

Introdução

Pioneiro no estudo das relações intertextuais entre cinema e teatro (NAGIB; JERSLEV, 2014), André Bazin (1991) observou como a produção americana e francesa dos anos 1940 recorreu com frequência às adaptações teatrais e literárias. Enquanto os primeiros teóricos priorizaram a questão do específico e as características estilísticas exclusivas ao universo do cinema, a produção cinematográfica voltou-se aos diálogos com o teatro e com as demais mídias como fonte de inspiração das obras e como estratégia para conquistar o público. No mesmo período analisado por Bazin, o produtor da Cinédia, Adhemar Gonzaga, pensou no retorno financeiro garantido com a adaptação da peça de teatro de sucesso *O Ébrio*, de Vicente Celestino, convidando Gilda de Abreu para assumir a direção. Entre os cineastas da Cinédia, era comum a integração de artistas ligados ao palco, como Gilda de Abreu, Luiz de Barros, Chianca de Garcia, Oduvaldo Vianna e Mesquitinha.

Como um dos maiores sucessos de bilheteria da produção nacional (PAIVA, 1989; PIZOQUERO, 2006), *O Ébrio* é também um dos grandes projetos intermediários do cinema brasileiro, lançado sucessivamente em cinco mídias ao longo de trinta anos (1935-1965). A canção homônima do tenor Vicente Celestino foi um dos maiores sucessos de sua carreira. Em 1941, ele transformou a história em peça de teatro, que permaneceu em cartaz por quase cinco meses no Rio de Janeiro. Encenada até meados dos anos sessenta em teatros e circos, o resultado positivo nos palcos parecia uma garantia de lucro para a adaptação cinematográfica, como de fato ocorreu. Gilda de Abreu ampliou a história de Gilberto em dois livros: *O Ébrio* e *Alma de Palhaço*, enquanto a TV Paulista lançou a telenovela homônima, sob a direção de José e Heloisa Castellar (1965-1966). Nesse ciclo de remediações, a configuração de cada obra advém da adaptação das formas das

mídias precedentes, em um caso clássico de transposição intermediária (RAJEWSKY, 2005).²

Em busca dos vestígios estilísticos encontrados no filme de Abreu, o artigo analisa como a configuração espacial do *Ébrio* traz uma alusão ao espaço cênico em perspectiva histórica. O estudo é feito a partir do referencial da intermedialidade e de suas conexões com o teatro na forma fílmica (ADAMATTI, 2018, 2018a, 2019).³ Interessa-nos avaliar não o conteúdo do filme, mas as formas cinematográficas utilizadas por Abreu em tensão, continuidade ou entrelaçamento com o teatro. Essa trajetória é comum ao campo da intermedialidade,⁴ que realça, por exemplo, como a forma de uma obra deriva também dos suportes anteriores pelas quais o projeto passou. Geralmente a intermedialidade caracteriza-se por uma perspectiva formalista, capaz de abarcar grande quantidade de elementos comuns entre produtos ou mídias. A análise estilística deste artigo privilegia a recorrência de procedimentos técnicos em perspectiva histórica. Sobressai assim a metodologia adotada por David Bordwell, que investiga a história do estilo cinematográfico, a partir de mudanças e continuidades estilísticas ao longo das décadas. O estudo da configuração espacial do *Ébrio* é feito por meio da análise interna da obra e pela descrição minuciosa dos planos, ancorado na proposta de Bordwell.⁵ Em uma abordagem interdisciplinar com a intermedialidade, o artigo busca observar quais são as formas estilísticas comuns entre o teatro e o cinema na obra de Abreu.

A concepção proposta de estilo foge ao escopo do específico cinematográfico. O estilo de um cineasta dialoga não somente com a conversão de seu pensamento em imagens (BAECQUE, 2010), mas também com o contexto de produção e com sua formação técnica e cultural. Contudo, raramente a análise fílmica preocupa-se em demonstrar a relação em cadeia entre a presença de uma mídia anterior e

² A transposição intermediária avalia os casos de adaptação fílmica, literária ou teatral. Com foco no processo de produção, observa-se como a transformação de uma mídia é definida no substrato de outra.

³ Sobre a perspectiva histórica a respeito de Gilda de Abreu, Vicente Celestino ou *O Ébrio* ver Andrade (1992), Guerra (1994), Pizzoquero (2006), bem como outras abordagens incluídas na bibliografia final.

⁴ Claus Clüver (2006) define a intermedialidade como o estudo de formas, estilos e narrativas mistas de mídia e de arte.

⁵ Agradeço a Fábio Raddi Uchôa pelo debate sobre *Figuras traçadas na luz* de David Bordwell no Grupo de Pesquisa Cine&Arte

sua incidência na configuração cinematográfica. Procuramos avaliar como a composição espacial do Ébrio advém de uma alusão ao espaço cênico e de diálogos com décadas anteriores, como o cinema silencioso. Neste caso, procedimentos típicos de outras mídias ou períodos históricos podem tornar-se parte da estrutura interna do Ébrio, caracterizando seu estilo.

O artigo não pretende abordar o conteúdo do filme, isto é, a trajetória de Gilberto (Vicente Celestino) como homem que se entrega à bebida por causa da traição de Marieta (Alice Archambeau), mas analisar a forma de quatro cenas da festa de aniversário de sua esposa: o abraço do vilão, o sorteio de uma alta soma em dinheiro, a chegada de um telegrama com a notícia da doença do pai de Gilberto e a saída urgente do protagonista. As cenas se voltam ao uso do plano geral ou do plano de conjunto com poucos cortes. Nesses momentos, há uma disposição que entrelaça a configuração espacial do palco, mas que aponta para estratégias utilizadas durante o cinema silencioso. A correlação com outros períodos históricos permite observar uma genealogia de procedimentos técnicos em torno da configuração do espaço, com origem no cinema silencioso, que é realçada nas cenas do Ébrio, quase como uma citação ou referência intermediática (RAJEWSKY, 2005). É nesse sentido que as imagens do filme dizem respeito ao modo de produção do período, mas também fornecem vestígios de tendências e escolhas técnicas recorrentes em outros períodos (BORDWELL, 2013), numa investigação que privilegia a continuidade desses procedimentos em temporalidades mais vastas. Esses paralelos históricos são observados na configuração espacial do filme e na encenação. Portanto, a análise procura observar como a alusão ao espaço cênico do cinema silencioso em simbiose com a trajetória anterior de Gilda de Abreu nos palcos⁶ integra-se à concepção de espaço do Ébrio.

