



**TEATRO, CINEMA E INFLUÊNCIA EXPRESSIONISTA EM *LIMITE* E
*VESTIDO DE NOIVA***

**THEATER, CINEMA AND EXPRESSIONISTIC INFLUENCE IN *LIMITE* AND
*VESTIDO DE NOIVA***

Ciro Inácio Marcondes

IESB - Instituto de Educação Superior de Brasília

RESUMO: O teatro e o cinema, enquanto meios de expressão aparentemente semelhantes, encontraram na estética expressionista (no decorrer do século XX) maneiras muito eficientes de potencializar suas próprias formas de comunicar. Assim, as artes dramaturgica, literária e cinematográfica brasileiras acabaram também encontrando meios de vincular suas identidades ao potencial delineador do expressionismo. O famoso dramaturgo Antunes Filho explora as ambiguidades formais e temáticas do texto *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, a partir de um avanço sobre a linguagem teatral com uma câmera de cinema. Nesse filme-peça, a ambiguidade característica do texto rodrigueano se expande para uma metalinguagem que, de maneira paradoxal, aproxima e distancia o teatro do cinema. Da mesma forma, o filme silencioso *Limite*, de Mário Peixoto, usa o dispositivo cinema para, ao mesmo tempo, recapitular e sublimar o conteúdo expressionista do qual é herdeiro, tornando essas obras da arte brasileira exemplos de como a relação entre a influência estética e uma constante tentativa de superação então no cerne da relação entre cinema e teatro, arte e vida, passado e presente.

PALAVRAS-CHAVE: expressionismo; arte brasileira; Mário Peixoto; Nelson Rodrigues; cinema silencioso.

ABSTRACT: The arts of dramaturgy and cinema, as apparently similar artistic media, have found in expressionistic aesthetics (in through the XXth century) very efficient ways of potentializing their own manners of communicating. Thus, the dramaturgic, literary and cinematographic Brazilian arts have also found ways of connecting their identities to the sharpening potential of expressionism. Starting from the occupation of theatrical language with the utilization of a movie camera, the famous playwright Antunes Filho explores the formal and thematic ambiguities of the Nelson Rodrigues' play *Vestido de Noiva*. In the film-play, the characteristic ambiguity of Rodriguean texts expands itself to a specific kind of metalanguage that, at the same time, puts cinema and theater closer and farther. In the same way, Mario Peixotos's film *Limite* uses the cinematic device to simultaneously re-ordinate and sublimate the expressionistic contents from which it derivates, making these works of Brazilian art examples of how the relation between the aesthetics influences and a constant effort to overcome them are in the core of dualities that involve cinema and theater, art and life, past and present.

KEYWORDS: expressionism; Brazilian art; Nelson Rodrigues; Mário Peixoto; silent cinema.

1. Do cinema, ao teatro, ao expressionismo

É comum pensar-se que existe uma similitude maior entre o teatro e o cinema que entre, por exemplo, o cinema e a música ou a literatura. A presença do ator e de uma direção – ambas são artes coletivas – parece ser o pivô do equívoco. A representação, a mimese aristotélica, o movimento e as expressões humanas, tudo isso parece contribuir para que o enquadramento epistemológico do espectador tenda a direcionar sua atenção para o cinema da mesma forma que para o teatro. A ideia de *encenação* é capital. São as duas únicas artes que são encenadas. O cinema seria um teatro com mais possibilidades “cênicas”, pois teria à sua disposição recursos que a montagem permite tornarem-se infinitos. Ver *King Kong* em sua versão século XXI, tal qual podemos ver no cinema, é impossível no teatro. Reproduzir a proporção que existiria entre um macaco de vinte metros e uma pessoa normal é algo que a *mise-en-scène* teatral jamais teria condições de fazer (mas poderá simbolizar). O cinema tem ao seu lado o poder fáustico da alta tecnologia, do corte, da montagem, do ocultamento por meio da técnica, a elipse. A cenografia, a teatralidade, o recurso cênico, tão simbólico no teatro, é um recurso mecânico no cinema. A montagem seleciona, direciona, cria uma nova rede perceptível, uma camada a mais de símbolos estéticos que sobrepõem a crua e simples encenação. Em seus primórdios, o cinema nada sabia sobre suas potencialidades. Até Georges Méliès, o cinema limitava-se a encenar e a enquadrar (quando se dava ao trabalho de encenar, pois o cinema nasceu documental), como se fosse um teatro móvel, que dispensava muitos ensaios. É claro, nasceu como arte espúria, sem o labor humano e simbólico, denso e dedicado, que demandavam as outras artes. A descoberta do corte, porém, abriu as portas para a montagem, para o enquadramento, a profundidade de campo, os movimentos da câmera, a iluminação e todo um arsenal de dispositivos estéticos que tornariam o antes ingênuo decalque do teatro uma poderosa força motriz do real e do representado, em que forma e conteúdo se coadunam de maneira inextricável.

É ainda comum, entretanto, que sobreviva a inevitável comparação. No cinema, ainda perduram expressões como “teatro filmado”, quando recursos de montagem mais vigorosos se tornam tímidos ou apagados em alguns filmes. Interpretações com enfoque mais exagerado se tornam “teatralizadas”, entre outros equívocos que ocorrem quando se tenta (re)aproximar a arte teatral da cinematográfica. O cinema, porém, como já se viu, não é um teatro potencializado. Tampouco o teatro seria uma arte primeva embrionária do cinema. Elas se distinguem – e esta distinção é fundamental, ontológica – em sua organização simbólica da encenação. Se o cinema possui a montagem, o teatro possui a cenografia e tudo aquilo que constitui o ideário do espaço cênico. Não há limitação tecnológica que não possa ser substituída com o poder da encenação, estando a concepção do dramático no poder da insinuação. O palco não se fragmenta aos olhos. O teatro tem o poder da onipresença, enquanto o cinema só atinge esta totalidade sendo mosaico. Entender as fronteiras entre essas formas de inteligibilidade artística requer uma estética comum que nos ajude a plasmar esses pontos de contato. É por isso que a estética expressionista, interessante e duradouro fenômeno de vanguarda do início do século XX, nos servirá como prisma para relacionar e transpor este fenômenos enquanto dramaturgia e enquanto cinema. No teatro, mais ou menos entre as décadas de 1910 e 1930, o expressionismo manifestou duas fases distintas, separadas pela primeira guerra mundial, que foi determinante para imprimir historicismo no antes quase que puramente metafísico movimento. À primeira fase estaria atrelada uma ancestralidade do irracional, que irrompe sobre a razão e o processo civilizatório, trazendo à tona um certo “novo homem” nietzschiano, capaz de ir além das forças da maquinaria que se anunciavam já com o militarismo guillhermino (LIMA, 2002). A este primeiro homem expressionista

