primeiros filmes, e que duraria por toda sua carreira, com algumas exceções.

O banditismo cômico dos personagens de Grey da Atlântida desencadeou, posteriormente, uma série de construção de tipos que revisitavam, de alguma maneira, o personagem do malandro carioca clássico (efetivamente, Grey era nascido no Rio de Janeiro). Desse personagem-tipo, Grey importou o estilo de vestimenta e caracterização (chapéu panamá, ternos claros, geralmente um pouco acima da medida, bigode fino etc.), mas o modificou com elementos inerentes ao seu tipo físico (a fragilidade, o desajeito, o humor patético). É assim que o ator aparece em *A rainha diaba* (1974), *República dos assassinos* (1979) e *Águia na cabeça* (1984). A figura do malandro, recorrente no cinema brasileiro de diferentes épocas, ganha com Grey novas tintas pois, ao mesmo tempo que o ator reforça os clichês visuais que compõem o típico personagem, ele o subverte tirando dele a prerrogativa de sedução e fascínio (Grey aposta mais no patético e na autoderrisão do que no lado conquistador).

A caracterização física dos personagens de Grey vai, muitas vezes, rodar em torno das variações do malandro. A pouca variedade dos figurinos e efeitos de maquiagem inscreve Grey na tradição de atores cuja imagem pouco varia de acordo com os filmes, na mesma linhagem de John Wayne ou Clint Eastwood. Aqui nos parece conveniente atrelar o ator brasileiro a esse modelo de astros norte-americanos que migram de filme e filme, para além de qualquer construção de personagem (embora, é fato que Grey não teve o mesmo impacto como elemento social e econômico nos filmes em que atuou). Nesse sentido, aparecem como exceção as caracterizações dos personagens greyianos de filmes que flertam com o cinema de gênero terror ou fantástico (*O lobisomem*, *O segredo da múmia* ou *As sete vampiras*, analisados mais detidamente no final do artigo) ou que são filmes de época (*Anchieta*, *José do Brasil* e *Os Inconfidentes*). Nesse último filme, aliás, Grey faz o grande traidor do mito Tiradentes, Joaquim Silvério dos Reis, personagem condizente com a *persona* de vilão pré-estabelecida em outros textos.

Como um adendo a essa orientação essencial do integrante de um grupo ou bando, Grey passa a ter entrada garantida em filmes corais. *O rei do baralho* (1973), *O homem do Pau Brasil* (1982), *Bar Esperança* (1983) e *O beijo da mulher aranha* (1985) são filmes que funcionam como compêndio de atores oriundos de diferentes universos e épocas. Descritos por James Naremore (1988) como filmes que se tornam verdadeiros “textos performáticos”, essas obras concentram grande parte do seu interesse estético na colcha de retalhos narrativa e formal que se constrói a partir da junção de atores com diferentes estilos de interpretação. Grey teve lugar nesses filmes, trazendo para filmes

mais recentes algo do cinema da chanchada. O corpo de Grey se torna, assim, elemento de passagem entre estilos e escolas cinematográficas e abre portas para a segunda orientação essencial do ator: a relação entre seu estilo de jogo, sua carreira e o cinema popular brasileiro dos anos 1950.

O corpo-citação da chanchada

As chanchadas da Atlântida em seu período áureo (anos 1950) deixaram uma marca indelével na *persona* de Wilson Grey.¹⁰ Não só porque ele começou a carreira nesses filmes, mas porque se popularizou fazendo tipos cômicos e desajeitados, que tinham empatia direta com as audiências da época. A Atlântida construiu um sistema de estrelato similar ao dos grandes estúdios americanos, levando em conta a visada industrial desejada pelo estúdio brasileiro. Nomes como Grande Otelo, Oscarito, em cabeça de fila, mas também Eliana Macedo, Zé Trindade, Cyl Farney e Anselmo Duarte tinham as imagens exploradas de modo parecido aos congêneres norte-americanos e europeus, visando rentabilizar o nome do estúdio e a bilheteria dos filmes. Mais uma vez, Grey se demarca dos demais atores por ter conseguido ultrapassar a época da produção dos anos 1950 e, mesmo nunca tendo a imagem explorada como os demais, saltou da estética popular da chanchada desse período para outros modos de se fazer cinema.

O reemprego dos atores oriundos das chanchadas e das comédias populares brasileiras dos anos 1950 foi o terreno escolhido por alguns diretores para homenagear esse tipo de cinema. É o caso evidente da empreitada reverencial do cinema de Júlio Bressane e Rogério Sganzerla e sua mescla de referências populares e cultura erudita. Grey está, obviamente, do lado da cultura popular, invocado para trazer os tipos cômicos ou debochados, vividos por ele anteriormente, para dentro de filmes como *O rei do baralho* (1973), *Abismu* (1974) e *O gigante da América* (1978). O uso de Grey nesses filmes equivale ao reemprego de atores/personagens populares (Grande Otelo, Wilza Carla, Zezé Macedo, Zé Bonitinho) e de ícones da cultura de massas (Luiz Gonzaga, Rogéria, Clóvis Bornay) no cinema de Sganzerla e Bressane, numa clara tentativa de equilibrar criação artística popular e cinema com intenções intelectuais. Além disso, é uma das maneiras de recuperar um tipo de cinema que fora criticado por ter envolvimento comercial e boas relações com o público, mas

que os integrantes do cinema marginal (e do cinema novo) identificaram como foco de legitimidade da representação do povo brasileiro. Paulo Paranaguá identifica esse fenômeno de recuperação de atores da chanchada pelo cinema novo (Norma Bengell, Odete Lara, José Lewgoy e Grande Otelo) como uma “reconciliação entre duas correntes opostas e o reconhecimento de uma dívida da parte do cinema novo” (PARANAGUÁ, 1987, p. 206).

