STROMBOLI E CAIÇARA : classicismo e modernidade em estudo comparativo[1]

STROMBOLI AND CAIÇARA : Classicism and Modernity in Comparative Perspective

Pedro Maciel Guimarães Júnior [2]

Resumo: *Estudo comparativo da forma fílmica e de elementos narrativos entre os filmes Caiçara (1950) e Stromboli (1950), enfocando similaridades e afastamentos no que diz respeito à representação da mulher e à relação com o espaço e com as formas atorais. Os conceitos classicismo e modernidade, do ponto de vista histórico-estético, serão mobilizados para tentar encontrar aderências a esses programas estéticos na fábula e na forma fílmicas, analisando sobretudo a estrutura narrativa, a retórica expressiva, a escolha e o jogo das atrizes principais nos dois filmes realizados e lançados de modo concomitante.*

Palavras-Chave: *Cinema comparado. História e estética do cinema. Estudos atorais*

Abstract: *Comparative study of film form and narrative elements in the films Caiçara (1950) and Stromboli (1950), focusing on similarities and divergences in the representation of women and in the relationship between characters, space, and acting styles. The concepts of classicism and modernity, from a historical and aesthetic perspective, are employed to identify affinities with these aesthetic programs in both the fable and the filmic form. The analysis emphasizes narrative structure, expressive rhetoric, and the selection and performance dynamics of the leading actresses in these two contemporary films.*

Keywords: *Comparative cinema. Film history and aesthetics. Acting studies.*

1. Estudo comparativo de obras concomitantes

Na história do cinema, existem alguns (poucos) casos de filmes produzidos de modo concomitante, muitas vezes sem relação direta entre suas equipes técnicas e artísticas. Produzidos e estreados com poucos meses ou anos de diferença, essas obras podem compartilhar diferentes visões sobre a mesma fábula, temática, personagem, arquétipo ou

[1] Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação e Experiência Estética. 35º Encontro Anual da Compós, Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Natal - RN. 9 a 12 de junho de 2026.

[2] Professor Associado da Universidade Estadual de Campinas (Departamento de Multimeios, Mídia e Comunicação e Programa de Pós-graduação em Multimeios). Doutor em Cinema e Audiovisual pela Université Sorbonne Nouvelle. Bolsista de Produtividade de Pesquisa CNPq – Nível 2. Coordenador do GEAs – Grupo de estudos do ator no audiovisual. Email : pedro75@unicamp.br.

ambiente sociocultural. Alguns casos recentes na história do cinema enfocam personagens já introjetados no imaginário cultural ocidental (as versões do mito de Ulisses: *O retorno*, Uberto Pasolini, 2025; e *A Odisseia*, de Christophe Nolan, previsto para 2026) ou revisitas de arquétipos como o do palhaço triste e o mundo circense (*O Palhaço*, Selton Mello, 2011; e *Super Nada*, Rubens Rewald e Rossana Foglia, 2012).

Por outras ocasiões, e dentro de uma lógica de exploração de gêneros típica do cinema industrial estadunidense, esses filmes podem configurar inícios de ciclos que marcam a progressão estética de diferentes gêneros cinematográficos. Foi o caso do ciclo de comédias de bromance besteirol, que podem ser filiadas às comédias *screwball* sem, no entanto, trabalharem a dimensão do romance entre os protagonistas como os filmes da era de ouro do gênero hollywoodiano. Esse ciclo, ou subgênero, foi inaugurado por *Quanto mais idiota melhor* (Penelope Spheeris, 1992) e *Debi e Lóide, dois idiotas em apuros* (Peter e Bobby Farrelly, 1994) e se arrastou até meados dos anos 2000 com *Se beber, não case* (Todd Phillips, 2009)[3].

No caso brasileiro, ficou patente a relação que nosso cinema de inclinação comercial, do caso da chanchada, estabelecia com o cinema vindo de fora. As paródias de títulos estadunidenses estreavam pouco tempo depois dos correspondentes falados em inglês. Muitas vezes, os filmes brasileiros usavam a notoriedade dos filmes hollywoodianos como chamariz de atenção pública e não chegavam a configurar relações intertextuais diretas entre os filmes brasileiros e os estrangeiros para além da retomada de tipos de personagens ou situações dramáticas. Notórios são os casos de *Matar ou Correr* (Carlos Manga, 1954), inspirado em *Matar ou Morrer* (Fred Zinnemann, 1952) ou *Nem Sansão, nem Dalila* (Carlos Manga, 1954), retomando *Sansão e Dalila* (Cecil B. de Mille, 1949). Maria Rita Galvão lembra também da filiação menos reivindicada, mas notória, quando se observa a fábula fílmica de *Falta alguém no manicômio* (José Carlos Burle, 1948) e *Este mundo é um hospício* (Arsenic and old lace, Frank Capra, 1944).

A aproximação dos objetos investigados nesse artigo se filia ao aleatório e à filiação não reivindicada, ou seja, filmes produzidos com intervalos curtíssimos de tempo e que trazem temáticas e formas muito similares sem que os segundos queiram ser pastiches ou paródias dos primeiros. A investigação da aproximação, portanto, entre o filme italiano *Stromboli* (Roberto

[3] Para uma defesa da aproximação entre as comédias de bromance besteirol e as comédias *screwball*, ver HARBIDGE, 2012.

Rossellini, 1950) e o brasileiro *Caiçara* (Adolfo Celi, diretor adjunto Tom Payne, 1950[4]) se insere menos numa tentativa de tentar saber se houve ou não comunicação entre equipes artísticas e técnicas dos filmes, e mais num estudo de estratégias formais e narrativas compartilhadas pelas obras. Um estudo genérico, ou a crítica de processo, em torno do processo de criação de ambos os filmes poderia elucidar possíveis diálogos mais intrínsecos entre as equipes, mas esse trabalho demandaria uma metodologia distinta da adotada nesse artigo.

É sabida a inclinação da Vera Cruz, produtora de Caiçara, formada majoritariamente por italianos emigrados e membros da elite financeira paulista, de tentar criar um cinema comercial e industrial no país. Afrânio Catani lembra do objetivo de se criar "estúdios gigantescos e caros, tomando como exemplo os similares de Hollywood" e cuja "constituição do seu *star system* também [se dava] em moldes hollywoodianos" (CATANI, 2018, p. 438). No entanto, não deixa de ser irônico que o primeiro longa-metragem rodado pela companhia brasileira tenha cotejado majoritariamente o neorrealismo italiano, movimento que já marcava a refundação das bases do cinema europeu, justamente livrando os filmes de um aparato industrial cerceador e trazendo alto grau artesania para o fazer cinematográfico, determinante para a forma final da obra[5].