associa-se sempre um processo expiatório, de imersão em pulsões pré-cognitivas que fariam transparecer uma arte gutural, essencialista, buscando uma unidade cósmica perdida na civilização moderna. Dentro da arte, a reação era ao naturalismo e um prolongamento do romantismo, destituído de seu historicismo e de seu nacionalismo. O primeiro homem expressionista possuía pretensão universal. A partir daí, um imaginário de delírio e alucinação se cria, pois o espaço cênico passa a ser configurado em torno da subjetividade, que se torna a força-motriz desses impulsos ancestrais que polarizam o “novo homem”. Funda-se, então, a “dramaturgia do eu”, que passa a direcionar as estruturas teatrais em torno de processos de representação da interioridade:

O palco expressionista, entretanto, o recusa em geral, tornando-se o *espaço interno de uma consciência*. Apenas o protagonista tem existência efetiva e os demais, inclusive objetos, luz, música, natureza física, são suas projeções exasperadas. [...] São *flashes* alucinados justapondo o passado, os desejos frustrados, as aspirações futuras, as armadilhas enganadoras da memória. A intenção é “projetar a realidade ‘essencial’ de uma consciência reduzida às estruturas básicas do ser humano em situação extrema”. (FRAGA, 1998)

Estruturalmente, as peças expressionistas, mais notadamente as de seus maiores expoentes, como Kaiser, Hasenclever, Sorge, Toller, somando-se a pioneiros como Wedekind e Strindberg, optam, como todos os movimentos que vieram para combater o realismo/naturalismo, pela fragmentação. O tempo e o espaço, transformados à revelia da consciência das personagens, passam a ser abstratizados de maneira que se tornem funções da realidade psíquica das personagens. Os diálogos tornam-se carregados de sentenças fortes maculadas por um simbolismo viril e tribal. A característica mais importante, porém, envolve a própria ideia de personagem como algo dotado de uma geometria. Dramaturgos como Kokoschka, Hasenclever, Sorge e Kaiser passam a abandonar a completude habitual da personagem, excluindo dela detalhes desnecessários à formatação totalizadora da peça. Assim, as personagens são concentradas por simbolismos proféticos, passam a representar efeitos da natureza, nuances fantasmagóricas, alegorias cósmicas. Nem mesmo nomes essas personagens têm, pois representam instâncias, funções sociais, conglomerados de símbolos diversos que se manifestam na peça *fingindo ser personagens*. Em *Assassino, esperança das mulheres*, de Kokoschka, uma das peças inaugurais do expressionismo, as personagens são denominadas apenas “Homem” e “Mulher”; em *Acontecimento*, de Stramm, são apenas “Ele” e “Ela”; em *O pai*, de Hasenclever, “Pai” e “Filho”; em “O Coral”, de Kaiser, “Milionário”, “Filho”, “Filha”, “Homem Cinza”. Saber dessas generalizações é importante porque, nas obras que serão discutidas neste texto, *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, e *Limite*, filme de Mário Peixoto, o apagamento da personagem tradicional em prol de uma personagem transcendental, que simbolize mais do que relações humanas e represente a luta do inconsciente contra forças castradoras, faz parte do componente expressivo que nos permite aproximar essas obras do contexto do início do século. Como afirmou Strindberg (2002, p. 193):

Não acredito em personagens simples no palco. Minhas almas são conglomerados de estágios passados e presentes da civilização: são excertos de livros e jornais, fragmentos de humanidade, retalhos de vestes de gala que se tornaram trapos – assim como a alma é, ela mesma, uma colcha de retalhos (STRIDBERG apud LIMA, 2002).

No teatro, o expressionismo ainda conheceu uma segunda fase. Após a primeira guerra, o componente pulsional que põe o homem em confronto com a civilização, a burguesia hedonista, a racionalidade, o avanço tecnológico e as normas em geral passa a ser direcionado especificamente contra o *stablishment* da guerra, seja totalizando as forças para uma esfera política de esquerda, seja de direita. Dentro do cinema, não foram poucos artistas que se filiaram, posteriormente, ao estado hitlerista, enquanto no teatro iniciava-se uma combativa e ensandecida descida a um comunismo absoluto e totalitarista. Era o espectro do essencialismo que tomava contornos sombrios, curiosamente, em uma estética de sombras como a do expressionismo.

No cinema, o expressionismo começou como uma derivação um tanto quanto canhestra do teatro. Enquanto imitavam os quatro elementos básicos da cenografia expressionista (a deformação do cenário, a contenção dos movimentos, as máscaras de maquiagem nas personagens e o contraste entre luz e sombra), os primórdios do cinema expressionista ignoravam um pouco as implicações míticas do conteúdo filosófico do movimento. Na verdade, quando *O Gabinete do Dr. Caligari*, primeiro filme expressionista, surgiu em 1919, muito do que o cinema alemão queria com as mudanças estruturais e estéticas em seus filmes era de ordem meramente mercadológica. Enquanto nas outras artes o expressionismo já amadurecia havia uma década, no cinema, na Alemanha, ele apareceu como alternativa ao melodrama americano, que dominava as telas europeias:

Foi como uma síntese de diversas manifestações artísticas que nasceu a imagem expressionista em movimento: precisando diferenciar-se do cinema americano para com ele competir, o cinema alemão passou a investir em filmes mais “artísticos”. (NAZÁRIO, 2002, p. 509).

Até mesmo os cultuados cenários pintados do expressionismo foram realizados, muitas vezes, por motivos econômicos. Apesar de, em um plano de interpretação mais profundo, *Caligari* representar uma deformação do mundo e do caráter, picotando a realidade objetiva da guerra e revertendo-a em um mundo de expressão do horror humano diante da existência asséptica da materialidade, é mais fácil pensar que as monstruosidades fantasmagóricas apresentadas pelas telas alemãs traziam mais referências a uma plasticidade bestificante, uma experiência estética inteiramente lúgubre, em que a metempsicose fosse lei e as coisas se erguessem, vivas, como um arroubo da natureza contra as excentricidades dos homens. Conflito fundamental em *Limite*, o assombro do homem diante de tudo aquilo que lhe é externo se torna pedra fundamental no ideário expressionista. No cinema, figuras sobrenaturais (o vampiro em *Nosferatu*, o sonâmbulo adivinho em *Caligari*, as figuras da morte em *A Morte Cansada*, o monstro em *Golem*, o demônio em *Fausto*) trazem à tona um imaginário ao mesmo tempo feérico, místico, lendário, nórdico e popular.

