

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MUSICA E ARTES CÊNICAS
MESTRADO INTERDISCIPLINAR EM PERFORMANCES
CULTURAIS**

**UM ESTUDO SOBRE A IMAGINAÇÃO MELODRAMÁTICA NA
OBRA O BEIJO NO ASFALTO, DE NELSON RODRIGUES**

Mestrando: Pablo Marquinho pessoa Pinheiro
Orientador: Prof. Dr. Lisandro Magalhães Nogueira

Goiânia - 2016

1. TEMA/PROBLEMA

Esta pesquisa estuda o melodrama e o caminho que este percorreu do teatro para o cinema, buscando perceber a presença da imaginação melodramática em filmes adaptados a partir de textos dramáticos. Assim como, entender se a relação entre cinema e espectador acontece de forma ativa, na qual este performa durante a recepção, ou de forma passiva. Para isso, utilizaremos como referencial de estudo os filmes: O Beijo, de Flávio R. Tambellini e O Beijo no Asfalto, de Bruno Barreto, adaptados a partir do texto dramático O Beijo no Asfalto, de Nelson Rodrigues. Durante o caminho que trilharemos nessa pesquisa precisaremos esclarecer algumas questões: A narrativa cinematográfica intensifica os elementos característicos do melodrama? É possível perceber Nelson Rodrigues, conhecido como “anjo pornográfico”, autor de um melodrama diferenciado? O texto dramático, assim como na poesia, exige do leitor uma postura ativa e participante, ou seja, uma recepção performacional. Esta forma de recepção também acontece com o espectador de cinema?

2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Melodrama e o Público

O melodrama tem sua origem no século XVI, em Florença, a partir de uma corrente embalada pelo renascimento que pretendia retomar o “falar cantado” da tragédia grega, “em contraposição à polifonia e ao contraponto, que tornavam os textos inlegíveis.” E com isso, restituir “o sentido do espetáculo e a concentração temática em dramas individuais e em sentimentos perdidos com o canto litúrgico, contra o qual regia” (OROZ, 1999, p.17). Este apelo aos sentidos se manteve ao longo de sua evolução estética. Com a consolidação da ópera o melodrama começou a desaparecer, perdendo espaço cada vez maior para os aspectos musicais das apresentações. Oroz (1999, p.18) destaca dois elementos que serão característicos do melodrama nesse período, “o reforço musical ao

texto e/ou à ação – pleonástica – e o desenvolvimento da trucagem teatral.” O melodrama seguiu por séculos considerado um gênero menor e popular.

Com a chegada do cinema o melodrama encontrou um novo caminho para seu desenvolvimento. As primeiras experiências do cinema aconteceram sobre a tutela do teatro, o que facilitou a entrada do melodrama no mundo cinematográfico.

Os primeiros filmes foram tratados como curiosidades modernas e as exhibições aconteciam em feiras, circos e carroças mambembes no intervalo de apresentações ao vivo. Segundo Machado (2011), As salas dedicadas exclusivamente a exhibições de filmes só apareceram recentemente. As casas de espetáculos de variedades foram um dos primeiros espaços de exhibições de filmes na virada do século, os *vaudevilles*, como eram conhecidos nos Estados Unidos, eram locais “bastantes populares e também um tanto mal-afamados por causa da atmosfera plebéia e do “baixo nível” dos espetáculos burlescos ali encenados” (MACHADO, 2011, p. 74) Nesses locais os filmes dividiam espaço com outras atrações, bebedeiras e prostituição, o que serviu para que o cinema adquirisse uma fama de entretenimento das classes mais baixas da sociedade, como trabalhadores de fábricas e imigrantes.

As semelhanças entre os primeiros filmes e o teatro são facilmente percebidas, a frontalidade das cenas, a entrada dos atores pela lateral das cenas, espaço que os atores interagem nos filmes, devido a câmera permanecer estática durante toda a ação, transmitia ao espectador a impressão de caixa cênica, na qual não existia variação de planos e os ambientes mudavam apenas quando era necessário que a cena seguinte acontecesse em outro espaço. Mesmo com essas semelhanças, Segundo Machado (2011, p. 90), o cinema não se inspirava no teatro burguês, seu modelo era os espetáculos de *vaudeville*, que eram mais livres “sem o constrangimento de um proscênio.”

O melodrama teve em D. W. Griffith, durante a passagem do teatro para o cinema, o mais habilidoso diretor do cinema a aproveitar os elementos do teatro em seus filmes. Griffith, alcançou resultados com efeitos exuberantes com a iluminação cênica empregados no cinema, apenas sonhados pelos realizadores do teatro. Para, Oroz (1999, p. 18) ao tratar da trucagem desenvolvida no teatro e no cinema,

Com seus recursos técnicos que possibilitam uma nova perspectiva do tempo e do espaço, deu-lhes dimensão realista. A fotografia, com pouco esforço, é capaz de captar detalhes do espetáculo no que diz respeito à fantasia, coisa que, no teatro, exige uma parafernália complicada, cujo os resultados nunca são semelhantes.

O cinema herdou do melodrama teatral a tensão crescente e a rapidez da ação. Nesses pontos, o cinema saiu em vantagem no que tange a narrativa cinematográfica, percebendo os elementos tecnológicos que permitem ao cinema desempenhar ações a partir de cortes de câmera e edição impossíveis ao teatro. Assim, “as mudanças de cena para cena foram desenvolvidas com a montagem paralela, logrando-se o máximo de tensão/suspense. Esta técnica atribuiu ao cinema uma das funções principais do melodrama vitoriano: a do divertimento – entretenimento, distração e recreio” (OROZ, 1999, p.29).

O teatro é superado pelo cinema em sua principal característica, “a ilusão da realidade”. O público buscava esta ilusão, ou seja, a representação dramatizada da experiência humana. Griffith conhecia bem esse processo de ilusão, antes de dirigir filmes ele dirigiu uma *troupe* teatral. Assim, ele levou seu repertório e experiência para o cinema, realizando muitos filmes de sucesso, entre eles *O Nascimento de uma Nação*, considerados o mais emblemático. Em seus filmes, Griffith aborda temas de moral cristã e os desafios do homem frente ao mundo moderno.