Nas quatro cenas do Ébrio analisadas, observo a continuidade histórica de procedimentos estilísticos relacionados à alusão teatral no filme ou às reminiscências do período silencioso, tais como: a encenação em *tableau*, a presença de uma plateia diegética, a recorrência às figuras dorsais e os espaços vazios próximos à câmera. Os quatro elementos relacionam-se a uma concepção de espaço que evita o corte, seja através do plano geral/plano de conjunto fixo com duração ampliada, seja através da incorporação do movimento de câmera. Eles se aproximam do referencial teórico empreendido de David Bordwell (2008, 2013) sobre a *mise en scène*, que deriva da concepção teatral, isto é, *mettre en scène* como o "montar a ação no palco que implica dirigir a interpretação, a iluminação, o cenário, o figurino" (BORDWELL, 2008, p. 33). Se há extensas definições de *mise en scène*,⁷ como as mais generalistas, que compreendem até o trabalho sobre a montagem e a trilha sonora, Bordwell seleciona em *Figuras traçadas na luz* os aspectos da filmagem relativos à direção do cineasta: o cenário, a iluminação, figurino, maquiagem e atuação dos atores dentro do quadro. O teórico explica que "a tendência do diretor de *mise en scène* é minimizar o papel da montagem, criando significado e emoção principalmente por meio do que acontece dentro de cada plano" (BORDWELL, 2008, p. 33). A definição adéqua-se ao estudo das cenas analisadas neste artigo, que se formam exatamente em torno do plano longo e do reduzido número de cortes. Em *Figuras traçadas na luz*, Bordwell ressalta a abordagem escolhida, declarando: "o que se considera a imagem da *mise en scène* por excelência é um plano-sequência com grande profundidade de campo" (BORDWELL, 2008, p. 36).

Nos próximos tópicos, a análise da configuração espacial do Ébrio terá início com a descrição minuciosa dos planos para observar a existência

⁶ Gilda de Abreu estreou no teatro de revista em 1933. No mesmo ano, casou-se com o colega de trabalho, ator e cantor Vicente Celestino. Excursionando por diversas cidades como atriz, ela era também cantora lírica. Em 1936, Abreu estreou como a estrela do filme *Bonequinha de seda* (1936) de Oduvaldo Vianna, na Cinédia. Além do Ébrio, ela dirigiu *Pinguinho de gente* (1949), *Coração Materno* (1951) e *Canção de amor* (1977). Foi também escritora e dramaturga de teatro e de radionovelas.

⁷ Bordwell (2013) define o estilo como a presença da "textura das imagens e dos sons de um filme", que é resultado do "uso sistemático e significativo de técnicas da mídia cinema em um filme" e das escolhas dos cineastas em circunstâncias históricas específicas (BORDWELL, 2013, p. 17).

de recorrências formais e o diálogo com o espaço cênico e/ou com vestígios do cinema silencioso. O texto segue o seguinte percurso: a) análise da posição da câmera e construção do ponto de vista narrativo; b) os espaços lacunares frente à câmera e o ritmo interno do plano; c) a plateia diegética e a estética do *tableau*; e d) a vista das figuras dorsais.

Análise da posição da câmera e construção do ponto de vista narrativo

O Ébrio de Gilda de Abreu pode ser dividido, grosso modo, em três partes. No início acompanhamos em ordem cronológica as desventuras de Gilberto, estudante de medicina falido, que vaga pelas ruas da cidade, sem ter onde dormir e o que comer, até encontrar o abrigo e a confiança de um padre, vencendo na sequência um concurso musical. A segunda parte do filme é dedicada ao cotidiano de Gilberto, como astro do rádio e como médico, até seu casamento com a enfermeira interesseira Marieta. O desfecho do filme ocorre em torno da traição da esposa, seduzida pelo vilão, até o reencontro do casal na decadência. É na terceira parte do filme que o diálogo com o teatro se faz mais evidente.

Neste tópico, observamos a posição da câmera e a construção do ponto de vista narrativo de três cenas do *Ébrio*, que revelam uma alusão ao espaço cênico através de recorrências formais. A

sequência a qual pertencem as cenas analisadas aqui é longa. Começa com a entrega de uma carta ao médico, que gera uma briga do casal por causa do ciúme de Marieta, até a entrada em cena do vilão da história, primo José, que ouve uma conversa importante do casal sem ser percebido. Nas imagens a seguir, observa-se como durante a festa de aniversário de Marieta, os convidados aparecem ao fundo do quadro, enquanto José adentra o salão pela borda lateral esquerda, como se tivesse acabado de chegar (Figura 1). Aproximando-se de Gilberto, o vilão pede permissão, em tom de brincadeira, para abraçar a aniversariante (Figura 2). Com a resposta negativa do marido, ele abraça o anfitrião (Figura 3) para roubar o cordão de seu paletó (Figura 4). Mais tarde o objeto será mostrado à Marieta como prova de traição matrimonial. O cumprimento de José é gravado com uma única posição de câmera até que um corte revela o roubo num plano de detalhe (Figura 4). Voltando ao mesmo ângulo da cena anterior, o vilão contempla a medalha roubada (Figura 5), enquanto ao fundo, os familiares afastam-se mais da câmera para a realização de um sorteio (Figuras 5-6). Em comemoração às bodas do casal, Gilberto dará a um dos convidados uma alta soma em dinheiro.

Figuras 1 a 6 – A cena do abraço do vilão

Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figura 4



Figura 5



Figura 6



Fonte: *O Ébrio* (1946).⁸

Figuras 1-6 – José aproxima-se de Marieta e Gilberto, retirando um medalhão do bolso do paletó do médico. Ao fundo, os parentes se reúnem ao redor do anfitrião para a realização de um sorteio.

