

# GRETA GARBO, A CORPORIFICAÇÃO FÍLMICA DE *A DAMA DAS CAMÉLIAS*

Ricardo Di Carlo Ferreira<sup>1</sup>

## RESUMO

Este trabalho tenta traçar os aspectos concernentes à habilidade atoral de corporificação fílmica. Para tanto, toma por objeto de análise o aclamado trabalho de transposição de Greta Garbo, quando da adaptação do romance *A Dama das Camélias* de Alexandre Dumas Filho para o cinema sob direção de George Cukor, em 1936, sob o mesmo título. Serão abordados os estudos atorais, especialmente a teoria do actor-auteur de Patrick McGilligan, detido na noção de *embody film*, que desdobra a capacidade de certa parcela da atorialidade em *corporificar os filmes* e determinar os campos de enunciação e significação da obra, definindo a própria essência do filme a partir da sua presença atuacional. Em parte se tangencia, pela teoria do *star system* alvitrada por Edgar Morin, a respeito da influência dos intérpretes estelares na conformação dos filmes. Outrossim, a argumentação articula a noção ancestral de *embodiment in acting* da linguagem atorial, que se refere a *corporificação/encarnação* estrita do personagem, arrolada praxeologicamente ao longo de toda a história por inúmeros teóricos, tais como os esforços revisionistas de Robert Abirached, Margot Berthold e Albin Lesky. Inobstante às discursividades dissonantes, a contar da Modernidade o *embodiment in acting* foi notavelmente promulgado no campo atoral por Constantin Stanislavski, e paralelamente, desmembrado na teoria literária de transposição por autores como Anne Ubersfeld e Patrices Pavis. Logo, ao fim, a argumentação aponta o caráter inextricável de operatividade de Greta Garbo, ao amalgamar pragmaticamente essas discursividades de forma exímia, perfazendo-se, assim, atriz-autora no filme – e personagem título. De tal modo, que este trabalho da atriz foi considerado pela crítica especializada em cinema da época, como sendo a sua melhor *performance*, ao produzir a corporificação fílmica transpositiva de *A Dama das Camélias*.

**Palavras-chave:** Corporificação fílmica; Ator-autor; Transposição.

<sup>1</sup> Mestrando em Cinema e Artes do Vídeo na (UNESPAR). Membro do Grupo de Pesquisa Eikos: imagem e experiência estética e do Grupo de Estudos sobre o Ator no Audiovisual – GEAs. Bolsista pela Fundação Araucária. E-mail: ricodicarlo@gmail.com

\* Este artigo é uma versão expandida, revista e atualizada do trabalho que foi apresentado e publicado em Anais, em 2018, sob o mesmo título, no 3º Congresso Intersaberes de Arte, Museus e Inclusão – 3º CIAMI, ocorrido em João Pessoa, Universidade Federal da Paraíba.

## ABSTRACT

This paper measures the aspects concerning the actor's ability of embody film. For this purpose, it takes as object of analysis the acclaimed transposition work by Greta Garbo, in adaptation of Alexandre Dumas novel *Camille* to the cinema under the direction of George Cukor, in 1936, under the same title. Actor studies will be addressed, especially Patrick McGilligan's actor-auteur theory, especially the notion of embody film, that unfolds the ability of some actors to embody films, seal of their presence. his analysis is in part based on Edgar Morin's star system theory, about the star power of influence in the forms of films. Furthermore, this study was developed articulates the ancestral notion of embodiment in acting by actor's language, which refers to the embodiment of characters, listed in praxeological dimensions by theorists such as Robert Abirached, Margot Berthold and Albin Lesky. In the actor field it was deployed notably by Constantin Stanislavski, and in parallel, has been examined into literary theory of transposition by authors such as Anne Ubersfeld and Patrices Pavis. At the end, we present the results of the research, which show that Greta Garbo amalgamated multiple signifying practices, discursives of actor's work, thus making herself as an actress-author in the film. In such a way, the role of *Camille* is generally regarded as Greta Garbo's finest screen performance.

**Keywords:** Embody film; Actor-author; Transposition.

## O CÂNONE ATORAL GRETA GARBO, UM AMÁLGAMA ATRIZ-AUTORA E ESTRELA

A minha hipótese inicial de pesquisa aventava se os fatores de indexação e aderência de Greta Garbo às discursividades prementes a respeito do plano atoral, herdadas desde as disseminações teóricas teatrais e transpostas em dada medida via cinematografização atuacional do ator/ atriz (adaptações operativas às signagens específicas do campo do cinema) corroboraram à fascinação exercida ao longo dos anos sobre a figuração de Greta Garbo no cinema, garantindo-lhe o *status* de ser considerada uma das maiores estrelas da história da arte cinematográfica.