A colaboração de Grey com Rogério Sganzerla em *Abismu* coloca a questão da não atuação, ou de uma pré-atuação cinematográfica, nos moldes fotográficos que viria a ser substituída depois pelos moldes teatrais. Essa passagem teria acontecido no momento da invenção do *star system* (primeiros anos do século 20). Nessa época inicial do cinema, quando os atores não tinham identidade construída pelo texto fílmico ou para-fílmico e, por isso mesmo, eram desconhecidos do público, a ação basilar desses “primeiros atores” era “posar” frente à câmera. Richard DeCordova retoma alguns artigos de jornais e revistas especializados dos primeiros anos do século 20 em que os atores, descritos como “picture performers” (performers fotográficos), posavam para a câmera. “O verbo posar era usado para descrever a atividade daqueles que apareciam nos filmes. Antes do discurso sobre atuação, essa atividade era entendida em termos da tradição fotográfica” (DECORDOVA, 1991, p. 19).

Grey tem exemplares momentos de pose nos filmes do cinema marginal. Não apenas ele, mas todos os atores e atrizes de Sganzerla e Bressane posavam com grande propriedade. Em *O rei do baralho*, Grey, Grande Otelo e Marta Anderson, em clara referência aos primórdios do cinema e suas sombras chinesas, aparecem por detrás de um lençol (Fig. 1), deixando aparecer apenas a silhueta dos atores (a silhueta, já vimos, é um elemento que resume o programa estético de Grey como ator). Sem ouvir suas falas, eles encenam rápidas e pequenas cenas de diálogos e ações como na primeira cena. O retorno dos cineastas brasileiros às origens do cinema, pelo viés das sombras animadas, atesta dessa disponibilidade dos modernos daqui em revisitar técnicas e procedimentos dos primeiros cineastas-autores da história, trajeto esse já amplamente verificado em outros cinemas modernos pelo mundo.



Fig. 1. Wilson Grey em *O rei do baralho*. Fonte: Captação de arquivo digital.

Do mesmo modo, nas cenas da pedreira, em *Abismu*, longos takes de seu corpo quase imóvel, em contraplongée, ocupam diversos minutos do filme. Nesses momentos, Grey exhibe poucos movimentos, quase sempre dissociados de compreensão semiótica ou diegética. A supremacia do *aparecer* sobre o *parecer* cristaliza-se nesse momento na postura do ator, dirigindo o filme para o meramente expressivo e pouco, ou quase nada, de narrativo-teleológico.

Em outros momentos, seu personagem (capanga de Zé do Caixão) aparece vestido de capa de vampiro e dando risadas maquiavélicas. Como não podia deixar de ser, o gesto sempre citacional e distanciado da profundidade psicológica (dimensão analisada no próximo ponto do artigo). Em *O gigante da América* (Fig. 2), Grey continua em sua empreitada citacional e retoma um personagem das comédias da Atlântida vivido por Grey, o rei Anataques (Fig. 3), que recebe o viajante no tempo Oscarito em seu reino em *Nem Sansão nem Dalila* (de Carlos Manga, 1954). O título do filme de Manga é, inclusive, citado textualmente em fala do personagem de Jece Valadão.



Fig. 2 e 3. *O gigante da América* e *Nem Sansão nem Dalila*. Fonte: Captação de arquivo digital.

O uso que Bressane e Sganzerla fazem de Grey é típico da explosão do personagem do teatro e do cinema modernos. Segundo Robert Abirached, essa impossibilidade de identificação entre ator e personagem por meio do jogo é característica do teatro a partir dos anos 1950, um “grau zero de personalidade” do personagem que “perdeu seu nome e é designado por uma paráfrase [...], por sua função [...], sua idade [...] ou seu estatuto familiar [...]” (ABIRACHED, 1994, p. 393). Efetivamente,

os personagens de Grey têm esse grau zero de personalidade e resta-lhes pouca unidade psicológica entre ator e personagem quando se vê o ator passar de um plano a outro mudando do rei antigo para um homem com vestes contemporâneas. A dimensão de autorreflexividade, do espetáculo dentro do espetáculo, está presente nas cenas em que Grey aparece como imperador antigo, sem no fundo deixar de lado o deboche típico dos cineastas do cinema marginal (em um momento, ele aparece simulando urinar sobre seus “súditos”).

Nesses filmes, Grey funciona assim como “um corpo condutor de desejos de cinema” (BERGALA, 2006, p. 79), que liga cineastas e escolas estéticas de diferentes países e tempos criando uma impressão de “filiações e fraternidade simbólicas” (BERGALA, 2006, p. 79). Por ser o corpo do ator essa superfície mais facilmente percebida dentro do filme, a passagem entre um universo estético e outro, por intermédio de um ator que simboliza o primeiro, integrado pela *mise en scène* do segundo, torna quase palpável a relação de irmandade e reverências entre os realizadores. Bergala usa o exemplo dos atores escalados por Jean-Luc Godard (Hannah Schygulla, Anne Wiazemsky, Akim Tamiroff) como maneira de dialogar com o universo de cineastas que admira, respectivamente, Rainer W. Fassbinder, Robert Bresson e Orson Welles. A intertextualidade que se reflete facilmente no reconhecimento do corpo do ator e no estabelecimento de um sistema de jogo reempregado cria entre os filmes um compartilhamento de maneiras estéticas de entender o cinema; e, entre os cineastas, uma irmandade simbólica. Um estudo mais aprofundado sobre outros exemplos de atores que contagiam diferentes tipos de cinema, principalmente no cinema brasileiro, ainda resta a ser realizado.

A *persona* de Grey criada no cinema popular dos anos 1950 alimenta também filmes oriundos de universos distintos do cinema marginal. *Quando o Carnaval chegar* (de Carlos Diegues, 1972) traz também uma atuação de Grey carregada de clichês corporais e autocitação. Nesse filme, ele aparece, de novo, ao lado de José Lewgoy, que vive o Anjo, um vilão caricato e cômico, projeto de gangster que contrata a trupe de artistas (Chico Buarque, Maria Bethânia e Nara Leão) para tocar numa festa organizada por ele. De novo, Grey é o personagem do capanga, sem nome, com direito a poucas falas, pantomímico, que observa os colegas de cena atuando (Fig. 4), sempre com a vestimenta característica do período das chanchadas.