Realçamos nesse artigo a utilização de planos longos,⁹ porque há alguns cortes antes ou depois das imagens expostas acima. Embora não seja nosso objetivo apresentar a decupagem completa da sequência, as cenas que intercalam os planos longos têm um padrão de comportamento simétrico, que vale a pena destacar. Nesses casos, a câmera se move para um espaço contíguo,¹⁰ à esquerda ou à direita, quando um personagem no ângulo perpendicular da câmera faz algum comentário, ou observa a cena à distância. Os cortes procuram fornecer algum ritmo ao quadro, mas não trazem informações novas

do ponto de vista narrativo. Depois deles, quando se retorna ao plano longo, não há alteração na posição fixa da câmera.

Quando Gilberto anuncia o sorteio, os parentes fazem um semicírculo em volta dele; permanecendo de costas, de perfil ou de frente (Figuras 7-10). Empolgada com a possibilidade de enriquecer, a família se aglomera de perfil ou de costas em volta do saquinho de pano, quase brigando (Figura 11). Nesse momento, chega em uma bandeja um telegrama a Gilberto (Figura 12), que recebe a carta e sai do campo pela borda esquerda.

Figuras 7 a 12 – O sorteio em dinheiro

Figura 7



Figura 8



Figura 9



⁸ O filme está disponível no seguinte link: <https://www.youtube.com/watch?v=leR95vpVUZk>

As figuras 1 a 21 foram extraídas desta fonte.

⁹ Se todo plano tem uma duração na tela, o plano longo refere-se a essa duração prolongada. Ver Bordwell; Thompson (2013).

¹⁰ Se todo plano tem uma duração na tela, o plano longo refere-se a essa duração prolongada. Ver Bordwell; Thompson (2013). A montagem em contiguidade realiza uma transição de um espaço próximo, que se situa ao lado do que foi visto no plano anterior, como por exemplo, na conversa entre o primo Rego e Leão, ou entre Rego e Salomé. A ligação entre os espaços em planos separados pode realçar o movimento de um personagem, que se desloca de um cômodo a outro, ou olha o fora de campo. Nesses casos se consegue demonstrar ao público que os espaços estão juntos. Muitas vezes, nos espaços em contiguidade, a ação é mostrada através do uso de planos subjetivos, que procuram manter a direção de movimento para facilitar o entendimento do público. Por exemplo, num desses momentos, Salomé observa os parentes fora de campo. Vemos o que a empregada olha através de um plano subjetivo. A contiguidade entre os espaços é conquistada especialmente pela continuidade do som, como uma mídia de repetição, que possibilita que ouçamos as vozes *off* dos parentes sobre a imagem de Salomé.

Figura 10



Figura 11



Figura 12



Fonte: *O Ébrio* (1946).

Figuras 7-12 – A família reúne-se em volta de Gilberto para a realização de um sorteio. Enquanto os familiares brigam pela posse do saco de pano com os nomes dos inscritos, chega um telegrama a Gilberto.

Quando Marieta ganha o sorteio, ela corre em direção ao fora de campo para contar seu feito ao marido. Após um corte, a câmera segue a atriz através de uma panorâmica à esquerda. Chamando a esposa para uma conversa privada, a câmera acompanha o casal em um *travelling*, onde em um espaço contíguo, o marido confessa que em todos os papeis do sorteio só constava o nome de Marieta. Saindo do campo, após um novo corte, o médico lê o telegrama e descobre que seu pai está gravemente enfermo. A interjeição de espanto atrai os familiares, que entram no plano pelas bordas, reunindo-se em volta de Gilberto. Uma panorâmica à esquerda dispõe os atores, de novo, em semicírculo. Enquanto o médico sobe a escada para preparar as malas, os parentes permanecem ou de costas ou de perfil perto dos primeiros degraus (Figura 13). Após um corte, a cena é vista do alto da escadaria, sem que seja incorporado o ponto de vista de um narrador. Com a câmera alta (*plongée*), finalmente vemos os familiares de frente para nós (Figura 14). Sem direito à elipse, acompanhamos a conversa dos

parentes, que novamente compõem o plano através da entrada pelas bordas do quadro. A conversa é gravada em um único ponto de vista frontal fixo. Longe de trazer a multiplicidade do espaço cinematográfico, através da troca de olhares e do campo-contracampo, os personagens aparecem alinhados na diagonal; em alguns momentos sem nenhuma figura no centro do quadro. Por brincadeira, eles abrem os papeis dentro do saco de pano. Vendo o nome de Marieta gravado em todos eles, Rego descobre a trapaça e diz "fui roubado". Durante toda a conversa, José permanece sentado de costas para a câmera, até que nesse momento ele se levanta do sofá e bloqueia o centro geométrico do quadro (Figura 16). Um corte interrompe a conversa. Depois disso, em *contre-plongée*, Gilberto desce alguns degraus da escada, enquanto conversa com os parentes (Figura 17). Repete-se o movimento de entrada dos familiares pela borda do quadro. Sem corte, o protagonista despede-se dos convidados, que permanecem de costas ou de perfil para a câmera (Figura 18).

Figuras 13 a 18 – A despedida de Gilberto

Figura 13



Figura 14



Figura 15



Figura 16



Figura 17



Figura 18



Fonte: *O Ébrio* (1946).

Figuras 13- 18 – Depois de Gilberto subir as escadas, os familiares conversam ao pé da escada. Descobrem a fraude do sorteio, seguida da despedida do protagonista, que vai visitar o pai enfermo.

Nas imagens acima, há uma recorrência na composição espacial em consonância com reverberações do cinema silencioso¹¹ e do espaço cênico. A maior parte das cenas é gravada em planos longos com câmera frontal fixa. Se há uma grande quantidade de atores em cena, o resultado privilegia o enquadramento de longa distância com as figuras de costas ou perfil, sem precisar recorrer ao *close*, nem ao campo-contracampo entre as personagens para compor o espaço. Historicamente, este procedimento retoma o primeiro uso do plano geral fixo no começo do cinema, que obrigava o cineasta a explorar as possibilidades da imagem não editada (BORDWELL, 2008).