Não se pode dizer que o neorrealismo italiano tenha influenciado todos os filmes da Vera Cruz, mas pelo menos para *Caiçara* – e tentaremos mostrar nesse artigo – as relações são flagrantes. Anatol Rosenfeld, à época do lançamento de *Caiçara*, escreve que o filme faz uma vigorosa apresentação da população do litoral e conclui que "o que tantas vezes admiramos em filmes italianos – a movimentação natural e perfeita do povo – vimos pela primeira vez realizado no cinema brasileiro" (ROSENFELD, 2002, p. 33). Testemunho similar está no livro de memórias de Eliane Lage, que atesta ter participado da "fundação de uma companhia de cinema nos mesmos moldes sérios do cinema arte do neorrealismo italiano" (LAGE, 2023, p. 180).

Portanto, nesse momento inicial da companhia brasileira, a tentativa de criação do classicismo industrial cinematográfico brasileiro, visando filmes de grande comunicação com

[4] No documentário *Eliane*, dirigido por Ana Carolina Maciel e Caco Souza, a atriz lembrou a repartição do trabalho no set. Celi dirigia os atores enquanto Payne cuidava mais da parte técnica. Nos créditos iniciais, a direção é creditada a Celi. Payne, junto com John Waterhouse, está creditado como diretor adjunto.

[5] A influência do neorrealismo italiano pôde ser sentida no Brasil, majoritariamente e como em outros novos cinemas pelo mundo, no cinema novo, relação que já foi estudada por Fabris (1996) no que liga o movimento italiano e a obra de Joaquim Pedro de Andrade.

o público através de filmes de fatura clássico-narrativa, relaciona-se com as experiências europeias que propunham novas práxis fílmicas. O classicismo paulista da década de 1950 foi, nesse primeiro filme, de vertente modernista e tentaremos ver a relação entre esses modos de se fazer cinema esmiuçados na relação entre os dois filmes comparados. Reputaremos assim ao espírito do tempo as coincidências que aliam *Stromboli* e *Caiçara*, menos para entender o que se passava pela mente dos seus criadores, e mais para ver como filmes feitos em países distintos comungam de escolhas estéticas e narrativas para retratar a representação da mulher, a relação com o espaço e as formas atorais.

2. As proximidades da fábula e da estrutura narrativa

Em *Caiçara*, Marina (Eliane Lage) é uma jovem internada forçosamente em um hospital com uma doença hereditária – saberemos mais tarde ser lepra. Ela aceita se casar com um homem que nunca havia visto antes, Zé Amaro (Abílio Pereira de Almeida), que a leva para viver numa ilha pouco habitada, na qual é dono de uma modesta oficina de construção de barcos. Em *Stromboli*, Karin Bjornsen (Ingrid Bergman) é uma mulher lituana, presa num campo de deslocados (não se sabe bem o que isso significa) na Itália do pós-guerra e que, depois de ter visto negado para a Argentina, também aceita se casar com um homem desconhecido, o pescador simples Antonio (Mario Vitale), para escapar do cárcere. Ambas as mulheres vão viver nas ilhas de origem de seus novos companheiros e se chocam com a precariedade material, ao mesmo tempo que despertam a desconfiança da população local.

Ambos os filmes se iniciam com uma ancoragem direta no cenário escolhido. Em cartela inicial, *Caiçara* define, a partir do dicionário, que este termo é usado para designar o "homem da beira-mar, praiano". Já em *Stromboli*, os créditos iniciais desfilam sobre o mapa da Itália e o Mediterrâneo circundante, até a câmera se mover para enquadrar melhor a pequena ilha vulcânica na costa da Sicília, onde se passa a fábula. Uma citação do Novo testamento escrito por São Paulo encerra a introdução, numa referência à revelação de Deus para os não-judeus que não acreditavam nele – a leitura religiosa do filme foi feita por diversos analistas e até defendida pelo realizador e pela atriz principal.

A partir dessas aberturas, ambos os filmes essencializam comportamentos, criando identidade entre atitudes e pertencimento geográfico. Os caiçaras do título tecem comentários maldosos sobre Marina/Eliane, inclusive exaltando de maneira chula seus atributos físicos e

desconfiando de sua integridade. As mulheres e homens de Stromboli desconfiam de Karin/Ingrid; as vizinhas a ameaçam com olhares e jogam água suja em seus pés quando passa pelas vielas. Marina/Eliane parece olhar tudo isso impassível, enquanto Karin/Ingrid[6] alterna entre momentos de choro e diversão irônica com algumas atitudes e comentários – ela ri quando homem local diz que reputação da vizinha era "mais ou menos". Ambas as mulheres encontram refúgio em poucos habitantes locais e por momentos efêmeros: uma mulher e mãe imigrante para Marina; e o padre local para Karin, que, no entanto, se recusa a ajudá-la a sair da ilha.

Os maridos deixam claro que elas deverão aceitar esse destino, pouco importando o que estejam pensando das suas novas vidas. Antônio e Zé Amaro agridem fisicamente suas mulheres, seja porque uma não quer ficar na ilha (Marina), seja porque a outra se aproxima de outro homem (Karin). Marina é assediada por Manuel (Carlos Vergueiro), um homem bruto local, inimigo do seu marido, mas não sucumbe aos seus avanços. Karin se aproxima ligeiramente do faroleiro local, de quem sente o interesse sexual. Mas os dois não se configuram como par romântico, ela claramente tenta ser utilizar dele para atingir seus objetivos de fugir da ilha.

O desenlance fílmico é bem distinto em ambas as obras. Então viúva, depois do marido ter sido assassinado pelo homem que a assediava, Marina recompõe sua vida ao lado do charmoso marinheiro Alberto (Mário Sérgio) e se mantém vivendo na ilha. Depois de superado todos os entraves (a brutalidade do marido, o assédio do amigo violento, a resistência dos habitantes locais), o final da heroína se dá em moldes bastante convencionais, encontrando amor e paz ao lado de um homem da sua faixa etária. Já Karin engravida de Antonio mas não se reconhece feliz ao lado dele[7]. Ela decide escalar o vulcão para escapar pelo outro lado da ilha, mas sucumbe diante do poder da natureza, o que não nos permite dizer se ela escapou ou não com vida de sua fuga.

A construção narrativa dos filmes, embora flagrantemente similiares em diversos momentos, guarda uma distinção fundamental, que nos faz avançar nas classificações de narrativa de fatura clássica para *Caiçara* e narrativa de cunho modernista para *Stromboli*. O

[6] Vou me referir muitas vezes desse modo à personagem/atriz pois faz parte do argumento deste artigo o fato dessas personagens terem sido interpretadas por essas atrizes e não por outras. Em momentos em que falo diretamente da fábula, utilizarei apenas o nome da personagem, mas a dimensão da atriz estará também poderá estar abarcada nesses momentos.