Fig. 4. Hugo Carvana, Wilson Grey e José Lewgoy em *Quando o Carnaval chegar*.
Fonte: Captação de arquivo digital.

Mantendo a característica de destaque, mesmo em papel secundário, cabe a Grey o desenlace cômico final que resume o programa estético do filme de parodiar o gênero do filme policial, criando um hibridismo inusitado até para Hollywood, o filme policial musical. Ao ser demitido pelo chefe mafioso (Lewgoy), Grey se aproxima da trupe de artistas, inicialmente numa postura ameaçadora. Ao tirar o revólver para ameaçá-los, revela às gargalhadas, apertando o revólver de água que “adora uma brincadeirinha”. O musical é um gênero autorreflexivo por natureza, como defende Jane Feuer, que, mesmo em seu período clássico, estabelece uma relação direta de endereçamento do espetáculo ao espectador. A isso, acrescenta-se o período tardio que foi realizado o filme de Diegues (em relação aos musicais de destaque em Hollywood e mesmo no Brasil), o que reforça o processo citacional e referencial que a obra estabelece com o cinema do passado recente. Ao reviver a dupla de outrora (Lewgoy-Grey), Diegues insere seu filme num processo de intertextualidade pautado pelo reverencial e pelo farsesco, em que a escolha e a utilização dos atores funciona como elemento principal de uma vontade citacional maior – o filme apresenta também ações entremeadas por números musicais já que os personagens são artistas-mambembes, o que configura um musical de bastidores (*backstage musical*), assim como muitas chanchadas se filiavam a esse subgênero do musical clássico hollywoodiano.¹¹

A reflexividade e a desconstrução do jogo clássico

Essa orientação essencial de jogo, de trazer para o tecido fílmico a crítica e o comentário do seu processo de criação, não é prerrogativa do cinema moderno, embora seja nesse tipo de cinema que o grau de reflexividade atinge seu paroxismo. A apropriação do corpo e do jogo do ator como elemento transmissor da reflexividade do filme atingiu em *Monika e o desejo* (1953), filme precursor do cinema moderno europeu, um ponto de destaque. No olhar para a câmera da personagem de Bergman, estava condensada toda a vontade dos cineastas modernos pós-1950 de reinventarem a relação entre corpos na tela e corpo na sala. Ao fazer sua personagem romper com o hermetismo do universo ficcional e vir encarar o espectador no olho, cristalizou uma das grandes quebras narrativas e formais da história do cinema, da qual os cineastas da *Nouvelle Vague* se lembrariam anos mais tarde.

Harriet Andersson, a Monika de Bergman, foi assim a primeira atriz do cinema moderno (junto talvez com Ingrid Bergman em *Stromboli*, de 1950).¹² Ambas estavam imbuídas de prerrogativas dos atores modernos, de fazer do seu jogo e da sua aparição na tela um veículo de citação reflexiva dos componentes físicos e abstratos do processo de encarnação de um personagem; transformar a interpretação na crítica do seu processo; passar da transparência e do ilusionismo do jogo naturalista à opacidade do auto-olhar constante; estar dentro do personagem e, ao mesmo tempo, nunca ser suplantado ou sufocado por ele.

Tal postura refere-se a uma concepção de jogo em que a identificação completa entre ator e personagem se encontra abalada no processo de criação (ator/personagem) e recepção fílmicas (espectador/ator/personagem) que se daria, no modo da transparência, majoritariamente, pelo viés do mundo ficcional. O ator parece, de alguma maneira e em determinados momentos, como que externo ao personagem, embora coabite com ele um mesmo corpo. Tal fato engendra momentos de reflexão particulares, sobre o processo de encarnação, e gerais, em torno da representação como um todo. Essa postura, oriunda do teatro épico, e muito em voga para alguns cineastas a partir dos anos 1950, é resumida pela máxima de Jean-Luc Godard, pela boca da atriz Marina Vlady, segundo a qual os atores devem “falar como citações de verdade... é o mestre Brecht que dizia isso, que os atores devem citar”¹³.

Os processos de citação/autocitação foram se firmando no programa gestual de Grey a partir dos anos 1970, quando ele é chamado a colaborar com cineastas de postura abertamente iconófila e iconoclasta, como os realizadores ligados ao cinema marginal. Esse tipo de cinema abraçava as quebras das estruturas narrativas clássicas, terreno no qual a mudança de perfil da carreira de Grey pôde se produzir. E proporcionou ao ator, com frequência, papéis autocitatórios do ofício de atuar (o cômico ou o *entertainer*), tipos de personagens que não escondem as marcas da construção em prol dos resultados que essa construção engendra e que ostentam marcas artificiais de jogo, postura e gestos.

Na obra de Grey, a desconstrução do jogo de ator clássico passa pela reivindicação do uso consciente de clichês corporais. No lugar de limitar a amplitude dele enquanto intérprete (a originalidade é apenas uma das características dos grandes atores), o reemprego de gestos e posturas já balizados na história da interpretação ajuda a tirar seu jogo do escopo do naturalismo (e a transparência dos seus objetivos). Seus papéis se inserem em outro processo de significação, no qual o gestual, no lugar de criar novas formas, remete o ator à lógica do reemprego consciente. A história das formas no cinema é feita dessa relação de dicotomia entre a adesão completa a um referencial pelo viés da mimese e a observação distanciada e crítica de uma imagem ou de uma situação análoga ao real. No trabalho dos atores, essa dicotomia também se verifica.