O público foi logo conquistado pelo melodrama em decorrência da narrativa pautada pelos estímulos às sensações e polarização da moral. A Comédia *Larmoyante* exerce forte influência no período de instalação do melodrama moderno. Essa comédia era caracterizada principalmente pelo sentimentalismo conservador com preocupações moralizante. “Paixões suaves e a virtude recompensada são os temas da Comédia *Larmoyante*, cujo fio condutor é um forte sentimentalismo. O sentimentalismo conservador e a preocupação moralizante fazem parte da estrutura formal e ideológica relativa ao melodrama cinematográfico.” (OROZ, 1999, p.20). Esta influência aconteceu em virtude da proximidade do cinema com o teatro, as primeiras experiências com o cinema eram apresentadas ao público nos intervalos de esquetes teatrais *vaudeville*. Em razão disso, os primeiros filmes foram gravados seguindo a estética das peças teatrais, o que culminou na produção similar aos tipos de maior popularidade.

A popularidade do melodrama no início do século XX deve-se a ideia de sobrevivência na sociedade industrial urbana, assim, conquistava o público através da comoção e compaixão em decorrência das dificuldades enfrentadas pelos protagonistas. Estes eram colocados em situações limites, que deveriam contornar de forma honrosa e corajosa. Os valores eram apresentados de forma polarizante – o bem contra o mal, a virtude contra a vilania, o verdadeiro contra o hipócrita – e com isso se estabeleceu o imaginário de que o bom é premiado enquanto o mau é punido. Para Oroz (1999, p. 31), “a exposição de uma ideia em forma figurada, acentuando obras sentimentais com forte moralismo, foi um dos motores na relação melodrama/público.” Essa fórmula simples empregada pelo cinema agradava o público que buscava uma diversão de fácil entendimento, este era constituído principalmente de trabalhadores semi-analfabetos. “O cinema constituiu-se numa forma de educação audiovisual melhor que os espetáculos populares conhecidos até então, e a imagem supriu problemas de compreensão com o público que não sabia ler.” (OROZ, 1999, p.31). Principalmente imigrantes atraídos pelas oportunidades de melhoria de vida nos centros urbanos. “nos Estados Unidos, os imigrantes usaram o cinema para compreender o país em que viviam; do mesmo modo, os espectadores do interior viram no cinematógrafo uma forma de se apoderarem dos hábitos das cidades.” (OROZ, 1999, p.31).

A narrativa cinematográfica do melodrama foi influenciada por este novo público, que exigia caracterizações simples, elevado interesse dramático, ações constantes e situações claras e fortes. Embaladas por um código moral que regeu a indústria cinematográfica norte americana a partir de 1920 e que constituem a alma do melodrama. “A defesa destes conteúdos funciona como reafirmação do mundo conhecido e assinalado pelo espectador, o que gera uma familiaridade com o produto. Nesta familiaridade é que se articula a afetividade público/produto.” (OROZ, 1999, p.33).

Para Xavier, o melodrama substitui o gênero clássico porque a sociedade demanda outro tipo de ficção para cumprir o papel regulador oculto no cinema. O cinema melodramático atualiza seus contextos morais de acordo da comunicação com o seu público. Essa característica permitiu o melodrama evoluir ao longo dos séculos em

consonância com as mudanças e atualizações sociais. Segundo Xavier (2003, p.91) o melodrama é,

flexível, capaz de rápidas adaptações, o melodrama formaliza um imaginário que busca sempre da corpo a moral, torná-la visível, quando ela parece ter perdido seus alicerces. Provê a sociedade uma pedagogia do certo e do errado que não exige uma explicação racional do mundo, confiando na instituição e nos sentimentos naturais do indivíduo na lida com dramas que envolvem, quase sempre, laços de família.

O melodrama estabelece uma relação dialógica e dialética com o público e o contexto social no qual se insere. Como afirma Huppés (2000, p.23) acerca da ampla capacidade de adaptação e permanência desta forma narrativa, “o melodrama busca deliberadamente a sintonia com o grande público identificando nessa adesão o caminho para o sucesso. Quem lhe assegura a continuidade é a recepção positiva”.

Assim, a forma narrativa do melodrama continuou atualizando-se, bem como os elementos que o constitui. A polarização entre o bem e o mal, uma das marcas do melodrama deixa de ser absoluta, o gênero começa a experimentar outros contextos de disputas. Nas décadas de 1950 e 1960, o melodrama e o realismo geraram intensos debates. Houve uma tendência de separação entre o cinema popular e cinema crítico, o melodrama foi considerado um gênero menor e sem grandes aspirações políticas. No entanto, a tentativa de desqualificá-lo era justamente a que mais o qualificava, já que desde seu início o melodrama busca o entretenimento popular, e não as questões políticas da crítica social.

Portanto, Xavier (2003) ressalta o pensamento de Brooks, “o melodrama apresenta todo esse vigor porque é algo mais do que um gênero dramático de feição popular ou um receituário para roteiristas, É a forma canônica de um tipo de imaginação que tem manifestações mais elevadas na literatura.”

Cinema, Espaço de Recepção Performancial

Zumthor apresenta em seu livro *Performance, recepção, leitura* a ideia da recepção performancial de uma obra. “A performance é o momento da recepção: momento privilegiado, em que o enunciado é realmente recebido.” (ZUMTHOR, 2007, p.50). Ele fala

principalmente da leitura do texto poético como performance de recepção, o que não limita o modelo proposto ao texto. Encontram-se neste modelo afinidades com outras formas de recepção estética. Ao falar que a posição do corpo e as características do espaço são determinantes para máxima percepção no ato da leitura, Zumthor, apresenta requisitos que também atuam no processo de recepção cinematográfica, principalmente no que tange as características do espaço. Estas contribuem para o envolvimento do espectador em um efeito poético que ficou popularmente conhecido como “magia” do cinema. Para Zumthor (2007, p.34), “a performance é o único modo vivo de comunicação poética.” Assim, a “magia” do cinema acontece quando um conjunto de elementos trabalha para proporcionar ao espectador prazer estético.

