

IONESCO, JOYCE E SHAKESPEARE NO CINEMA DE MANOEL DE OLIVEIRA

IONESCO, JOYCE AND SHAKESPEARE IN THE CINEMA OF MANOEL
DE OLIVEIRA

IONESCO, JOYCE Y SHAKESPEARE EN EL CINE MANOEL DE
OLIVEIRA

*Kedrini Domingos dos SANTOS**

Resumo: A literatura e o cinema constituem-se como sistemas semióticos distintos, aspecto que evidencia a complexidade da relação entre essas artes. A literatura apresenta temas e estruturas narrativas que podem inspirar o trabalho cinematográfico. Ambas as artes podem provocar emoções e sentimentos no homem através de suas imagens: enquanto a literatura associa-se à imaginação, o cinema coloca a imagem diante do espectador. Considerando o cinema do cineasta português Manoel de Oliveira, e ciente do diálogo que ele mantém com outras artes, especialmente com a literatura, buscaremos observar, a partir do filme *Je rentre à la Maison*, o intertexto do filme com três grandes obras: As peças teatrais: *Le roi se meurt*, de Ionesco e *A tempestade*, de Shakespeare, e o romance *Ulisses*, de James Joyce. Procuraremos compreender como essas obras literárias se integram no universo fílmico oliveriano, tornando-se parte fundamental para a construção do sentido.

Palavras-chave: Literatura; Cinema; Manoel de Oliveira; Intertextualidade.

Abstract: Literature and cinema constitute themselves a distinct semiotic system, an aspect that evidences the complexity of the relationship between these arts. The literature presents themes and narrative structures that can inspire cinematographic work. Both arts can provoke emotions and feelings through their images: while literature is associated with imagination, cinema puts the image before the spectator. Considering the cinema of the Portuguese filmmaker Manoel de Oliveira, and aware of the dialogue he maintains with other arts, especially with literature, we will seek to observe, from the film *Je rentre à la Maison*, the intertext of the film with three great works: The theater pieces: Ionesco's *Le roi se meurt* and Shakespeare's *The Tempest*, and James Joyce's novel *Ulysses*. We will seek to understand how these literary works are part of the Oliverira's film universe, becoming a fundamental element for the construction of meaning.

Keywords: Literature; Movies; Manoel de Oliveira; Intertextuality.

* Doutora em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista (UNESP/Araraquara. Contato: keds_dom@yahoo.com.br.

Resumen: La literatura y el cine se constituyen como sistemas semióticos distintos, un aspecto que resalta la complejidad de la relación entre estas artes. La literatura presenta temas y estructuras narrativas que pueden inspirar el trabajo cinematográfico. Ambas artes pueden provocar emociones y sentimientos en el hombre a través de sus imágenes: mientras que la literatura está asociada con la imaginación, el cine antepone la imagen al espectador. Considerando el cine del cineasta portugués Manoel de Oliveira, y consciente del diálogo que tiene con otras artes, especialmente con la literatura, buscaremos observar, desde la película *Je rentre à la Maison*, el intertexto de la película con tres grandes obras: Las obras de teatro: *Le roi se meurt*, de Ionesco, y *La tempestad*, de Shakespeare, y la novela de James Joyce, *Ulises*. Trataremos de comprender cómo estas obras literarias se integran en el universo cinematográfico olivero, convirtiéndose en una parte fundamental para la construcción del significado.

Palabras clave: Literatura; Cine; Manoel de Oliveira; Intertextualidade.

Introdução

O cineasta português Manoel de Oliveira (1908-2015) tem uma trajetória artística excepcional. Sua imensa produção cinematográfica e a qualidade de sua obra denotam um percurso estético peculiar, cujas sensibilidade e complexidade permitem refletir sobre a vida e sobre a arte. Manoel de Oliveira produz um cinema diverso daquele praticado em Hollywood e, assim como Bertholt Brecht (1898-1956) fazia em seu teatro, ele apela à criticidade do espectador, o qual deve se posicionar diante do que vê, esforçando-se por compreender e construir o sentido a partir do trabalho artístico desenvolvido pelo cineasta.

Podemos dizer que a estética oliveiriana é disjuntiva na medida em que quebra com a linearidade da ação. Como demonstra Stam (2006), este tipo de cinema, praticado por Eisenstein (2002), se interessa por uma *diegesis* truncada, interrompida por digressões e materiais extradiegéticos. Ao usar técnicas de distanciamento, Manoel de Oliveira deseja alcançar pessoas que tenham consciência artística e intelectual, de modo a deixar o público pensar e tirar suas próprias conclusões a partir do que é mostrado.