Os filmes de Grey que se filiam ao gênero horror/fantasia (*O lobisomem*, *O segredo da múmia*, *A dança dos bonecos* e *O vampiro*) ocupam papel determinante para se entender essa última orientação essencial de jogo do ator. Essas obras ligam o jogo de Grey aos gêneros citados pelo viés não da perspectiva transparente da atuação que sustenta os gêneros em seus períodos clássicos, mas no da opacidade, nos quais os gêneros são revisitados com o distanciamento necessário para tornar tais narrativas críveis ou para abertamente retomar formas do passado consideradas obsoletas ou datadas em processos de reverência visual¹⁴. Os gêneros cinematográficos, como sistemas formados por critérios particulares formais e de conteúdo que determinam a feitura e absorção da obra, impõem uma série de codificações ao estilo visual e à estrutura narrativa do filme. Não seria diferente com a atuação, em que “gêneros como *western*, *noir* e melodrama provem performances de acordo com algumas regras específicas” (DeCORDOVA, 1986, p. 130). Apesar de parecer evidência, tal relação é constantemente menosprezada pela análise fílmica, que exclui os sistemas

de atuação dos critérios sintáticos e semânticos que compõem um filme de gênero. Grande parte do programa gestual de Grey foi moldada por essa filiação ao gênero e aos personagens-tipo que povoam essas narrativas.

Em *O lobisomem* (1974), a autorreflexividade do gênero horror faz parte do programa estético do filme. O referencial que se impõe é aquele culturalmente produzido pelo cinema de gênero horror/fantástico em sua fase clássica, notadamente os filmes de monstros, duplamente codificado pelo fato de esses seres não existirem no mundo concreto. A particularidade do jogo de Grey nesse filme é abusar da intensidade gestual e dos clichês de interpretação para denotar as características mórbidas e doentias do personagem-título: o êxtase demencial, corpo e cabeça pendidos para trás, a boca arreganhada, os dedos curvados denotando vontade de estrangulamento etc. (Fig. 5). A vontade de figuração se torna hiperbólica nos diversos momentos em que Grey e outros atores do filme aparecem repetindo tais gestos sem ter a linearidade psicológica ou a relação de causa e efeito como norteadores dos comportamentos; infla-se o gestual, anestesiam-se suas motivações ou consequências.



Fig. 5. *O lobisomem, o terror da meia-noite*. Fonte: Captação de arquivo digital.

A encarnação de *O lobisomem* responde a essa vontade de intertextualidade inerente ao corpo do ator, que Elyseu Visconti e Grey exploram, no entanto, num tom de excesso que retira do personagem a capacidade de amedrontar. De capa roxa e em tom farsesco, o personagem persegue mulheres e deita-se com elas; já o ator abusa das possibilidades de encarnação de um arquétipo do mal, do excesso e do desbunde. O jogo de Grey sofre assim com o excesso de signos visuais e sonoros de intensidade que acomete a imagem do cinema moderno (penso especialmente em

Godard) que, de tanto querer significar, distancia-se do seu significado primeiro. A característica de arquétipo é também comum a outros atores modernos do cinema brasileiro como Othon Bastos, que “representa o cangaceiro de forma arquetípica, buscando o essencial, a sua forma e seu significado, a dimensão da lenda a partir de elementos reais” (BERNARDINO, 2013, p. 77), referindo-se ao processo de encarnação do personagem Corisco em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964).

O lobisomem de Grey não é peludo, muito menos se transforma em animal, mas sua caracterização lembra mais a de outro ser da mitologia gótico-literária ocidental: o vampiro, personagem que dá título a outro filme com Grey no elenco, o *media experimental* realizado por Luiz Rosemberg Filho. Não se pode deixar de evocar as características visuais que ligam o ator ao personagem de Nosferatu do filme homônimo de Murnau (a magreza, o andar sorrateiro). Mas o filme tem outro referencial intertextual mais premente: a releitura de Nosferatu feita por João César Monteiro e seu personagem-emblema, João de Deus, na trilogia *Recordações da casa amarela* (1989), *A comédia de Deus* (1995) e *As bodas de Deus* (1999) e, também, em *Vai e vem* (2003). O hino erótico-cinéfilo-intelectual que Rosemberg propõe em *O vampiro* lembram as aventuras sensoriais de João de Deus em busca de responder aos seus mais primais desejos: sexo, poesia, música clássica e cinema. A fleuma do dândi tarado de Monteiro está nos textos sexuais, filosóficos e políticos, ditos pelos atores de Rosemberg ou mostrados na imagem: putaria, Nietzsche e Orson Welles. Trata-se de uma narrativa típica dos filmes marginais brasileiros, exígua, em que se percebe com dificuldade constâncias e motivações psicológicas dos corpos vistos na tela: a princípio homem e mulher em posições e relatos eróticos. Lá pelas tantas, surge Grey, terno grande demais para o esquelético corpo, cabelo engomado e óculos escuros, acostando uma prostituta. Na mesma cena, em que tentava sem sucesso sair com a moça, ele é abatido por uma bala na testa e morre. Sem grandes explicações, o filme retoma seu delírio de corpos nus expostos sob alegorias políticas. Mais uma vez, o corpo de Grey recobre-se de um manto de outros personagens fílmicos, corpo esse que cita e atualiza predileções cinematográficas dos realizadores que colaboram com o ator.

Algo análogo ao reemprego de formas de jogo aparece em *O segredo da múmia* (1982). O personagem de Grey, Dr. Vitus, um malfeitor em busca de um tesouro arqueológico, vai aparecendo em forma de pílulas, com signos visuais sendo apresentados pouco a pouco, logo no início da trama, à medida em que ele vai matando os detentores dos pedaços do mapa que remetem ao esconderijo da múmia: os olhos ameaçadores enquadrados por elemento horizontal interno ao plano, o sapato

bicolor estilo malandro da Lapa etc. Para dar corpo ao vilão, Grey conta com a inflação de elementos como modo de criar um processo de significação atrofiado pelo excesso de elementos: as sobrancelhas reforçadas no arqueamento pela maquiagem, os mesmos dedos curvados nas pontas e as mãos tortas em signo de demência e obsessão. De Nosferatu a Norma Desmond, a história do jogo do ator no cinema instituiu esses gestos como regra comportamental para personagens perturbados ou perversos. Grey age na subtração da significação imediata da forma. Reforçando o seu uso, sublinhando intensamente tais signos gestuais, ele tira desse gesto seu aspecto de novidade e transforma-o em pura citação, alimenta seu personagem de outros personagens antes dele e não da observação de uma realidade corporal extraída do mundo real. O mesmo registro citatório aparece em *Um filme 100% brasileiro* (1985), em que Grey encarna um personagem que se autointitula “príncipe das trevas”; maquiagem carregada nas olheiras e abusando do sorriso diabólico, numa caracterização de Mefistófeles tropical acompanhado da capa preta de forro vermelho característica das representações do conde Drácula (Fig. 6).