Zumthor (2007, p.62), reconhece o modelo teatral como representante de toda complexidade da prática poética. “o texto teatral procede de uma escritura, enquanto sua transição requer a voz, o gesto e o cenário; e sua percepção, escuta, visão e identificação das circunstâncias.” Em sua raiz, o texto teatral e o texto poético são iguais, emocionam e despertam sensações nos leitores. Entretanto, o texto teatral se desprende das linhas fixas, “a interpretação permanece entregue à iniciativa do diretor e, mais ainda, à liberdade controladora dos atores, de sorte que sua variação se manifesta, em última análise, pela maneira como é levado em conta por um corpo individual.” O texto teatral passa a apresentar as experiências dos performers, suas interpretações e identidades. “Assistir a uma representação teatral emblematiza, assim, aquilo ao que tende – o que é potencialmente – todo ato de leitura.”

Nos filmes acontecem da mesma forma, surgem inicialmente a partir de textos que informam de forma poética, ficando o resultado de sua materialização fílmica ligada à interpretação dos performers que o constroem. O melodrama teve sua origem nos palcos, mas no início de século XX passou a ocupar também as telas. Muito do modelo teatral foi levado ao cinema pelos filmes melodramáticos. Assim, percebe-se uma forte relação deste com o texto poético, devido a sua herança teatral. Contudo, o cinema foi criando progressivamente suas próprias características e narrativas visuais.

Os filmes podem ser associados ao texto poético, assim como a poesia se diferencia do texto literal, a narrativa cinematográfica diferencia o filme do registro

audiovisual, tanto a poesia quanto o filme proporcionam aos leitores e espectadores a ilusão da arte. O melodrama possui elementos próprios que intensificam essa ilusão, a sua relação com espectadores é tão fiel que dificilmente alguém se mantém estático diante de uma performance melodramática, seja ela no teatro ou no cinema.

Zumthor fala desta ilusão ao estabelecer o confronto entre recepção e performance. Para ele a performance é imediatista, o momento presente; enquanto a recepção designa um processo que tem uma duração imprevisível, pode ser bem longa,. Assim, a performance é o ato prático do *performer*, enquanto a recepção pode ser entendida como seus desdobramentos. “pode-se hoje falar da recepção de Virgílio e de Homero; mas nos situamos a uma tal distância temporal desses autores que o termo performance não tem mais sentido em relação a eles.” (ZUMTHOR, 2007, p.50). O próprio Zumthor admite que os meios audiovisuais modificaram as condições da performance, destoando um pouco do esquema esboçado por ele. Entretanto ressalta que as modificações não tocaram na natureza da performance. Os meios audiovisuais proporcionaram as performances o aumento de sua duração em termos reprodutivos, uma performance pode ser repetida indefinidas vezes e com isso aumentando proporcionalmente a abrangência da recepção.

Para Zumthor (2007, p.38), um elemento irredutível para a performance é “a ideia da presença de um corpo.” Neste caso podemos entender o espectador como um corpo que sente a energia poética. A performance é uma comunicação poética em que todos os envolvidos sentem e reproduzem essa energia. Zumthor, ao falar da comunicação poética, ressalta, que “o fato de base, que constitui em poética essa comunicação, é, lembro-o, sua tendência ou sua aptidão para gerar mais prazer do que informação.” (ZUMTHOR, 2007, p.64).

Ao recordar de um momento em sua adolescência no qual encontrou um cantor ambulante, Zumthor fala da comunicação poética que se processou por meio do ritmo entre os corpos do *performer* e audiência.

A canção do ambulante de minha adolescência implicava, por seus ritmos (os da melodia, da linguagem e do gesto), as pulsações de seu corpo, mas também do meu e de todos nós em volta. Implicava o batimento dessas vias concretas, em um momento dado; e durante alguns minutos esse batimento era comum, porque a canção o dirigia, submetia-o à sua ordem, a seu próprio ritmo. A canção tirava

dessa tensão, portanto, uma formidável energia que, sem dúvida nem o próprio diabo do cantor nem eu, seguramente, aos doze anos, tínhamos consciência: a energia propriamente poética. (ZUMTHOR, 2007, p.39)

O corpo se estabelece dessa forma como um aparato sensorial pelo qual acontece a recepção, assim o espectador busca a performance com os poros abertos para absorver a energia poética. Para Zumthor (2007, p.69), “na situação performancial, a presença corporal do ouvinte e do interprete é presença plena, carregada de poderes sensoriais, simultaneamente, em vigília.” No cinema, os performers não estão presentes, mas o filme reproduzido libera as energias dos performers sobre os espectadores. Essa idéia dialoga com modelo performancial que Zumthor propôs para leitura,

Na leitura, essa presença é, por assim dizer, colocada entre parênteses; mas subsiste uma presença invisível, que é manifestação de um outro, muito forte para que minha adesão a essa voz, a mim assim dirigida por intermédio do escrito, comprometa o conjunto de minhas energias corporais. Entre o consumo, se posso empregar essa palavra, de um texto poético escrito e de um texto transmitido oralmente, a diferença só reside na intensidade da presença. (ZUMTHOR, 2007, p.69)

Assim, ler um texto poético ou assistir a um filme podem ser considerados atos performanciais de recepção estética. Dessa forma a performance não está apenas ligada ao corpo, mas utiliza-se deste para se ligar também ao espaço. No cinema, a posição do espectador, sentado confortavelmente frente a tela de projeção, a sala escura que direciona a atenção apenas para o que está sendo reproduzido, a qualidade de som que intensifica as ações e emoções, e a imagem projetada na tela a partir de rolos de filmes produzem uma sensação estética única, em que cada espectador a experiencia de forma individual. “A recepção, eu repito, se produz em circunstância psíquica privilegiada: performance ou leitura. É então e tão-somente que o sujeito, ouvinte ou leitor, encontra a obra; e a encontra de maneira indivisivelmente pessoal.” (ZUMTHOR, 2007, p.52).

Ao tratar da leitura de um texto poético como performance, Zumthor (2007, p. 51), diz que a “leitura se define, ao mesmo tempo, como absorção e criação, processos de trocas dinâmicas que constituem a obra na consciência do leitor.” Nesse contexto a performance é pessoal, o leitor se apropria do texto e o interpreta ao seu modo.

