

Análise estilística e reverberações narrativas em *O Ébrio* (1946), de Gilda de Abreu

Stylistic analysis and narrative reverberations in Gilda de Abreu's O Ébrio (1946)

Análisis estilístico y reverberaciones narrativas en O Ébrio (1946) de Gilda de Abreu

Margarida Maria Adamatti

Universidade Federal de São Carlos/
Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som
E-mail: margaridaadamatti@gmail.com
ORCID: 0000-0001-6430-0633

RESUMO:

O texto articula a análise estilística e o estudo da narrativa do filme *O Ébrio* (1946), de Gilda de Abreu, como fatores composicionais de seu sistema formal (BORDWELL; THOMPSON, 2013). Entrelaçando os procedimentos técnicos recorrentes a determinadas escolhas narrativas, o artigo busca avaliar o papel desempenhado pela encenação e pela montagem no estilo de *O Ébrio* e na construção dos sentidos dramáticos da diegese.

Palavras-chave: *O Ébrio. Encenação. Estilo.*

ABSTRACT:

The text articulates stylistic analysis and narrative study of the film *O Ébrio* (1946) by Gilda de Abreu as compositional factors of his formal system (BORDWELL; THOMPSON, 2013). Intertwining the technical procedures recurring to certain narrative choices, the article seeks to assess the role played by staging and assembly in *O Ébrio*' style and the construction of dramatic meanings of the diegesis.

Keywords: *O Ébrio. Staging. Style.*

RESUMÉN:

El texto articula el análisis estilístico y el estudio de la narrativa de la película *O Ébrio* (1946) de Gilda de Abreu como factores compositivos de su sistema formal (BORDWELL; THOMPSON, 2013). Entrelazando los procedimientos técnicos recurrentes con determinadas elecciones narrativas, el artículo busca evaluar el papel que juega la puesta en escena y la edición al estilo de *Ébrio* y la construcción de significados dramáticos de la diégesis.

Palabras-clave: *O Ébrio*. Puesta en escena. Estilo.

Artigo recebido em: 06/07/2021

Artigo aprovado em: 20/01/2022

Introdução

Realizado na Cinédia em regime de coprodução com Gilda de Abreu e Vicente Celestino, *O Ébrio* (1946) tornou-se um dos maiores sucessos de bilheteria da história do cinema brasileiro. Como caminho inexplorado até o momento, o artigo propõe articular a análise narrativa e estilística da obra com o objetivo de observar possíveis continuidades entre os princípios de recorrência formal e de narração. Dessa forma, pretende-se avaliar também como os dois fatores relacionam-se à construção de significações dramáticas através de estratégias desenvolvidas durante a encenação¹ e a montagem. Será exatamente por meio dos vestígios deixados na materialidade fílmica que se procurará compreender o papel desempenhado pela encenação e pela montagem na constituição do estilo de *O Ébrio*.

A análise estilística é vinculada à narrativa porque ambas constituem o sistema formal de um filme enquanto fatores composicionais (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 111). Ao mesmo tempo, a combinação possibilita observar a integração ao processo de criação artística, especialmente no que tange à encenação. Dessa forma, procuramos avaliar a vinculação entre o desenvolvimento da

ADAMATTI, Margarida Maria. *Análise estilística e reverberações narrativas em O Ébrio (1946), de Gilda de Abreu.*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, jan-abr. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.35071>>

narração e o padrão estilístico, uma vez que a estrutura do sistema formal se organiza em torno das técnicas cinematográficas e do elemento narrativo para construir a trama. Se a perspectiva permite observar uma homologia entre os procedimentos técnicos e seu intercâmbio com a narração, interessa-nos examinar como as tendências estilísticas mais destacadas pelo processo narrativo se integram aos possíveis efeitos dramáticos. Enquanto o modo narrativo do cinema clássico compõe o estilo em função da trama (BORDWELL, 2005), procuramos reconstituir através do exame do filme como as escolhas estilísticas foram mobilizadas em função das questões apresentadas pela trama.

A articulação entre a análise estilística e da narrativa segue a premissa de Ismail Xavier (2013, p. 8) de partir da mobilização de parâmetros de descrição, análise formal e percepção de estilos. Como recomenda o autor, “a questão é combinar da melhor maneira possível esses recursos, o que, se pensarmos em termos de teoria, diz respeito à relação entre análises estruturais e análises estilísticas”. Enquanto a macroanálise estrutural, seja da narratologia ou da dramaturgia, se atém ao que é comum entre as mídias, o estudo específico do nível estilístico observa os recursos técnicos disponíveis pelo cineasta no processo de confecção, incluindo a encenação, a montagem, a câmera e a composição da imagem. Ao evidenciar “as virtudes da combinação desses dois caminhos” para o cinema narrativo-dramático, nos diz Xavier, se fornece “ênfase à fatura do detalhe” e, ao mesmo tempo, à “composição”; aos detalhes formais, às particularidades e ao que as obras têm de comum em sua estrutura.

Por meio da decupagem das cenas mais elucidativas, procuramos avaliar o papel dos procedimentos técnicos nas motivações dramáticas da trama. Dessa forma, observamos o papel das recorrências formais, da encenação e da montagem na construção dos momentos dramáticos. Enquanto o drama² (*dráo*, no grego) é entendido como ação ou meta a alcançar (SOARES, 2007, p. 59-60), no sentido de manter o desenvolvimento, a expectativa e a tensão da trama até o desfecho, o artigo avalia também as correlações entre a linguagem dramática e o *pathos* (SOARES, 2007; STAIGER, 1977). Examinamos como o sistema formal atua nesses momentos e quais são as estratégias mobilizadas com finalidade dramática pela forma fílmica. O *pathos* é entendido como parte da linguagem dramática moderna no sentido proposto por Emil Staiger (1977), como *pathé*, o tom patético capaz de provocar paixão por meio de um choque brusco e à força, através de palavras soltas e comoção espontânea. Se a correlação é bastante adequada ao *tópos* de *O Ébrio*, a

ADAMATTI, Margarida Maria. Análise estilística e reverberações narrativas em *O Ébrio* (1946), de Gilda de Abreu.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, jan-abr. 2022
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.35071>>

linguagem que “comove” é encarregada de envolver o espectador “que passa a vivenciar, com o ator, a dor ou o prazer” (SOARES, 2007, p. 59). Graças à linguagem dramática se conduz o espectador ao desfecho narrativo, quando “as perguntas do problema vão sendo respondidas pela força progressiva do *pathos* [...]” (SOARES, 2007, p. 60).