Fig. 6. Grey e Paulo César Pereio em *Um filme 100% brasileiro*. Fonte: Captação de arquivo digital.

Ao interagir com o personagem de Blaise Cendrars (Paulo César Pereio), ele olha para a câmera, numa quebra de quarta parede, elemento retórico recorrente de atuação que já fora investido por atores modernos de outrora como marca da desconstrução do jogo clássico.

Tantos personagens horripilantemente farsescos levaram Grey a protagonizar, fato raro, uma fantasia infantil à moda do Grand Guignol. Em *A dança dos bonecos* (1986), ele aparece como o condutor de um espetáculo mambembe de circo e magia, o entertainer Mr. Kapa, referência nominal ao adereço que parece ter se tornado “objeto expressivo”¹⁵ de predileção da fase citacional do jogo do ator. Esse filme acrescenta a dimensão de autorreflexividade e comentário estilístico da

ação de atuar ao jogo greyiano, dimensão que vinha presente até então de maneira menos ostensiva. No seu teatro de bolso, Mr. Kapa faz de vampiro a encantador de serpentes, evocando gestualidade artificial, tornada traço de estilo como visto anteriormente (Fig. 6).



Fig. 6. *A dança dos bonecos*. Fonte: Captação de arquivo digital.

Mr. Kapa é personagem greyiano construído dentro dos moldes que sua *persona* de ator de chanchadas e comédias populares estabeleceu (o vilão desajeitado, nunca totalmente mau, como mostra o arco dramático do personagem), com o adendo da situação de quebra de ilusionismo que estava ausente dos filmes dos anos 1950 (olhar para a câmera, diálogo com o espectador).

Ao final de *A dança dos bonecos*, para reforçar a ideia de autocitação, reflexividade e a interação entre ator, personagem e realizador, Grey dispara que “ainda vai fazer um filme sobre esses bonecos”, acrescentando um terceiro elemento (o diretor) na confusão de entidades que já domina o corpo do ator. Num registro análogo, Ivan Cardoso o escala para o papel do ator em *As sete vampiras* (1986), onde se vê, antes de tudo, a construção de um personagem (o chinês Fumanchu) e não apenas o resultado dessa construção. O processo que leva os meandros do *métier* do ator e do *entertainer* torna-se assim explícito ao espectador; vê-se o gesto que se torna comentário do próprio ofício, o ator atuando e não apenas o ator escamoteado pelo personagem, característica que coloca Grey ao lado de outros atores modernos mundiais.

O entalho e o camafeu

As orientações essenciais de Wilson Grey o tornam um ator-camafeu. Empregamos esse termo a partir da definição cunhada por Jacqueline Nacache (1995, p. 53) para descrever o fenômeno de aparecimento dos atores dentro dos filmes. O *entalhe* é uma técnica de criação de imagem em que a superfície, geralmente de uma pedra preciosa ou madeira, é trabalhada para que a imagem apareça no negativo, formada por cavidades e partes ocas. No entalhe, a imagem aparece em baixo relevo e a técnica foi usada para a criação de selos e amuletos desde a Antiguidade. O efeito entalhe no cinema estaria ligado à ausência do corpo do ator da representação, provocado pelo retardamento da sua aparição dentro da narrativa ou, caso paradigmático, da sua mera sugestão dentro da história. Nacache cita os exemplos clássicos de Ava Gardner em *A condessa descalça*; de Gene Tierney em *Laura*; e de Robert Montgomery em *A dama do lago*. Nessas obras, os atores, também estrelas dos filmes, tardam a aparecer (ou pouco aparecem) na imagem. Tal fenômeno causa um efeito de suspensão na demanda do público em apreciar a imagem do corpo da estrela, um retardamento ou subtração do prazer escópico que faz parte da estratégia narrativo-comunicacional do filme.

Opostamente ao *entalhe*, o *camafeu* é uma forma de imagem em alto relevo, na qual a forma se destaca do fundo por parecer saltar da superfície baixa da matéria. O efeito camafeu valoriza assim a aparição/presença de um ator dentro do filme, que pode ser de curta duração, mas que concentra em torno de si alguns pontos-chaves da narrativa.

Podemos partir da definição de Nacache para propor diferenças substanciais sobre atores que aparecem sob a forma do *entalhe* e do *camafeu*. O ator-entalhe trabalha no sentido clássico da construção de personagem de dentro para fora e que se tornou majoritária a partir dos anos 1950 com o advento do Método strasberguiano. A forma em baixo relevo traz essa ideia do cavar a superfície para se ter acesso à interioridade do personagem. Nesse sentido, o retardamento da sua aparição não faz mais que reforçar os efeitos de identificação e projeção típicas do processo tradicional de encarnação de personagens ficcionais. Já o ator-camafeu salta de dentro da representação

para aparecer enquanto superfície, antes de tudo. Ele chama atenção para sua forma externa, para a exterioridade do corpo, seu envelope¹⁶ e, conseqüentemente, a *persona* construída em torno de si.

No ator-entalhe, a exterioridade é a expressão da interioridade do personagem, construída antes e durante o processo de filmagem, postura do ator de cinema clássico; o gesto serve para expressar um sentimento construído internamente. No ator-camafeu, o gesto serve como manifestação, citação e, por vezes, como desconstrução da psicologia (pelo excesso ou saturação dos signos) e reemprego das formas atorais preexistentes a ele, típico dos atores do cinema moderno. Em um, vale a expressão do sentimento do personagem (o que o gesto transmite); no outro, a forma dessa expressão (como ele transmite).