[7] Coincidentemente, durante as filmagens, Ingrid Bergman fica mesmo grávida do seu primeiro filho com Rossellini, Renato Roberto, dito Robertino, nascido em 2 de fevereiro de 1950, e tal fato será um elemento a mais na ideia de espelhamento entre atriz e personagem que analisarei na segunda parte do artigo.

roteiro de *Caiçara* investe na superação de sucessivos entraves à felicidade da protagonista (o marido violento, o vizinho assediador, o preconceito dos locais). Marina os vai superando um a um e seu final ao lado do par romântico mais condizente com seu status (jovem, bonito, doce) se dá nos moldes de um roteiro de melodrama de recorte bem tradicional. Não por acaso, o filme foi classificado por Afrânio Catani como um "melodrama bruto" (2018, p. 438). Não é anódina a escolha do gênero que mais apostou na reconciliação entre elementos destoantes (homem ou mulher contra sociedade repressora, contra a vício, etc) e na resolução de conflitos via final feliz para os protagonistas – o final feliz como elemento semântico do gênero, de acordo com a classificação de Jean-Loup Bourget (1985, p. 157). A Vera Cruz, com a visada industrial que tinha, apostava nos gêneros como modo de fidelizar o público, assim como aprendido a partir do modelo hollywoodiano. Catani classifica alguns outros filmes da Vera Cruz como comédia à americana (*É proibido beijar*), melodrama expressionista (*Veneno*) e melodrama elegante (*Floradas na serra*), dando conta da emulação da produção brasileira do estúdio a partir da construção genérica dos filmes de fatura clássica estadunidense.

Gênero e classicismo andam, portanto, juntos nesses períodos industriais na tentativa de construção de público. No caso de *Stromboli,* até podemos ler a história de Karin como também tentando superar entraves à sua felicidade, mas as situações do filme italiano trabalham menos numa relação causa e efeito que o brasileiro; e vemos Karin viver momentos que parecem não fazer avançar tanto sua história. No caso de *Caiçara*, é por que o marido de Marina morre, que seu assediador também é eliminado, e por causa da disponibilidade e interesse do belo marinheiro que ela consegue encontrar o par romântico que a fará feliz ao final da narrativa, sendo aceita por todos na ilha. "Causalidade, consequência, motivações psicológicas, o trajeto em direção à superação de obstáculos e alcance de objetivos. Centrado no personagem, a causalidade pessoal eou psicológica funciona como a armadura da história clássica", defende David Bordwell (2005, p. 12) sobre a organização narrativa do cinema dominante de inspiração hollywoodiana; em outras palavras, uma estética da homogeneidade e fluidez encadeada, centrado nas motivações do personagem principal.

Ao contrário disso, a modernidade proposta por Rossellini se ancora sobre uma a narratividade do "solavanco, do confronto, da heterogeneidade [...] da repetição escancarada, uma nova dramaturgia subterrânea da latência" (BERGALA, 2005, p. 18). Algum grau de teleologia também existe para Karin. Ela tem um objetivo: fugir da ilha. Mas seu movimento é muito mais errático, espasmódico (falaremos do jogo das atrizes), intervalar. Karin vai se

movimentando pelos lugares e situações em *Stromboli* quase sem saber exatamente para onde está indo. Em diversos momentos do filme, vemos a personagem simplesmente andando pela ilha, olhando os lugares, observando a concretude que a cerca. A figura eminentemente moderna da deambulação do personagem aparece de forma notória, que se torna um processo em que, "em vez de resolver problemas para que o herói se aproxime do objetivo final", transforma o herói em "testemunha passiva das situações que acabam por provocar um estado de espírito que o impulsiona a um ato decisivo" (BÁLINT KOVÁCS, 2007, p. 254). A trama da escapada só se torna plenamente inteligível quando a vemos subindo o vulcão para fugir. Lá em cima, não há um homem esperando por Karin (Deus, talvez?); alguém com quem ela fugiria ou formaria um plano de *happy end* próximo ao final, como o de Marina e Alberto deitados na praia em posição sensual ou recebendo as bençãos da autoridade figura sábia local, a sinhá Francisca. No lugar disso, o corpo de Karin/Ingrid se esvazia de movimentos e cai no chão, esperando qualquer coisa misteriosa que lhe possa acontecer. Ela termina o filme sozinha, ao contrário da personagem brasileira (FIG 1).

FIGURA 1 – Planos finais de Caiçara, idílio amoroso e a aprovação do casal Marina e Alberto; e as imagens finais de *Stromboli* com Karin caída no vulcão

FONTE – Captura de frame de cópia digital.

A coroação da trajetória teleológica de Marina se dá pela metáfora de pureza, quiçá da santidade, da protagonista, representada visualmente na imagem final (FIG. 2), e a partir da lenda contada por um pescador local sobre as pedras da praia cantarem quando o barco com a

imagem da Virgem passava no mar – no fundo, é Alberto que bate seu facão contra as pedras, fazendo-as "cantarem" para Marina (FIG. 2).

FIGURA 2 – A pureza de Marina e as pedras "cantando" para ela em *Caiçara*
FONTE – Captura de frame de cópia digital

Há um alto grau de sacrifício e religiosidade no final de *Stromboli*, para ficar no léxico aberto pela ideia da santidade de Marina. Mas as ações concretas de Karin não são em busca de fazer grandes planos, encontrar pessoas que a ajudem a fugir ou tramar com detalhes como escapar da ilha. Ela arrisca sozinha a subir o vulcão, terminando sua jornada face ao poder da natureza, maior que ela, diante do qual ela sucumbe. A imagem-metáfora, mais uma vez prescritiva de compreensão religiosa, estabelece a relação entre ela e uma força maior. "O vulcão representa o poder assombroso da natureza, que de algum modo precisa ser enfrentado e ao qual é preciso submeter-se para contemplar o poder, a majestade e a beleza de Deus" (BRUNETTE, 1996, p. 125). Para além dessa leitura dogmático-transcendental que praticamente todos os exegetas de *Stromboli* reforçaram, não há formação de par romântico, configurando escolha típica dos roteiros dos filmes ditos modernos dos anos 1950 em que as mulheres podiam romper mais sistematicamente com os padrões de comportamento de mãe e de esposa[8]. Paralelo a essa ausência do par romântico final, não existe um encerramento definitivo para a protagonista e para a trama, o que Bálint Kovacs (2007, p. 77) considera como "uma das particularidades mais conhecidas da narrativa modernista, empregada em muitos filmes modernos, [que] é a recusa em oferecer um fechamento à trama". Esse talvez seja o ponto final que filie mais fortemente *Stromboli* ao conjunto de regras narrativas ancoradas na modernidade cinematográfica do pós-guerra e *Caiçara*, na outra ponta dessa linhagem. No que

[8] Cf. a comparação feita por Alain Bergala (2006) do final da personagem Monika do filme homônimo de Ingmar Bergman, de 1953.

diz respeito à forma fílmica, proporcionada pela escolha das atrizes e pelo jogo atoral, a bipartição classicismo/modernidade se complexifica.