Oliveira cultiva o gosto pelo paradoxo. Seu cinema perverte a técnica da verossimilhança do cinema clássico e possibilita a criação da polifonia, com a presença de vários pontos de vista e várias leituras possíveis. Outra característica marcante no cinema de Manoel de Oliveira é o diálogo que estabelece com outras artes - como a pintura, a música, especialmente a literatura. Boa parte de sua obra

cinematográfica corresponde a versões da literatura para o cinema. Camilo Castelo Branco, José Régio e Adolfo Casais Monteiro são alguns dos escritores retomados pelo cineasta português. Todavia, Oliveira propõe um cinema moderno e novas leituras e formas de adaptar textos literários.

Acreditamos que o filme *Vou para casa* (2001) nos permitirá verificar algumas das peculiaridades do cinema oliveiriano, evidenciando a modernidade da obra cinematográfica do diretor. Este filme, que conta com a presença de grandes atores como Michel Piccoli, Catherine Deneuve, John Malkovich e Antoine Chappéy - os quais já tinham trabalhado em outros filmes com Oliveira -, conta a vida de um grande ator, no auge de sua carreira, depois de receber a notícia de que seus familiares morreram.

Hipertextualidade no filme

Robert Stam (2006), retomando a teoria de Genette (2005), chama a atenção para a hipertextualidade, a qual diz respeito à relação entre um texto (denominado “hipertexto” por Genette) e um texto anterior ou “hipotexto”, que o primeiro transforma, modifica, elabora ou estende. No caso do filme *Vou pra casa*, os hipotextos do filme incluem três grandes obras literárias. As duas primeiras correspondem a peças teatrais: *Le roi se meurt*, de Eugène Ionesco (1909-1994), e *A tempestade*, de William Shakespeare (1564-1616), enquanto a última obra a ser representada é o romance *Ulysses*, de James Joyce (1882-1941). O personagem principal do filme, Gilbert Valence, é um ator de renome e representa, no filme, o papel principal nas duas peças: É o rei Bérenger, na peça de Ionesco, e Próspero, na peça de Shakespeare. Os trechos dos textos originais apresentados no filme aparecem em sua integralidade, havendo pouquíssimas alterações ou inversões dos mesmos.

O filme de Oliveira começa com a representação, em teatro filmado, da peça *Le Roi se meurt*, criada em 1962 pelo dramaturgo Eugène Ionesco. Representante do teatro do absurdo¹, Ionesco

¹ Martin Esslin (1968, p.20), retomando uma definição de Ionesco, diz: “Absurdo é aquilo que não tem objetivo; divorciado de suas raízes religiosas, metafísicas e transcendentais, o homem está perdido; todas as suas ações se tornam sem sentido, absurdas, inúteis.” Assim, o teatro do absurdo, também conhecido como “anti-teatro”

apresenta, em sua obra, temas como o universo da sociedade burguesa, seus preconceitos, o superficialismo das relações, a futilidade, o egocentrismo e o efeito da incomunicabilidade entre as pessoas (MEDEIROS, 2011), além do conformismo e o dogmatismo, a linguagem, a ideologia, o poder, a morte e o tragicômico da condição existencial. Ante esse cenário desolador, Ionesco revela a solidão do homem, deixando transparecer em seu teatro uma interrogação e uma angústia metafísica diante do absurdo do mundo (SANDILLON; ROBERT, 2012).

Para Ionesco (apud MEDEIROS, 2011), o cômico é trágico, tendo em vista que o trágico exprime “[...] a impotência do homem vencido e arruinado pela fatalidade de um destino ou de leis que regem o Universo [...]”, ao mesmo tempo em que essa impotência humana, esta inutilidade de seus esforços, pode parecer cômica. Por isso, ele chamou suas comédias de “dramas cômicos” e seus dramas de “farsas trágicas” (MEDEIROS, 2011). Nesse sentido, a peça *Le Roi se meurt* pode ser vista ao mesmo tempo como uma tragédia, por abordar a temática da morte, a saída fatal da vida humana, fatalidade da qual ninguém escapa e contra a qual nenhuma vontade, nenhum poder resiste; como uma comédia, pelas situações de cenas engraçadas, pelo cômico, pelo humor na linguagem, etc.; como uma tragicomédia e um melodrama, pela mistura do trágico com o cômico e mesmo como uma farsa, pelos exageros e inverossimilhanças que fazem rir.