O que produz a concretização de um texto dotado de uma carga poética são, indissolivelmente ligado aos efeitos semânticos, as transformações do próprio leitor, transformações percebidas em geral como emoção pura, mas que

manifestam uma vibração fisiológica. Realizando o não-dito do texto lido, o leitor empenha sua própria palavra às energias vitais que a mantêm. (ZUMTHOR, 2007, p. 53)

A partir da leitura do texto o leitor cria imagens e completa tramas, por meio de uma ilusão própria da arte. Estes elementos de ilusão e performance defendidos por Zumthor podem ser percebidos também em outros espaços de produção artística, como o teatro e o cinema. Ambos apresentam uma relação muito próxima com a performance da recepção. Tanto no cinema como no teatro o espectador é envolvido de forma a construir sua própria ilusão.

Josette Féral escreveu inúmeros ensaios que tratam da relação do espectador com a teatralidade, para ela este não é um fenômeno estritamente teatral. Ao falar do papel da teatralidade do lugar na construção da teatralidade da cena, Féral (2003, p. 38), nos ajuda a entender como a teatralidade influencia na relação do espectador com o cinema. Para a autora o espaço libera para o espectador elementos que compõe a cena mesmo sem a presença do ator ou início da representação. Isso acontece porque o espectador sabe que naquele espaço acontecerá uma performance, e este saber direciona seu olhar. Assim, o espaço é fundamental para teatralidade porque prepara o espectador para a performance que será representada.

Nicolas Evreinoff, um dramaturgo russo do início do século XX, em seu famoso livro “O teatro e a vida”, fala da teatralidade e das relações do espectador com o teatro. Para ele, existe no teatro um momento da percepção teatral, um acordo silencioso entre o espectador e o ator, no qual o primeiro aceita adotar determinadas atitudes em respeito ao ator, este por sua vez se compromete a permanecer fiel a esta atitude concedida até onde seja possível. O espectador assume essa postura e abre-se para receber a comunicação poética.

O espectador sabe que o céu pintado no pedaço de pano não é real, mas se esforça para percebê-lo como um céu autêntico. Quanto mais o espectador se distancia da realidade do cenário, procurando receber a mensagem estética que o performer está transmitindo, mas emotivo ele se torna, no sentido mais nobre da palavra. O melodrama se encarregava muito bem desse feito, levando as lágrimas homens e mulheres, jovens e

adultos. Para Evreinoff (1927, p.141), a recepção é o momento que nos distanciamos de nossa realidade e embarcamos no fabuloso mundo da ilusão da arte. “Desde o princípio até o final, o teatro é uma mentira, uma ilusão, uma mentira premeditada, uma ilusão premeditada. Entretanto, a mentira é tão encantadora e a ilusão tão fascinante, que sem ela não valeria a pena viver em nosso mundo.”

Segundo Féral (2003, p.34), “para que a ilusão seja perfeita, depende menos da complexidade das técnicas utilizadas, que do acordo profundo entre ator e público.” A ilusão pode acontecer no mais pobre circo sem lona, dependerá apenas do esforço dos palhaços, mágicos e acrobatas em dar o melhor para convencer o público, assim como o público não levará em conta a precariedade do picadeiro, serão guiados apenas pela comunicação poética com os artistas. Essa ideia dialoga com a intenção de alguns cineastas contemporâneos que julgam a história contada mais importante que o aparato cinematográfico que a capturava, produzindo filmes com tecnologias audiovisuais mais acessíveis. O consumo desses filmes depende do entendimento e aceitação do público quanto a forma que ele foi produzido.

Richard Schechner (2011, p.157), ao abordar a relação dos performers com os espectadores cita dois exemplos que ilustram bem a participação do público no processo de construção da ilusão teatral. O primeiro fala da apresentação do épico folclórico indiano, *Ramlila*, da cidade de *Ramnagar*, o mais conhecido da Índia; durante esta apresentação os diretores do espetáculo, se colocam atrás dos performers ,soprando o texto e as ações conforme descritas no livro, pra que tudo aconteça de acordo com está escrito. Essa prática é comum nestas apresentações, por isso os espectadores não ficam pensando que, por causa da presença dos diretores ou até das suas intervenções, as ações do *Rama* ou *Hanuman* sejam menos “reais”. Essas situações fazem parte do espetáculo da forma que os indianos conhecem, a ausência do diretor, talvez, causasse um estranhamento nos espectadores o que acarretaria em prejuízos a construção da teatralidade da cena. Esse exemplo ilustra bem a relação dos espectadores com o tipo de performance ou gênero que será apresentado. A audiência tem o conhecimento prévio, ou pelo menos uma ideia do tipo de performance que irá prestigiar e se prepara para recebê-la.

O outro exemplo fala de uma trapezista que em determinado momento da apresentação fica presa pelo tornozelo sem conseguir voltar a posição de segurança, nesse momento a música para e o público prende a respiração, uma queda seria fatal. Por fim a trapezista consegue voltar a posição de segurança, a música reinicia e o público respira aliviado em meio a aplausos. A maior parte do público sabe que este momento de tensão com que a trapezistas passa faz parte do espetáculo, entretanto este saber não diminui a expectativa e emoção do público frente a apresentação. Afinal o perigo não deixa de ser real, mesmo em situações planejadas existe um risco e o espectador sabe disso. Alguns filmes de ação divulgam que as cenas mais perigosas ou difíceis foram feitas pelos próprios atores sem o auxílio de dublês, criando assim no público uma expectativa sobre o filme e o desempenho dos atores. Estes propõem aos espectadores uma entrega total na construção das cenas, como parte do acordo citado por Féral (2003), e os espectadores, em contrapartida, se comprometem a absorver a mensagem que será transmitida. A comunicação poética é um ato performativo daquele que contempla e daquele que desempenha.

A teatralidade presume um acordo entre ator e espectador. O espectador só vivencia essa ilusão quando assume o estado de receptor, permite que haja uma troca de sensações poéticas com o performer e o espaço. Para Féral (2003, p. 34), “A teatralidade não está ligada as formas artística e tão poucas estéticas. O que está funcionando aqui é o consenso, o público aceita um acordo inicial, e aceita prolongar a situação jogando o jogo, mantendo certos limites que estão implícitos a situação.” Assim, a teatralidade é um fenômeno que depende em grande parte do espectador, este será responsável pela sua construção.