Hoje se sabe que a influência do expressionismo no cinema é praticamente sem precedentes. A estética das décadas de 1910, 1920 e 1930 é responsável pela criação de várias vertentes no cinema: o horror, o gótico, o *thriller*, o *noir*, além de vários estilemas, pequenos lugares-comuns presentes em todos os gêneros, como *flashbacks* de sonhos, delírios, ambientações oníricas, surreais e psicodélicas. O próprio surrealismo e o dadaísmo surgem como derivações do expressionismo (FRAGA, 1998) enquanto manifestação imagética da pulsão (surrealismo) e dismantelamento de todas as ordens vigentes (dadaísmo). Já filmes clássicos associados ao expressionismo afastam-se da corrente pura inicial. Murnau, considerado o grande expressionista, filmava em locações (EISNER, 1985, p.73) – paisagens pulsantes, à revelia do romantismo, do impressionismo e até do simbolismo – , característica que *Limite*, filme que divide suas influências dentro dessas tendências, herdará. A

Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/casa>

historicidade delirante e o mecanicismo tomarão conta do antes purista Fritz Lang em *Metrópolis*, e depois um indistinto confronto ético aparece em *M, o vampiro de Dusseldorf*. Pabst aprofunda uma psicologia erótica e perversa, baseado em Wedekind, em *A Caixa de Pandora*. O expressionismo passará, então, de corrente a influência, tocando grandes nomes do cinema mundial, como Dreyer, Bergman, Welles e Hitchcock.

O Brasil não foi tocado pelo expressionismo puro. Mariângela de Lima fala sobre uma peça kokoschkiana de Flávio de Carvalho, *O bailado do deus morto*, encenada em São Paulo em 1933, que teria influenciado Oswald de Andrade em seu futurismo tardio. O advento do expressionismo, entretanto, apareceu justamente com Nelson Rodrigues e seu *Vestido de noiva*, encenada revolucionariamente por Ziembinski em 1943 e dividindo águas nos palcos brasileiros. Sobre essa peça e a carga expressionista contida nela e em sua adaptação videográfica realizada por Antunes Filho em 1974, deter-nos-emos mais longamente. O cinema brasileiro, mais tardio que o teatro, demorou-se longamente para assimilar as vanguardas dos anos 20 e, no final da década, mal assimilava os princípios da revolução grifftheana (MELLO, 1996). *Limite*, primeiro e único filme de Mário Peixoto, apareceu a partir de influências nacionais nenhuma como que para pagar, de uma vez só, todas as dívidas que aquela cinematografia tinha. Mesmo que *Limite* não seja propriamente expressionista (longe disso), há pelo menos algumas características que podem ser aproximadas ao filme de Antunes e à peça de Nelson. A principal relação é a concentração e a fusão (palavra dúbia, pois representa também um recurso cinematográfico capital para o expressionismo de *Limite* e *Vestido de noiva*) de personagens e símbolos como alegorias de atividades do inconsciente e da relação entre o homem e as forças da natureza, irracionais. Se o teatro e o cinema são artes distintas, que se valem de recursos simbólicos que os apartam, Antunes nos fez o favor de transformar teatro em cinema aproveitando ambos os tipos de recursos, levando-nos a uma intensa avaliação de forma, meio e expressão.

2. *Vestido de Noiva* – expressionismo da latência

Espelhos, escadas, caixões, velas, órgãos. Em 1974, Antunes Filho ousou fazer um pacto sinistro: filmar uma peça como filme – ou torná-la quase filme; ou tornar um novo filme, uma quase peça. Possivelmente para valorizar os recursos expressivos de *Vestido de noiva*, altamente cinemáticos, Antunes percebeu que as projeções e os atos quebrados da peça de Nelson ganhariam um colorido soturno se fossem mostrados à revelia de algumas novidades cinematográficas. O resultado é uma montagem muito cuidadosa, valorizando, em amplitudes macro e micro, o aspecto expressionista da peça, como se Antunes quisesse fazer do texto de Nelson um melodrama tétrico, cheio de pequenos nosferatus e caligaris que ocupam o espaço da ética repulsiva e dos delírios personificados que dão corpo ao histórico texto do dramaturgo brasileiro. Uma trilha sonora espectral e várias maneiras de fazer a travessia entre os planos de representação apresentados na peça adicionaram ao que seria uma montagem teatral um sonambulismo estético, um mundo de fantasias mais arraigadas, reforçadas por primeiros planos expressivos, uma montagem elástica e movimentos de câmera que acompanham o assombro metafísico (queira o autor ter dito isso ou não) que qualificam a obra.

Mas em que consiste este expressionismo que tanto se insiste em dizer que há nessa obra de Nelson Rodrigues? E em que aspecto Antunes aplicou-lhe maior amplitude em seu experimento cinematográfico? “De fato, ao construir uma narrativa projetada pela mente da protagonista, distinguindo estados mnemônicos e alucinatórios, Nelson Rodrigues utilizava recursos expressionistas [...]” (LIMA, 2002, p. 220). Como afirma Mariângela de Lima, uma

pista já se apresenta na própria sinopse da peça. Em *Vestido de noiva*, em ordem embaralhada, fatos vão se encadeando e formando um todo mais ou menos coeso a partir de três planos de representação, nomeados pelo próprio Nelson Rodrigues como *plano da realidade*, *plano da alucinação* e *plano da memória*. Quem delira é Alaíde, jovem de classe abastada que é atropelada, fica inconsciente e passa a projetar para o espectador, a partir de um encontro alucinatório com uma prostituta de luxo do início do século (uma “cocote”), Cleci, memórias marcantes de sua vida com os pais, o marido e a irmã, enquanto, paralelamente, de maneira pulsional, ela projeta também a vida da própria Madame Cleci, de cuja vida sabia através da leitura de um diário. No plano da alucinação, as duas conversam, enquanto os outros planos interferem na atividade das duas, invadindo-o com sons que se presentificam, personagens que se intrometem, diálogos que escapolem de um plano e vão parar no outro, em uma mixórdia fascinante de representações que constroem um poderoso todo simbólico, representando a geometria do inconsciente.