A história de *O Ébrio* tem relação direta com a transposição entre mídias em variados suportes (ADAMATTI, 2018; 2020). Em 1935, o cantor Vicente Celestino apresentou na rádio Guanabara a canção “O Ébrio”, que se tornou um dos maiores sucessos de sua carreira. A história de decaimento social e alcoolismo foi adaptada aos palcos em 1941 na forma de “canção teatralizada”, que permaneceu em cartaz por quase cinco meses. Seis anos depois, Adhemar Gonzaga convidou Gilda de Abreu para estrejar como cineasta, dirigindo seu marido, o tenor e ator Vicente Celestino. Enquanto a peça foi encenada até meados dos anos 1960, a mesma história se estendeu na forma de telenovela, na TV Paulista (1965-1966), e de um romance homônimo, publicado por Gilda de Abreu.

Propomos a segmentação de *O Ébrio* em três blocos, acompanhando a divisão da narrativa do cinema clássico em apresentação, desenvolvimento e desenlace. A trama se estrutura nas desventuras de Gilberto Silva (Vicente Celestino), que no início do filme vaga pelas ruas sem ter onde dormir e o que comer. Graças ao amparo e confiança de um padre, o estudante de medicina falido consegue vencer um concurso musical e terminar a faculdade. A segunda parte de *O Ébrio* é dedicada ao cotidiano de Gilberto, como astro do rádio e como médico, até seu casamento com a enfermeira interesseira Marieta (Alice Archambeau). No bloco final, a esposa de Gilberto foge com o vilão e ele troca de identidade com um morador de rua, buscando afogar suas dores no álcool.

Os próximos tópicos acompanham os três blocos do filme e se concentram especialmente na análise das recorrências formais do campo-contracampo,³ do plano longo,⁴ do quadro móvel,⁵ do estilo *tableau*,⁶ da encenação em profundidade e da vista das figuras dorsais. Ao longo do texto, observamos especialmente o papel da encenação na construção espaço-temporal da trama e na transmissão de significações dramáticas de maneira complementar à montagem.

ADAMATTI, Margarida Maria. *Análise estilística e reverberações narrativas em O Ébrio (1946), de Gilda de Abreu.*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, jan-abr. 2022
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.35071>>

Desencanto do mundo e temporalidades estendidas

A abertura de *O Ébrio* apresenta um enorme portão fechado com o nome de Vicente Celestino. Quando as grades se abrem, vemos alguém caminhar de cabeça baixa até se transformar em fantasmagoria. O plano de longa duração, que corta a cabeça do ator quando ele se aproxima da câmera, antecipa a temporalidade mais lenta do primeiro bloco do filme. Enquanto a abertura fornece as bases do que está por vir e introduz a narrativa (BORDWELL; THOMPSON, 2013), cabe à voz *over* explicar a penúria e a solidão do protagonista numa cidade desconhecida. O final de *O Ébrio* completa esta apresentação inicial, quando o personagem passa de costas pelo mesmo portão, que se fecha atrás dele. Uma breve sobreposição do rosto de Celestino é acompanhada da música homônima com um trecho que sugere seu fim.⁷ Se muitas vezes a abertura e o final de um filme trazem passagens autoconscientes e comunicativas, a deambulação do personagem, o motivo musical e o aspecto autorreflexivo e alusivo de fechamento da cortina teatral retomam o papel da narrativa, que reconhece sua consciência ao público por meio de marcas de enunciação (BORDWELL, 2005).

As primeiras imagens de Gilberto Silva (Vicente Celestino) de costas criam a expectativa de ver o astro de perto e de frente. Como uma mídia de repetição,⁸ tanto a imagem quanto a voz *over* demonstram a miséria do homem que dorme em “bancos de jardim”.⁹ Será somente na hora de enlevo divino, quando Gilberto reza de costas numa igreja, que teremos acesso a seu rosto em primeiro plano. Ao pedido de ajuda na prece, chega na igreja primeiro a voz *off* do padre Simão (Victor Dummond), que atua como um substituto da figura divina, oferecendo um jantar ao maltrapilho. Durante a refeição, Gilberto conta os detalhes da falência da fazenda de seu pai num plano de conjunto, com poucos cortes e mudanças de enquadramento, nos quais o ritmo é compatível com o da longa história narrada. Ao longo do filme, geralmente a temporalidade da fala irá determinar a velocidade de corte do plano. Realçando “a predominância da expressão verbal sobre a ação visual” (BAZIN, 1991, p. 168), em momentos como este prevalece um ritmo menos dinâmico na montagem. O padrão está em conformidade com a média de duração mais longa dos planos na década de 1940, que girava em torno de 9,5 segundos (SALT, 2009; ADAMATTI; UCHÔA, 2022).

ADAMATTI, Margarida Maria. *Análise estilística e reverberações narrativas em O Ébrio (1946), de Gilda de Abreu.*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, jan-abr. 2022
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.35071>>

A temporalidade mais lenta desta sequência tem relação direta com a atmosfera de apresentação de Gilberto e seu vagar sem rumo. Corporificando o personagem da narrativa clássica dotado de impulso para a ação, o homem humilde e passivo diante da adversidade terá como motivação arranjar um emprego. O fator desencadeante do processo é de ordem psicológica: a confiança depositada nele pelo Padre Simão. O desejo de mudança motiva a ação narrativa e torna Gilberto capaz de enfrentar a pobreza, que causa o conflito inicial. Se a solução apresentada é mágica ao transformar o personagem em astro musical, o decaimento social no final do filme demonstra um comportamento cíclico. Afastado da figura consagrada do padre, Gilberto enfrentará novo revés, cujo mal e conflito são personificados na traição feminina e na vilania familiar. Voltando à passividade, se configura um desnível motivacional de um personagem detentor de objetivos claros, que perde as esperanças, reconquista a ordem do desejo até desmoronar novamente.

Maltrapilho e à margem da sociedade, o único contato social de Gilberto é com o padre ou com as crianças da igreja. Através dos traços psicológicos, a narrativa estabelece uma divisão do mundo planificada entre a sinceridade e a falsidade, que será a tônica da obra. Se muitos viram as costas para Gilberto, estilisticamente *O Ébrio* se compõe como um filme de figuras dorsais (fig. 1). O procedimento retoma uma genealogia com o cinema dos primeiros tempos (BORDWELL, 2008b; 2013), cujo uso no primeiro bloco não é extensivo no sentido da duração dos planos.



Fig. 1. Figuras dorsais no filme. Fonte: *O Ébrio*.

As figuras dorsais e a montagem em cadência menos acelerada são alternadas a um padrão mais veloz nas cenas responsáveis por fazer avançar a narrativa (fig. 1). Quando Gilberto se candidata a um concurso musical numa emissora de rádio, a montagem intercala diferentes enquadramentos do ator com imagens da plateia, da orquestra e das telefonistas para sintetizar o momento de conversão do homem comum em astro. Dessa forma, ao longo do filme, se compõe um antagonismo entre uma cena com montagem mais veloz e outra mais lenta.