3. A insularidade modernista

Um primeiro ponto de escolha formal que une os dois filmes é o fato de terem sido filmados em uma ilha: Ilhabela, no litoral paulista, "ainda selvagem e praticamente deserta" (MACIEL, 2008, p. 242) naquela época; e Stromboli, na costa da Sicília, que faz parte do arquipélago das Eólias, ilha pouco habitada e de origem vulcânica[9]. Bergala reputa à insularidade a possibilidade de gerar um tipo de relacionamento distinto entre equipe e elenco e que isso teria sido determinante para alguns filmes da modernidade cinematográfica europeia a partir dos anos 1950. Além de *Stromboli*, Bergala cita *A Aventura* (Michelangelo Antonioni, 1960), *O desprezo* (Jean-Luc Godard 1963), *O Demônio das Onze Horas* (Jean-Luc Godard, 1965) e, sobretudo, *Monika e o Desejo* (Ingmar Bergman, 1953). Esses filmes foram rodados em parte em ilhas ou lugares isolados e Bergala os enxerga como obras onde o fato de deslocar equipe de filmagem para tais lugares foi potenciador das relações entre pessoas e natureza e, consequentemente, determinante para a forma fílmica da invenção libertária. Bergala considera que

> Não é por acaso que cineastas como Rossellini e Antonioni, desejosos de liberar o cinema de seus hábitos de linguagem, dos quadros indexados classicamente sempre à escala humana, ancorados nas mesmas arquiteturas e na relação entre figura e fundo com o homem sempre em proeminência [...] optaram por filmar numa ilha ou num deserto (BERGALA, 2006, p. 30)

Esses cineastas partiram então em busca do arbitrário, do incontrolável que uma filmagem em tais condições poderia proporcionar. A imposição de se filmar em lugares com poucos recursos, onde a equipe e os atores acabam vivendo uma lógica parecida à da trupe teatral em viagem, com intimidades e afetos sendo despertados pela convivência, teria sido, para Bergala, o estopim para uma parte da reinvenção do cinema moderno europeu pós 2ª Guerra Mundial.

> A ilha é uma boa metáfora geral desse mundo a parte que constitui a microssociedade de uma equipe de filmagem. Quando ela se torna, para além disso, o lugar real onde

[9] Embora locais de difícil acesso e pouca população, as ilhas Eólias não eram um lugar totalmente cortado do mundo como muitas vezes o texto de Alain Bergala (2006) deixa entender. No mesmo momento, numa ilha vizinha, outro filme era rodado, *Vulcano* (1950), produção estadunidense dirigida por William Dieterle e estrelada por Anna Magnani.

> se filma, o sentimento de autarquia e de impunidade imaginária da vida desse pequeno mundo é corroborado pela realidade do lugar[10] (BERGALA, 2006, p. 14)

A filmagem numa ilha pode ser uma metonímia para toda e qualquer produção que mescle condições materiais desafiadoras, falta de estrutura e equipamentos que permitam controlar luz e som, além da pouca privacidade a que são submetidos os membros da equipe. O que era o cerne do movimento do neorrealismo, tirar o cinema do lugar seguro e controle dos estúdios, até fazia sentido estético nas escolhas de *Stromboli*. Mas, no caso de *Caiçara*, parecia algo inusitado, haja vista o modelo de produção almejado pela Vera Cruz, de padrão hollywoodiano, e a produção convencional e estruturada que os demais filmes do estúdio adotaram depois dele, sendo rodados em estúdios e grandes locações inclusive em outros estados do Brasil.

Mais que tentar entender os motivos da escolha da ilha para ser cenário do filme brasileiro, a ideia aqui é apontar similaridades entre as narrativas e chegar a uma conclusão parcial : a insularidade modernista de Rossellini está bem distante do uso do espaço feito por Payne/Celi, que privilegiaram uma narrativa de fatura clássica mesmo tendo deslocado equipe e elenco para um lugar que foi utilizado de maneira diametralmente oposta pelo filme italiano.

4. O texto estelar como integrante da forma fílmica

Os filmes estudados se encontram, definitivamente, pela escolha de suas atrizes principais. Comentários críticos em jornais especializados e não-especializados deste início dos anos 1950 já davam conta de aproximar Eliane Lage de Ingrid Bergman. “Eliane Lage era comparada – em termos de comportamento – a Greta Garbo, e em termos de semelhança física, a Ingrid Bergman” (MACIEL, 2008, p. 157). O “comportamento retraído” (LAGE, apud MACIEL, 2008, p. 239), segundo as próprias palavras da atriz, pode justificar a comparação com Garbo. Já, no caso de Bergman, a comparação pode ter sido feita pelo “despojamento da

[10] A formulação “impunidade imaginária” desse trecho nos parece controversa, podendo se referir a liberdade completa de agir no filme e não ser responsabilizado na vida real, o que faz a vida de mentirinha do cinema ser tão fascinante. Mas, pode esconder também a possibilidade de cometimento de delitos e abusos que não chegam a ser expostos no mundo concreto, o que acontece com frequência nos sets de filmagem. A abordagem de Bergala de estudar homens que dirigem suas mulheres parece, por vezes, datada e sexista demais, o que nos fez, ao lado de Karla Bessa, propor uma provocação à metodologia de estudo do crítico francês, visando atualizá-la e problematizá-la sem, no entanto, desmerecê-la completamente. Ver GUIMARAES, BESSA, 2019. Ver também GUIMARAES, OLIVEIRA (2021) em que propomos usar metodologia de criação compartilhada similar à de Bergala para a relação entre Helena Ignez e Rogério Sganzerla.

imagem pública" (MACIEL, 2008, p. 226) de ambas. Ainda assim, Eliane Lage era, nesses anos 1950, figura vista frequentemente em revistas sobre cinema e celebridades, como demonstra o estudo documentado de Maciel; enquanto que o escândalo da ida de Ingrid Bergman para a Europa para se casar com Roberto Rossellini mobilizou a indústria do cinema e o conservadorismo dos estadunidenses, dentro e fora de Hollywood, como demonstram análises científicas e os diversos testemunhos de artistas e técnicos da época[11]. Por mais discretas que fossem, ambas as atrizes tinham suas imagens públicas consumidas na lógica da exploração social das estrelas de cinema, segundo o paradigma do *star system* estudado por Edgar Morin (1957) e Richard Dyer (1979).