Alaíde, casada com Pedro, passa a ser perseguida pela irmã, Lúcia desde o dia do casamento, quando uma misteriosa conversa as coloca em conflito, pois Alaíde teria supostamente roubado o atual noivo da irmã, crime confesso mais tarde dentro do plano da alucinação (“É bom tirar o namorado dos outros”). Sobre Lúcia, uma personagem iconográfica, pouco se sabe. Até a metade da peça, seu rosto é coberto com um véu, e sua presença vai se tornando factível aos poucos, como uma névoa (imagem apropriadamente expressionista, especialmente no cinema) que se dissipa e revela um recalque que aglomera no inconsciente. Já Cleci, também iconográfica, tem um tratamento oposto. Apresenta duas mortes possíveis (velha, gorda e cheia de (sic) varizes, ou assassinada pelo jovem amante?), excessos de exaltações e descrições, uma idolatria delirante por parte de Alaíde e é também a imaginária interlocutora da inconsciente acidentada. “Clessi, construída através de fragmentos (parte de um diário, notícias nos jornais) torna-se, paradoxalmente, a personagem mais real da peça: foi criada através das recordações e da capacidade expressiva da mente humana” (FRAGA, 1998, p. 66). Paulo, por sua vez, não passa de uma máscara, como fica evidenciado na peça, já que Alaíde vê essa máscara em todos os homens com quem cruza em seu delírio. Sua função é a de objetificar a angústia e a ira de Alaíde, como se suas forças pulsionais materializassem um alvo fenomênico ao qual pudessem ser direcionadas. Essa iconografia complexa, constituída de personagens simbólicas, é parte do teatro expressionista clássico. Grandes questões (a vida, o espírito, a guerra, o capitalismo) são comprimidas em alegorias personificadas, tentando expressar um conteúdo ideal, puro, bem ao gosto da filosofia alemã. No fim da peça, surge a questão do assassinato de Alaíde, inconcluso, planejado por Pedro e por Lúcia, que mantêm um nebuloso contato romântico após o casamento (mais névoas...). Antunes prefere, em seu filme, pôr um fim à questão e optar pelo atropelamento, no qual Alaíde distraída se acidenta logo após uma discussão com a irmã. O texto da peça, contudo, não especifica a natureza do acidente e o diálogo em que Pedro e Lúcia, ao pé do caixão de Alaíde, referem-se a um plano de assassinato, é também dúbio. Ao final da peça, Alaíde jura que assombrará a irmã caso ela se case com seu marido. É o que acontece. Os papéis se invertem, e o ciclo (alegórico da condição humana) se reinicia.

Diversos tópicos podem qualificar algo como expressionista. O cinema e o teatro expressionistas possuem tropos bastante diversos daquelas da pintura ou da música. São artes de representação pictórica móvel. *Vestido de noiva* é um texto estático; não há ação. Visto na superfície da realidade, nada acontece. Há apenas uma pessoa sofrendo rapidamente um acidente, sendo levada ao hospital, jornalistas discorrendo sobre o assunto e barulhos, muitos barulhos, de ambulâncias, mesas de operações, comentários dos médicos, etc. Trata-se de um plano sem afinidade emocional com o *plot*. Já no plano alucinatório, tudo se passa sob

um soturno e fantasmagórico estado de projeção e apenas o diálogo movimenta os ânimos das personagens, que, tal qual detetives de outro mundo, vão vasculhando a memória de Alaíde atrás da verdadeira história tanto dela própria quanto de sua interlocutora Madame Cleci. O plano da memória, que muitas vezes se confunde com o da alucinação (no cinema, a mudança de planos e o *travelling* casam os planos através de partículas visuais comuns, como o véu. No teatro, essa transição é feita pela iluminação), é também envolto na atmosfera lúgubre do delírio e, apesar da histeria e dos gritos expressivos de algumas personagens, é a fantasmagoria das mesmas que denuncia seus sentimentos funestos, mesquinhos, mórbidos, repulsivos. É aí, então, que entra o caráter renovador do expressionismo: a ação, tão importante no cinema de *bangue-bangue* e nos dramas de estação, transfere-se para as alegorias psíquicas representadas na economia das personagens (tanto de falas, quanto de movimentos). Em *Nosferatu*, o vampiro surge lentamente, apresentando primeiro as sombras, em seguida a silhueta, depois a face monstruosa, e então se dirige à tela, aproximando-se do espectador na medida em que o ângulo se fecha, como se a economia e a lentidão dos movimentos mostrasse algo de muito mais essencial, preocupação muito cara aos expressionistas (EISNER, 85, p. 77).

São três as características essenciais do teatro expressionista que estão presentes em *Vestido de noiva*, e praticamente uma iconografia completa, às vezes paródica, do cinema expressionista, que se apresentam na filmagem de Antunes. Essas três essenciais estão em ambos. A primeira delas é a imersão no inconsciente da personagem e a projeção de alegorias íntimas para o espectador, que tem que se virar com elas. Nelson Rodrigues criou um “plano da realidade”, mas certamente não estava sendo muito “realista” ao criá-lo. Sua sugestão, ao colocar o plano da alucinação na frente (de maneira ordinal) do da memória e do da realidade, é a de que a alucinação está mais presente na realidade do que se supõe. Atribuindo, sardonicamente (como não poderia deixar de ser), ao plano da alucinação a “chave” para a compreensão do que teria acontecido em uma vaga e nebulosa “realidade”, o autor está autorizando o delírio como quiromancia do real. Mesmo que Nelson seja considerado um anti-intelectual (FRAGA, 1998, p. 62), foi notória sua perspicácia ao revelar, em *Vestido de noiva*, a realidade do sonho e a do inconsciente, que projetam uma vida pulsional, carregada de símbolos individuais e sociais, que se manifestam em um caleidoscópio de alegorias que convergem e se afastam, como em movimentos do diafragma, *realizando* mais e melhor do que o chamado “real”. Daí a permanência de questões perpétuas dentro do *plot*, que se deliciam com suas dubiedades verdadeiras, seus estados de ser e não ser ao mesmo tempo, suas complexidades daquilo que não aceita respostas positivas, expressão máxima da natureza paradoxal do mundo. Poderia Alaíde ter matado Paulo e **não matado** ao mesmo tempo, como se a quebra de continuidade da peça/filme elevasse a estrutura diegética a uma quebra também da semântica da obra? Ou apenas uma das duas versões seria uma verdade factual, sendo a outra desejo projetado pela mente de Alaíde? Se for assim, qual seria a verdade, a morte de Pedro ou o resto inteiro da peça? Poder-se-ia considerar esta fascinante hipótese de que tudo aquilo que parece “verdade” dentro da peça seja a projeção de um desejo fantasioso e que apenas aquilo que é confesso como alucinação dentro da obra seja, na “realidade”, a verdade? Ora, são apenas conjecturas abertas pela proposta expressionista. *Vestido de noiva* não é a única obra fiel a essa estética que se utiliza de projeções alucinatórias de alguém desacordado. No filme expressionista *Narcese*, de Alfred Abel (1929), as imagens vistas na tela emanam de um jovem na mesa de operações. No filme *noir* *O homem dos olhos esbugalhados*, com Peter Lorre (1940, de Boris Ingster), boa parte da ação que transcorre no filme é projetada de um pesadelo do protagonista. Por fim, na clássica peça de Georg Kaiser (também um filme expressionista puro, de 1920, realizado por Karl Heinz Martin) *De manhã*