Ao voltar ao universo de paz e calma da igreja, Gilberto comemora sua formatura em medicina numa refeição com o padre e os pequeninos (fig. 2). O compasso mais lento da montagem oferece poucas variações de enquadramento. Sem seguir a recomendação da continuidade clássica de realizar breves alterações de ângulo a partir da regra dos 30° (BORDWELL; THOMPSON, 2013), compõe-se o espaço a partir de variações de 180° ou na perpendicular. Sem optar pelo *close up* na conversa entre os personagens, a preferência pelo plano de conjunto mostra continuamente atores de costas para a câmera. Planos longos intercalam Gilberto de costas e de frente num enquadramento mais próximo ao lado de Princesinha (Isabel de Barros), menina com uma deficiência nas pernas que ele irá operar (fig. 2). Dessa forma se confere acesso às duas extremidades do eixo da ação, sendo que a duração dos planos está centrada no ritmo do dizer.



Fig. 2. Formatura de Gilberto. Fonte: *O Ébrio*.

A promessa de operar Princesinha funciona como um operador capaz de fazer avançar o progresso causal e abrir novos desenvolvimentos narrativos (BORDWELL, 2005). Tanto a vitória no concurso musical quanto a formatura desembocam no mundo do trabalho. Afastado do universo sacralizado da igreja, a trama irá se desenrolar com maiores alterações de ordem espacial.

O cotidiano de trabalho do médico-cantor e a homologia com o compasso rítmico da montagem

O segundo bloco de *O Ébrio* traz alterações substanciais no dia a dia do personagem, que exigem maiores definições espaço-temporais. O ambiente do hospital tem início com uma estratégia recorrente desde os créditos iniciais do filme: a encenação em profundidade.

Na porta do centro cirúrgico, Gilberto se desloca do fundo para conversar com Princesinha, a quem vai operar. O deslocamento até a câmera destaca a ação do personagem. Essa estratégia teve seu ápice durante 1909-1920 e era utilizada como maneira de desenvolver as ações no interior do

plano sem recorrer à montagem (BORDWELL, 2008b; 2013). Contudo, no caso de *O Ébrio*, um corte apresenta o *close up* da menina sorrindo. Sempre vestida de branco, a criança pura incorpora no apelido aristocrático “Princesinha” o caráter da nobreza e os ideais de sinceridade e autenticidade, próximos aos de Gilberto. Numa conversa travada com grande proximidade física, a garota pede que o médico tome conta de sua boneca durante a cirurgia e ganha um beijo próximo aos lábios.

A presença pura e casta da menina é central para a apresentação de Marieta (Alice Archambeau) logo depois. Retoma-se a figura dorsal e o mascaramento como tônica do primeiro encontro do casal dentro do centro cirúrgico (fig. 3). Toda a conversa é travada sem acesso ao ângulo inverso¹⁰ e com um dos personagens de costas. A ausência de conversa frente a frente é mais um componente da faceta dissimulada de Marieta, que substitui não só a enfermeira anterior, mas a figura do par ideal, representada na versão infantil por Princesinha. Para criar um suspense com a entrada da personagem, Marieta é filmada de costas enquanto Gilberto a confunde com sua antiga assistente. Quando ela se desloca ao fundo para colocar a máscara no médico, Gilberto bloqueia nossa visão de Marieta, enquanto a sonoridade, as pausas da fala e as insinuações da enfermeira demonstram como ela é o oposto da figura de Princesinha. A falta de contato visual entre eles e a figura dorsal antecipam a falsidade do relacionamento que virá (fig. 3). A cena é construída através de cortes que apresentam variações de enquadramento e de ângulo, mas sem optar pelo campo-contracampo.



Fig. 3. Encontro de Marieta e Gilberto. Fonte: *O Ébrio*.

A cadência rítmica é alternada com uma montagem mais ágil quando Princesinha é operada, oferecendo alterações rápidas de enquadramento para sintetizar as etapas do procedimento cirúrgico. Como de costume, o ritmo ligeiro é alternado com uma montagem mais lenta na cena seguinte, quando os planos longos captam a aproximação amorosa entre Marieta e Gilberto. Excluindo um clássico pedido de casamento realizado com os atores, as imagens mostram apenas mãos femininas impacientes abrindo caixas de presentes até que encontram o tão desejado anel de noivado, debaixo de um bibelô.¹¹ Enquanto isso, a voz *over* ironiza o perfil interesseiro da noiva. Dessa forma, a ausência de rostos e o comentário sonoro constroem dramaticamente que não se trata de uma história de amor.

O campo-contracampo retorna quando os parentes interesseiros arquitetam um complô para se aproximar do médico no dia de seu casamento (fig. 4). No comparativo com as outras conversas gravadas ao redor de mesas, há uma mudança, porque se trata da cena que oferece maiores alterações de enquadramento.



Fig. 4. Almoço na casa dos parentes de Gilberto. Fonte: *O Ébrio*.

A cena tem início com um enquadramento frontal, capaz de reunir os personagens em torno de uma mesa, seja de frente ou de perfil (fig. 4). Sem optar pela dinâmica ágil do campo-contracampo, duas tendências se intercalam na composição dos espaços. A primeira utiliza planos longos e enquadramentos de longa distância. Como consequência, algum ator será filmado de costas; no caso a escolha incide sobre as três figuras femininas (Maricota, Lindoca à cabeceira e a empregada ao fundo). A segunda tendência completa a primeira e enfatiza mudanças de enquadramento relacionadas ao papel de destaque de algum personagem no momento da fala, por exemplo, quando Maricota (Arlete Lester) entra na casa, ou quando, no final da cena, o vilão José (Rodolfo Arena) explica seu golpe para se aproximar de Gilberto. Nesses casos, o enquadramento tem relação direta com o dizer e o tempo necessário para apreender a fala, sem incorporar o *close up*. Através da preferência ao plano de conjunto, sempre que possível se minimiza o acesso destacado ao rosto no campo-contracampo. Contudo, a cena traz duas exceções, o *close* de Rego (Walter D'Ávilla) e um enquadramento mais próximo, quando, de perfil, ele briga com Leão (José Mafra). O uso do plano de conjunto possibilita acesso às ações simultâneas em torno da mesa, como beber água ou ler o jornal. Portanto, a cena é gravada a partir de um padrão circular (BORDWELL; THOMPSON, 2013), fazendo com que o eixo da ação se estabeleça entre as personagens com maior importância no momento.