Mas o que cria a particularidade dos filmes com relação às atrizes é o fato parafílmico de ambas as obras terem sido dirigidas pelos maridos das estrelas. Tom Payne, que codirigia o filme com Celi, era argentino de origem inglesa e fazia parte dos estrangeiros que formavam a Vera Cruz. Ele conheceu Eliane Lage logo antes das filmagens e começaram um relacionamento duradouro que gerou 3 filhos. Eliane era filha de uma das famílias mais abastadas do Rio de Janeiro, "uma jovem pertencente ao melhor nível da sociedade" (A CENA muda, apud MACIEL, 2008, p. 199) tendo nascido em Paris e se criado entre a Inglaterra e o Brasil. Nunca tinha trabalhado no teatro ou no cinema até entrar no set de *Caiçara*. Sua carreira foi fulgurante. Atuou em apenas 5 longas dentro da produtora brasileira: dirigidos por Payne, além de *Caiçara*, *Angela* (em codireção com Abílio Pereira de Andrade, 1951), *Terra é sempre terra* (1951), *Sinhá Moça* (1953); e por Rubem Biáfora, *Ravina* (1958). Desde que abandonou o cinema, faz pouquíssimas aparições públicas e vive longe dos holofotes, tranquilamente, no interior de Goiás.

Já Bergman era uma das maiores estrelas da era clássica de Hollywood, tendo sólida carreira no cinema antes de rodar com Rossellini, um Oscar como melhor atriz (*À meia luz*, George Cukor, 1944) e parceria consolidada com Alfred Hitchcock, com quem filmou 3 vezes. Com Rossellini, Ingrid Bergman também teve 3 filhos e rodaram juntos 5 longas-metragens: além de *Stromboli*, *Europa 51* (1952), *Viagem à Itália* (1954), *O medo* (1954) e *Joana d'Arc* (1954) além do episódio *Ingrid Bergm*an em *Nós, as mulheres* (1953). Em 1956, houve o rompimento e Bergman, depois de curta temporada filmando na França, regressa para Hollywood, onde é recebida com honras e reconhecimento ao estrelar o filme *Anastasia, a*

[11] Para maiores detalhes do caso Bergman-Rosssellini, ver DAMICO (1975) em que o autor faz uma análise da ida de Bergman para a Itália e as consequências dessa escolha da atriz para sua imagem de estrela.

princesa esquecida (Anatole Litvak, 1947)[12]. Trabalhou no cinema até sua morte em 1982 e foi respeitada pela indústria hollywoodiana e por diretores de porte internacional.

As relações cinematográficas entre os diretores e as atrizes duraram tempo similar (até meados dos anos 1950), embora o relacionamento de Eliane Lage com Tom Payne tenha se estendido até 1965. Ambos os filmes são assim o início da colaboração artística entre um realizador e uma intérprete, e representaram invenções (no caso de *Caiçara*) ou reinvenções (no de *Stromboli*) de imagens de atrizes ou "textos estelares" (Butler, 1991), haja visto o rápido estrelato que *Caiçara* proporcionou a Eliane Lage e a refundação do estilo de atuação e da imagem de Ingrid Bergman.

Segundo Alain Bergala (2006), muito da invenção do cinema moderno a partir dos anos 1950, sobretudo na Europa, se dá pelas novas maneiras de se filmar personagens, histórias e corpos femininos, abrindo espaço a eles de ter ações, atitudes e tramas até então pouco vistas nas telas. Nessa perspectiva, a relação pessoal que une, muitas vezes, realizador e atores/atrizes, acaba transparecendo para o texto fílmico e o material sensível do cinema (visual, sonoro e corporal) pode ser impactado por essas relações. Ao contrário de outros meios de expressão, o cinema é o único que deixa transparecer na sua materialidade (os corpos filmados) as relações humanas que unem os seres atrás e à frente da câmera, numa "relação intersubjetiva onde entra em jogo uma paleta de emoções, de pulsões e de sentimentos humanos" (BERGALA, 2006, p. 44). Ou seja, para além da ficção contada pela fábula, Bergala defende que alguns filmes, dentre eles *Stromboli*, pode e deve ser analisado tendo em vista os elementos parafilmicos da sua poética, os meandros do processo de criação que levam o filme a ter determinada forma. Na leitura da imagem e dos procedimentos de *mise-en-scène*, para além daquilo que conta a trama, encontram-se diversas informações que espelham relações dentro e fora da diegese. A relação interpessoal que une diretores e colaboradores de criação, e no centro os atores e atrizes, é um

[12] Outro espelhamento entre o mundo fílmico e parafílmico está no fato de, nesse filme, Bergman interpretar uma mulher sem memória que é encontrada vagando pelas ruas de Paris. Cooptada por um plano palaciano de aristocratas russos, ela é convencida a se passar pela filha desaparecida do Czar Nicolau II, desaparecida durante a Revolução Russa. No fundo, essa mulher é mesmo a filha desaparecida do czar. As coincidências entre vida da atriz e ficção se reforçam pelo fato de, na trama, ela ter que aprender a como se comportar no mundo da realeza russa, lugar de que foi privada durante anos, e precisar reaprender a se comportar para que reconheçam seu lugar no reino do passado. Pelo filme, Ingrid Bergman recebeu seu segundo Oscar de Melhor Atriz, o que os jornais da época chamaram de reconciliação da atriz com Hollywood, o "reino" e o "passado" do mundo real.

nicho importante desse tipo de investigação que une a poética à estética, a análise do processo tanto quanto do produto[13].

No caso de *Stromboli*, o espelhamento se dá entre a história de Karin (personagem) e Ingrid Bergman (atriz), em que o lugar de filmagem, a ilha vulcânica que dá nome ao filme, pode ser entendida também como uma metáfora para a relação profissional que une Ingrid Bergman a Roberto Rossellini. No fundo, Bergala defende que Rossellini está também falando da sua atriz através do personagem ficcional: uma mulher que sai de uma terra estrangeira (Lituânia, para Karin; Hollywood, para Ingrid Bergman), para conhecer e se adaptar a novos lugares e novas formas de se estar no mundo. A ilha de Stromboli torna-se assim uma representação para o cinema neorrealista italiano. Acostumada a superproduções de alto orçamento, rodeada por profissionais de fotografia, maquiagem e figurino, Bergman desembarca em um mundo estranho a ela, de filmes baratos, feitos em locações áridas, com iluminação que não visava valorizar a beleza e a juventude das atrizes, pouca maquiagem e figurinos simples. Além disso, ela deveria ter que atuar face a atores não profissionais, que muitas vezes nem falavam sua língua, e esse encontro determinaria a feitura do filme. Ambas as mulheres, Karin e Ingrid, deverão aprender a se movimentar nesse novo lugar, a falar uma nova língua, a se relacionar com pessoas que antes desconheciam: os habitantes simples da ilha para Karin, os atores não profissionais para Bergman.