Este acordo também acontece no cinema, quando o espectador vai ao cinema ele inicia um jogo com o filme, a diferença para o teatro é que o filme já está pronto, a presença do espectador não poderá interferir em sua construção, os performers que conceberam a obra não recebem retorno dessa comunicação poética, assim a informação é enviada e o espectador decidirá se a recebe de forma prazerosa. Souza (2014, p.06), fala da recepção fílmica e sobre como nossas experiências e identidades podem determinar esse processo.

Definitivamente, o cinema participa da construção incessante do que podemos articular como possível ou impossível, como real ou irreal, da construção do nosso imaginário, enfim. A maneira como vemos um filme é sempre ativa e relacionada com as etapas e circunstâncias históricas que vivemos coletivamente e que, por certo, estão marcadamente relacionadas com nossas intimidades, ou (ex)timidades, conforme uma expressão lacaniana. A recepção de um filme é ato dinâmico e se relaciona com a produção de nossas identidades, das diferenças que nos incluem e excluem, com nossa humanidade.

Para Souza, a recepção fílmica é um processo intrínseco, no qual apenas o espectador exerce influência sobre esse processo. “Um filme também é aquilo que fazemos dele, o que sentimos e como interpretamos ao que assistimos, seja na sala escura, seja no abrigo de nossas casas.” (SOUZA, 2014, p.05).

Como venho mostrando, a comunicação poética entre performer e espectador depende de um acordo entre eles, mas a recepção depende principalmente do espectador. O filme apresenta uma comunicação de via única, no qual a recepção depende também do espaço no qual o filme é apresentado. Um filme pode ser recebido de uma forma quando assistido no cinema e de outra quando esse contato ocorre em um outro espaço, como a sala de casa. Não estou aqui desqualificando o filme em detrimento do cinema, pelo contrário, estou propondo o cinema como espaço cênico que potencializa a recepção performancial do filme.

Zumthor defende o espaço como elemento que permite ao espectador deslocar-se da realidade para ilusão na qual acontece a performance. Ao falar da relação entre performance e teatralidade, Zumthor (2007, p.41), afirma que

O Espaço em que se inserem uma e outra é ao mesmo tempo lugar cênico e manifestação de uma intenção de Autor. A condição necessária à emergência de uma teatralidade performancial é a identificação, pelo espectador-ouvinte, de um outro espaço; a percepção de uma alteridade espacial marcando o texto. Isso aplica alguma ruptura com o real ambiente, uma fissura pela qual, justamente, se introduz essa alteridade.

A identificação espacial por parte do espectador acontece de forma equivalente no cinema. O teatro utiliza elementos cênicos para construir a ilusão estética que será apresentada, assim como o cinema, este utiliza elementos próprios que também constroem a teatralidade espacial da sala de cinema, guiando o espectador para a ilusão artística que será projetada. Para entender melhor esta ideia observemos o que diz a personagem Lisbela, do filme *Lisbela e o Prisioneiro* (2003), quando ela comenta sobre elementos cênicos que o

cinema utiliza para transportar o espectador para um outro lugar, “a luz vai se apagando devagarzinho, o mundo lá fora vai se apagando devagarzinho, os olhos da gente vão se abrindo, daqui a pouco a gente não vai nem mais lembrar que está aqui.” Quando a sala de cinema fica totalmente escura a tela projeção é o único ponto que interessa ao espectador, de forma que essa tela funciona como uma fissura que transporta o espectador para o filme. “No caso do cinema é necessário mencionar que quando assistimos a um filme nos transportamos para outros mundos imaginários, outros locais e outras paisagens.” (SOUZA, 2014, p.11). Esse transporte acontece quando o espectador se desliga do mundo real e embarca na ilusão fílmica.

Schechner, dialoga com essa questão ao tratar da relação entre performance e recepção em seu modelo de performance transportadora/transformadora. Neste modelo Schechner (2011, p. 164), afirma que as performances de “transporte” podem ser definidas pela “ida e volta” do *performer* (apresentações teatrais, transes, danças). Enquanto as performances de “transformação” buscam a mudança de um status ou identidade social para outro (Ritos de iniciação e passagem). Entretanto, ressalta que essa divisão não é uma regra rígida, muitas performance de transporte podem culminar em uma transformação.

O modelo de Schechner aborda principalmente o transporte e a transformação a partir da figura do performer, mas não exclui de forma alguma a audiência nesse processo. Para Schechner (2012, p. 70), “de um ponto de vista do espectador, uma entrada para a experiência é “movida” ou “tocada” (metáforas apropriadas) e depois deixada onde aconteceu.” Portanto, o modelo de performances de transporte desenvolvido por Schechner (2011, p.162), afirma que estas acontecem quando o indivíduo é levado a um outro lugar, e ao fim da performance, trazido de volta ao lugar de origem no mesmo ponto em que saíram. Schechner definiu o transporte para outro lugar como a viagem para a ilusão da arte que Zumthor (2007), Féral (2003), Souza (2014) e Evreinoff (1927), trataram em seus ensaios e que venho discutindo neste trabalho.

Ao tratar da comunicação poética entre o leitor e o texto durante a recepção performancial, Zumthor (2007, p. 52), propõe que essa comunicação pode transcender o transporte. Para ele, a comunicação poética é uma ideia que se aproxima com a catarse, proposta por Aristóteles. Assim, “comunicar (não importa o que: com mais forte razão um

texto literário) não consiste somente em fazer passar uma informação; é tentar mudar aquele a quem se dirige; receber uma comunicação é necessariamente sofrer uma transformação.” Estas transformações são tratadas por Zumthor como emoções puras, que o texto dotado de carga poética causa no leitor. “Realizando o não-dito do texto lido, o leitor empenha sua própria palavra as energias vitais que a mantêm.” (p.53)

Evreinoff (1927), também percebe essa transformação por parte do espectador durante uma apresentação teatral. Para ele o teatro transforma completamente a lógica, a continuidade de nossas emoções, transforma as causas e efeitos que regem nossos pensamentos. Isso acontece porque o teatro tem suas próprias verdades que nada tem haver com as verdades cotidianas de nossa realidade. Evreinoff fala dessa transformação de forma pessoal e intrínseca, ao citar a sensação que a ópera *La Périchole* exerce sobre ele, “quando eu ouço, me sinto transformado em outro homem, como se minha alma fosse libertada de todo mal!” (EVREINOFF, 1927, p.142)

As transformações que o leitor sofre, de acordo com Zumthor, podem ser facilmente percebidas de forma bastante similar nos filmes, principalmente os melodramas, que provocam nos espectadores emoções de toda ordem. É importante ressaltar que mesmo com uma pluralidade de espectadores no espaço do cinema e no tempo de exibição do filme, a transformação é por natureza estritamente individual. A comunicação poética acontece no cinema de forma coletiva, entretanto cada espectador recebe o filme de maneira pessoal, para alguns o filme é apenas um transporte para a ilusão fílmica, enquanto para outros o filme exerce uma transformação.