Notadamente, a minha abordagem hipotética era frontalmente orientada pela noção de inserção no cânone, que vai apregoar a respeito do alinhamento às discursividades contextuais de modo a inscrever-se e/ou indexar-se à parâmetros aceitos; notórios de aceitabilidade e prestígio representativo em arte.

Canône: “vem do grego *kanón*, através do latim *Canon*, e significa regra. Com o passar do tempo, a palavra adquiriu o sentido específico de conjunto de textos autorizados, exatos, modelares. (...) Por extensão, passou a significar o conjunto de autores literários reconhecidos

como mestres da tradição” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 61). Do ponto de vista discursivo é uma construção histórica, residida no ato de descrever, refere-se, portanto ao lugar construído no imaginário coletivo; as imagens contemporâneas vão buscar a sua memória nesses referentes (MAZZOLA, 2015). A argumentação, nesse sentido, parte da condição do *status* estabelecido e consagrado da atriz no cânone da atorialidade. Sabe-se e a história do cinema evidencia isso, que Greta Garbo é considerada uma das atrizes mais imitadas e referenciadas em obras artísticas das mais variadas artes, como o teatro, a música e as artes visuais.

Nessa tessitura, de acordo com Mazzola (2015), como sabemos a inserção do cânone se relaciona frontalmente com o processo de análise do discurso acerca da feitura em arte, procedimento este que não deixa de considerar a relação das realizações artísticas com o seu contexto tempório-social. Poder-se-á verificar nas obras das artes indícios do momento no qual foram criadas, dos espaços, dos lugares e das sociedades em que se deram a circular, isto é, dos sujeitos produtores e leitores envolvidos nesse processo de composição e fruição, posto que “toda obra artística apresenta uma sintomatologia de seu tempo, perceptível para uns, opaca para outros, mas pode ser resgatada por meio da análise” (MAZZOLA, 2015, p. 33).

Tal *modus operandi* infere sobre os posicionamentos da arte (dos artistas) e da crítica de arte, em processo de retroalimentação. Em vista disso é importante ressaltar, que o cânone e o valor estético são campos formais da crítica, e que são atualizados via os esforços revisionistas dos pesquisadores/teóricos. Assinala-se, também, que é cada vez mais comum que o método de revisionamento das obras e das teorias correntes contextuais das criações artísticas venha a ser engendrado e perfilado por artistas, que são também pesquisadores teóricos.

Nesta conjuntura, as discursividades teóricas ainda nos dias de hoje vão apregoar a sapiência de que sem dúvidas “Greta Garbo é a mais famosa estrela feminina de cinema de Hollywood produzida durante o final da era do cinema mudo e o início da era de ouro do sistema de estúdios” (HALLMAN, 2017, n.p. – tradução minha)<sup>2</sup>. Seguramente isso não se deu ao léu, se considerarmos os preceitos valorosos contextualmente ao período atuacional da atriz, tangenciando-se pelo léxico do ator cinematográfico, a pesquisa exploratória vai revelar que a obra atoral era fortemente calcada na imbricação da rosticidade e a fotogenia<sup>3</sup>,

---

2 Greta Garbo is arguably the most famous female movie star Hollywood produced during the late silent film era and the beginning of the golden age of the studio system.

3 A fotogenia é um conceito “ligado inicialmente às vanguardas europeias dos anos 1920, mas que volta retrabalhada em diferentes períodos históricos. Na época do cinema silencioso e início da fase falada do clássico (final dos anos 1920 até os 1940), a fotogenia funciona como pilar econômico do cinema industrial e elemento

contígua ao exímio trabalho de transparecimento do interno da personagem e o controle da emoção. Nada obstante, o trabalho de contenção de emoção exposta em transparência ao olhar da espectralidade em *close* definiu muitas vezes as carreiras dos intérpretes. Conter a emoção, significa emocionar-se em cena, na justa medida transcendente e criativa (artística) de modo verossímil. Qualquer exagero, ou dissemelhança ao ideal de realidade representativa vai ser repellido e a presença do intérprete indubitavelmente é posta em xeque. Em nenhum desses aspectos poder-se-á acusar Greta Garbo de perjurar tais premissas da interpretação cinematográfica, ao contrário. Desde o início da inserção dos atores profissionais na linguagem cinematográfica houve o fator condicionante de que estes intérpretes deveriam abdicar da sua ancestral e milenar teatralidade, pois como o próprio verbete incita, a *teatralidade* era definidora da essencialidade de outra arte, a teatral. O cinema veio a exigir dos atores, então, a total adaptação da sua própria linguagem operativa (a atorial/atuacional).