à *meia-noite*, o protagonista, desvirtuado de uma vida pacata e medíocre por um acesso sexual passageiro, passa vagar a esmo atrás de respostas para suas perguntas primordiais, sagradas. Como Alaíde, o protagonista encontra na morte uma possível embrionária e ancestral resposta para suas fustigações.

A estrutura da moralidade é utilizada em *Da manhã à meia-noite*, porque o ingresso ao mundo pulsional exige o desprendimento sucessivo da ética pequeno-burguesa, da família e dos vícios “sociais” como a competição e a religiosidade. Trata-se de uma nova forma de ascese e, por essa razão, a formalização da peça solicita a consciência da personagem ponderando a libertação a cada etapa da trajetória. (LIMA, 2002, p. 203).

Como se vê, não é difícil pensar que as mesmas privações às quais o homem de *Da manhã à meia-noite* é submetido estão também atormentando a protagonista da peça de Nelson Rodrigues. A fixação de Alaíde pelo assassinato (ela “mata” o marido e vê Cleci “sendo morta” pelo colegial), o adultério (como ela insinua ao marido), a imoralidade (“roubando” o namorado da irmã), a prostituição (admirando Cleci e querendo ser como ela) e a morte em si são uma coleção de transgressões que ela, como a maioria dos seres humanos, sublima de maneira violenta através de delírios e sonhos. Eisner fala sobre um desdobramento demoníaco dos burgueses, como se fosse um inimigo íntimo, que se mostra à revelia de uma expressão cósmica, nos filmes expressionistas (EISNER, 1985, p. 80).

O cinema e o teatro expressionistas compartilham também uma certa quebra da estrutura causal e temporal, tornando a narrativa confusa e intrincada, como em um quebra-cabeças tridimensional. Amarras do início se enroscam com as do meio, que não se resolvem no fim, mas voltam ao começo. *Vestido de noiva* produz um estilhaçamento do espaço: os três planos de representação estão, todo o tempo, interferindo um no outro, como se se tocassem indefinidamente, usando coincidências cênicas (ou cinematográficas, no caso do filme de Antunes) para justificar metonímias visuais. São sons de um plano que entram no espaço de outro, personagens de planos diferentes que interagem ou até mesmo diálogos pertencentes a planos diferentes que se entrecruzam. Em vários momentos, o dramaturgo monta, à melhor maneira cinematográfica, paralelamente, diálogos que pertencem a planos diferentes, criando uma tensão dramática em torno da expectativa. Na rubrica, Nelson Rodrigues especifica bem em que plano está acontecendo cada ação, assim como sobre que espaço deve-se incidir a luz para que a separação entre as dimensões da ação fique bem especificada. Mesmo assim, muitas vezes, as personagens do plano anterior continuam no palco após a mudança de foco, às vezes, inclusive, interagindo. Nelson até coloca, na rubrica, a presença de um microfone para algumas falas de algumas personagens, como se o espaço e o tempo da ação dramática precisassem de um mediador para enfatizar algumas divisórias de tempo e espaço. No filme, evidentemente, não há esse efeito, e Antunes dosa a intensidade e a importância da fala através de recursos cinematográficos, como o *close-up*, movimentos de câmera, efeitos de iluminação e de montagem. A diluição de tempo e de espaço são bem representadas no próprio texto da peça, quando Nelson Rodrigues, na rubrica, esclarece sobre o estado de Alaíde: “A memória de Alaíde em franca desagregação. Imagens do passado e do presente se confundem e se superpõem. As recordações deixaram de ter ordem cronológica [...]” (RODRIGUES, 2004, p. 40).

Ou, então, um emblemático diálogo em que Alaíde e Cleci falam, cada uma, de um plano de representação diferente:

ALAÍDE (*evocativa*) – Você foi apunhalada por um colegial.

Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/casa>

CLESSI (*admirada*) – Quer dizer que Lúcia e a mulher de véu são a mesma pessoa!

ALAÍDE (*sempre evocativa*) - ... um menino de 17 anos matou você. (*abstrata*) 27 de novembro de 1905. Até a data eu guardei!

CLESSI (*doce*) – Irmãs e se odiando tanto! Engraçado – eu acho bonito duas irmãs amando o mesmo homem! Não sei – mas acho!..

ALAÍDE – Você acha?

CLESSI (*a sério*) – Acho! (RODRIGUES, 2004, p. 54).