O casamento de Gilberto e Marieta é filmado num ritmo mais lento, sem enquadramento frontal dos atores. Ao escolher somente a vista das figuras dorsais do casal, evita-se construir um enlevo amoroso dos noivos, cujo distanciamento é substituído, logo em seguida, pelo primeiro plano de Princesinha. Acomodada no trono paroquial, o adereço no cabelo e o longo vestido ampliam o destaque da menina. A criança rouba a cena quando propõe um brinde não ao casal, mas ao noivo. Com voz autoritária, Gilberto obriga a menina a dar seus primeiros passos após a cirurgia, sem muleta, na presença dos convidados. Caminhando em direção ao médico, a criança chega ao centro geométrico do quadro, enquanto Marieta permanece próxima à borda ou atrás do marido. Tirando os holofotes da verdadeira noiva, Princesinha substitui Marieta no brinde com Gilberto, mesmo sem idade para tomar a bebida. Se ambas estão de branco, o vestido rodado da criança obtém maior destaque visual. Gilberto toma a menina nos braços e devolve Princesinha ao trono, saindo à francesa com Marieta.

Comparativamente, o segundo bloco apresenta cenas dotadas de um compasso rítmico mais ágil ao substituir o desamparo de Gilberto pelas metas conquistadas. A terceira parte do filme se desenvolverá entre o ambiente de luxo da mansão do médico-cantor e a decadência dele na cena do bar. Gilberto não voltará mais ao ambiente paroquial, quando estava cercado de figuras puras e bondosas, como as de Padre Simão e Princesinha.

As estratégias de encenação no desenlace dramático

No terceiro bloco do filme, os diálogos, a imagem e a voz *over* revelam o flerte entre Marieta e o vilão José, primo de Gilberto. Com duração em tela de uma hora, a parte final expande a temporalidade da trama no desenlace dramático, enquanto os dois blocos anteriores possuem em média 30 minutos cada um. Um calendário com folhas se soltando serve de elipse para selar os cinco anos de casamento de Gilberto e o aniversário de sua esposa. A comemoração não concretizada dará início à nova virada na trama. A festa na mansão com os parentes interesseiros é construída especialmente com enquadramentos de longa distância para reunir todos os envolvidos. Minimizando o uso de planos próximos aos personagens, a presença de ângulos frontais sinaliza uma preferência pelo *estilo tableau*, como uma alusão à visão da plateia teatral distante da ação no palco. Em alguns momentos da festa ocorrem ações simultâneas, que são vistas no mesmo plano de conjunto. Noutros casos, há uma insistência em colocar figuras dorsais no centro do quadro. A articulação entre o plano longo e o enquadramento de longa distância possibilita acompanhar o desenvolvimento da ação em pontos diferentes no interior do plano, sem precisar recorrer de maneira exaustiva à montagem. Dessa forma, a encenação adquire um lugar central durante o aniversário de Marieta.

A festa inicia a desgraça de Gilberto. Seu pai morre, sua esposa foge com seu primo, enquanto o médico troca de identidade com um morador de rua recém-falecido, procurando “afogar no álcool a sua dor sem remédio”. As fronteiras porosas entre o espaço cinematográfico e o teatral estão muito presentes no terceiro bloco do filme, por exemplo, quando na decadência Gilberto conhece Pedro Cruz (Manoel Vieira), que irá se tornar seu “amigo” de bebedeira.

A conversa entre os dois homens embriagados é filmada de apenas um dos lados do quadro, como se a cena fosse vista do ponto de vista da plateia teatral. O enquadramento médio ou de longa distância dessa cena poderia lembrar o *estilo tableau* (BORDWELL, 2008a) pela falta de acesso ao campo-contracampo, ou as descrições de Bazin (1991) sobre o uso recorrente do plano geral como uma das maneiras de incorporar o prosscênio no cinema. Contudo, o diálogo é construído pela continuidade espaço-temporal do cinema clássico, por meio de cortes, algumas alterações de ângulo e um plano de detalhe de uma caixa de fósforos, que os bêbados não conseguem apanhar do chão. Portanto, a opção pelo plano de conjunto ou pelo plano médio convive com alguma fragmentação do espaço cinematográfico e com um “acréscimo de teatralidade”, quando os recursos da câmera salientam as estruturas cênicas (BAZIN, 1991, p. 138). Afinal, não há *close up*, ângulo inverso, nem campo-contracampo na conversa. A cena poderia ser incluída na descrição das adaptações teatrais, nas quais se utilizam técnicas de decupagem clássica, mas se opta pela ocultação do ponto de vista do personagem e sua substituição pelo que André Bazin (1991, p. 137) denomina a “exterioridade da testemunha” ou o “ponto de vista do espectador”.

O enquadramento em média ou longa distância cumpre outras duas funções. A primeira está relacionada a uma comicidade física, preparada para ser vista à distância, como ocorre no palco. O tom pastiche inclui a pantomima no plano de conjunto por meio dos gestos ampliados dos dois bêbados cambaleantes, trançando pernas, sem ao menos conseguir acender um cigarro. A segunda função relaciona-se à possibilidade de exibir os “tempos de repouso” com finalidade humorística, quando as cenas em enquadramentos amplos são construídas sobre o trocadilho das palavras, para valorizar os diálogos sem fazer uso de artifícios cinematográficos (BAZIN, 1991). Nesses casos, o espaço teatral-cinematográfico se entrelaça por meio da encenação e da montagem. Enquanto a atuação estilizada dos atores segue a tipificação do bêbado, não se faz uso dos recursos do dispositivo cinematográfico para indicar os efeitos psicológicos e a subjetividade perceptiva dos personagens. Desta forma, a escolha recai sobre a comicidade física, deixando de lado as possibilidades de demonstrar a embriaguez e o seu estágio avançado de desorientação da percepção, através da imagem desfocada, do som distorcido e da câmera lenta.

Nas cenas entre casais, observa-se a adequação entre as significações dramáticas e possíveis efeitos da encenação sobre o processo de edição. Muitos momentos de aproximação física do vilão com as mulheres ocorrem pela região dorsal, em enquadramentos mais amplos. Sem que seja necessário recorrer ao campo-contracampo, os diálogos são travados entre personagens de costas uns para os outros. Na imagem abaixo (fig. 5), José se aproxima da dançarina Lola (Júlia Dias) por detrás e lhe sussurra palavras de amor, de maneira que a ausência de um olhar frente a frente captado pela câmera é utilizada para denotar de maneira direta a falsidade do vilão.

Ao convencer Lola a se passar pela amante de Gilberto, o vilão conversa com a dançarina frente a frente, mas novamente a fisionomia deles não é revelada através do típico campo-contracampo (fig. 5). O casal é enquadrado num plano médio, sempre com um deles de costas. Se a câmera situa o diálogo nas duas extremidades do eixo de ação, a vista da figura dorsal ocupa um espaço preponderante no quadro, muito próxima ao seu centro geométrico. A estratégia acarreta áreas bloqueadas na tela, que são substituídas pelo corte ou pelo ator que gira seu corpo para conseguir aparecer de frente.