Grey é, principalmente depois do advento do cinema marginal, um ator-camafeu, pelas prerrogativas analisadas nos itens anteriores (gesto-citação, corpo como desejo de fraternidade cinematográfica e retomada de outros personagens-tipo). Mas é outra característica do ator-camafeu que o resume: a de seu corpo e rosto saltar aos olhos, de se demarcar no meio do elenco devido à alta exploração de sua forma física em filmes de diferentes épocas e estilos. Tem-se aqui o oposto da utilização da época dos filmes da chanchada, em que Grey não se destacava no meio da coletividade. Sua figura, seu corpo e seu gestual foram se estabelecendo dentro dos filmes brasileiros de forma gradual, o que legitima a passagem do anonimato ao destaque, do baixo ao alto relevo do camafeu.

Algumas aparições *cameo* de Grey (não por acaso, *cameo* deriva da palavra camafeu) reforçam a ideia de que realizadores criavam papéis especialmente para que Grey pudesse estar em seus filmes. Aqui, o ator se apropria, de novo, de uma prerrogativa até então atribuída apenas às estrelas de cinema: a de chamarem a atenção para si em pequenas aparições, de concentrarem o interesse de um plano ou uma cena no simples fato de um ator aparecer dentro de um filme (vide as aparições *cameo* de Alfred Hitchcock ou os *castings* com estrelas em pequenas pontas nos filmes de Robert Altman).

A lista dos realizadores que empregaram Grey em aparições *cameo* é longa, mas só se consolida, definitivamente, a partir dos anos 1980, quando a notoriedade de Grey já era compartilhada por cineastas e público do cinema brasileiro: Nelson Pereira dos Santos (*Boca de ouro*), Antonio Calmon

(*O Capitão Bandeira contra o Dr. Moura Brasil*), David Neves (*Lúcia McCartney, garota de programa*), Neville d'Almeida (*Bonitinha mas ordinária*), Joaquim Pedro de Andrade (*O homem do Pau Brasil*), Hugo Carvana (*Bar Esperança*), Ivan Cardoso (*Os bons tempos voltaram, vamos gozar outra vez*) e Carlos Alberto Prates Corrêa (*Minas Texas*). Essas aparições têm em comum o fato de não caracterizarem personagens no sentido clássico (falta construção psicológica similar à de uma pessoa, continuidade narrativa, identidade) e dão conta da capacidade do ator de passear com legitimidade por universos e *mise en scènes* distintas (e por ideias de cinema às vezes antagônicas).

Esse estatuto de ator-camafeu ressalta a característica de coadjuvante privilegiado do cinema brasileiro, ao lado de nomes como Nildo Parente, Nelson Dantas, Antonio Pedro, Marcélia Cartaxo, Guará Rodrigues, entre outros. O arco temporal de atuação de Grey é, no entanto, mais amplo do que seus colegas e, por isso mesmo, seu sistema de jogo é mais facilmente reconhecível e sua *persona* mais facilmente apropriada e manipulada pelos realizadores.

REFERÊNCIAS

- ABIRACHED, Robert. **La crise du personnage dans le théâtre moderne**. Paris: Gallimard, 1994.
- ABISMU. Direção: Rogério Sganzerla. Brasil: Mercúrio Produções, 1974. Formato digital (80 min).
- ÁGUIA na cabeça. Direção: Paulo Thiago. Brasil: Embrafilme, 1984. Formato digital (108 min).
- AMEI um bicheiro. Direção: Jorge Ileri e Paulo Wanderley. Brasil: Europa Filmes, 1952. Formato digital (90 min).
- ANCHIETA, José do Brasil. Direção: Paulo Cesar Saraceni. Brasil: Sant'Anna Produtora, 1977. Formato digital (140 min).
- ASSALTO ao trem pagador. Direção: Roberto Farias. Brasil: Produções Cinematográficas Herbert Richers, 1962. Formato digital (102 min).
- A COMÉDIA de Deus. Direção: João César Monteiro. Brasil: GER/Zentropa/Mikado/PGP/La Sept, 1995. (160 min).
- A CONDESSA descalça. Direção: Joseph Mankiewicz. Estados Unidos; Itália: Fígaro, 1954. (128 min).
- A DAMA do lago. Direção: Robert Montgomery. Estados Unidos: Metro Goldwyn Mayer, 1946. (105 min).
- A DANÇA dos bonecos. Direção: Helvécio Ratton. Brasil: Grupo Novo de Cinema, 1986. Formato digital (90 min).
- A RAINHA diaba. Direção: Antonio Carlos Fontoura. Brasil: Produções Cinematográficas R. F. Farias, 1974. Formato digital (99 min).
- AS BODAS de Deus. Direção: João César Monteiro. Portugal; França: RTP/Madragoa Filmes/Gemini Films, 1999. Formato digital (150 min).
- AS SETE vampiras. Direção: Ivan Cardoso. Brasil: Topázio Filmes, 1986. Formato digital (87 min).
- BAR Esperança. Direção: Hugo Carvana. Brasil: CPC, 1983. Formato digital (127 min).
- BARON, Cynthia. **Modern Acting: The Lost Chapter of American Film and Theatre**. New York: Palgrave Macmillan, 2016.
- BARTHES, Roland. Introduction à l'analyse structurale des récits. *In*: BARTHES, Roland. **Recherches sémiologiques: l'analyse structurale du récit**. Paris: Seuil, 1966. p. 1-27. (Communications, 8).
- BAZIN, André. Renoir français. **Cahiers du Cinéma** n. 8, p. 9-29, jan. 1952.
- BERGALA, Alain. La non-direction d'acteurs selon Godard. **Études Théâtrales**, n. 35, p. 68-81, 2006. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2006-1-page-68.htm>. Acesso em: 8 jul. 2022.

BERGALA, Alain. L'acteur comme corps conducteur. *In: Ontologia do ator cinematográfico*, Jornada de Estudos Autorais do GRAC (Groupe de Recherche sur l'Acteur de Cinéma). Paris: Instituto Nacional de História da Arte, 2009.