Por fim, há a redução arquetípica das personagens, que concentra projeções simbólicas de diversos temas sobre os quais a peça decide discorrer, para tentar alcançar respostas mais amplas a perguntas de maior densidade. Além disso, outros temas e características periféricas do expressionismo podem ser notados no ambiente do filme, como a ambientação: Antunes faz questão de maquiagem os personagens mais arquetípicos (como as pessoas que vão ao enterro de Cleci) como pequenos caligaris: falas arrastadas, grandes velas nas mãos, expressões deformadas, roupas de aspecto encardido. Todo o filme se passa em um robusto e sombrio casarão que foi o bordel de Madame Cleci. A analogia com a mansão mal-assombrada, que tanto deve ao expressionismo, é inevitável. Além disso, trilha sonora tétrica e elementos típicos da representação expressiva: espelhos (para enxergar o “eu” do verdadeiro Homem), escadas (para galgar às dimensões metafísicas), livros (autorrevelação), caixões (para entrar em contato com a morte). Nelson Rodrigues não dispensa, também, um contumaz apelo ao grotesco, especialmente nas falas, que revelam perversões e distúrbios de moral e de caráter, elementos bizarros que parecem vomitados das bocas de seus personagens, escatologias literais e simbólicas. Assim, os personagens são “monstros”, sofrem de “histeria”, morrem velhos e gordos, com varizes, não gostam quando os outros “transpiram”. Alaíde diz “Sou louca? Que felicidade!”, e depois afirma que tinha nojo da bondade do marido. Em outra instância, diz: “Um marido que dá garantias de vida está liquidado”. Clessi, por sua vez, delira moralmente, dizendo “as mulheres só deviam amar meninos de 17 anos!”. Não é preciso ir longe para perceber que este tipo de deformação, por mais que *Vestido de Noiva* não seja o mais longe que Nelson Rodrigues alcançou nesse aspecto, faz parte da estética expressionista. O grotesco, seja no plano físico, espiritual ou moral, é o *locus* onde se aloja toda a idéia de rompimento de fronteiras, tão cara ao expressionismo.

O cinema abre possibilidades em cima de um texto mais do que as fecha, e lança camadas visuais de expressividade sobre a crueza de seus roteiros. Agindo em cima de um texto teatral e respeitando como se deve respeitar a sua teatralidade, Antunes Filho fez um quase-filme (não porque não mereça o status, mas porque propositadamente não se desamarra do teatro) de grande agilidade na direção, abordando não apenas os aspectos visuais, mas também aqueles que correspondem à estrutura original do cinema. Toda a ciranda do baile teatral indicada tão solícitamente por Nelson Rodrigues no texto da peça é refeito através da fluidez ilusória do cinema. Diante das câmeras, *Vestido de noiva* torna-se uma obra de fulgor lascivo, erotizado pela lente voyeurística que é análoga a todo cinema. Essa fluidez da montagem associada às interpretações exaltadas e à *mise-en-scène* teatral tornam o filme de Antunes uma experiência pitoresca e inquietante. Dentro de cenários incompletos, às vezes locações, mas sempre dentro de uma atmosfera que poderia ser a do teatro, mas retratada como cinema, Lílian Lemmertz (Alaíde) e Natália Thimberg (Cleci) povoam o imaginário fílmico de alusões diretas ao cinema expressionista, em interpretações fortes, enlouquecedoras, valorizadas pelo preto e branco das imagens (isso é apenas cinema) e pela incidência da luz fotográfica. Tudo isso para enfatizar um texto que tem, em sua simbologia principal, uma busca até a morte, que serve para encontrar o significado latente da vida.

3. *Limite*: quase um expressionismo.

Limite (1930, de Mário Peixoto) nunca foi e nem nunca será considerado um filme expressionista. Filmes expressionistas, no período clássico, pouco saíram da Alemanha. Expressionistas *puros* contam-se apenas em poucos exemplares, e muitos deles se perderam, realizados entre 1919 e o final da década de 1920: são todos alemães. Até 1926, quando o expressionismo já começava a minguar na Alemanha, o Brasil veiculava apenas um cinema conhecido como “primitivo”, sem as grandes inovações na montagem descobertas por D. W. Griffith, o grande obreiro, que, juntamente com outros pioneiros, fez a transição entre esse cinema dos primórdios até o que hoje conhecemos como cinema clássico. 1926 é uma data importante porque viu nascer *O tesouro perdido*, de Humberto Mauro, que modernizou, técnica e narrativamente, o cinema brasileiro. Em contato com Mauro e Adhemar Gonzaga, além de pensadores como Octávio de Faria e Plínio Sussekind Rocha, Mário Peixoto aprendeu rapidamente a gramática recém-importada do cinema e atenciosamente realizou seu filme, um roteiro exótico e original. Mesmo que o contato com diretores como King Vidor e Murnau tenha sido fundamental para a concepção de *Limite*, seria exagerar demais pensar que podemos qualificá-lo como expressionista como podemos fazer com *Vestido de Noiva*.

O cinema brasileiro, entretanto, não produziu nada mais que se aproximasse dos expressionistas clássicos. *Limite* é, praticamente, um exemplo único de como todos os revolucionários movimentos do cinema dos anos 20 se manifestaram no Brasil. Coube ao filme de Mário Peixoto carregar em suas costas todo o legado do cinema precedente a ele, não manifestado em seu País. O curioso é que Mário executou o papel com tanta dignidade que *Limite* acabou extrapolando suas fronteiras nacionais e se tornando um filme de grande magnitude mesmo em nível internacional. Influenciado por Murnau, Dreyer, Flaherty, Léger e Eisenstein, Mário não fica atrás deles. Expressionismo, surrealismo e formalismo, as grandes correntes do cinema de vanguarda dos anos 1920, não estão melhor representados, sincronizados e atualizados em nenhum outro filme. Como se fosse um *upgrade* que dispensasse o experimentalismo inútil e a sujeira estética que decorre sempre daquilo que é muito novo, *Limite* é de uma limpidez monástica. Conceitos avançados do cinema da época são depurados com maestria, como se Mário Peixoto carregasse já muitos filmes nas costas, e não fosse apenas um melancólico rapaz de vinte e um anos recém-chegado de uma tempestuosa temporada em Londres onde, em um relance, viu a capa da revista *Vu* e, a partir da imagem de uma mulher circundada por mãos algemadas, inspirou-se para realizar um filme que escreveu em uma única noite. O filme, inteiriço, não deixa rastros de amorismo, evitando deslizamentos (comuns à época) que sabotem seu anseio em direção à totalidade. Nasceu exato e geométrico, como um canto do cisne do cinema mudo (em 1931, quando *Limite* teve sua estreia, o cinema falado já contaminava o mercado de maneira irreversível). Assim, o filme fala não apenas por todo o cinema silencioso brasileiro, mas responde também por sua genealogia internacional, como uma mandala de vanguardas e estilos.