O que para Bergman permitiu um alargamento da fábula fílmica e possibilidade de espelhamento entre a atriz e sua personagem, no caso de *Caiçara*, não rendeu a mesma atenção crítica, talvez pelo filme brasileiro estar inserido dentro de um esquema de produção mais industrial (uma tentativa, dirão alguns) e menos artesanal do que os filmes rodados durante o período do neorrealismo italiano. Do mesmo modo, o fato de Eliane Lage não ter tido carreira artística antes ou depois da empreitada na Vera Cruz diminui a possibilidade de se construir uma análise mais aprofundada sobre a atriz brasileira nos moldes da de Bergman.

5. Análise do jogo atoral

[13] O pensamento de Bergala se insere na linhagem do estudo do fazer artístico, a poética, em via aberta por Aristóteles e Boileau e retomada na modernidade por Paul Valéry, que renomeia a "poiética" como ciência autônoma do criar, ver VALERY, 1957. Outros exemplos de filmes ou grupo de filmes que receberam esse tipo de leitura foram os filmes de Jean-Luc Godard com Anna Karina, os de Pedro Almodóvar com Carmen Maura, os de Martin Scorsese com Robert de Niro e a relação pontual marcante entre Werner Herzog e Klaus Kinski em *Fitzcarraldo* (1982).

Para além da imagem de estrelas construída pelos filmes, entender o jogo de Lage e Bergman em determinadas cenas que se repetem nos dois filmes é fundamental para ver como a forma reflete ou subverte as filiações da narrativa fílmica aos grandes campos do classicismo e da modernidade. Usaremos então o jogo atoral e a centralidade dele em determinadas imagens que se duplicam de um filme ao outro como resumo de procedimentos de *mise-en-scène* que não separam da mesma maneira o classicismo da modernidade como a fábula fílmica faz.

Em termos de organização de cenas, falemos primeiro daqueles pontos em que os filmes se encontram. Algumas sequências de *Stromboli* e *Caiçara* parecem efetivamente oriundas de uma mesma retórica expressiva que, partindo de situações idênticas ou muitos próximas, ganham uma expressão imagético-sonora similar. As sequências de chegada na ilha de Marina/Eliane e Karin/Ingrid, por exemplo, recorrem a planos que destacam a inquietação no rosto da heroína temendo as novas condições de vida a partir dali. Os planos da paisagem (vulcânica, mata atlântica) sucedem aos planos de dentro da embarcação, em que o marido explica o histórico do lugar para a mulher que, inquieta, ouve tudo mais ou menos resignada – Karin/Ingrid claramente mais questionadora que Marina/Eliane (FIG. 3).

FIGURA 3 : A visão da ilha de dentro do barco
FONTE – Captura de frame de cópia digital.

Em ambas as chegadas, nos é apresentado o homem que fará oposição ao marido: o faroleiro de *Stromboli* (creditado apenas como o homem do farol e interpretado por Mario Sponzo) e o vizinho violento Manuel, de *Caiçara*. Pela organização do plano (close do personagem) e pelas falas, estabelece-se ali uma triangulação que fará diferença no desenrolar da trama (de maneira mais fugidia em *Stromboli*, como já vimos) – FIG. 4.

FIGURA 4 : Na chegada à ilha, apresentação dos rivais do casal
FONTE – Captura de frame de cópia digital.

A descoberta da nova moradia causa transtorno nas protagonistas, que se emudecem diante da precariedade da casa onde deverão viver a partir de então. Karin/Ingrid explora a casa em silêncio, olhando assustada para paredes carcomidas e a falta de mobiliário. Marina/Eliane encara com dificuldade o fato de morar numa casa sem água encanada e com luz de gerador, que a assusta ao se apagar repentinamente. Karin espreita a ameaça invisível vinda do mar, enquanto Marina se inquieta com uma figura na sombra do lado de fora da casa (FIG 5). No final de cada sequência, são constrangidas pelos maridos a aceitarem que este é o lugar em que viverão a partir de então.

FIGURA 5 : A precariedade das habitações e as ameaças externas
FONTE – Captura de frame de cópia digital.

Outro ponto em que a construção imagética dos filmes converge é na representação da violência a qual são submetidas ambas as mulheres. Karin/Ingrid e Marina/Eliane são agredidas pelos maridos (no filme brasileiro, a violência é mais explícita) e ela está presente também no julgamento dos habitantes locais e nos olhares odiosos dispensados a elas. O confronto delas com a violência local fica evidenciada em duas sequências representadas de modo bastante próximo pelos dois discursos fílmicos. Em *Stromboli*, durante a já bastante analisada sequência da pesca ao atum, a rudeza do hábito local (a ida em conjunto para o alto-mar dos pescadores que se juntam em grupos para suspender os peixes para o barco) se torna insuportável aos olhos de Karin/Ingrid. Diante de tamanha ferocidade do embate entre homem e natureza, ela se debate, os respingos de água molham seu rosto, ela se alarma diante desse "ritual sagrado da morte" (BERGALA, 2005, p. 20). Finalmente, cobre os olhos com os braços, revelando a agressividade do ritual alimentar e econômico para seus olhos de estrangeira refinada, pouco acostumada a tamanha brutalidade (FIG 6).

FIGURA 5 : A violência da pesca choca Karin/Ingrid
FONTE – Captura de frame de cópia digital.

Para Marina/Eliane, são dois momentos de imagens chocantes que a fazem tapar o olhar de tamanho pavor. Uma primeira vez, que funciona como uma imagem premonitória, se dá quando Marina e o marinheiro Alberto passeiam de barco e dão de cara com um cachorro morto boiando no mar. A imagem metafórica é bastante óbvia, já que três mortes acontecem na fábula de *Caiçara.* A princípio sem entender do que se trata, o casal se aproxima. O desespero se estampa no rosto da mulher quando reconhece o bicho boiando e joga bruscamente o rosto entre as mãos, chorando (FIG 6).