Fig. 5. Lola e José. Fonte: *O Ébrio*.

Como personagem falso que esconde suas reais motivações, uma das estratégias adotadas por José é deixar a cena várias vezes. Por meio da encenação em profundidade, o estroina sai do quarto de Lola para a varanda, da varanda para o quarto, do quarto para a sala. Se esse padrão é recorrente no filme, geralmente não se faz uso das elipses espaciais. Como no palco, as entradas e saídas têm por objetivo fazer avançar a ação. De acordo com David Bordwell e Kristin Thompson (2013, p. 603), esse recurso decorre da “prática de segmentar cenas com base nas entradas e saídas dos personagens”, gerando uma “sensação um tanto teatral”.

Se os dois casais são marcados pela oposição falsidade-sinceridade, os diálogos entre Gilberto e Marieta não fogem à regra e costumam ser filmados em enquadramentos de média ou longa distância, geralmente com os dois atores de frente para a câmera ou de perfil. O campo-contra-campo como máxima do diálogo é reservado somente para instantes antes da festa de Marieta, quando o *close up* é responsável por aflorar a interioridade do casal. O primeiro plano do ator é usado para confirmar seus votos de fidelidade à esposa, mas quando o procedimento se transfere à Marieta, o sentido muda. Num raro momento sem dissimulação, a entonação da voz e o *close* revelam o temor de Marieta de não receber seu presente de aniversário em dinheiro.

Embora seja interesseira e flerte continuamente com o vilão, Marieta desempenha o típico papel da mulher seduzida, que acredita em falsas palavras de amor. Julgando-se traída pelo marido, ela cai na armadilha de José e foge com ele. Interessado nos 500 mil cruzeiros anuais que Marieta recebe do marido, o sedutor rouba todo seu dinheiro. Depois disso, José abandona as duas mulheres e foge para os Estados Unidos, enquanto a justiça poética recai somente nas figuras femininas, punidas com a miséria por se deixarem levar pela paixão. As duas mulheres vão se reencontrar no final do filme e constatar como suas ações destruíram a vida de Gilberto.

A longa sequência final tem duração de 25 minutos. Nela, Gilberto canta a música tema do filme no bar decadente, chamado Café da Paz, e perdoa a esposa. Para construir uma ambientação supostamente *autêntica* do ambiente, os enquadramentos de longa distância são acompanhados de planos longos, que incluem uma quantidade considerável de figurantes, figuras dorsais e ações simultâneas no primeiro plano e ao fundo, relacionadas à dinâmica do local, por exemplo, com os clientes entrando, roubando uma garrafa ou brigando. As estratégias trazem uma temporalidade estendida como maneira de criar um simulacro das ações em sua integralidade. Nesse sentido, quando as figuras dorsais e os figurantes transitam na frente da câmera, obstruindo nossa visão, talvez o objetivo da ficção fosse fornecer uma ambientação pseudodocumentarizante.

Se os enquadramentos de longa distância são recorrentes, muitos diálogos no bar são gravados entre dois ou três personagens em torno de uma mesa ou balcão. Como consequência, algum ator é filmado de costas ou de perfil (fig. 6). As variações de enquadramento e ângulo apresentam o Café da Paz geralmente através de uma divisão espacial em 180°, isto é, entre as duas extremidades do eixo da ação. Quando Gilberto e Pedro pedem fiado ao dono do estabelecimento, Manoel de

Jesus (Manoel Rocha) é visto por entre os ombros dos dois homens (fig. 6). Sem o *raccord* de olhar¹² entre eles, a evidente lacuna de direção e de continuidade quiçá poderia ser pensada como um tipo de *nobody's shot*. Afinal, a imagem não é vista por nenhuma instância intradieética, isto é, por nenhum personagem (GAUDREAU; JOST, 2009).



Fig. 6. Café da Paz. Fonte: *O Ébrio*.

A sequência do bar constitui o ápice dramático de *O Ébrio*, quando Gilberto canta a música tema do filme, reencontra sua esposa também na miséria, perdoa Marieta, mas prefere seguir seu caminho sozinho. Enquanto a canção homônima foi um dos maiores sucessos da carreira de Vicente Celestino (GUERRA, 1994), o filme é estruturado em função da dilatação do tempo de espera para ter acesso ao tão aguardado momento musical. Se o destino infeliz do personagem provavelmente fosse bem conhecido do público por causa da letra da canção, do ponto de vista narrativo, não se espera uma grande virada na trama. Afinal, o filme age no sentido contrário, uma vez que o final era antecipado de maneira a retardar o resultado promovido pelas porções intermediárias (BORDWELL, 2005).

Quando Vicente Celestino canta “O Ébrio”, o sentido dramático é composto através da relação entre a montagem, a configuração espacial, a musicalidade e o teor da canção. No bar, Gilberto é convidado a contar sua história de vida em troca de uma garrafa de bebida, mas transforma sua dor em versos musicados, emocionando os clientes. A performance do tenor com seu famoso dó de peito faz reverberar sua voz em todos os ambientes. A apresentação musical tem duração de cinco minutos e se constitui como acesso “integral” à famosa canção. O processo é auxiliado por meio de um simulacro de um espetáculo “ao vivo” com atmosfera documentarizante, seja através de *travelings*, das imagens de recepção da plateia e de uma retórica melodramática do excesso, que inclui *closes* das crianças escutando a música. Nesse processo, a montagem adquire papel primordial para estabelecer um andamento rítmico com fundo dramático, alternando de maneira simétrica os primeiros planos de Vicente Celestino com as imagens do público compenetrado.

ADAMATTI, Margarida Maria. Análise estilística e reverberações narrativas em *O Ébrio* (1946), de Gilda de Abreu.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, jan-abr. 2022
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.35071>>

Se ao longo do filme o protagonista não obteve muitos enquadramentos próximos a seu rosto, durante a sequência musical o astro terá direito a vários primeiros planos de duração ampliada como uma estratégia de dramatização, cuja constituição do duplo é central. Estabelece-se, assim, um jogo dramático entre o rosto do tenor e de Pedro, que escuta a canção entre lágrimas, porque ela sintetiza sua trajetória de vida. Dessa forma, a montagem e a música procuram estabelecer elos de identificação entre Gilberto e a plateia interna do show musical, como maneira de evocar sentimentos compartilhados, cuja base está na piedade, enquanto sentimento de pena causado “pela aparição de um mal destrutivo e aflitivo”, que afeta quem “não merece”. Se como disse Aristóteles, “sentimo-nos claramente mais ameaçados pelas desgraças que nos possam atingir”, “os gestos teatrais”, “vozes” e “indumentária” reforçam o desgosto e excitam a piedade, “pois, ao por diante dos nossos olhos o mal, fazem com que ele pareça próximo” (ARISTÓTELES, 2005, p. 184-186).