Em *Le Roi se meurt*, a angústia metafísica da morte é o tema central. O personagem Bérenger pode ser visto como o homem universal, na medida em que, como diz Ionesco: “[...] *en réalité, pour moi, tout homme est un roi qui est au centre de l'univers. L'univers lui appartient jusqu'au moment où évidemment cela s'écroule.*”

ou “novo teatro”, caracteriza-se pela ruptura com os gêneros clássicos, como a comédia e a tragédia, questionando o lugar do homem no mundo, versando sobre o vazio e a fragilidade humana (SANDILLON; ROBERT, 2012). A partir do “sentimento do absurdo” frente a um mundo inexplicável (destruído pelas duas grandes guerras, lançando o homem em um estado de desolação, vendo ruir os grandes ideais defendidos pela burguesia: liberalismo econômico, liberdades políticas, progressos da ciência e da tecnologia, etc.), e herdeiro de uma atitude estética de negação, de anticonvencionalismo e da estética do “feio”, o teatro do absurdo apresenta “[...] encenações estranhas, chocantes, feitas de diálogos retalhados, *nonsense*, situações grotescas, encenações marcadas por uma atmosfera rarefeita, tragicômica, de redundâncias e silêncios.” (LAFALCE, 2011, p. 2).

(IONESCO, 1963b)². Como demonstra Vanhemelryck (2014), a morte apresentada no espetáculo é a única experiência existencial que todos os espectadores certamente viverão. Essa situação pode, por isso, permitir uma “comunhão de espírito” ao longo da apresentação, de modo a fazer com que o espectador se identifique com o rei e se confronte com sua própria morte, sofrendo com Bérenger, tanto pela impotência diante da morte, como pela recusa em morrer. Mas essa identificação é rompida constantemente pelo humor e pelo riso que a peça suscita.

A cena de *Le Roi se meurt* escolhida para integrar o filme de Manuel de Oliveira é muito importante tanto na peça quanto na diegese do filme. Nela, o personagem Bérenger diz: “*Pourquoi suis-je né si ce n’était pas pour toujours?*”³ E continua: “*Je n’ai pas eu le temps de connaître la vie.*”⁴ Ao que a rainha Marguerite responde: “*Il avait pourtant les plus grands savants pour lui expliquer. Et des théologiens, et des livres qu’il n’a jamais lus.*” (IONESCO, 1963a, 25)⁵. O rei acreditava ter todo o tempo do mundo e, embora tenha feito várias coisas durante sua existência – das quais pode se orgulhar ou se arrepende -, vendo-se diante do inevitável – a morte -, Bérenger deseja ardentemente viver e por isso não compreende e não aceita a morte. No entanto, mesmo sendo rei, Bérenger não está acima de qualquer lei: “*pauvre vieux. Il est comme nous*” (IONESCO, 1963a, 30)⁶, diz a camareira; e a morte o alcançará, como ocorre com todos os seres vivos.

A passagem em que Bérenger é comparado a uma criança também parece ser importante no contexto do filme de Oliveira, considerando a presença de Serge, neto de Valence: “*Un enfant! Un enfant! Alors je recommence! Je veux recommencer. (À Marie.) Je veux être un bébé, tu seras ma mère. Alors, on ne viendra pas me chercher. Je ne sais pas lire, je ne sais pas écrire, je ne sais pas*

² “[...] na verdade, para mim, todo homem é um rei que está no centro do universo. O universo lhe pertence, até o momento em que isso, obviamente, desmorona.” (IONESCO, 1963b). Todas as traduções são nossas, salvo indicação em contrário.

³ “Porque eu nasci se não era para sempre?” (IONESCO, 1963a, p.25).

⁴ “Eu não tive tempo de conhecer a vida.” (IONESCO, 1963a, p.25).

⁵ “Ele tinha, contudo, os maiores eruditos para lhe explicar. E teólogos, e livros que ele nunca leu.” (IONESCO, 1963a, p.25).

⁶ “Pobre velho. Ele é como nós” (IONESCO, 1963a, p.30).

compter. Qu'on me mène à l'école avec des petits camarades. Combien font deux et deux?" (IONESCO, 1963a, 31)⁷.