Nesse sentido, a dilatação maiorada do corpo, do rosto e da voz, foram na grande maioria das vezes deixadas de lado, em favor da sutileza do gesto, e a interiorização dos sentimentos. Essa demanda, constatatadamente aferiu ao rosto do ator um novo patamar de significação, nunca dantes alvitado na história da arte. Pela primeira vez, o ator se via diante do paradoxo da necessidade de ter de exprimir praticamente tudo em rusticidade, mas sem o exagero representativo, em absoluta contenção de emoções, de modo exponencialmente autodecodificado<sup>4</sup>, sem a ancestral teatralidade que por milênios foi a definidora da linguagem atorial, e acima de tudo em verossimilhança – tratada sempre plasticamente; a busca pela realidade cinematográfica sempre foi idealizada, assim como no teatro, e nas outras artes, posto que se tratam de modalidades representativas, conquanto não reais, por mais realísticas que evoquem ser. A representação realista do *close* do rosto é um exemplo claro disso, vemos uma imagem que causa a impressão de realidade, mas é um recorte corpóreo, uma face que

---

preponderante de alguns gêneros, como melodrama ou horror (...). Trata-se de conceito amplamente banalizado pela linguagem cotidiana sobre uma suposta harmonia física de traços do rosto em fotografias e filmes, em sua maioria amadores. A fotogenia pertence, no entanto, a um quadro teórico bem definido no qual a beleza plástica nem sempre tem a palavra final. Ela pode ser resumida como o efeito quase miraculoso que a visão aproximada do rosto desencadeia nos espectadores, mesclando admiração, inquietação, fascínio e êxtase. A fotogenia pode atingir também objetos ou partes do corpo em *close*. Nesse caso, ela revela atributos expressivos e significativos da coisa representada para além da denotação de sua aparência. A busca pela fotogenia é o ponto nevrálgico da construção da imagem do cinema clássico, a mola-mestra do jogo naturalista do ator, da identificação entre espectador e personagem e do sistema de estrelato dos estúdios hollywoodianos” (GUIMARÃES, 2016, p. 222-223).

4 Vide a pragmática cinematográfica que em primazia demanda a repetição dos *takes* nas filmagens, ao interesse da captura precisa da imagem/*mise en scène* ao gosto dos cineastas.

não possui o corpo evidente. Essa rusticidade, como aspecto privilegiado de significação vai exercer amplo domínio na carreira dos intérpretes, entretanto o rosto da atriz de A Dama das Camélias, parece ser um dos que mais fascinação causou:

O rosto de Garbo representa o momento frágil em que o cinema está prestes a extrair uma beleza existencial de uma beleza essencial, em que o arquétipo está se inflitando em direção ao fascínio pelos rostos percíveis, em que a clareza das essências carnis cederá o seu lugar a uma lírica da mulher (BARTHES, 1975, p. 48).

Do mesmo modo a *fascinação* dos intérpretes estelares era também uma das prerrogativas atorais, tida como um marcador importante para se agregar à própria persona do ator, da atriz, da estrela, e sobretudo era um elemento definidor de empregabilidade da classe atoral.

Importa destacar que é essa a ambiência operacional de Greta Garbo (o cinema hollywoodiano), e que assim ela estava inserida num complexo modelo operativo industrial: o *star system*<sup>5</sup>. Isto posto, especificamente, a *fascinação* vai alvitrar que “é fascinante o que controla pela potência de seu olhar, o que imobiliza e cativa por seu brilho, o que deslumbra por sua beleza, sua ascendência ou seu prestígio. Pela *mimesis* e por mecanismos de identificação” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 119).

Acerca da assertiva acima de Aumont e Marie, notavelmente, a ordem do fascínio sobre a persona de Greta Garbo que foi o “símbolo do *star system* até o fim dos anos quarenta” (CUNHA, 1999, p. 140), preenche em demazia este ítem conformador da presença do intérprete hollywoodiano, visto que a fascinação que a atriz exerceu sobre a espectralidade se manteve ativa, mesmo após o seu afastamento das telas do cinema, estendendo-se até os dias atuais.

Era do conhecimento de todos a aversão da atriz pela exposição de sua vida privada ao público, extremamente reservada deu pouquíssimas entrevistas, e era tida como uma mulher de muito mistério por isso. O estúdio percebeu nessa característica da atriz um elemento a se valorizar na construção da persona da estrela Garbo, como alguém de mistério, instigante, fascinante.

---

<sup>5</sup> Notoriamente o *star system* “vai corresponder a uma necessidade, por parte do público, de projeção-identificação; e, da parte do complexo de produção cinematográfica, de utilizar o cinema como indústria econômica de alta rentabilidade. Até os anos cinquenta, o público não ia ao cinema para assistir a um filme de Ford ou Rossellini, mas para ver Garbo ou Marilyn, por exemplo” (CUNHA, 1999, p. 140).

A obra da construção da imagem da atriz não parou por aí, sendo estrela da Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), Garbo era filmada por William Daniels, considerado “um mestre do preto e branco e foi o responsável por capturar a imagem de Garbo em, simplesmente, 21 filmes, incluindo os clássicos Mata Hari, A Dama das Camélias (...)” (MORAIS, 2014, n.p.). Além disso, o respeitado figurinista Adrian “que desenhou figurinos para mais de 250 produções (...). Vestiu Greta Garbo em oito filmes” (*idem*, 2014), incluindo A Dama das Camélias. Como se pode ver, a imagem e persona da atriz eram esmeradamente tratadas.