Do surrealismo de Léger, Buñuel e Dulac, Mário aproveita a alta carga de simbolização, mas não chega a resvalar no absurdo, nas situações sem lógica aparente, na manifestação carregada do sonho. *Limite* é autocentrado. Possui uma lógica intrínseca e coesa que, na medida em que nos adensamos em sua expressividade, torna-se mais orgânica e profunda. O conceito da *fusão*, processado em um digladiar-se heraclítico das coisas com o homem, é importante. *Limite*, porém, não depende de causalidade. Uma sequência não se refere a outra a não ser em nível elementar. As cenas-estrofes são fechadas, cada uma encerrando-se em si mesma, resvalando umas nas outras apenas através de contatos metonímicos que reproduzem e mimetizam tropos e padrões de linguagem, como bactérias

que vão crescendo sua flora em divisões binárias contínuas. *Limite* é interpretável, portanto, em sua simbologia *sui generis*, aparentada ao surrealismo cinematográfico, mas também distante dele por possuir um código que não é o do sonho, nem o do absurdo. Antes de ser um código de estilo, é um código de gênero: é antes um *filme-poema* do que um *filme surreal*.

Ao formalismo, de Eisenstein, Vertov e Dovzhenko, *Limite* deve muito a sua estrutura. Mário, definitivamente, aprendeu a lição dos grandes montadores e criou grandes sequências de pura articulação visual, desenvolvendo seus temas até profundidades holísticas, espelhando, por meio da ideia de *atração* (conceito pudovkiniano) símbolos diversos em imagens de representações icônicas de todos os tipos. A montagem peixotiana ganha força através da *totalidade* almejada por Eisenstein, quando todos os elementos do filme atuam em conjunto, exprimindo um tema comum, verticalizando as relações entre os planos e entre os elementos dentro do plano. Em sua conferência “As possibilidades artísticas do cinema”, ainda em 1916, Paul Wegener, grande pioneiro do expressionismo alemão, já pensava em um proto-cinema-total eisensteiniano:

Poder-se-ia [...] filmar, misturados, elementos microscópicos de substâncias químicas em fermentação e pequenas plantas de dimensões diversas. Não se distinguiriam mais os elementos naturais dos artificiais. Penetraríamos, assim, num novo mundo fantástico, como numa espécie de floresta encantada, e avançaríamos no domínio da *cinética pura*, no universo do lirismo ótico. (WEGENER apud EISNER, 1985, p. 36).

A “cinética pura” de Wegener é um conceito para as vanguardas. *Limite* não trata disso, situando-se longe de uma aventura sinestésica em busca da sensação em estado cinematográfico. A ideia, porém, de um filme que gire em torno de um *tema* em todos os seus extratos, como se toda aparelhagem estrutural e simbólica desse filme orbitasse uma única ideia ou um conjunto básico delas, a isso corresponde a feitura de *Limite*. Mais do que uma analogia maquinal, virtudes das ideias de Vertov, ou uma dialética composta de choques entre imagens (Eisenstein), o filme de Mário assemelha-se a um organismo com um princípio vital que o dinamizar e transforma.

Resta-nos, portanto, o expressionismo. Característica comum tanto ao expressionismo quanto ao simbolismo, a redução de personagens e coisas a forças elementares, a alegorização completa das ideias e a reunião delas em congregações de símbolos são parte fundamental da poética de *Limite*. “Ao mundo simbolista, asséptico e refinado, porém, o Expressionismo sem dúvida antepõe o feio, o banal, o escabroso, sobrepondo-os à beleza” (FRAGA, 1998, p. 21). *Limite* é desolador, de uma tristeza penetrante, mas jamais poderá ser considerado “feio”, “banal” e “escabroso”. O filme é um fluir de mirabolantes retratos da solidão humana, das forças do cosmos e da relação ambígua entre os dois. A beleza profunda das lentas sequências se contrapõe ao abismo que são as questões agudas abordadas por Mário. Nesse sentido, buscando, às vezes, um estado latente, pré-lógico, simbolismo e expressionismo se confundem. A busca pela harmonia perdida (simbolista), e não o esfacelamento da ordem vigente (expressionismo), entretanto, é mais forte, apesar de *símbolo* e *expressão* serem contíguos em *Limite*.

O filme, portanto, tem origem diversa. Concatena e acolhe influências. É notória a discussão que os intelectuais amigos de Mário Peixoto faziam em torno de *Aurora*, de Murnau (MELLO, 1996, p. 18) e de outros filmes ligados ao expressionismo. *Aurora*, penúltimo filme do mestre alemão, tem semelhanças gritantes com *Limite*, apesar de serem, em quase todo o resto, filmes opostos. Vale lembrar que *Aurora* foi filmado nos Estados Unidos e já dispensava o tom sombrio e a tenebrosa metafísica dos filmes anteriores de

Murnau. *Aurora*, trágico, melodramático, é, sobretudo, um filme solar. Em sua maior parte, retrata um passeio idílico de um casal apaixonado (precedido por fortíssimas cenas de quase assassinato e crueldade). *Limite*, um filme solar em sua concepção fotográfica está um passo além: não fala da relação entre os homens, mas sim dos duelos constantes e perturbadores entre o homem solitário, perecível, esgotando-se, e o mundo às vezes hostil, às vezes apenas curioso, muitas vezes enigmático. O enredo de *Limite* é muito simples: três náufragos consomem seus últimos recursos em um bote salva-vidas em alto-mar, e cada um conta sua história em *flashback*. No final, uma tempestade vira o barco, e sobra apenas a personagem de Olga Breno à deriva, agarrando-se a um destroço do barco. Em *Aurora*, há também um barco que prenuncia uma tragédia; e há também uma tempestade. Apesar de dramático, *Aurora* tem um final feliz, enquanto *Limite* sequer tem um final definido: é cíclico. Tudo é prenunciado e já está previsto desde a cena inicial.