Nesta passagem, vemos o desejo de recomeçar, de voltar a ser criança, de ter novamente aquela sensação de que há toda uma vida pela frente, a qual será preenchida com várias experiências e aprendizagens. Todavia, no caso do rei, ele sabe quanto é dois mais dois, pois ele já passou por todas as fases da vida e não há como desfazer a passagem do tempo. Embora a morte possa chegar repentinamente, a ordem natural da vida nos leva da infância à velhice e o envelhecimento é índice da degenerescência humana. Assim, nas palavras de Ionesco, a peça *Le Roi se meurt* seria uma tentativa de aprendizado da morte, ou seja, aprender a morrer. Para o autor da peça, essa seria a coisa mais essencial que poderíamos fazer, porque “somos moribundos que não aceitam morrer” (IONESCO, 1996, p.78).

Há, ainda, na cena da peça, a compreensão por parte do rei de que o mundo continuará sem ele. Por isso, há o desejo de ser eterno, de que sua lembrança esteja em toda parte e que sua memória seja perpetuada pelo mundo após sua morte e sua existência não seja esquecida:

*Sans moi, sans moi. Ils vont rire, ils vont bouffer, ils vont danser sur ma tombe. Je n'aurai jamais existé. Ah, qu'on se souvienne de moi. Que l'on pleure, que l'on désespère. **Que l'on perpétue ma mémoire dans tous les manuels d'histoire. Que tout le monde connaisse ma vie par coeur. Que tous la revivent [...] Que tous les autres rois, les guerriers, les poètes, les ténors, les philosophes soient oubliés et qu'il n'y ait plus que moi dans toutes les consciences [...] Que je sois sur les icônes, que je sois sur les millions de croix dans toutes les églises. Que l'on dise des messes pour moi, que je sois l'hostie. Que toutes les fenêtres éclairées aient la couleur et la forme de mes yeux, que les fleuves dessinent dans les plaines le profil de mon visage ! Que l'on m'appelle éternellement, qu'on me supplie, que l'on m'implore.*** (IONESCO, 1963a, p.31, grifo nosso)⁸.

⁷ “Uma criança! Uma criança! Então eu começo! Eu quero começar de novo. (*Para Marie.*) Eu quero ser um bebê, você será a minha mãe. Portanto, ninguém virá me buscar. Eu não sei ler, não sei escrever, eu não sei contar. Que me levem para a escola com colegas de classe. Quanto é dois mais dois?” (IONESCO, 1963a, 31).

⁸ “Sem mim, sem mim. Eles vão rir, eles vão comer, eles vão dançar sobre meu túmulo. Eu jamais terei existido. Ah, que se lembrem de mim. Que chorem, que se desesperem. **Que a minha memória seja perpetuada em todos os livros de**

Na última passagem da peça, a rainha Marguerite ajuda, progressivamente, Bérenger a se afastar das coisas terrenas, de modo a se libertar de sua sensibilidade, de sua corporeidade, preparando-se para a morte. Isso porque os desejos – que movem a vida – estão voltados para a satisfação dos sentidos e na morte eles são desnecessários. Na fala final, Marguerite lhe diz: “*C’était une agitation bien inutile, n’est-ce pas? Tu peux prendre place.*” (IONESCO, 1963a, p.43)⁹. Aqui, podemos pensar que o homem é chamado a ocupar o seu lugar no mundo, aceitar sua condição existencial e seu destino, embora seja natural do homem não se resignar à sua natureza de ser mortal. Eis a tragédia humana, amplamente pensada pelos filósofos e poetas.

Em *Vou pra casa*, vemos a morte sendo trabalhada¹⁰. O texto de Ionesco parece um preâmbulo, enquanto nos bastidores da peça encenada ocorre o verdadeiro drama. Tudo o que até então tinha sido representado no teatro parece ter eco na vida do protagonista, indicando o que virá a seguir no filme. Primeiro será o desaparecimento de seus familiares mais próximos, levados num acidente. Depois, apesar do conforto das rotinas, a sensação de perda que se acentua progressivamente. O assalto, a oferta para protagonizar uma série comercial e, por fim, o mau desempenho em *Ulysses* de Joyce (JE RENTRE... 2005).