Nada obstante, por estar inserida no contexto de produção do cinema industrial hollywoodiano, Greta Garbo, além de aderir aos princípios atuacionais vigentes com excelência, oferecia algo a mais: o transcender em atuação.

Um exemplo de que o elemento atuacional, ou dito de outro modo o virtuosismo na atuação, evidencia-se como fator exponencial de valor estético estimado no estabelecimento do ator/atriz como cânone, mais valorizado do que outros é o fato de que o consenso crítico asseverava que Greta Garbo era melhor atriz do que Marlene Dietrich, mesmo que a última tenha aparecido em muitos filmes mais importantes do que Garbo (VIEIRA, 2005).

O poder atuacional de Greta Garbo sempre foi imantado pela rosticidade, fala-se que: “Garbo disse mais com seus olhos do que a maioria dos seus contemporâneos jamais ousariam colocar em palavras”<sup>6</sup> (BRET, 2013, n.p. – tradução minha).

Tangencialmente a isso, Edgar Morin, expoente teórico do *star system* nos fala sobre a mística atuacional de Greta Garbo de forma assertiva, considerando a volatilidade bem vinda de seu trabalho, outro aspecto fundamental ao erigimento das carreiras: a disponibilidade de interpretação; atuar em diferentes papéis. Eis, o que ele nos diz sobre a intérprete: “foi divina, tão misteriosa e soberana como a mulher fatal, tão profundamente pura e destinada ao sofrimento como a jovem virgem, encarnando a beleza do sofrimento, e o sofrimento da solidão” (MORIN, 1980, p. 22).

De todo, constata-se a respeito das teorias e discursos eminentes no período de atuação da atriz, em desenvolvimento de arregimentação praxiológica, termos, condições e requerimentos dedilhados de forma lábil acerca das epistemologias e práticas atuacionais (dentro e fora do estúdio, vide a construção das personas estelares para além da sua figuração nas telas) dos intérpretes cinematográficos via perfilamentos de indexação nas teorias críticas hegemônicas do cinema industrial, a que Greta Garbo estava contextualizada, e que possuem

---

<sup>6</sup> Garbo said more with her eyes than most of her contemporaries would ever dare put into words.

grandes reverberações até os dias de hoje. Perante esse arrazoado contextual, é indicativo e diagnóstico, que certamente a atriz preenchia todos, ainda que não frontalmente, como é o caso da sua personalidade reservada, mas que fora recontextualizada pelos administradores dos estúdios.

## **A DAMA DAS CAMÉLIAS: CORPORIFICAÇÃO E TRANSPOSIÇÃO, VIAS DE UMA ATRIZ-AUTORA**

Se o aspecto estelar reverberado sobre a imagem da atriz para além das telas pelos esforços da MGM era minucioso, como ligeiramente foi tratado na seção anterior deste texto, pode-se dizer que o trabalho estrito atuacional da atriz era senão na mesma medida, até mais meticuloso do que o trabalho do estúdio. Tal poder de atuação conferiu-lhe um *status* que poucos atores-intérpretes conquistaram: o de atriz-autora. Tal concepção teórica: do ator como autor (*actor as auteur*) na obra cinematográfica foi forjada por Patrick McGilligan (1975), que propõe que:

A teoria do autor pode ser revisada e desdobrada com atores em mente: sob certas circunstâncias, um ator pode influenciar um filme tanto quanto um roteirista, um diretor e um produtor; alguns atores são mais influentes que outros; e existem alguns poucos raros intérpretes cuja capacidade atuacional e personas cinematográficas são tão poderosas que eles corporificam e definem a própria essência de seus filmes (McGILLIGAN, 1975, p. 199 – tradução minha)<sup>7</sup>.

Nada obstante, a relação da literatura com o cinema, especialmente em seu caráter transpositivo de linguagens, que atravessa em dada medida os aspectos concernentes à tradução intersemiótica promulgada por Roman Jakobson (1995), e que foi desdobrada adiante por teóricos como Julio Plaza (2003) é amplamente discutida nas ciências humanas. Nessa esteira, pesquisadores prepoderantes como Anne Ubersfeld (2005, p. 1) vem a nos dizer a respeito da questão da *relação texto-representação*, e Patrices Pavis (1999, p. 123) da *tradução intergestual*, que em suma abordam o plano artístico de criação a respeito da transposição da obra literária para a corporificação de uma nova obra (traduzida/adaptada/transposta) em outra linguagem. Nesse

---

<sup>7</sup>The auteur theory can be revised and reproposed with actors in mind: under certain circumstances, an actor may influence a film as much as a writer, director and producer; some actors are more influential than others; and there are certain rare few performers whose acting capabilities and screen personas are so powerful that they embody and define the very essence of their films.



sentido, a corporificação do personagem pelo ator / atriz, transposto na obra literária e concretizado na cinemática da obra fílmica surge como fator de grande peso nessas abordagens transpositivas. Especialmente, em obras que atribuem a predominância cinemática no desdobramento da personagem, evocados, por exemplo, pela realização de personagens títulos, que nestes casos, ademais veem a definir o grande corpo da ação dramática da trama, como é o caso de Camille (Greta Garbo) em *A Dama das Camélias*.