Mas *Limite*, de forma alguma, *limita-se* à angústia e à perplexidade. Filme e forma, tema e desdobramentos narrativos, tudo nos dirige a uma aguda ambiguidade, geradora de incertezas: busca uma unidade onde há e onde não há. Figura ou fundo? Ou será sobre a *relação*, quase matemática, entre essas duas estruturas? Ou, ainda, uma terceira instância que emerge dessa dialética: a fusão? A fusão é o recurso cinematográfico mestre de *Limite*. É ela que separa as cenas – separa, mas aproxima-as por analogia. Este grito de angústia que nasce dessa filiação pródiga em relação ao cosmos é um tema expressionista. O próprio Murnau, mestre de Mário, compartilhava este sentimento: “todos os seus filmes trazem a marca de uma dolorosa complexidade íntima, de uma luta que se travava dentro dele contra um mundo ao qual permanecia desesperadamente estranho” (EISNER, 1985, p. 73). Porém, enquanto os expressionistas clássicos (do teatro) ocupavam-se em combater a racionalidade, a ordem estabelecida, a burguesia mesquinha, a industrialização, a tecnologia e a guerra, Mário buscava mais que um inimigo íntimo (este também buscado pelos expressionistas). Sua revolta era contra a própria configuração da existência. Seu combate era contra todo o cosmos que os separava (e unia, mas era uma união asséptica) – e, mais que um combate, *Limite* trata também de uma entrega melancólica. Nada, em *Limite*, remete ao *novo homem* nietzschiano preconizado pelos expressionistas. Não resta potência de lograr qualquer coisa em *Limite*. A lassidão é o movimento. A repetição (como as ondas do mar), a cadência. A fusão, a única escapatória e alegoria máxima do filme. A grande libertação expressionista é apenas mais uma clausura para Mário Peixoto.

Em *Limite*, o mundo externo é auspicioso. O filme é dividido, dentro dos *flashbacks*, entre frustração e fuga por parte das três personagens. Em cada um desses trajetos, os objetos e os seres do cosmos apresentam sua singularidade simbólica. Antes mesmo de começar a diegese do filme, aparece-nos um lúgubre plano cujo quadro o céu aberto cobre com quase totalidade. Quase. Porque há a ponta de um morro onde estão alguns urubus. A imagem é fortíssima e traz várias metamorfoses que serão replicadas em todas as inúmeras alegorias do filme. Seria o clarão do céu a vida, e os urubus, a morte? Seriam os urubus e o morro a existência, e o vazio do céu, a não existência? Seria o cosmos uma força esmagadora, e a vida, algo oprimido? Esse antropomorfismo, esta fusão que não é fusão, mas uma separação de certa forma contígua, lembra a redução a forças elementares de personagens e coisas às quais o expressionismo clássico se submetia. Falando da peça *Assassino, Esperança das mulheres*, de Kokoschka, Eudinyr Fraga expõe este conceito com precisão:

Não há fábula, um enredo a desenvolver-se linearmente, como não há qualquer esboço de elaboração psicológica das personagens. É quase exagero falar em personagens. São ilustrações de forças elementares ali

colocadas (como as demais figuras físicas que completam o palco, os signos visuais, auditivos) a serviço de uma ideia [...]. (FRAGA, 1998, p. 38).

De fato, parece o trecho até tratar-se de *Limite*, tamanha é a fidelidade ao conceito da personagem alegorizada. Essas representações são distribuídas no espaço diegético através de uma narrativa singular que expõe a noção de causalidade e passa a tratar o tempo como algo ausente. Com o tempo estático, circundante, que analisa as coisas não cronologicamente, o filme adquire a dimensão de algo perpétuo, funcionando como uma máquina de simbolizar, como se pulsasse, ao invés de narrar. Isso implica, é claro, uma quebra da sequenciação causal. *Limite* segue uma continuidade abstrata, feita de analogias a partir de figuras de linguagem. Trata-se, portanto, de mais um elemento que se aproxima do expressionismo. Assim como em *Vestido de noiva* (mas em diferentes graus), em *Limite*, o que é narrado é exposto a partir de uma mistura constante de planos diferentes de representação. Assim, cada cena possui vários sentidos se recombina diferentemente com as várias camadas epistemológicas oferecidas pelo filme.

O expressionismo, portanto, é parte de *Limite* como um decalque da flora diversa de influências que constituem o filme. Apesar de serem representados de maneira distinta, seu grito de angústia existencial, suas representações simbólicas contidas nas personagens e sua quebra da causalidade em tempo e espaço de certa forma se casam (de maneira torta, como deve ser no expressionismo) com as mesmas características presentes em *Vestido de noiva*, como se cada um seguisse um padrão diferente para mostrar essas grandes tendências dessa estética. Um dos grandes méritos do expressionismo foi viajar rumo à abstração, ao estilhaçamento da representação natural, ao mundo dos sonhos (surrealismo) e da desconexão (dadaísmo), ou ainda do progresso (futurismo). E *Limite*, certamente, com sua feição nada realista, jamais teria existido sem a influência expressionista, ainda que tenha, com méritos, conseguido ir além dos questionamentos do cinema que, em parte, inspirou-o. Fraga fala de um novo estágio da representação imagética atingida pelo expressionismo, uma certa imagem autotélica: “[...] instaura-se o predomínio da imagem autotélica, isto é, autônoma, que possui sua própria significação, independente da realidade visível” (FRAGA, 1998, p. 30). *Limite* parece atingir esse estágio, em que a imagem está dissociada de sua relação direta e informativa, procurando *expressão* a partir de vias suplementares de comunicação. Cada imagem em *Limite* carrega seu todo particular, sua relação profunda consigo mesma, com as outras imagens e com o filme: autonomia e autotelicidade.

Referências bibliográficas

EISNER, L. H. **A tela demoníaca** – as influências de Max Reinhardt e do expressionismo. Trad. de Lúcia Nagib. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

FRAGA, E. **Nelson Rodrigues expressionista**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

KRACAUER, S. **De Caligari a Hitler**: uma história psicológica do cinema alemão. Trad. de Tereza Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

LIMA, M. A. de. Dramaturgia expressionista. In: GUINSBURG, J (Org.). **O expressionismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 189-221.

MELLO, Saulo Pereira de. **Limite**. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

_____. **Limite**: filme de Mário Peixoto. Rio de Janeiro: Funarte, 1978. Baseado em fotogramas do filme *Limite*, de Mário Peixoto.

_____. (Org.). **Mário Peixoto**: escritos sobre cinema. 1. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. Textos de Mário Peixoto.

MOISÉS, M. **Dicionário de termos literários**. 14. ed. São Paulo: Cultrix, 1999.

NAZÁRIO, L. *O expressionismo e o cinema*. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 505-541.

RODRIGUES, N. **Vestido de noiva**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

Recebido em: 04.03.11
Aprovado em: 26.04.11