BERNARDINO, Vanderlei. **O ator do teatro de Arena no cinema novo**. 2013. 92 p. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

CZACH, Liz. Acting and Performance in Home Movies and Amateur Films. *In: TAYLOR, Aaron (org.). Theorizing Film Acting*. New York; London: Routledge, 2012. p. 135-151.

DeCORDOVA, Richard. Genre and Performance: An Overview. *In: GRANT, Barry Keith. Film Genre Reader III*. Austin: University of Texas Press, 2003 [1986]. p. 130-140.

DeCORDOVA, Richard. The emergence of star system in America. *In: GLEDHLL, Christine. Stardom: Industrie of Desire*. New York; London: Routledge, 1991.

DEUS e o Diabo na Terra do Sol. Direção: Glauber Rocha. Brasil: Copacabana Filmes, 1964. Formato digital (120 min).

DYER, Richard. **Stars**. Londres: British Film Institute, 1979.

FEUER, Jane. O musical autorreflexivo e o mito do entretenimento. *In: DUCCINI, Mariana et al. Gêneros Cinematográficos e Audiovisuais: Perspectivas Contemporâneas*, vol. 3. Bragança Paulista: Margem da Palavra/Urutau, 2021 [1995].

GOFFMAN, Erving. **Representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes (1975).

GUIMARÃES, Pedro. The Calculated Maladresse: Isabelle Huppert Dual Performance Style. *In: REES-ROBERTS, Nick; WALDRON, Darren. Isabelle Huppert: Stardom, Performance, Authorship*. London: Bloombury, 2021. p. 21-40.

LAURA. Direção: Otto Preminger. Estados Unidos: 20th Century Fox, 1944. Formato digital (98 min).

LEAL, João Vitor. A personagem no cinema: pessoa, figura e presença. **Imagofagia**: Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, n. 24, p. 557-583, 2021.

MATAR ou correr. Direção: Carlos Manga. Brasil: Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil, 1954. Formato digital (87 min).

McGILLIGAN, Patrick. **Cagney: the Actor as Auteur**. London: Tantivity Press; South Brunswick: A. S. Barnes, 1975.

MONIKA e o desejo. Direção: Ingmar Bergman. Suécia: AB Svensk Filmindustri, 1953. Formato digital (96 min).

MORIN, Edgar. **As estrelas**: mito e sedução no cinema. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984 [1957]. p. 25.

MOULLET Luc. **Politique des acteurs**. Paris: Editions de l'Etoile/Cahiers du Cinéma, 1993.

NACACHE, Jacqueline. **Le film hollywoodien classique**. Paris: Nathan, 1995.

NAREMORE, James. **Acting in the Cinema**. Berkely/Los Angeles/London: University of California Press, 1988.

NEM SANSÃO nem Dalila. Direção: Carlos Manga. Brasil: Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil, 1954. Formato digital (90 min).

O BEIJO da mulher aranha. Direção: Hector Babenco. Brasil: HB Filmes, 1985. Formato digital (120 min).

O GIGANTE da América. Direção: Júlio Bressane. Brasil: Magnus Filmes, 1978. Formato digital (88 min).

O HOMEM do Pau Brasil. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Brasil: Embrafilme, 1982. Formato digital (106 min).

O LOBISOMEM, o terror da meia-noite. Direção: Elyseu Visconti. Brasil: Elyseu Visconti Produções Cinematográficas, 1974. Formato digital (36 min).

O REI do baralho. Direção: Júlio Bressane. Brasil: Júlio Bressane Produções Cinematográficas, 1973. Formato digital (81 min).

O SEGREDO da múmia. Direção: Ivan Cardoso. Brasil: Topázio Filmes, 1982. Formato digital (85 min).

O VAMPIRO. Direção: Luiz Rosemberg Fiho. Brasil: Luz Produções Cine, 1988. Formato digital (40min).

OS INCONFIDENTES. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Brasil; Itália: Bretz Filmes, 1972. Formato digital (100 min).

PARANAGUÁ, Paulo A. À la recherche d'un star-system. In: PARANAGUÁ, Paulo A. **Le Cinéma Brésilien**. Paris: Georges Pompidou, 1987. p. 199-211.

PISTOLEIRO bossa nova. Direção: Victor Lima. Brasil: Produções Cinematográficas Herbert Richers, 1960. Formato digital (111 min).

QUANDO o Carnaval chegar. Direção: Carlos Diegues. Brasil: Mapa Produções Cinematográficas, 1972. Formato digital (90 min).

RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (org.). **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Senac, 2010.

RECORDAÇÕES da casa amarela. Direção: João César Monteiro. Portugal: GER, 1989. Formato digital (122 min).

REPÚBLICA dos assassinos. Direção: Miguel Faria Jr. Brasil: Rima Filmes do Brasil, 1979. Formato digital (100 min).

SCHATZ, Thomas. **Hollywood Genres, Formulas, Filmmaking and Studio System**. Boston: MacGraw Hill, 1981.

STROMBOLI. Direção: Roberto Rossellini. Itália: RKO Radio Pictures, 1950. Formato digital (81 min).

UM FILME 100% brasileiro. Direção: José Sette. Brasil: Grupo Novo de Cinema, 1985. Formato digital (85 min).

VAI e vem. Direção: João César Monteiro. Portugal; França: Madragoa Filmes, 2003. Formato digital (175 min).

VIEIRA, João Luiz. A chanchada e o cinema carioca (1930-1950). In: RAMOS, Fernão; SCHVARZMAN, Sheila (org.). **Nova História do Cinema Brasileiro**: volume 1. São Paulo: Edições Sesc, 2018. p. 344-391.

PÓS:

NOTAS

1 Os estudos de estrelas (*star studies*) são um campo de estudos aberto pela sociologia (MORIN, 1984) e aprofundado nas pesquisas em cinema e audiovisual (DYER, 1979). Os *star studies* se distinguem discretamente dos *acting studies*, pois tomam como objeto de estudo apenas estrelas de cinema, segundo os critérios estabelecidos por Morin (1984), enquanto os *acting studies* podem conferir análises a outros tipos de atores (coadjuvantes, atores experimentais, atores de determinados gêneros etc.).