Nesse sentido há inúmeros estudos que fazem asserções a respeito da transposição do personagem, tal como Pavis (1999, p. 288), que assevera que o estatuto da personagem “é ser encarnada pelo ator, não mais se limitar a esse ser de papel sobre o qual se conhece o nome, a extensão das falas e algumas informações diretas (por ela e por outras figuras) ou indiretas (pelo autor)”, isto se refere diretamente ao aspecto tratado por Ubersfeld (2005) acerca da arte do ator em transposição representativa, que vem a consistir, “em grande parte, na escolha daquilo que não é preciso fazer e ouvir” (UBERSFELD, 2005, p. 3), que se dá no plano operativo/representativo e analítico atoral, quando da corporificação da personagem. De tal modo, que em filmes que buscam corporificar o personagem em transposição fílmica como corpo do filme há a concretização inextricável das noções de *embody film* (corporificação do filme pelo ator) e *embodiment in acting* (corporificação da personagem), isto é, corporificação do filme via corporificação do personagem em vias de imbricação da linguagem fílmica e atoral.

Notoriamente, essa primazia ancestral de representação: a encarnação ou corporificação da personagem como forma fílmica é oriunda da Antiguidade Clássica teatral e persevera na contemporaneidade na realidade cinematográfica, posto que *o vestir-se da personagem* (em suas múltiplas camadas de significação e enunciação) vem a determinar “o elemento de transformação em que se baseia a essência da representação dramática” (LESKY, 1976, p. 49), herança estética dos primórdios da representação do texto na cena. Segundo Lesky (1976), somente a partir da transformação<sup>8</sup> do ator que “pode surgir a arte dramática, que é algo distinto de uma imitação desenvolvida a partir de um instinto lúdico, e distinto de uma representação mágico-ritual

---

<sup>8</sup> A terminologia empregada pelo autor de *transformação* do ator na personagem é uma das acepções de *embodiment in acting* (termo que aciona a guisa de *corporificação* de um personagem que parte de um texto em atuação). Amplamente desdobrado pelos esforços teóricos de Constantin Stanislavski (1863-1938) a respeito da encarnação do papel, de tal modo que o autor construiu ao longo de sua carreira um sistema de preparação atuacional para concretização do ator sobre o erigimento das suas personagens (STANISLAVSKI, 1989). Dentre os termos equivalentes verificam-se encarnação, incorporação, corporificação, personificação, transformação, transmutação. São verificados e relacionados especialmente na modalidade de atuação designada por *interpretação*, que invoca a atividade do ator como *intérprete*, amplamente requerida, especialmente no universo cinematográfico.



de demônios, arte dramática, que é uma replasmação do vivo” (LESKY, 1976, p. 61). Do mesmo modo, Berthold (2008), afirma que é “o ator que traz à vida a obra do poeta” – falando, também do contexto do atuante na Antiguidade. Adiante no entretempo histórico, ainda sobre a relação do ator com o personagem, Abirached (1994) fala da requerida perda da própria identidade do ator pelo prisma de evidenciar um outro, o personagem, nessa leitura, o ator estaria posicionado no entre-lugar da literatura, do filtro ator, e da atuação como resultado concreto, que se move, ainda que num espaço ficcional, representativo (ABIRACHED, 1994). Notadamente, essas abordagens transpositivas se relacionam com a noção de *especificidade da expressão artística* desdobrada por Jean Caune (2012, p. 116), que aventa que:

Em si mesmos, os elementos constitutivos da forma não possuem significação. Perceber um objeto de arte implica uma dupla consciência: a do sinal e a da forma significativa. A consciência do sinal se impõe porque a forma artística se dirige a um destinatário potencial. Essa consciência se abre sobre a pragmática da enunciação artística, isto é, sobre o ato mesmo pelo qual o artista toma posse dos meios de expressão e os mobiliza na produção de uma forma dirigida a um destinatário (CAUNE, 2012, p. 116).