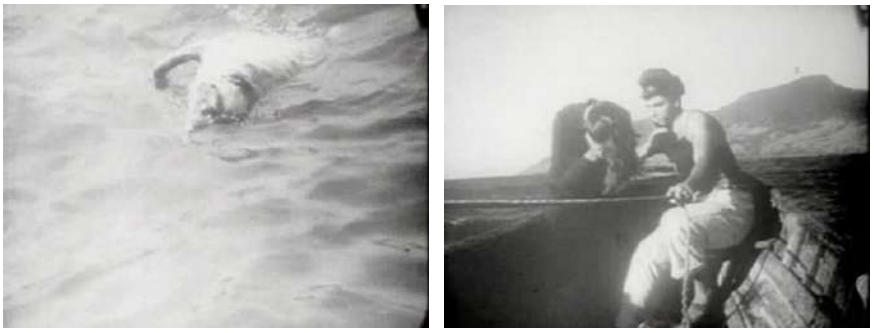

FIGURA 6 : A visita do cachorro morto choca Marina/Eliane.
FONTE – Captura de frame de cópia digital.

Mais tarde, o assassinato da criança pelo homem que a havia assediado, o neto da Sinhá Francisca, com quem travara relações de afeto no início da narrativa, leva Marina/Eliane a de novo desviar o olhar (FIG. 7). Ao contrário da morte do animal, agora a violência que a cercava de modo indireto incide diretamente sobre ela.

FIGURA 7 : A morte da criança é insuportável para Marina/Eliane
FONTE – Captura de frame de cópia digital.

É pela forma da atuação que podemos pensar a relação final entre classicismo e modernidade entre os filmes. *Stromboli* e *Caiçara* se encontram na convivência, já fértil no cinema neorrealista italiano desde meados dos anos 1940, de mesclar atores profissionais e atores não profissionais, o que fez o diferencial desse grupo de filmes saudados por críticos da época como André Bazin, e contemporâneos como Alain Bergala (2005), Miguel Gaggioti (2023) e Catherine O'Rawe (2023). Embora não seja prerrogativa do neorrealismo italiano, tendo começado, segundo Gaggioti no cinema dos Lumière e bastante utilizado no cinema soviético dos anos 1920, o uso de "atores das ruas" (Gaggioti, 2023, p. 1) atinge marco importante nos filmes italianos do pós-guerra[14]. Bazin fala em tentativa de criar um amálgama, entre atores profissionais e não profissionais a seus personagens, ou seja, ter ou não treinamento não era o que importava, mas sim a capacidade de "adequar-se ao papel que devem desempenhar: conformidade física ou biográfica" (BAZIN, 2014, p. 289). O amálgama acaba sendo também, então, um assunto da *mise-en-scène*, que privilegia esse contato entre pessoas em que "a ingenuidade técnica de alguns se beneficia da experiência profissional de outros, enquanto esses se aproveitam a autenticidade geral" (idem). Catherine O'Rawe reparte voluntariamente a ideia de "atuação", ou seja, a criação de algum grau de verdade corporal ou psicológica via artifício camuflado, defendida pelo profissional; da ideia de autenticidade, experimentada pelo não profissional, o não-atuar. Portanto, para se chegar a um resultado homogêneo, de verdade ampla entre personagens e atores, é preciso gomar ou diminuir as diferenças de intensidade, postura e intenções oriundas de corpos de atores profissionais e de não profissionais.

No caso de *Stromboli* e *Caiçara*, temos situações bem distintas envolvendo as protagonistas: de um lado, uma atriz altamente experimentada no jogo clássico-transparente-emotivo hollywoodiano (Bergman) atuando face a gente comum da ilha italiana; do outro, uma atriz sem histórico profissional (portanto não profissional até então), que se profissionalizava a partir da sua primeira prestação no cinema (Lage), tendo que atuar face a atores profissionais e não profissionais. No entanto, ambas estão vivendo situações similares, fora de seus contextos humanos, sociais e/ou profissionais: Bergman, vinda do Olimpo da segurança para o intérprete, onde tinha luzes, maquiagem, figurinos, ensaios a seu dispor e controle total do tempo e do

[14] Gaggioti defende a particularidade conceitual de termos tomados como sinônimos para falar de atores não profissionais, além de "ator das ruas", "ator amador", "ator natural", "tipo", "natursh chik" e "modelo", 2023, p. 1.

espaço; e Lage, adentrando uma profissão para a qual sua classe social não a havia preparado e pela qual confessa nunca ter demonstrado vocação ou preferência[15].

Lage não era, portanto, uma atriz profissional como Bergman, experimentadíssima em seu ofício, tendo que repensar seu trabalho para atuar frente aos atores não treinados. Talvez por isso, seu jogo seja construído em cima da retenção e do comedimento, assim como o é o dos "atores da ilha", os não profissionais, seja em Stromboli ou Caiçara. Lage até tem momentos de expressão visível dos sentimentos (nas cenas de pavor face a violência, citadas acima), mas o todo do seu jogo é formado por olhares neutros, observadores, construídos em cima de pouca ou nenhuma expressão facial e voz modulada. Ironicamente, o jogo de Bergman parece ser ele mesmo muito mais convencional do que o de Lage, respondendo às demandas de expressão emotiva de acordo com as situações do roteiro. Nos momentos mais leves, Karin/Bergman sorri, diverte-se, afaga uma criança… nos momentos de tensão, cerra os olhos, crispa as mãos, chora e se desespera frente ao poder da natureza até finalmente se entregar a ela. As emoções de Karin/Bergman são codificadas e reconhecíveis no léxico da atuação clássica naturalista. Já Marina/Eliane parece uma observadora alheia a tudo que a cerca; no lugar de se expressar, ela retém, guarda, neutraliza, modula pouco suas expressões, com exceção dos momentos de desespero do choro. Eliane Lage parece assim mais distanciada, menos envolvida pela ação dramática, enquanto que Ingrid Bergman responde à cartilha da mudança de temperamento via expressão corporal clara e reconhecível.

Nesse sentido, o jogo de Lage talvez possa assim ser enquadrado na vertente do jogo modernista de orientação bressoniana a partir do momento em que ele se alicerça não na expressão codificada dos sentimentos como motor da atuação, mas sim no esvaziamento voluntário e na neutralidade como índice da tentativa de superação do psicológico. Assim como os modelos de Robert Bresson, Eliane Lage era alguém sem nenhum repertório em técnicas performativas. Embora longe das práticas de treinamento e dos objetivos metafísicos do cineasta francês – e isso é importante –, o resultado do seu jogo não parece, no entanto, tão distinto daqueles vistos em filmes do cineasta moderno francês. Ou seja, o resultado do jogo de Eliane Lage está próximo à estética do esvaziamento performativo de Bresson, em que a capacidade de significação não está necessariamente no corpo do ator, mas na maneira com que ele interage com o enquadramento, a montagem, a música e o som. O jogo de Eliane Lage

[15] Testemunhos espalhados pela autobiografia da atriz *Ilhas, veredas e buritis* e no documentário Eliane.

em *Caiçara* soaria como metabressoniano, operando de modo tangencial à estética de Bresson, influenciado pelo resultado do trabalho que o cineasta francês fazia com seus modelos, sem aderir totalmente a ele, tanto do ponto de vista filosófico quanto prático.