Para a construção do sentimento de piedade, a letra da canção tem papel primordial ao reforçar a temática da vítima de decaimento social, o sofrimento “imerecido” de “gente honrada em situações tão críticas” e os males causados pela fortuna – quando o sujeito é “arrancado a amigos e familiares”, por pessoas das quais se “esperaria o bem” (ARISTÓTELES, 2005, p. 185-186).

Por esses meandros, a música integra a narrativa e completa sua base dramática na trama. Para entender a estruturação do *pathos* na sequência musical é importante analisar como o filme compõe a unidade de significação entre a canção e as palavras (STAIGER, 1977). Os versos e a repetição das frases rimadas procuram intensificar de maneira singela a musicalidade do que é dito. Dessa forma, o filme procura conservar recursos aproximativos compostos na passagem entre a palavra e a forma cantada por meio de repetições de estrofes, de ritmos e de versos. Por meio de afirmações prontas, exclamações e excessos se desenha uma estrutura dramática (SOARES, 2007), na qual o *pathos* se constitui enquanto momento do drama musical na relação entre as palavras, a montagem e a música. O ápice dramático da canção homônima procura evocar uma atmosfera lírica, no sentido marcado pela “emoção, pela musicalidade e pela eliminação do distanciamento entre o eu poético e o objeto cantado” (SOARES, 2007, p. 24). Assim a apresentação do mundo interior de Gilberto tenta ecoar sua subjetividade, como se os versos viessem do próprio íntimo do

poeta-cantor. Dessa forma, busca-se construir “uma razão apaixonada, que aproxima sujeito e objeto”, fazendo com que sintamos com os personagens a dor, a revolta e o desejo (SOARES, 2007, p. 28).

Depois da sequência musical, ocorre o reencontro entre Gilberto e Marieta, no qual o enquadramento escolhido, as palavras e sua ausência, o fundo sonoro e as estratégias de encenação auxiliam a compor o fator dramático. A cena final não envolve a vingança pelo mal cometido, mas a imensa capacidade de perdão de Gilberto. Marieta entra no bar para pedir trabalho ou um prato de comida, quando descobre que o marido não morreu. Num enquadramento de longa distância, gravado na contraluz, Gilberto permanece de costas, enquanto Marieta se aproxima. O processo de comoção tem início com o tema musical de *O Ébrio* e a fisionomia triste de Pedro, que observa o encontro.

Enquanto o princípio orientador do cinema narrativo clássico emprega técnicas a serviço da transmissão da fábula, fazendo uso do rosto e do corpo como pontos focais de atenção (BORDWELL, 2005), *O Ébrio* realça estratégias de dramatização antagônicas em relação aos personagens envolvidos. Através delas, o enquadramento e a distância do que se vê obtêm um papel ampliado em relação ao rosto. A principal ausência na composição é a do *close up* de Marieta. Se o reencontro não é filmado através do campo-contracampo, a figura dorsal da mulher constrói um distanciamento em relação ao processo de dramatização de Marieta. A ausência desses dois recursos, típicos do específico cinematográfico, é significativa para uma cena na qual se esperaria a própria *retórica do excesso*. Gilda de Abreu substitui o *close* e o campo-contracampo por um enquadramento fixo de média distância, que não realça tanto a fisionomia. O casal se olha por um segundo, mas não temos acesso nesse exato momento ao rosto de Marieta, que permanece de costas. Ao mesmo tempo, os recursos estilísticos constroem duas significações complementares. Enquanto a mulher que traiu o marido não será vista de frente, o fator desencadeante da comoção pressupõe a mudança do enquadramento de longa distância, que prevalece no filme. Com essa finalidade, Gilberto será visto em primeiro plano no momento dramático.

Sem fazer uso de um longo diálogo melodramático para realçar a emoção, as poucas palavras proferidas, a entonação da voz e a música entram como os principais atributos do fator dramático. Com essa finalidade, o reencontro do casal (fig. 7) recebe como fundo sonoro a canção homônima

do filme. A cena tem duração de quase 2,5 minutos, o que equivale à metade do tempo da apresentação musical. Depois de Marieta se jogar a seus pés, lentamente Gilberto levanta o rosto da mulher para olhá-la, enquanto profere seu nome de maneira longa e pausada, com entonação melodramática (fig. 7). Então ele acaricia os cabelos de Marieta, que continua chorando de cabeça baixa. Após um corte, num leve *contre-plongée*, Gilberto profere a tão esperada frase de perdão. Voltando ao plano de conjunto, o protagonista vira de costas para Marieta para lhe entregar o cordão que era prova de sua fidelidade. O plano de conjunto capta o gesto da mulher que beija o objeto como se fosse uma relíquia. Uma moldura se constrói em torno da cena, tendo no primeiro plano a figura dorsal de Pedro. Ao fundo, Gilberto aparece de costas, enquanto Marieta permanece ajoelhada com as mãos unidas numa prece, como se estivesse diante de um santo (fig. 7). Por fim, o protagonista se despede como se fosse morrer, repetindo os versos da música. Pedro permanece de cabeça baixa, quase chorando, como o duplo do espectador que se espera para a cena.



Fig. 7. Reencontro de Marieta e Gilberto. Fonte: *O Ébrio*.

Se a sequência musical realçou a alternância entre o primeiro plano de Gilberto e o da plateia, procurando comover através da canção, a escala dramática se dilui parcialmente quando envolve a mulher traidora. Enquanto a apresentação musical procurou estruturar o *pathos* em relação ao protagonista, nos demais momentos de revelação que envolvem o bar, como no reencontro do casal, ou na conversa entre Marieta e Lola, as técnicas de encenação, o uso da figura dorsal e o enquadramento amplo fazem com que o aspecto dramático nem sempre atinja a mesma intensidade. Enquanto o processo de vitimização de Gilberto procura agir sobre a construção de significações dramáticas ao público, distingue-se o *pathos* para a vítima social, enquanto a mulher que trai

o marido não tem direito a enquadramentos mais próximos. Dessa forma, procura-se gerar um distanciamento em relação à figura dorsal de Marieta, mesmo nos momentos de revelação dramática.