Logo, o ator possui relevante papel na especificidade narratológica do cinema tão bem assimilada da literatura, no que tange a representação e a forma dos personagens, nesse processo de criação fílmica, posto que é o intérprete quem seleciona e mobiliza os seus próprios meios de expressão de rosto-corpo-voz para a representação do personagem; os atores-autores, muito mais, pois são capazes de enunciarem uma atuação convincente, pelo seu caráter exponencial de co-criadores. Essa parcela da atorialidade é detentora de técnica e da habilidade de transcendência atuacional: imantam sobre si e suas composições a fascinação de seus destinatários. Do mesmo modo, essa abordagem costumeira do cinema em pautar-se nas estruturas narrativas, muito por meio da interpretação dos atores, gera um ponto de intersecção entre a literatura, a atorialidade e o cinema, amplificado nas ocasiões transpositivas de obras literárias para o campo do cinema.

Assinalo, nesta esteira, que no tocante à Greta Garbo como objeto de análise de corporificação fílmica (definição do filme em *A Dama das Camélias*), refere-se a tratativa de análise sobre a linguagem atorial impetrada pela atriz no ato da realização do filme lançado em 1936, sob direção de George Cukor. Nessa tessitura, com base nesse aporte analítico é possível diagnosticar que a atriz realiza um trabalho ancorado na primazia cinematográfica de busca pela representação da realidade via mimesis, outrossim:

Vista em si mesma, a mimeses não tem um referente como guia, é ao contrário uma produção, análoga à da natureza (o limite aristotélico da metáfora orgânica). Não sendo o homólogo de algum referente, tanto ao ser criada, quanto ao ser recebida, ela o é em função de um estoque prévio de conhecimentos que orientam sua feitura e recepção (LIMA, 1980, p. 50).

Assim sendo, em termos atuacionais, a mimesis fílmica vem a constituir-se como um ato artístico de representação, num processo de transposição de referentes, reais, verossimilhantes em modo cinematográfico. De modo que a atriz junciona o referente da realidade, do verossímil, do verificável na realidade sócio-cultural – e comunica em atuação, uma realidade identificável aos olhos e sentidos da espectralidade. Faz isso, ao compor um corpo-rostro-voz, em uma partitura cênica calibrada, medida pela linguagem dos planos e angulações de câmera, e efetivo aproveitamento dos *closes*, em que expõe o interno da personagem, sua alma, seus dramas e conflitos, num trabalho esmerado de rusticidade com múltiplas modulações faciais.

O vetor literário (de escrita de Alexandre Dumas Filho<sup>9</sup>) é amalgamado pela atriz com o vetor atuacional, dado que são imbricados em sua tessitura compositiva via o aprumo efetivo e calculado da ação dramática<sup>10</sup>, que a atriz engendra no filme, de modo transpositivo pela sua técnica atuacional própria e inimitável. A noção de ação dramática é esquartejada via personagem Camille/Marguerite Gautier/A dama das Camélias – cortesã famosa, circula em ambientes luxuosos; logo, a proxêmica<sup>11</sup> da *mise en scène* alvitra corpos muito próximos ao da protagonista, em menor número são os planos no filme em que a personagem aparece sozinha (vide figuras 1, 2 e 3). Em geral, está cercada por pessoas que dividem o enquadramento com Garbo. Nessa tessitura, no que se refere à esfera estrita da intérprete, ressalta-se que na grande maioria das

---

9 Os estudos literários vão aventar que em A Dama das Camélias “não é o amor, é o reconhecimento: a Dama, Marguerite, ama para ser reconhecida e, a esse título a paixão provém inteiramente de outrem” (BARTHES, 1975, p. 119-120).

10 Entende-se por *ação dramática*: “1. No plano do ator, é o conjunto de reações externas que envolvem e animam o intérprete enquanto atua na criação da personagem, ao desenvolver o enredo proposto pelo texto (...). Dependendo das tendências a serem defendidas (...) e de algumas escolas de interpretação, pode-se considerar como ação o comportamento interno de cada uma das personagens. 2. No plano do texto, pode-se considerar o movimento interno que deflui do conflito entre duas posições antagônicas colocadas no texto dramático, com a função de gerar um evoluir constante de acontecimentos, de vontades, de sentimentos e de emoções” (TEIXEIRA, 2005, p. 21). Assim sendo, “a ação dramática reside essencialmente num agir colidente, e a verdadeira unidade apenas pode ter seu fundamento no movimento total, para que a colisão, segundo a determinidade das circunstâncias, dos caracteres e dos fins particulares, igualmente se apresente adequada aos fins e aos caracteres, bem como supere sua contradição” (HEGEL, 2004, p. 208).

11 Proxêmica: “Codificação cultural das relações espaciais entre os indivíduos” (PAVIS, 2005, p. 143).

cenar o fator exponencial de jogo da atriz se dá por meio do trabalho em rusticidade, Garbo exprime sentimentos interiores, comumente responde ao interlocutor de cena com uma expressão de simpatia, gracejo, para em seguida, expor um diálogo interno de contrariedade ou remorso. Faz tudo isso, via sensíveis, micro, e ligeiras modulações faciais (arca levemente a sobrancelha, baixa os olhos na direção contrária a do interlocutor voltando-se para si, entre abre o boca de modo reticente enunciando que a personagem calcula o que deve ser dito).