O melodrama desperta nos espectadores emoções que dialogam com diversos sentimentos específicos para cada um. Estas emoções são despertadas pela comunicação poética entre filmes e espectador, promovendo um transporte deste da realidade para um outro lugar na ilusão fílmica. Pode-se perceber assim o cinema como um veículo transportador, que por meio dos filmes melodramáticos e dos recursos cênicos disponíveis nas salas de projeção leva cada espectador individualmente a experienciar as suas próprias reações em um nível de respostas pessoais. O cinema promove a comunicação poética entre filme e espectador, potencializando seus efeitos em cada um de maneira que o transporte pode se converter em uma transformação do indivíduo.

3. JUSTIFICATIVA

Sempre fui apaixonado pelo cinema e suas narrativas, o movimento das imagens agindo em consonância com o som para contar uma história, cativa minha atenção de forma hipnotizante. Em 2008, durante minha graduação em Artes Plásticas pela Universidade Federal do Piauí, participei enquanto bolsista de Iniciação Científica, do projeto *Fotogramas mal-ditos, discursos in-fames: superoito e contestação juvenil no Nordeste do Brasil*, no qual investigávamos as produções não comerciais e experimentais de cineastas nordestinos entre os anos de 1960 e 1970. Essa experiência permitiu que entendesse o cinema pela ótica acadêmica. Suscitando questões de cunho histórico e teórico sobre a produção de narrativas cinematográficas. O Melodrama veio no bojo dessas questões por se tratar de um gênero que faz parte do cinema desde suas primeiras experiências.

Mesmo se tratando de um gênero que acompanha o cinema desde suas primeiras experiências, o Melodrama é uma fonte de estudo subvalorizada no que tange as pesquisas científicas sobre o cinema. Para obter informações referentes aos grupos de pesquisa que desenvolvem investigações relacionadas ao Cinema e Melodrama, lancei mão do Diretório de Grupos de Pesquisa no Brasil, disponível na Plataforma Lattes do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Nesse diretório pesquisei os termos “cinema”, “melodrama” e “imaginação melodramática” no campo de busca referente as Linhas de Pesquisas presentes nos grupos cadastrados (certificados ou não). Com a busca relacionada ao termo “cinema” foram encontradas 463 linhas de pesquisas cadastradas com a palavra “cinema” presente diretamente no nome da linha de pesquisa ou constando entre as palavras chaves. Entretanto, deste quantitativo de grupos com pesquisas relacionadas ao cinema, apenas 02 apresentaram o termo “melodrama” presente em suas linhas de pesquisas ou palavras chave: Narrativas contemporâneas - cinema, entretenimento e transmídias, com a linha de pesquisa Cinema e melodrama, na Universidade Federal de Goiás; e Nex - Nucleo de Estudos do Excesso nas Narrativas Audiovisuais, com a linha de pesquisa Definições e limites do excesso, com as palavras chaves excesso; melodrama; pornografia; horror; atuando na Universidade Federal Fluminense. Ao inserir o termo “imaginação melodramática” foi encontrado em apenas 01 grupo de pesquisa: Imagens e

narrativas, com a linha de pesquisa Imagens e narrativas - a imaginação melodramática, na Universidade Federal de Goiás.

Ao estender a busca para teses e dissertações defendidas nos últimos 05 anos, a partir do termo “cinema” presente no título dos trabalhos foram encontrados 275 registros. Entretanto, ao inserir nesta pesquisa um campo com o termo “melodrama” ou “imaginação melodramática” presentes nos títulos, palavras-chave ou resumos, foram encontrados apenas 16 trabalhos (ALMEIDA, 2012; AZEREDO, 2012; BARBON, 2011; COSTA , 2014; FERNANDES, 2012; FERRARI, 2012; FOLEGATTI, 2011; FRANCO, 2011; LUDWIG, 2012; OLIVEIRA, 2011; OLIVEIRA, 2013; OLIVEIRA, 2011; QUIALHEIRO, 2011; SAFADI, 2014; SAMPAIO, 2014; SILVA, 2012)

Portanto fica evidente a necessidade de pesquisas relacionadas ao melodrama, principalmente por se tratar de um fenômeno presente em diversos segmentos do nosso cotidiano, como cinema, rádio e televisão. Muito do desinteresse por parte de pesquisadores deve-se ao fato do melodrama ser rotulado como gênero menor. Essa postura desqualifica o Melodrama em sua grande produção audiovisual no cinema e televisão.

4. OBJETIVOS

4.1. GERAL

Compreender o imaginário melodramático presente nos filmes O Beijo, de Flávio R. Tambellini e O Beijo no Asfalto, de Bruno Barreto, adaptados a partir do texto dramaturgico O Beijo no Asfalto, de Nelson Rodrigues, a fim de esclarecer como a imaginação melodramática se configura durante a transição do texto teatral para o cinema.

Entender a participação do espectador durante a recepção fílmica, a fim de avaliar se esta acontece de forma semelhante a recepção performancial.