Com o objetivo de traçar um paralelo entre o espaço teatral e cinematográfico, tomo como referência as observações de André Bazin (1991) sobre a produção de idos dos anos quarenta, que incorporava o prosaetno como menção explícita ao espaço cênico, através do uso recorrente do plano geral e do plano-sequência. Privilegio também a perspectiva de Ismail Xavier (1996) de realçar continuidades entre teatro e cinema em obras de períodos históricos diferentes. O autor analisa as relações entre as duas mídias enquanto zonas de intersecção e continuidades, tomando como ponto

de partida *The drunkard's reformation*¹² (1909) de Griffith para observar a construção do olhar em Alfred Hitchcock. Ambos os autores procuram desconstruir uma longa linha de raciocínio histórico que isolava o cinema do teatro, realçando as rupturas. Ismail Xavier esclarece, inclusive, como o raciocínio significava ver o cinema e o teatro como blocos hegemônicos de expressão, separados pela técnica. Realizando o movimento oposto de análise, Xavier articula no estudo o período histórico, o gênero utilizado e o diálogo com a experiência social do espetáculo em cada tempo.

Historicamente, a configuração espacial no cinema utilizou procedimentos que vão desde a encenação em *tableau* frontal, passando pela direção de tela, até chegar à montagem analítica. No início do cinema, o espaço era representado como um todo, a exemplo dos filmes de Georges Méliès. Como se estivesse localizado no teatro, o espectador assistia à ação a certa distância, a partir de ângulos frontais fixos. Em meados da primeira década do século XX, paulatinamente o espaço deixava de ser concebido como *tableau* frontal. Com a incorporação de planos mais próximos, a configuração espacial recorria à direção de tela (BORDWELL; STAIGER; THOMPSON, 1992). Logo depois de um corte, com um plano de

¹¹ Utilizo a palavra cinema silencioso para englobar procedimentos em voga especialmente entre o período de transição do cinema dos primeiros tempos rumo à consolidação da linguagem clássica até seu auge nos anos vinte. Como pontuou Flávia Cesarino Costa, entre o cinema de atrações e o período de transição há "interseções" e "sobreposições", "uma vez que as transformações então ocorridas não eram nem homogêneas nem abruptas" (COSTA, 2006, p. 26). Como o intuito do artigo não é discutir a periodização do "cinema silencioso", a divisão proposta pretende observar continuidades entre *O Ébrio* de Gilda de Abreu e reminiscências estilísticas do cinema silencioso. Para maiores detalhes sobre essa periodização ver Musser (2006).

¹² Nesse filme, o pai de família alcoólatra vai ao teatro com sua filha pequena e vê seu problema retratado na peça. A partir de uma posição frontal fixa, assistimos alternadamente à encenação teatral, vista do ponto de vista da plateia, e à reação do pai, do lado oposto, em frente.

detalhe, era comum o quadro retornar à delimitação do plano geral ou do plano de conjunto. Dessa forma, a construção do espaço antecedia a regra dos 180 graus, constituindo a cena em planos gerais, geralmente dos dois lados da tela, com enquadramento frontal. Se a câmera podia permanecer ao lado do personagem, noutros casos, ela se deslocava até o outro lado da ação. Em *The girl of the cabaret* (THANHOUSER, 1913), o protagonista observava a violinista sentado em uma mesa. Após um corte, a câmera se movia quase 180 graus para o outro lado da mesa, quando era possível ver a reação do personagem.¹³ Enquanto no palco, não era possível ver a ação do outro lado, posteriormente, a montagem analítica trouxe vantagens, dividindo o espaço de maneira fragmentada, em planos mais distantes e mais próximos. Com isso, o espectador deixou de ver a ação através de pontos fixos, conhecendo o espaço em sua multiplicidade por meio de ângulos variados. Se a montagem analítica divide um único lugar em várias vistas, o público

pode observar primeiro a cena em planos mais largos, para depois se fixar em detalhes através de cortes, por exemplo, em uma conversa em campo-contracampo (BORDWELL; STAIGER; THOMPSON, 1992). Além disso, a "mudança do ponto de vista dentro de uma mesma cena" é vista por Xavier (2005, p. 32) como "uma importante ruptura frente ao espaço teatral".

Os espaços lacunares frente à câmera e o ritmo interno do plano

As cenas do abraço e do sorteio no *Ébrio* são gravadas a partir de um vaso em cima da mesa, próximo à câmera, visto ora de um lado, ora de outro (Figura 1, 7-12). O objeto aparece como vértice mais de uma vez ao longo dessa sequência. Rente à objetiva, seu realce é ampliado, por exemplo, quando Salomé surge ao fundo do quadro (Figura 20). Após um corte, enquanto a empregada leva champagne aos convidados na hora do sorteio, o vaso permanece no centro do quadro (Figuras 21):

Figura 19-21 – O vaso ornamental

Figura 19



Figura 20



Figura 21



Fonte: *O Ébrio* (1946).

Figuras 19-21 – Em espaço contíguo, a empregada Salomé atende ao chamado da voz off do patrão. Depois, ela leva champagne aos convidados durante o sorteio.

Mantendo sempre os personagens distantes de nós, o ângulo escolhido traz um espaço vazio na frente da câmera, ora maior, ora menor, enquanto as ações ocorrem ao fundo. Longe de ver um procedimento moderno de filmagem, a escolha ornamental e decorativa do plano

realça um local desabitado perto da câmera, cuja primeira utilização remonta ao cinema dos primeiros tempos. Durante aquele período, esse vazio era bastante comum, seja porque a câmera permanecia distante da ação, seja como forma de sugerir uma cena vista do palco. A lacuna

¹³ Este artigo tem especial interesse pelas cenas compostas a partir de planos longos com câmera fixa frontal, nos quais o espaço é apresentado ora de um, ora dos dois lados do quadro, como no início do cinema. Contudo, em outros momentos da longa sequência da festa de aniversário de Marieta, os planos longos são intercalados com espaços contíguos ao salão, por meio de cortes. Quando a aniversariante corre até o marido porque ganhou o sorteio, há dois cortes. Então a conversa do casal é gravada numa posição frontal de 180 graus entre os dois lados do salão, como uma reminiscência da direção de tela.

na frente da visão do espectador implícito era o ponto de partida para olhar a ação, criando um espaço separado. Em alguns casos raros, a narrativa chegava a incorporar a presença do espectador, como em *Cinderela* (THANHOUSER,

1911). Após reconhecer o sapatinho da amada em um enquadramento de longa distância, o príncipe levava o objeto até a frente da câmera. Só depois, ele retornava às escadarias do palácio ao fundo (BORDWELL; STAIGER; THOMPSON, 1992).