Figuras 1, 2 e 3: *Closes* em ordem cronológica de Greta Garbo em *A Dama das Camélias* (1936)  
Fonte: *A Dama das Camélias* (1936)

A partitura inicial da atriz transparece um simulacro em sociedade; ativa, possui um tônus levemente teatral para evocar a ideia de que sua personagem está representando alguém que na realidade não é (a cortesã, que conserva em si um sonho romântico e idealizado sobre as relações amorosas). Ao longo do filme, Camille vai despojando-se dessa máscara por apaixonar-se pelo jovem Armand Duval (Robert Taylor). A jornada de Gautier não é facilitada, ela enfrenta conflitos com diversos personagens, o mais fatal deles se dá com o sogro (Lionel Barrymore), que a convence de deixar Duval para que ele tenha a oportunidade de viver uma vida longe da realidade de uma então ex-cortesã. Convencida de que isso seria o melhor para o seu ente amado, ela reata o relacionamento com o seu antigo protetor, o Barão de Varville (Henry Daniell), para assim afastar Armand – que num acesso de ciúme a procura para ofendê-la severamente.

Aos poucos, pelos conflitos enfrentados e morte da realização de seu sonho, Camille vai definhando até ficar acamada. A partitura cinematográfica da atriz evidencia isso via a ação dramática transpositiva de Garbo, que caminha da altivez (figura 4) à simplicidade de Camille (figura 5), para finalmente, o fim trágico de morte da personagem por conta do desgaste emocional de profunda tristeza e decepção (figura 6).



Figuras 4, 5 e 6: *Closes* em ordem cronológica de Greta Garbo em *A Dama das Camélias* (1936)  
Fonte: *A Dama das Camélias* (1936)

Corporificação fílmica perfeita de Greta Garbo, inextricável ao princípio de *ação dramática*, posto que “o indivíduo dramático colhe ele mesmo os frutos de seus próprios atos” (HEGEL, 2004, p. 203). Sublinha-se que o ator (ou atriz) imprime a sua própria personalidade na personagem, querendo ou não, pelo seu passado psicofísico, intelectual, emocional; razão pela qual alguns personagens são mais indicados a determinados atores e atrizes. Dessa maneira, a concretização cênica da ação dramática vai requerer o emprego da técnica pessoal do ator, da atriz. Por conta disso, pode-se dizer que nunca jamais repetir-se-á a *performance* de Greta Garbo, felizmente a cinematográfica do filme encontra-se preservada.

Sobre a personalidade da atuação: as técnicas de esboroamento dos vícios atorais são vivazes à comunicação atuacional, no entanto, sua efetividade é parcial. O desejo pelo controle e abandono da representação de si, requer treino e aprimoramento constantes, mas nunca adquire a totalidade. A história pessoal do ator o acompanhará ao longo de toda a sua carreira, registrado em seu corpo-mente-rostos-emoção, que está em retroalimentação e comunicação constante com os circundantes entes, discursos e contextos – e, portanto, em sucessiva atualização. Esse fator de renovação via treino, visadas de novas obras, vivências espirituais, emocionais e laborais é que veem a garantir essa impressão de abandono de si na representação de outro. Além é claro do manejo e traquejo, algumas vezes mais natural para uns do que para outros em transfigurar-se em outrem, que também é passível de aprimoramento, bem como apreensível por meio de estudo e apuramento técnico.

Em paralelo a isso, Marcel Martin (2005, p. 91), ao realizar asserções acerca do desempenho do ator na linguagem cinematográfica vem a nos dizer que “no cinema, em geral, a câmara encarrega-se de acentuar a expressão gestual e verbal, recorrendo ao grande plano e ao ângulo mais adequado: no ecrã os matizes e a interiorização são obrigatórios”, sobre essa assertiva pode-se depreender duas vias: ora o deslocamento do ator ao plano mais adequado, e ora o deslocamento da linguagem cinematográfica no provimento de um ângulo/plano/

enquadramento mais consonante à captura da atuação esmerada. O último caso, por certo, como corporificação do ator dando corpo ao filme, à cena, tange-se aos atores mais habilidosos; atores/ atrizes-autores, àqueles capazes de definir a essência do filme por meio de suas presenças/figurações cinematográficas.

Greta Garbo, certamente, ao aparecer em cena, presentificava/corporificava via encarnação da personagem todo o filme. Assim o fez em *A Dama das Camélias*, em ato tranpositivo da obra de Alexandre Dumas Filho, com sua personagem título, sob direção de George Cukor, como também o bem fez ao longo de sua filmografia.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se considerarmos a imensidão do perfilamento de intérpretes na linguagem cinematográfica, por certo, proporcionalmente pouquíssimos foram aqueles que após terem conseguido ingressar na arte do cinema, tenham conquistado o seu lugar no cânone atoral. Este sem sombra de dúvidas não é o caso de Greta Garbo.