Considerações finais

Na historiografia do cinema brasileiro e na escassa recepção crítica de *O Ébrio* durante seu lançamento, o filme de Gilda de Abreu é considerado um dramalhão, composto a maneira do palco, por entradas e saídas de cena. A lacuna preenchida através da articulação entre a análise estilística e narrativa permite observar um padrão mais complexo em continuidade, ao mesmo tempo, com o período histórico e com atualizações anacrônicas de técnicas de décadas anteriores. Se existem no filme recorrências formais e práticas de encenação não hegemônicas em relação ao cinema clássico daqueles mesmos anos, a decupagem revela um ritmo de montagem variável, no qual a *mise en scène* adquire papel fundamental.¹³

A configuração espacial de *O Ébrio* costuma realçar os personagens nas duas extremidades opostas ao eixo da ação, compondo as coordenadas geográficas geralmente através de variações de 180° ou na perpendicular. Outras sequências são construídas por meio de enquadramentos frontais, geralmente em planos longos, seguindo o ritmo do dizer. Compõe-se, assim, um padrão de alternância para os diálogos entre o plano longo, o enquadramento de média ou longa distância e o uso do campo-contracampo, no qual o primeiro plano ou *close up* é pouco empregado. Muitas vezes, sem utilizar o *raccord* de olhar e o ângulo inverso, se faz uso continuado do *nobody's shot*.

Dos procedimentos analisados, o movimento de câmera é o menos recorrente. Especialmente no terceiro bloco, o quadro móvel auxilia no processo de composição do espaço de maneira a interligar personagens e ambientes, alongando o uso do corte. Comparativamente à década de 1930, quando o recurso era realçado para revelar a excelência do fotógrafo (BORDWELL; THOMPSON; STAIGER, 2005), o quadro móvel em *O Ébrio* não procura ser tão evidente nem tão longo, cumprindo mais a função de realizar breves ajustes de reenquadramento.

ADAMATTI, Margarida Maria. *Análise estilística e reverberações narrativas em O Ébrio (1946), de Gilda de Abreu.*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, jan-abr. 2022
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.35071>>

Se o campo-contracampo não é a principal estratégia de composição espacial, muitas sequências são construídas por meio de técnicas de encenação, que adquirem papel preponderante na obra e reduzem em alguma medida o uso dos cortes. Entre esses recursos, a figura dorsal é recorrente no centro do quadro com duração prolongada, lado a lado à encenação em profundidade, que cumpre a função de fazer avançar a história por meio de entradas e saídas dos personagens. Enquanto muitas cenas fazem alusão ao espaço teatral, seja pelo enquadramento de longa distância e pelo diminuto uso de corte e de *close up*, cria-se um antagonismo com a composição seguinte por meio de mudanças de enquadramento num ritmo mais ágil.¹⁴ Se o estilo do filme é composto em consonância com o espaço cênico, a decupagem demonstra como muitas significações foram idealizadas e construídas durante a encenação, especialmente com finalidade dramática.

Do ponto de vista da cadência rítmica, *O Ébrio* alterna um padrão ágil de montagem com estratégias criadas durante a filmagem, nas quais imperam planos longos, encenação em profundidade e a vista das figuras dorsais. Dessa forma se compõe uma temporalidade mais lenta ou veloz, que acompanha o *drama* enquanto ação e o desenvolvimento do protagonista. O processo adquire seu ápice na cena final do bar, quando o fator dramático, aliado à encenação e à montagem, reverbera na temporalidade estendida e se faz presente na duração ampliada na tela em relação ao enredo.

O peso crescente da encenação na definição do estilo de *O Ébrio*, especialmente em relação às significações dramáticas, é composto como estratégia complementar à montagem. Longe de uma dicotomia entre ambas, convivem duas escolhas: um uso menos frequente dos artifícios cinematográficos, tais como o campo-contracampo, o *close up*, o ângulo inverso e o *raccord* de olhar, e alterações de enquadramento e ângulo pensadas durante as filmagens, que costumam incorporar as duas extremidades do eixo da ação. Dessa forma, os recursos estilísticos do cinema surgem como atributos para ressaltar o espaço cênico e a integralidade da ação. À maneira do palco, a articulação entre o plano longo e o enquadramento de longa distância sinaliza o papel privilegiado da encenação, e, ao mesmo tempo, possibilita desenvolver ações no interior do plano,¹⁵ de maneira a direcionar o papel posterior da montagem.

ADAMATTI, Margarida Maria. *Análise estilística e reverberações narrativas em O Ébrio (1946), de Gilda de Abreu.*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, jan-abr. 2022
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.35071>>

Embora não seja o foco deste artigo, no comparativo com a produção da Cinédia do mesmo período, a decupagem de *O Ébrio* demonstra um trabalho de edição considerável, por exemplo, na cena do almoço dos parentes interesseiros. Provavelmente esse dado tenha relação direta com o maior orçamento, com a escolha pelo gênero drama e com a média de duração dos planos no período, que era de 9,5 segundos entre 1940-1946 (SALT, 2009; ADAMATTI; UCHÔA, 2022).

A presença estilística do palco e o papel central desempenhado pela encenação envolvem algumas ações dramáticas desenvolvidas no interior do plano, isto é, atreladas aos elementos que compõem a *mise en scène* de *O Ébrio*. Condicionadas ao uso do plano longo, as estratégias de encenação em profundidade e a vista das figuras dorsais podem ser pensadas como um prolongamento de técnicas que tiveram seu ápice por volta de 1909-1920 (BORDWELL, 2008b; 2013). Naquele período, esses recursos procuravam minimizar o custo do filme, atuar sobre a direção do olhar do público no interior do plano e facilitar o processo de edição, às vezes prescindindo da montagem. Com certo anacronismo de procedimentos estilísticos, *O Ébrio* reatualiza significações dramáticas dessas práticas de encenação, demonstrando como elas ainda estavam em vigência nos anos 1940, ante as convenções hegemônicas do cinema clássico.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Gilda de. **O Ébrio**. São Paulo: Cupolo, [194-?].
- ADAMATTI, Margarida Maria. Caminhos cruzados entre intermedialidade, star system e música no *Ébrio* de Gilda de Abreu. **In Texto**, Porto Alegre, UFRGS, n. 42, p. 166-187, maio/ago. 2018.
- ADAMATTI, Margarida Maria. Configurações espaciais entre teatro e cinema no filme *O Ébrio*. **Revista Famecos**, Porto Alegre, v. 27, p. 1-16, jan./dez. 2020.
- ADAMATTI, Margarida Maria; UCHÔA, Fábio Raddi. Análise estilística e economia da montagem na Cinédia (1940-1946). **In Texto**, Porto Alegre, UFRGS, n. 53, p. 1-28, 2022.
- ARISTÓTELES. **Retórica**. Lisboa: Biblioteca de autores clássicos/Imprensa nacional/Casa da Moeda, 2005. v. VIII, t. I.
- AUMONT, Jacques. **O cinema e a encenação**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008.
- AVELLAR, José Carlos. O Ébrio – de volta o cinema do tempo do rádio. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 23 ago. 1982.
- BAZIN, André. **O cinema: ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema**. Campinas: Papyrus, 2008b.
- BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. *In*: RAMOS, Fernão. **Teoria contemporânea do cinema**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005. v. 2. p. 277-300.
- BORDWELL, David. **Poetics of cinema**. New York/London: Routledge, 2008a.
- BORDWELL, David. **Sobre a história do estilo cinematográfico**. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.
- BORDWELL, David; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kristin. **The classical Hollywood cinema: film style & mode of production to 1960**. London: Routledge, 2005.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema: uma introdução**. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Editora da USP, 2013.
- CELESTINO, Vicente. **O Ébrio** – canção teatralizada. Biblioteca Nacional, 1941. [mimeo].
- CELESTINO, Vicente. **O Ébrio**. Arquivo Miroel Silveira, 1947. [mimeo].
- CELESTINO, Vicente. **O Ébrio**. São Paulo: RCA Victor, 1935.
- GAUDREAU, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Editora UnB, 2009.
- GUERRA, Guido. **Vicente Celestino, o hóspede das tempestades**. Rio de Janeiro: Record, 1994.