4.2. ESPECÍFICOS

4.2.1 Levantar pesquisas realizadas sobre o tema;

- 4.2.2 Analisar as pesquisas levantadas;
- 4.2.3 Levantar bibliografia específica;
- 4.2.4 Selecionar bibliografia específica;
- 4.2.5 Realizar leitura analítica;
- 4.2.6 Analisar o texto dramaturgico *O Beijo no Asfalto*;
- 4.2.7 Levantar escritos referentes à peça *O Beijo no Asfalto*, montada em 1964;
- 4.2.8 Analisar escritos levantados;
- 4.2.9 Analisar o filme *O Beijo*, de Flávio R. Tambellini;
- 4.2.10 Analisar o filme *O Beijo no Asfalto*, de Bruno Barreto;
- 4.2.11 Analisar escritos levantados sobre os filmes;

5 METODOLOGIA

Esta pesquisa será desenvolvida por meio de uma abordagem qualitativa, na qual trabalha com “o universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes, o que corresponde a um espaço mais profundo das relações, dos processos e dos fenômenos que não podem ser reduzidos à operacionalização de variáveis.” (SILVEIRA, CÓRDOVA, 2009, p.32) Assim, para verificar a presença da imaginação melodramática na adaptação para o cinema do texto dramaturgico *O Beijo no Asfalto*, de Nelson Rodrigues, é preciso antes entender os significados de melodrama e imaginação melodramática, para em seguida confrontá-los com o filme *O Beijo*, de Flávio R. Tambellini.

Para atender estas demandas desenvolverei uma pesquisa exploratória e descritiva. Com objetivo de proporcionar maior familiaridade com o problema, inicialmente será realizada uma pesquisa bibliográfica, a fim de levantar o que já se estudou sobre imaginação melodramática, considerando que o melodrama surgiu no teatro, com passagens na literatura e cinema, será importante conhecer as diferentes abordagens sobre ele.

A pesquisa bibliográfica será desenvolvida em consonância com a pesquisa documental, “que se constitui de fontes sem tratamento analítico, tais como: jornais,

revistas, filmes, fotografias, etc.” (SILVEIRA, CÓRDOVA, 2009, p.37) Durante esta fase, serão analisados, principalmente, o filme *O Beijo* (1965), de Flávio R. Tambellini, e o texto dramaturgico *O Beijo no Asfalto* (1964), de Nelson Rodrigues, podendo ainda recorrer a jornais e revistas que circularam na década de 1960, com o objetivo de levantar informações referentes ao contexto artístico, político e social no qual as referidas obras estavam inseridas.

Este estudo irá percorrer uma estrada interdisciplinar que envolve teatro e cinema, com passagem pela história. Esta permitirá o entendimento do contexto social, político e econômico que se encontrava o Brasil na época que a peça *O Beijo no Asfalto* foi escrita e filmada.

Para compreendermos o Melodrama faremos uso dos livros: *The melodramatic imagination*, de Peter Brooks; *Melodrama and Modernity: early sensational cinema and its contexts*, de Bem Singer; *Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina*, de Silvia Oroz; *O melodrama*, de J.M. Thomasseau; *O olhar e a cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo*, Nelson Rodrigues, de Ismail Xavier.

Sobre o cinema, inicialmente utilizaremos os livros: *História do Cinema*, de Mark Cousins; *História do Cinema Mundial*, de Fernando Mascarello; *Pré-cinemas e pós-cinemas*, de Arlindo machado.

Será realizada ainda uma busca e análise de antecedentes de pesquisas sobre o tema, a fim de encontrar pontos de contato com o estudo que propomos neste projeto.

5.1 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

5.2.1 Levantamento das pesquisas realizadas sobre o tema;

5.2.2 Análise das pesquisas levantadas;

5.2.3 Levantamento de bibliografia específica;

5.2.4 Seleção de bibliografia específica;

5.2.5 Realização de leitura analítica;

5.2.6 Análise do texto dramaturgico *O Beijo no Asfalto*;

5.2.7 Levantamento de escritos referentes à peça *O Beijo no Asfalto*, montada em 1964;

5.2.8 Análise de escritos levantados;

5.2.9 Análise do filme *O Beijo*, de Flávio R. Tambellini;

5.2.10 Análise do filme *O Beijo no Asfalto*, de Bruno Barreto;

5.2.11 Analisar escritos levantados sobre os filmes;

6 CRONOGRAMA

PROCEDIMENTOS	2015											
	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Reorganização do projeto com o orientador			X									
Levantamento das pesquisas realizadas sobre o tema;				X	X	X	X					
Análise das pesquisas levantadas;						X	X	X				
Levantamento de bibliografia específica;				X	X	X	X					
Seleção de bibliografia específica;						X	X	X	X			
Realização de leitura analítica;						X	X	X	X	X	X	X
Levantamento de documentos históricos pertinentes ao tema;										X	X	
Análise de documentos levantados;											X	X
Escrita da dissertação						X	X	X	X	X	X	X

7 RESULTADOS ESPERADOS

Contribuir com os estudos sobre o melodrama no cinema, no qual existe uma certa carência de bibliografia acadêmica que aborde esse gênero em produções audiovisuais. Bem como, fomentar novas reflexões ou interrogações a cerca do melodrama e sua atuação no cinema.

Contribuir para os Estudos das Performances a partir da reflexão sobre a recepção performancial do espectador de cinema.

Prover informações a respeito da presença da imaginação melodramática em obras adaptadas para o cinema a partir de textos dramaturgicos.

Entender a obra de Nelson Rodrigues a partir da óptica da imaginação melodramática.

Promover a divulgação dos resultados da pesquisa por meio de participação em eventos científicos e publicação em periódicos especializados.

8 REFERÊNCIAS

8.1. BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Luciana Nascimento de. *Il birraio di preston, de Andrea Camilleri: uma rapsódia em giallo*. Tese (Doutorado). Rio do Janeiro: UFRJ, 2012.

AZEREDO, Mônica Horta. *A representação do feminino heróico na literatura e no cinema: Uma análise das obras quarto de despejo: diário de uma favelada (Carolina Maria de Jesus), estamira e estamira para todos e para ninguém (Marcos Prado), de salto alto e tudo sobre minha mãe (Pedro Almodóvar)*. Tese (Doutorado). Brasília: UNB, 2012.

BARBON, Michele Cristina Voltarelli. *Caminhos do melodrama em Portugal*. Tese (Doutorado). São Paulo: UNESP, 2011.

BENTLEY, Eric. *A EXPERIÊNCIA VIVA DO TEATRO*. Rio de Janeiro: Zahar Editores. 1981.

BROOKS, P. Imagination melodramatic: Henry James, Balzac, melodrama and the mode of excess. Yale: 1995.

CANCLINI, Nestor Garcia. Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Editora da universidade de São Paulo, 2008.

COSTA, Artur Felício. A representação do espiritismo nos filmes Nosso Lar e Chico Xavier. Dissertação (Mestrado). Goiânia: UFG, 2014.