2 Embora a silhueta (contornos do corpo em negro) não seja sinônimo da imagem formada pelo corpo, a colocamos aqui como local de reconhecimento da presença do ator, pois a imagem de sua sombra será evocada mais tarde neste artigo.

3 Conta-se para esse reconhecimento e popularidade de Grey suas participações em programas humorísticos de televisão (*Chico City*, 1973), programas infantis (*O Sítio do Pica-Pau Amarelo*, 1979), novelas (*Guerra dos Sexos*, 1983, e *Cambalacho*, 1986) e em filmes ultrapopulares dos Trapalhões, *O incrível monstro trapalhão* (Adriano Stuart, 1980) e *Os Trapalhões na Serra Pelada* (J. B. Tanko, 1982).

4 O Método de Lee Strasberg, diretor e pedagogo norte-americano, é decorrente do emprego de alguns princípios do Sistema stanislavskiano e ajudou a formar, a partir da escola Actors Studio, uma geração de novos atores para o cinema estadunidense.

5 Obviamente, existem diversas maneiras de o ator aparecer no cinema. A que analisamos aqui é ligada aos cinemas modernos a partir dos anos 1970 no Brasil, do qual Grey faz parte; existem outras ocorrências de atores que aparecem de modo diferente como os de Andy Warhol, de John Cassavetes, de Jean-Luc Godard, de Manoel de Oliveira ou de Robert Bresson.

6 Cf. artigo que usa esse paradigma de análise fílmica: Guimarães (2021, p. 21-40).

7 *Persona* é empregado aqui na acepção de Carl G. Jung, que significa a parte emergente da individualidade de cada um, “o que cada um representa para a coletividade e não o que ele é”, cf. *Tipos psicológicos* (Rio de Janeiro: Zahar, 1967). Podemos evocar também a teoria da representação da vida cotidiana como a entende Erwin Goffman (1975), para quem todo indivíduo, mesmo fora do teatro, desempenha e sustenta um papel face a seus interlocutores. *Personae* eram também as máscaras usadas no teatro antigo, que cobriam totalmente o rosto dos atores. A ideia da *persona* é usada então como imagem pública do ator, formada pelos discursos fílmicos (tipos de papéis, estilo de jogo, a recorrência de seu aparecimento em determinados gêneros) e parafílmicos (a relação entre ele e seus diretores, seus engajamentos pessoais, políticos e mundanos, a imagem projetada pela publicidade e pelas revistas de celebridades etc.).

8 Para Roland Barthes, o personagem como pessoa é aquele dotado de “consistência psicológica”, que se torna um indivíduo, “um ser plenamente constituído, mesmo quando ele faz nada e, claro, antes mesmo de agir” (BARTHES, 1966, p. 16). João Vitor Leal (2021) sistematiza o pensamento de Barthes, cria esse neologismo e o compara com outros tipos de personagens no cinema.

9 Jacques Aumont defende que a tipagem, ou a noção de rosto genérico, tornam o rosto anônimo, não mais pertencente a um sujeito, mas a uma classe, um grupo, uma categoria social ou psicológica. 1992, p. 186). Usamos a analogia aqui para pensar também o corpo do ator em sua integralidade.

10 Como aponta João Luiz Vieira (2018, p. 344-391), o cinema da Atlântida dos anos 1930 a 1950 não foi composto apenas por filmes cômico-musicais, descrito pela crítica como “chanchadas”, tendo alguns optado pela forma cômica sem intervalos musicais até tramas *noir* e melodramas raciais. Para fins metodológicos, descreveremos essa fase como cinema da chanchada e das comédias populares da Atlântida dos anos 1950, mesmo sabendo que filmes distintos possam ter sido produzidos nesses anos.

11 Alguns teóricos do musical clássico hollywoodiano como Rick Altman e Michel Chion definem como uma das prerrogativas formais do gênero a passagem entre momentos falados e momentos cantados, em que a irrupção da música serve como um comentário interno do personagem sobre a situação que se apresenta a ele. As chanchadas se enquadram no que Chion chama de “*backstage musical*”, em que ação se passa no meio do *show business*, colocando em cena atores, cantores, músicos e bailarinos, que encenam seus números de forma intradiagética, sem romper, necessariamente, com a ideia de ilusionismo ou verossimilhança da narrativa. Cf. CHION, Michel. *La Comédie Musicale*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2006. p. 9.

12 Vale ressaltar que, assim como assinala Jacques Aumont em *Moderno?* (Papyrus, 2008), a modernidade no cinema não pode ser limitada aos filmes europeus feitos a partir dos anos 1950. Nesse sentido, em que as vanguardas europeias dos anos 1920 desempenham papel significativo, poderíamos dizer que o primeiro ator moderno do cinema pertence ao primeiro cinema: Charles Chaplin, ao lado de alguns dos atores

NOTAS

burlescos do mesmo período, por já apresentar algumas características de quebra de continuidade formal e por estabelecer relações com o espectador que rompem com o ilusionismo da imagem cinematográfica e o hermetismo do universo ficcional.

13 Texto em *off* dito por Jean-Luc Godard no início do filme *Duas ou três coisas que eu sei dela* (1967).

14 Thomas Schatz (1981, p. 37) utiliza os termos já consolidados na teoria do cinema, transparência e opacidade, para aplicá-los à análise das evoluções genéricas ou momentos de “aumento da autoconsciência” genérica.

15 James Naremore (1988) denomina assim os objetos que se tornam significativos ao jogo do ator, concedendo sentidos à atuação pela maneira com que são manipulados ou portados pelo ator.

16 Ver a diferenciação proposta por Jacques Aumont entre rostos de atores que manifestam a interioridade do personagem (rostos-alma, o de Anna Karina em *Viver a vida*, de Godard) e o rosto que vale por si só, como exterioridade (rostos-tela, das atrizes de *Persona*, de Bergman): *Du Visage au Cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1992. p. 138-139.