Figuras 22 a 26 – O príncipe encontra o sapatinho de Cinderela

Figura 22



Figura 23



Figura 24



Figura 25



Figura 26



Fonte: *Cinderela* (1911) de Thanhouser.¹⁴

Se o vazio se estendia para a frente, esse espaço lacunar foi removido com a consolidação da linguagem clássica, quando a disposição espacial para as ações mostradas mudou significativamente (BORDWELL; STAIGER; THOMPSON, 1992). Como uma reverberação adaptada do espaço vazio dos primeiros tempos, *O Ébrio* reatualiza o procedimento na frente da ação principal, apresentando distâncias variáveis entre o espaço rente à câmera e as figuras ao fundo.¹⁵

Incorporando a lacuna na frente da câmera, as cenas do *Ébrio* analisadas neste artigo são gravadas em planos longos distantes da ação. Para ampliar o ritmo dentro do plano, o filme recorre a pequenos deslocamentos da câmera para evitar o corte. Utilizando um movimento que oscila entre a panorâmica e o *travelling*, as cenas

dialogam, ao mesmo tempo, com padrões criados durante o silencioso, e com o modo de produção dos anos 1930. Essa continuidade histórica do movimento de câmera retoma uma genealogia de procedimentos que evoluem, mas mantêm linhas de continuidade entre as décadas. Durante os anos trinta, um dos maiores impulsos para o movimento de câmera era o reenquadramento móvel das figuras. Quando os atores saíam do enquadramento, o deslocamento da câmera mantinha o centro do quadro e da ação através de panorâmicas ou *travellings* (BORDWELL; STAIGER; THOMPSON, 1992). Nesses casos, o movimento da câmera realçava a ação principal, fornecia pistas ao espectador, ou seguia os atores em cena. Essa última finalidade foi a mais comum para o *travelling* durante o cinema silencioso.

¹⁴ Disponível em: <https://vimeo.com/20024254>. Acesso em: 13 março 2020. Tempo de cena na projeção: 09m58s-10m18s.

¹⁵ Ao mesmo tempo, o plano do vaso dialoga com o modo de produção dos anos 1940, no qual a evolução das lentes permitia gravar com foco definido figuras próximas à câmera e ao fundo. Para maiores detalhes ver Bordwell (2013) e Bordwell; Staiger; Thompson (1992).

Ainda durante os anos 1910, as panorâmicas com fins de reenquadramento eram muito utilizadas (BORDWELL; STAIGER; THOMPSON, 1992).

Se historicamente o uso da panorâmica no cinema ficcional ocorreu antes do *travelling*, o objetivo não é ressaltar o fator cronológico, mas à maneira de Ismail Xavier (2005) observar como os procedimentos cinematográficos, como o movimento de câmera e o corte ocorreram em função de uma "necessidade conotativa", isto é, de fornecer uma informação para o desenvolvimento narrativo (XAVIER, 2005, p. 31-32). Como no caso de *Marieta*, que corre em direção ao fora de campo para anunciar sua premiação no sorteio, o uso da panorâmica no *Ébrio* segue a principal função descrita por Salt (2009): revelar movimentos inesperados dos personagens, mantendo os atores bem enquadrados, quando eles caminham próximos às bordas do quadro. Nas cenas analisadas do *Ébrio*, o movimento de câmera centrado nos atores minimiza o uso da montagem. Essa finalidade retoma os anos 1930, quando as panorâmicas ou os *travellings* garantiam interesse visual à cena, acompanhando atores em cenas de diálogos. Dessa forma, o movimento de câmera podia substituir um corte ou fazer a ação passar do plano geral ao primeiro plano, sem interromper o fluxo da história (BORDWELL, 2013).

A plateia diegética e a estética do *tableau*

Se nesses casos o movimento de câmera do *Ébrio* oferece como vantagem evitar picotar os planos, a grande quantidade de atores em cena gera um tipo de plateia diegética na constituição do espaço.¹⁶ Como vimos acima, enquanto Gilberto fala, os familiares dispõem-se à sua volta para escutar, quase estáticos, à maneira de uma plateia em semicírculo. Assim, eles funcionam como uma espécie de coro, que opina sobre o que vê. Impedidos de tomar ação nessa cena, a família é reduzida à função secundária dentro do próprio filme. Ao mesmo tempo, ela surge como duplo de nossa posição de espectadores em cena. Aglomerados de maneira a dispor esses atores como meros figurantes, a imagem dos

familiares enquanto grupo diminui possíveis efeitos dramáticos. O tom é irônico. A incorporação da plateia diegética teria tido início ainda com o cinema dos primeiros tempos. Segundo Barry Salt (2009, p. 63; p. 114), era comum entre 1907-1913 que um grupo de atores se orientasse, ao mesmo tempo, para a câmera e para os espectadores, seguido da audiência por detrás, à maneira do palco, para legitimar o espetáculo. Contudo, as descrições de Salt referem-se à presença de figurantes, ao fundo, atrás dos protagonistas, criando uma ambientação à ação principal. De acordo com ele, Griffith utilizaria o recurso, exceto na produção da Vitagraph. O uso era recorrente nas histórias sobre comunidades de pescadores ou indígenas, como *Comata, the sioux* (1909) ou *Lines of White on a sullen sea* (1909), ambos de Griffith. Observa-se que as cenas descritas por Barry Salt ocorrem com figurantes em locais abertos, seja no deserto ou no mar, enquanto os protagonistas do *Ébrio* se dispõem em um ambiente interno, com enorme proximidade entre os atores, em um espaço próximo à representação teatral.