Diferente do neorrealismo italiano, que trazia esses "atores da rua" para viverem nos filmes situações mais ou menos parecidas com aquelas que eles conheciam na vida real (situações precárias financeiras, tentativa de reerguer a vida depois da guerra), Bresson convocava esses não profissionais para viverem histórias muito distintas daquelas experimentadas no mundo concreto. O deslocamento era brutal e o resultado do jogo também denotava o estranhamento do ator não profissional em ter que atuar dentro de códigos que até então eles desconheciam – algo similar ao que se passou com Eliane Lage.

Concepções apressadas e comentários críticos generalistas sobre os atores bressonianos muitas vezes os colocam do lado da má interpretação (não verossímil, artificial, claramente não denotando efeitos psicológicos via gestual do ator), assim como foram feitas críticas a Eliane Lage que desqualificaram sua performance[16]. No entanto, botando lado a lado o resultado fílmico da atuação da atriz brasileira e dos modelos bressonianos, encontraremos formas de expressão similares que no caso do filme brasileiro se diluem por não serem a orientação geral para o elenco, sobretudo os atores profissionais, como era o caso dos filmes de Robert Bresson. Mas, seguramente, o componente compartilhado da tentativa de tirar do corpo do ator o lócus de expressão emocional estava presente em ambos os filmes, o que ironicamente inverte as afirmações feitas no início desse artigo sobre a aderência de *Caiçara* a construção da narrativa de fatura clássica. O moderno atoral vem assombrar o jogo de Eliane Lage, assim como Ingrid Bergman parece responder mais aos ditamos do psicológico da personagem que interpreta. Isso não quer dizer que não exista, no jogo de Bergman, momentos de modernidade performativa como a perambulação, analisada acima, e a tese de Bergala (2006) que coloca *Stromboli* como um dos filmes que reinventa o jogo atoral justamente pelos espelhamentos entre vida da atriz e vida da personagem.

Olhando para ambos os filmes, chega-se à conclusão de que os programas estéticos calcados no classicismo e modernismo não funcionam como um bloco que orienta todas as escolhas de *mise-en-scène* de um filme, mas sim que eles oscilam dentro das narrativas,

[16] Ana Carolina Maciel repertoria algumas dessas críticas em seu estudo sobre a Vera Cruz, como a de Alex Viany, que diz que o diretor sequer consegue controlar as expressões mais fortes da atriz, e acrescenta que o percurso de Eliane Lage não foi uma unanimidade (2008, p. 224-227).

incidindo majoritariamente sobre a dimensão narrativa ou formal, sem necessariamente obliterarem o aparecimento do seu antônimo em momentos pontuais. No fundo, é um constante movimento pendular entre momentos de adesão aos códigos narrativos e formais do cinema hollywoodiano com momentos de alargamento da perspectiva para aparecimento de formas e estratégias narrativas mais artesanais ou minoritárias na história do cinema.

Referências

BÁLINT KOVÁCS, András. **Screening modernism: European art cinema, 1950–1980.** Chicago: University of Chicago Press, 2007.

BAZIN, André. **O que é o cinema?** São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BERGALA, Alain. Roberto Rossellini et l'invention du cinéma moderne. In: BERGALA, Alain (org.). **Roberto Rossellini: le cinéma révélé.** Paris: Cahiers du Cinéma, 2005.

BERGALA, Alain. **Monica, de Ingmar Bergman.** Paris: Cahiers du Cinéma, 2006.

BOURGET, Jean-Loup. **Le mélodrame hollywoodien.** Paris: Stock, 1985.

BORDWELL, David. STAIGER, Janet. THOMPSON, Kristin. **The classical Hollywood cinema. Film style and mode production to 1960.** Londres : Taylor & Francis, 2005.

BRUNETTE, Peter. **Roberto Rossellini.** Berkeley: University of California Press, 1996.

BUTLER, Jeremy A. **Star texts: image and performance in film and television.** Detroit: Wayne State University Press, 1991.

CATANI, Afrânio M. A Vera Cruz e os estúdios paulistas nos anos 1950. In: RAMOS, Fernão; SCHVARZMAN, Sheila (org.). **Nova história do cinema brasileiro.** v. 1. São Paulo: Sesc, 2018. p. 432–453.

DAMICO, James. Ingrid: from Lorraine to *Stromboli*. **Journal of Popular Film**, v. 4, n. 1, p. 3–19, 1975. DOI: https://doi.org/10.1080/00472719.1975.10661751

DYER, Richard. **Stars** (1979). Londres: BFI, 1998.

FABRIS, Mariarosaria. **O neorrealismo cinematográfico italiano**: uma leitura. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo: Fapesp, 1996.

GAGGIOTI, Miguel. **Nonprofessional film performance.** London: Palgrave Macmillan, 2023.

GUIMARÃES, Pedro; BESSA, Karla. Provocações feministas: Alain Bergala diante de *Monika* e seus desejos. **Revista Eco-Pós**, Rio de Janeiro, v. 22, n. 1, p. 100–120, 2019. DOI: https://doi.org/10.29146/eco-pos.v22i1.26389

HARBIDGE, Leslie. Redefining screwball and reappropriating liminal spaces: the contemporary bromance and Todd Phillips' *The Hangover*. **Comedy Studies**, v. 3, 2012.

MACIEL, Ana Carolina de Moura Delfim. **Yes, nós temos bananas: cinema industrial paulista – a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, atrizes de cinema e Eliane Lage (Brasil, anos 1950).** 2008. 296 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2008. Disponível em: https://hdl.handle.net/20.500.12733/1606800. Acesso em: 21 jan. 2026.

MACIEL, Ana Carolina; SOUZA, Caco. **Eliane.** 2017. Vídeo (YouTube). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ixGTPTSNgkA. Acesso em: 5 jan. 2026.

MORIN, Edgar. **As estrelas. Mito e sedução no cinema** (1957). Rio de Janeiro : José Olympio, 1989.

LAGE, Eliane. **Ilhas, veredas e buritis: autobiografia de Eliane Lage e a história do cinema da Vera Cruz.** Rio de Janeiro: Gryphus, 2023.

O'RAWE, Catherine. **The non-professional actor: Italian Neorealist cinema and beyond.** London: Bloomsbury, 2023.

ROSENFELD, Anatol. **Na Cinelândia paulistana.** São Paulo: Perspectiva, 2002.

VALÉRY, Paul. Première leçon du cours de poétique. In: VALÉRY, Paul. **Œuvres I.** Paris: Gallimard, 1957. (Bibliothèque de la Pléiade).