ADAMATTI, Margarida Maria. Análise estilística e reverberações narrativas em *O Ébrio* (1946), de Gilda de Abreu.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, jan-abr. 2022
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.35071>>

O ÉBRIO. Direção: Gilda de Abreu. Rio de Janeiro: Cinédia, 1946. 1 DVD (125 min), son., p&b.

O ÉBRIO. Direção: José Castellar e Heloisa Castellar. São Paulo: TV Paulista, 1965-1966. Telenovela (75 capítulos). Baseada na peça teatral "O Ébrio", de Vicente Celestino.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SALT, Barry. **Film style and technology: history and analysis**. London: Starword, 2009.

SOARES, Angélica. **Gêneros literários**. São Paulo: Ática, 2007.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977.

XAVIER, Ismail. Entrevista com Ismail Xavier. Entrevista concedida a Mônica Almeida Kornis e Eduardo Morettin. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 26, n. 51, jan./jun. 2013.

NOTAS

1 Adotamos no artigo o conceito de encenação proposto por David Bordwell e Kristin Thompson. Como um elemento da *mise en scène* que compõe a direção do cineasta durante a filmagem, a encenação é definida como a maneira encontrada pelo diretor para controlar “o comportamento de várias figuras na *mise en scène*”; por meio da expressão facial, do movimento e da interpretação dos papéis pelos atores (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 231-232). No caso de *O Ébrio*, procuramos observar a função da encenação como uma etapa decisiva em torno de sua configuração estilística. O debate sobre o significado da encenação é extenso e se imiscui com a própria definição de *mise en scène*. Esta última perspectiva é adotada na tradução do livro *O cinema e a encenação*, de Jacques Aumont, que prefere realçar as relações entre teatro e teatralidade ante o debate sobre o estilo da imagem. Entre as acepções propostas por Aumont estão: “a arte de reger a filmagem de forma a obter um determinado resultado em imagem”, o “todo filmico” ou o gesto técnico acompanhado do trabalho intelectual e estético que revela a beleza ou qualidade de uma obra (AUMONT, 2008, p. 12).

2 No sentido mais amplo, se emprega o gênero drama em oposição à comédia. Entre os gêneros literários, o drama constitui uma forma narrativa em que há conflito ou atrito nas obras de caráter grave ou patético que representam as ações da vida comum. Ver: PAVIS, 2008; SOARES, 2007.

3 Tomamos como referência a definição de campo-contracampo de David Bordwell e Kristin Thompson (2013, p. 373), porque os autores relacionam o recurso à configuração espacial: “a câmera enquadra uma extremidade da linha de 180 graus, depois enquadra a outra extremidade”. Dessa forma, o contracampo é também visto como um “plano da extremidade oposta do eixo da ação”.

4 O plano longo se refere à sua duração ampliada na tela (BORDWELL; THOMPSON, 2013).

5 O quadro móvel diz respeito aos momentos nos quais o quadro se move em relação ao material enquadrado, tais como o movimento de câmera, alterações de ângulo, nível, altura e distância da câmera (BORDWELL; THOMPSON, 2013).

6 No início do cinema, a composição espacial era feita através do estilo *tableau*, que revela a cena inteira num único plano (BORDWELL, 2008a).

7 “Quero somente que na cama onde eu repousar/ os Ébrios loucos como eu venham depositar/ os seus segredos ao meu derradeiro abrigo/ e suas lágrimas de dor ao peito amigo”.

8 Para maiores detalhes sobre a primazia da palavra sobre a imagem, a partir da incorporação do formato radiofônico, ver AVELLAR, 1982. O autor explica como *O Ébrio* se estrutura numa continuidade entre o modo de ouvir rádio e assistir a um filme.

9 O aspecto literal das palavras e imagens usadas para descrever a privação do personagem no começo do filme será retomado na composição da música “Porta Aberta”, escrita pelo personagem. Com ela, Gilberto ganhará um concurso de rádio. A canção foi um dos sucessos de Vicente Celestino.

10 Ao revelar o lado oposto do quadro, o ângulo inverso dá acesso às duas extremidades do eixo da ação.

11 Na versão apresentada ao público em 1946, a cena do pedido de casamento teria sido suprimida, acarretando numa lacuna de sentido em relação à trama e à realização das bodas do casal. A versão restaurada tem duração de 125 minutos. O responsável pela montagem de *O Ébrio* é Afrodísio de Castro (Fonte: Filmografia Brasileira da Cinemateca Brasileira).

12 “Corte que obedece ao princípio do eixo da ação, no qual o primeiro plano mostra uma pessoa olhando para o espaço fora de campo numa direção e o segundo mostra o espaço próximo contendo o que essa pessoa está olhando” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 749).

13 A *mise en scène* como colocação da ação no palco (BORDWELL, 2008b) foi estendida à direção cinematográfica para “expressar o controle do diretor sobre o que aparece no quadro filmico” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 205). O conceito utilizado faz menção aos aspectos controlados pelo cineasta durante a filmagem, em especial a encenação, mas também em relação ao cenário, iluminação, figurino e maquiagem (BORDWELL, 2008b).

14 Quando fazemos menção a um ritmo mais ágil de montagem em alguns momentos do filme, o padrão está atrelado à média de duração daquela década (SALT, 2009).

15 Embora não seja o foco privilegiado deste artigo, o conceito de encenação de David Bordwell (2008b) está atrelado às escolhas dos cineastas durante a filmagem para aumentar o interesse do espectador, despertar curiosidade e suspense e “guiar a atenção do público para áreas importantes da tela” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 244). Cabe exatamente aos cineastas atentos à *mise en scène* procurar minimizar o papel da montagem, “criando significado e emoção principalmente por meio do que acontece dentro de

NOTAS

cada plano” (BORDWELL, 2008b, p. 33). O sentido adéqua-se bem a determinados momentos de *O Ébrio* nos quais o uso do plano longo, do enquadramento de longa distância e da atuação dos atores procura criar sentidos dramáticos no interior do plano.