O procedimento descrito por Salt no cinema silencioso encontrou seu ápice no filme musical, por sua capacidade de criar uma aproximação entre o *performer* e a plateia. No novo contexto, sua presença era naturalizada, criando uma junção entre o espectador do filme e o espaço da sala de teatro, onde se desenvolviam as histórias (VIEIRA, 1996). Através do encontro entre os olhares, do posicionamento da câmera e do enquadramento, a estratégia procurava criar um efeito de experiência compartilhada entre o espectador, sentado em sua poltrona, e a plateia teatral dentro da história, que assistiria ao *show* musical apresentado. De acordo com João Luiz Vieira: "através da existência de uma plateia dentro do filme abre-se, de forma digamos, natural, a possibilidade de criação de um espectador imaginário dentro de uma plateia diegética" (VIEIRA, 1996, p. 343). Se parece pouco provável que a plateia interna do *Ébrio* naturalizasse sua presença, ou criasse identificação dos parentes interesseiros com o espectador do filme, seria possível pensar a estratégia como

¹⁶ Agradeço a Pedro Plaza pela alusão à ideia de uma plateia nesta cena.

ilusão de uma performance ao vivo, partilhando da sensação de assistir a um espetáculo teatral. Nesse sentido, a identificação poderia se dar com a situação do espectador na plateia de teatro. Analisando o cinema italiano, José Carlos Avellar (PRUDENZI; RESEGOTTI, 2006) observou a complexidade da estrutura de identificação entre o espectador e o personagem, quando ambos são forçados a permanecer sentados e imóveis em uma cena. A ligação não passa diretamente entre personagens e espectadores, mas recebe a intermediação da plateia interna dentro da história. Embora o objeto de Avellar seja o filme de tribunal *Sacco e Vanzetti* (1971) de Guiliano Montaldo, a descrição nos permite observar a plateia diegética do *Ébrio* como espaço compartilhado da posição do espectador teatral.

Se a disposição dos atores no formato de um coro semicircular destoa bastante da montagem analítica, a imagem da plateia diegética parece ter sido programada também para fins publicitários, demonstrando como os espaços fronteiriços entre o cinematográfico e o teatral poderiam fazer referência à sensação de assistir a um espetáculo de tela como simulacro de acesso ao *hic et nunc*.¹⁷ Em um *still* do *Ébrio*, a estética do *tableau* parece realçada como parentesco do diálogo de Gilda de Abreu com o teatro (Figura 27):

Figura 27 – Imagem do filme *O Ébrio* (1946)



Fonte: GONZAGA (1987, p. 124).

Se a imagem emblemática do *Ébrio* está sinte-

tizada na ilustração de Vicente Celestino sentado em uma mesa de bar, maltrapilho e de lenço no pescoço, a fotografia acima retoma um momento *tableau* com a presença da plateia diegética. Se os planos analisados antes realçaram a importância do espaço cênico na configuração da obra, esta última imagem tem finalidade publicitária (Figura 27). Em ângulo frontal, os atores estão dispostos em linha reta. Diferente das cenas do próprio filme, não há nenhuma personagem de costas. Curiosamente, há uma inversão na ordem de importância do elenco. Nas cenas do *Ébrio*, Vicente Celestino costuma ocupar o centro do quadro; aqui ele é substituído pelo ator Walter D'Ávilla (Rego), cuja trajetória era frequente nas produções da Cinédia. A atriz do teatro de revista, Alice Archambeau (Marieta) está posicionada do lado esquerdo, enquanto a empregada Salomé (Jacy de Oliveira) mal tem direito a aparecer no quadro. A figura do vilão (o também famoso Rodolfo Arena) permanece em destaque, curiosamente acima de todos, talvez indicando como no final da trama o malfeitor conseguirá escapar da justiça poética. Sem realçar a presença do astro musical, o suposto *still* instiga uma curiosidade pelo conteúdo do que se vê, a maneira de um *fait divers* (BARTHES, 2003). Essa imagem pode fazer referência a dois momentos do filme: ou à descoberta da fraude no sorteio, ou à chegada do telegrama com a notícia da doença do pai de Gilberto. Observando a disposição dos atores nas cenas analisadas, percebe-se como esse *still* não integra o filme. Afinal, enquanto a primeira opção excluiria a presença de Gilberto, a segunda teria o protagonista no centro do quadro. Portanto, tomando a forma de um *still* de um *tableau* inexistente do filme, a finalidade da imagem é publicitária. Curiosamente escolheu-se para o material de propaganda um *tableau*, composto a partir da frontalidade do espaço teatral. Enquanto os anúncios impressos realçavam o filme como a transposição da canção teatralizada, a imagem do estúdio destinada à publicidade retomava o formato cênico como atrativo ao público.

Vale lembrar que como *tableau*, essa fotografia

¹⁷ Sobre o *hic et nunc* no *Ébrio* ver Adamatti (2018a).

não constitui o ápice do momento dramático, como era comum ao cinema dos primeiros tempos (BREWSTER; JACOBS, 1997). A utilização estaria mais próxima à ideia do *tableau* teatral com efeitos plásticos ou pictóricos reservados ao final dos atos, em um momento de suspensão narrativa. Resumindo um momento importante da trama, nesses casos os atores tomam uma posição congelada em relação ao ápice dramático. O *tableau* do Ébrio não tem por função realizar uma síntese de sentimentos dramáticos, mas instigar a curiosidade sobre a revelação de uma surpresa com efeito plástico, através da suspensão narrativa de um momento congelado. Tudo isso com a ressalva de que o momento escolhido inexistia no filme.

A vista das figuras dorsais

Por causa da posição fixa da câmera, as cenas analisadas trazem também um realce das figuras dorsais ou de perfil, para contemplar o grande número de indivíduos envolvidos. Se a disposição dos atores dificulta a visão plena das ações, o procedimento parece uma *negativa* da identificação com os personagens secundários, e de um cunho psicologizante em determinadas cenas. Junto aos espaços vazios perto da câmera, as vistas dorsais dos atores geram um tipo de desdramatização dos familiares interesseiros, com a recusa a sua expressão fisionômica. Historicamente, a presença dos atores de costas ou de perfil remonta ao cinema dos primeiros tempos (BORDWELL; STAIGER; THOMPSON, 1992). Naquele período, muitas vezes os atores permaneciam de perfil ou de costas, ou tinham de se aproximar da câmera para tornar visível sua fisionomia. Realçamos um exemplo relativo a cada procedimento. Em *A friendly marriage* (1911) de Van Dyke Brooke, o elenco se deslocava para frente, e depois se sentava, mas sem que fosse possível ver o rosto de alguns atores. Inversamente, em *The loafer* (1912) de Arthur Mackley, a atriz precisava girar levemente seu rosto e se aproxi-

mar da câmera, para poder conversar com outro personagem (BORDWELL; STAIGER; THOMPSON, 1992). Se as figuras dorsais eram comuns no início do cinema, como se vê na Figura 28 do filme *The 100 to One Shot/A run of luck* (VITAGRAPH, 1906), os planos gerais frontais do Ébrio trazem uma divisão do espaço, como reatualização adaptada dessa configuração espacial:

Figura 28 – Imagem do filme *The 100 to One Shot* (VITAGRAPH, 1906)



Fonte: BORDWELL; STAIGER; THOMPSON (1992, p. 320).