Atriz de muitos recursos, trabalhou nos períodos pré som sincrônico e pós som sincrônico – os afamados cinemas mudo e falado. Um grande feito para a época, dado que muitos atores não conseguiram se manter nas telas após a transição desta nova modalidade cinematográfica, pela não aderência aos preceitos vocais vigentes de dicção ou sotaque. Ao amalgamar todas as discursividades contextuais da época da profissão de intérprete, Garbo consolidou-se como atriz, imantou-se pela fascinação que exercia em sua espectralidade (amplificada ao longo dos anos), e estabeleceu-se como modelo operativo a galgar-se na formação e exercício profissional da atorialidade em cinema.

Atriz-autora, possuía a habilidade atoral pouco encontrada de corporificação fílmica. Nada obstante, deixou para a história a adaptação mais aclamada de *A Dama das Camélias* (1936) de Alexandre Dumas Filho para o cinema com direção de George Cukor. As escritas dos mais notáveis teóricos parecem aferir-se a própria atriz, tão vivaz foi a sua indexação ao discurso artístico em seu contexto histórico. Adiante, tornou-se objeto direto de estudo de pesquisadores da envergadura e arcabouço teórico notáveis do campo científico, tais como Roland Barthes e Edgar Morin.

Operativamente, em sua técnica atoral apuradíssima, realizou a corporificação fílmica transpositiva de *A Dama das Camélias* de Dumas, via processo de interpretação

imbricado no detimento da ação dramática, no transparecimento do evoluir em conflito da sua personagem fílmica, dando corpo-rostovoz a uma personagem clássica da literatura, no cinema, perfazendo-se, assim, mais uma vez, como outrora já havia feito em outros filmes: atriz-autora. Notadamente, a história do cinema nunca mais foi a mesma depois de Greta Garbo.

## REFERÊNCIAS

A DAMA DAS CAMÉLIAS. Direção: George Cukor. Fotografia: William Daniels. Montagem: Margareth Booth. Música: Herbert Stothart. Figurino: Adrian. Direção de arte/cenários: Cedric Gibbons/Henry Grace, Jack D. Moore. Produção: Bernard H. Hyman, Irving Thalberg. Elenco: Greta Garbo, Robert Taylor, Lionel Barrymore, Elizabeth Allan, Jessie Ralph. Estados Unidos da América: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), 1936. 1 DVD (109 min), p&b. Título original: Camille.

ABIRACHED, Robert. *La Crise du Personnage dans le Théâtre Moderne*. Paris: Editions Gallimard, 1994.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papirus, 2003.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. São Paulo: Difel, 1975.

BRET, David. *Greta Garbo: a divine star*. London: The Robson Press, 2013.

CAUNE, Jean. *Cultura e comunicação: convergências teóricas e lugares de mediação*. São Paulo: Unesp, 2014.

CUNHA, João Manuel dos Santos. O jogo metaliterário no écran-éter de A Hora da Estrela. *Cerrados*, Brasília, v. 8, n.9, p. 135-146, 1999.

DUMAS, Alexandre (Filho). *A Dama das Camélias*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

GUIMARÃES, Pedro Maciel. O rosto do ator: da expressão fotogênica ao reflexo externo. *Sala Preta*, São Paulo, v. 16, p. 220-232, 2016.

JAKOBSON, Roman. *Os aspectos linguísticos da tradução*. São Paulo: Cultrix, 1995.

HALLMAN, Philip A.. Cinema and Media Studies: Greta Garbo. In: Oxford University. *Bibliographies*. Oxford: University of Oxford, 2017.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de estética*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

LESKY, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

LIMA, Luiz Costa. *Mimeses e modernidade, formas das sombras*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MAZZOLA, Renan Belmonte. A formação dos cânones literários e visuais. In: *O cânone visual: as belas-artes em discurso*. São Paulo: Editora UNESP; Cultura Acadêmica, 2015, pp. 29-68.

McGILLIGAN, Patrick. *Cagney: the actor as auteur*. Cranbury, New York: A. S. Barnes and Co., 1975.

MORAIS, Carlos Francisco de. Ana Karênina: da página à tela. In: XIV Encontro da Associação Brasileira de Literatura Comparada - ABRALIC, 2014, Belém. *Anais do XIV Encontro da Associação Brasileira de Literatura Comparada - ABRALIC*. Belém, 2014, v.1, n.p.

MORIN, Edgar. *As estrelas de cinema*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PAVIS, Patrice, 2005. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas: Escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

STANISLAVSKI, Constantin. *Minha vida na arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

TEIXEIRA, Ubiratan. *Dicionário de Teatro*. São Luis: Instituto Geia, 2005.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Perspectiva. São Paulo, 2005.

VIEIRA, Mark A.. *Greta Garbo: a cinematic legacy*. New York: Harry N. Abrams, 2005.