COUSINS, Mark. História do Cinema: dos clássicos ao cinema moderno. São Paulo: Martins Fontes. 2013.

EVREINOFF, Nicolas. The Theatre in Life. New York: Brentano's. 1927.

FERAL, Josette. Acerca de la teatralidad. Buenos Aires: Nueva Generación, 2003.

FERNANDES, Fernando Seliprandy. Imagens divergentes, "conciliação" histórica: memória, melodrama e documentário nos filmes O que é isso, companheiro: e Hércules 56. Dissertação (Mestrado). São Paulo: USP, 2012.

FERRARI, Maria Izabel Muniz. O drama na política; o melodrama como olhar interpretativo das campanhas eleitorais. Dissertação (Mestrado). Rio de Janeiro: UFF, 2012.

FOLEGATTI, Myrtes Maria da Silva. O musical modelo Broadway nos palcos brasileiros. Tese (Doutorado). Rio de Janeiro: PUCRio, 2011.

FRANCO, Cesar Henrique Rocha. Emotion track. representação musical do amor na trilha de cinema. Tese (Doutorado). Campinas: UNICAMP, 2011.

HUPPES, I. Melodrama: o gênero e sua permanência. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.

HUYSSSEN, Andreas. Mapeando o pós-moderno. In Pós-moderno e política. Rio de Janeiro: Rocco. 1991

KEHL, Maria Rita. Ressentimento. São Paulo: Casa do Psicólogo. 2011

LAKATOS, Eva Maria. Fundamentos de metodologia científica. 5. ed.- São Paulo: Atlas 2003.

LOPES, Angela Leite. Nelson Rodrigues: trágico, então moderno. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

LUDWIG, Paula Fernanda. Como se cria um vilão? Rumores e intrigas entre teatro e literatura do melodrama à dramaturgia brasileira no século XIX. Dissertação (Mestrado). Santa Maria: UFSM, 2012.

MACHADO, Arlindo. Pré-cinema e pós-cinemas. Campinas: Papyrus. 2011.

MAGALDI, Sábato. Nelson Rodrigues: dramaturgias e ensenações. São Paulo: Perspectiva, 1992

_____. Panorama do teatro brasileiro. São Paulo: Global Editora, 2004^a

_____. Teatro de obsessão, Nelson Rodrigues. São Paulo: Global Editora, 2004b

MARTUSCELLO, Carmine. O teatro de Nelson Rodrigues, uma leitura psicanalista. São Paulo: Siciliano, 1993.

MASCARELLO, Fernando (otg). História do Cinema Mundial. Campinas: Papyrus. 2013.

OLIVEIRA, Caio Fernando de. Literatura e história na peça d. Afonso VI de d. João da Câmara. Dissertação (Mestrado). São Paulo: USP, 2011.

OLIVEIRA, Caroline Anielle S. B. Pires de. A imaginação melodramática e o cinema de Pedro Almodóvar. Dissertação (Mestrado). Goiânia: UFG, 2013.

OLIVEIRA, Valéria Garcia de. Carne de feras, barrios bajos e aurora de esperança - o melodrama anarquista na produção cinematográfica da CNT, durante a guerra civil espanhola (1936-1939). Dissertação (Mestrado). São Paulo: USP, 2011.

OROZ, S. Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina. Rio de Janeiro: Funarte, 1999.

QUIALHEIRO, Maria de Maria Andrade. A contemporaneidade da interpretação melodramática: um olhar à luz de Almodóvar. Dissertação (Mestrado). Uberlândia: UFU, 2011.

RODRIGUES, Nelson. O beijo no asfalto. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

SAFADI, Guilherme Muniz. Dimensões políticas do melodrama no cinema argentino contemporâneo: princípios, valores comunitários e mercado em filmes de Adolfo Aristarain e Juan José Campanella. Dissertação (Mestrado). Rio de Janeiro: PUCRio, 2014.

SAMPAIO, Ícaro San Carlo Maximo. Um outro melodrama: o cinema de Rainer Fassbinder. Dissertação (Mestrado). Goiânia: UFG, 2014.

SCHECHNER, R. Performance - teoría y prácticas interculturales. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. 2000.

_____. Performers e Espectadores - Transportados e Transformados. pg 117 a 150. Trad em Revista Moringa. João Pessoa, Vol. 2, n. 1, 155-185, jan./jun. de 2011.

_____. Ritual. In. Performance e Antropologia de Richard Schechner. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

SILVA, Lourdes Ana Pereira. Melodrama como matriz cultural no processo de constituição de identidades familiares: um estudo de (tele)novela e bumba-meu boi: usos, consumos e recepção. Tese (Doutorado). Porto Alegre: UFRGS, 2012.

SILVEIRA, D. T, CÓRDOVA, F. P. A pesquisa Científica. *In* GERHART, T.E, SILVEIRA, D. T. Métodos de Pesquisa. Porto Alegre: Editora da UFRGS. 2009.

SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. *In* CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Orgs.) O cinema e a invenção da vida moderna. São Paulo: CosacNaify, 2004.

SINGER, Ben. Melodrama and Modernity: Early sensational cinema and its context, New York: Columbia University. 2001

SOUTO, Carla. Nelson “Trágico” Rodrigues. Rio de Janeiro: Editora Ágora da Ilha, 2001.

SOUZA, Maria Luiza Rodrigues. Modos de ver e viver o cinema: etnografia da recepção fílmica e seus desafios. Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual. P.01-16, ano 3 • ed 5. Janeiro/Junho 2014.

THOMASSEAU, J. M. O melodrama. São Paulo: Perspectiva, 2005.

XAVIER, I. . D. W. Griffith: o nascimento de um cinema. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. A experiência do cinema: antologia. Rio de Janeiro: Graal, 2003.

_____. O Olhar e a Cena – Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac&Naify, 2003.

ZUMTHOR, Paul. Performance, Recepção e Leitura. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

8.2 FÍLMICAS

LISBELA E O PRISIONEIRO. Direção: Guel Arraes. Brasil, cor, 2003.

O BEIJO NO ASFALTO. Direção: Bruno Barreto. Brasil, cor, 1980.

O BEIJO. Direção Flávio R. Tambellini, Brasil, PB, 1965