Se a cena dos familiares brigando pela posse do saquinho de pano não traz uma quantidade de figurantes suficiente para receber a designação de multidão (Figura 11), a disposição do espaço é similar na apresentação dos atores de costas e de perfil. Os planos de multidões surgem ainda no cinema dos primeiros tempos e seguem no período de transição rumo à linguagem clássica. Por exemplo, na Figura 29, em *Tom, Tom, the piper's son* (BIOGRAPH, 1905), o plano inicial revela uma feira medieval cheia de pessoas, cuja constituição do espaço dificulta nossa percepção sobre o roubo (COSTA, 2005). Também *O assassinato do duque de Guise* (1908) de André Calmettes e Charles Le Bargy trazia atores de costas para a câmera (Figuras 30-32), quando a ação exigia (COSTA, 2006).

Figura 29 – Imagem do filme *Tom, Tom, the piper's son*



Fonte: *Tom, Tom, the piper's son* (Biograph, 1905).¹⁸

Figura 30-32 – Imagens do filme *O assassinato do duque de Guise*



Fonte: *O assassinato do duque de Guise* (1908) de André Calmettes e Charles Le Bargy.¹⁹

Anos mais tarde, as imagens de multidões, geralmente de costas, eram comuns nos filmes realizados por Ernst Lubitsch. Ele chegou a ser chamado de "cineasta das multidões", por exemplo, nos planos da perseguição das mulheres ao prin-

cipe casadouro em *Die Puppe*, ou na cena final de *Madame Du Barry*, ambos de 1919. No mesmo ano, em *O gabinete do Doutor Caligari* de Robert Wiene, a imagem da feira de exposições traz uma pequena multidão, também de costas (Figuras 33-35).

Figuras 33 a 35 – Imagens do filme *O Gabinete do Dr. Caligari*

Figura 33



Figura 34



Figura 35



Fonte: *O Gabinete do Dr. Caligari* (1919) de Robert Wiene.²⁰

¹⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bae1SnCboQA>. Acesso em: 11 abr. 2019. Tempo da cena na projeção: 0m21s.

¹⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=io4Weec8Crk>. Acesso em: 11 abr. 2019. Tempo da cena na projeção: 05m58s-07m57s

²⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=a4lQbHeznjw>. Acesso em: 11 abr. 2019. Tempo da cena na projeção: 12m52s-17m10s.

Realçamos esses momentos em relação ao cinema silencioso devido à *duração prolongada e frequência* no uso desses planos no *Ébrio*. O paralelo não exclui possíveis reatualizações das figuras dorsais em planos de pequena duração no cinema clássico. Chamamos a atenção para a vista das figuras dorsais porque o padrão possibilita analisar a *mise en scène* do *Ébrio*, exatamente no que ocorre *dentro do plano*, em relação à direção dos atores.

A composição do espaço que agrega grande quantidade de atores em um enquadramento de longa distância sem cortes revela um trabalho de encenação centrado no movimento interno do plano, que recorre pouco à montagem. David Bordwell (2008, 2013) analisa de maneira detida esse tipo de manobra estilística, que é encarregada de chamar a atenção do espectador para espaços distantes ou personagens até então ocultos, compondo muitas vezes um trabalho sofisticado de encenação.

Considerações finais

A recorrência das características elencadas acima não pretende assinalar um suposto desconhecimento de Gilda de Abreu das regras do cinema clássico. Embora a cineasta ressaltasse com frequência seu autodidatismo, até como forma de destacar a imensa repercussão de seu filme de estreia, Abreu não era exatamente uma novata no ramo. Dez anos antes de iniciar a carreira como cineasta, ela atuou como estrela de *Bonequinha de Seda* (1936) de Oduvaldo Vianna. Gilda teria dirigido um número musical do mesmo filme.²¹ Se realçamos nesse texto a opção pela frontalidade fixa do quadro em determinados momentos, ou a oposição entre planos frontais simétricos, como na despedida de Gilberto, os procedimentos coexistem à montagem analítica, que prevalece em outros momentos do filme. Portanto, mais do que uma suposta incapacidade técnica da diretora, como foi apontado pela

crítica durante o lançamento do *Ébrio*, as cenas analisadas revelam escolhas estilísticas atreladas ao espaço cênico ou às reminiscências do período silencioso, realizadas de maneira *intencional*. Nessas cenas, os procedimentos de filmagem parecem retomar a trajetória anterior da cineasta no teatro, dando preferência ao que ocorre dentro do plano, e não na montagem.

A configuração espacial dessas cenas constituiu-se de maneira concomitante e dependente ao teatro de tal forma que o universo cênico se torna um dos componentes da forma fílmica. Todavia esse processo funciona como uma "evocação" das características do espaço teatral. As sequências podem ser incluídas na categoria de *referência intermediária* (RAJEWSKY, 2005), porque suscitam a ilusão de possuir a especificidade e qualidades da mídia anterior. Se o teatro não está presente na materialidade fílmica do *Ébrio*, porque não é possível reproduzir a estrutura de sistemas de mídias diferentes, existe uma inegável expansão do modo de representação cênico nas sequências analisadas. Contudo essas características existem só virtualmente. Segundo Rajewsky (2005), nesses casos, a *mise en scène* seria capaz de criar a ilusão do suporte anterior ou realizar uma referência à outra mídia.

No caso do *Ébrio*, essa evocação ou referência à forma teatral é realçada no uso do enquadramento de longa distância e no plano longo como alusões à totalidade do espaço cênico, assim como na escassa quantidade de *closes*, e na extensiva presença da plateia diegética. Esses fatores dialogam com padrões estilísticos, que trazem uma continuidade histórica e uma constante atualização de técnicas de épocas anteriores, tais como: a encenação em *tableau*, o uso do movimento de câmera como estratégia para evitar o corte, a preferência por espaços vazios próximos à câmera e a vista das figuras dorsais. Dessa forma é possível vislumbrar certa

²¹ A informação consta na dissertação de Pizoquero (2006) e se refere ao depoimento de Gilda de Abreu. Segundo a cineasta, Oduvaldo Vianna teria pedido a composição de uma valsa para o filme, permitindo que ela dirigisse a cena final. Gilda afirmava que aprendeu o ofício de cineasta observando o trabalho de Vianna. Nos créditos de *Bonequinha de seda* e no site oficial da Cinédia, Abreu aparece como a autora da valsa "Bonequinha de pano". Na Filmografia Brasileira (FB) da Cinemateca Brasileira consta o nome de Gilda como "direção especializada". Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IscisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang-p&nextAction=lnk&exprSearch=ID-005486&format-detailed.pft#1>. Acesso em: 11 abr. 2019.

reatualização técnica do Ébrio, como um tipo de reverberação anacrônica das formas cinematográficas, com origem em mídias correlatas ou períodos históricos precedentes.

Referências

- ABREU, Gilda de. **Alma de palhaço**. São Paulo: Cupolo, s.d.
- ABREU, Gilda de. **O ébrio**. São Paulo: Cupolo, s.d.
- ADAMATTI, Margarida Maria. André Bazin e a intermedialidade: por uma historicidade impura do cinema. **Rumores**, São Paulo, n. 23, v. 12, p. 262-278, jan./jun. 2018. <https://doi.org/10.11606/issn.1982-677X.rum.2018.137915>.
- ADAMATTI, Margarida Maria. Caminhos cruzados entre intermedialidade, *star system* e música no Ébrio de Gilda de Abreu. **In Texto**, Porto Alegre, UFRGS, n. 42, p. 166-187, maio/ago. 2018a. <https://doi.org/10.19132/1807-8583201842.166-187>.
- ADAMATTI, Margarida Maria. Esboços intermediáticos sobre teatro e cinema no Ébrio de Gilda de Abreu. In: ADAMATTI, Margarida; AGUIAR, Carolina A.; CAMARGO, Danielle C.; MONTEIRO, Lúcia R.; VILLAÇA, Mariana M (org.). **Cinema, estética, política e dimensões da memória**. Porto Alegre: Sulina/Fapesp, 2019.
- ANDRADE, Regina. Estrela luminosa. **Eco**: Revista da Pós-Graduação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Imago, v. 1, n. 1, p. 73-88, 1992.
- AVELLAR, José Carlos. O paraíso do espectador. In: PRUDENZI, Ângela; RESEGOTTI, Elisa. **Cinema político italiano** – anos 60 e 70. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- BAECQUE, Antoine de. **Cinefilia** – invenção de um olhar, história de uma cultura 1944-1968. São Paulo: Cosac Naify, 2010 [2003].
- BARTHES, Roland. A estrutura da notícia. **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- BAZIN, André. **O cinema** – ensaios. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.
- BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz**: a encenação no cinema. Campinas: Papyrus Editora, 2008.
- BORDWELL, David. **Sobre a história do estilo cinematográfico**. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.
- BORDWELL, David; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kristin. **El cine clásico de Hollywood** – estilo cinematográfico y modo de production hasta 1960. Barcelona/Buenos Aires/México: Paidós, 1992.
- BREWSTER, Ben; JACOBS, Lea. **Theatre to cinema** – stage pictorialism and the early feature film. New York: Oxford University Press, 1997.
- COSTA, Flavia Cesarino. O primeiro cinema. In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papyrus, 2006.
- CLÜVER, Claus. Inter textus/ inter artes/ inter media. **Aletria**, Belo Horizonte, v. 14, p. 11-41, jul./dez. 2006. <https://doi.org/10.17851/2317-2096.14.2.10-41>.
- GONZAGA, Alice. **50 anos de Cinédia**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1987.
- GUERRA, Guido. **Vicente Celestino**, o hóspede das tempestades. Rio de Janeiro: Record, 1994.
- MORAES, Felipe. **A dramaturgia no cinema brasileira (1936-1951)**. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.
- MUSSER, Charles. Rethinking early cinema: cinema of attractions and narrativity. In: STRAUVEN, Wanda (org.). **The cinema of attractions reloaded**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.
- NAGIB, Lúcia; JERSLEV, Anne. **Impure Cinema**. London, New York: I. B. Tauris, 2014. <https://doi.org/10.5040/9780755694389>.
- O ÉBRIO. Gilda de Abreu: Cinédia: Brasil, 1946. 124 min, p/b.
- PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. **História ilustrada dos filmes brasileiros**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1989.
- PIZOQUERO, Lucilene. **Cinema e gênero**: a trajetória de Gilda de Abreu (1904-1979). 2006. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 2006.
- RAJEWSKY, Irina. (2005). Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. **Intermedialités**, Montréal, n. 6, p. 43- 6, Automne 2005. <https://doi.org/10.7202/1005505ar>.
- SALT, Barry. **Film style and technology**: history and analysis. London: Starword, 2009.
- VERDE, Cláudia Dalla. **Os dois filmes de Vicente**: uma análise da experiência cinematográfica de Vicente Celestino e Gilda de Abreu. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Anhembi-Morumbi, São Paulo, 2010.
- VIEIRA, João Luiz. Cinema e performance. In: XAVIER, Ismail (org.). **O cinema no século**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1996.
- XAVIER, Ismail. Cinema e teatro - a noção clássica de representação e a teoria do espetáculo, de Griffith a Hitchcock. In: XAVIER, Ismail (org.). **O cinema no século**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico** – a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Margarida Maria Adamatti

Doutora em Meios e Processos Audiovisuais pela Universidade de São Paulo (USP), em São Paulo, SP, Brasil; professora do Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som (PPGIS/UFSCar) e pesquisadora de pós-doutorado (PNPD/CAPES) da Universidade Federal de São Carlos, em São Carlos, SP, Brasil.

Endereço para correspondência

Margarida Maria Adamatti
Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som
Universidade Federal de São Carlos
Centro de Educação e Ciências Humanas, s/n
Rod. Washington Luiz, km 235
Monjolinho – Caixa Postal 676
13565905
São Carlos, SP, Brasil