Depois da cena inicial, quando Valence recebe a terrível notícia do acidente envolvendo seus familiares, vemos um quadro informando a passagem do tempo, situação que nos remete aos filmes do cinema mudo. Théophanidis (2002) chama a atenção para essa elipse oliveiriana, indicando que o tempo passou, silencioso e invisível. No plano seguinte, Valence, em pijamas, olha o neto pela

história. Que todo mundo conheça minha vida de cor. Que todos a revivam [...]
Que todos os outros reis, guerreiros, poetas, tenores, filósofos sejam esquecidos
e que haja apenas eu em todas as consciências [...] **Que eu esteja nos ícones,** que eu esteja nas milhões de cruzeiras em todas as igrejas. Que missas sejam rezadas para mim, que eu seja a hóstia. **Que todas as janelas iluminadas tenham a cor e a forma de meus olhos, que os rios desenhem nas planícies o perfil do meu rosto!**
Que me chamem para sempre, que me supliquem, que me implorem.” (IONESCO, 1963a, p.31, grifo nosso).

⁹ “Foi uma agitação inútil, não é? Você pode ocupar seu lugar.” (IONESCO, 1963a, p.43).

¹⁰ Confira Calle, González Rodríguez e Pérez (2004).

janela de seu quarto. Nesse plano, ele vê a governanta ajudando o garoto a se preparar para a escola. Valence sorri, se afasta da janela e pega uma foto na escrivaninha. Ele a olha um momento, a recoloca no lugar e se afasta. Percebemos, pela cena descrita e pelo silêncio no ambiente, que, embora o tempo tenha passado, o acontecimento trágico permanece bastante presente em suas vidas. A vida segue para aqueles que estão vivos, e mais um dia se inicia...

Observamos que há uma repetição, tanto de acontecimentos recorrentes na vida de Valence, quanto na organização das sequências fílmicas. O cotidiano do ator é, portanto, apresentado: seu despertar, suas caminhadas por Paris, seu interesse por um quadro na vitrine, os sapatos novos que comprou (e que lhe foram roubados), seu hábito de se sentar sempre na mesma cadeira no mesmo café, seu trabalho... Oliveira também mostra, na Paris de Valence, agressores armados com seringas, programas televisivos que mostram ação, sexo e violência, além dos apelos mercadológicos, representados pelas vitrines. Como diz Théophanidis (2002), o cinema tenta mostrar a vida dos homens e seus costumes. Ao fazer isso, o filme parece revelar, assim como fez Ionesco, o absurdo que é viver: um contínuo despertar em um mundo caótico, cujo sentido se perde no vácuo da existência. Como diz Costa (2008, p.208): “A vida é feita de acasos, sejam eles grandes ou pequenos. Rotinas que se cruzam ou chocam as de outros.” A partir dessa ideia, a roda-gigante mostrada no filme pode nos remeter à roda da fortuna, ou roda da vida, símbolo da mutação, das alternâncias da vida cotidiana, que eleva o homem até o alto, antes de deixá-lo cair novamente (COSTA; ZIERER, 2000).

Outro aspecto que chama a atenção na cena da peça de Ionesco corresponde à ideia de que, no caso de Bérenger, a função real apaga a função humana. Sobre isso, Ionesco (1996, p.17) diz: “*Maintenant, ce qui est ennuyeux dans la société, c’est que la personne se confond avec la fonction, ou plutôt, la personne est tentée de s’identifier totalement à la fonction; ce n’est pas la fonction qui prend un visage, c’est un homme qui se déshumanise.*”¹¹. No caso de Valence, ele é um ator reconhecido e admirado pelo público – dá vários autógrafos -, e é

¹¹ “Agora, o que é irritante na sociedade é que a pessoa se confunde com a função, ou melhor, a pessoa é tentada a se identificar completamente com a função; não é a função que assume um rosto, é um homem que se desumaniza.” (IONESCO, 1996, p.17).

convidado para vários trabalhos – com excelente retorno financeiro ou mesmo com a qualidade artística valorizada pelo ator. Valence pode parecer uma “máquina” de atuar, tanto por sua produção, como por sua “incapacidade de errar” – tendo em vista que sua habilidade de memorizar sua fala em inglês em três dias não é questionada. No entanto, ele já não é mais jovem e sua dificuldade em memorizar o texto revela sua humanidade. Em situações assim, a fragilidade da vida – suas fraquezas e deficiências - ganha espaço no cotidiano aparentemente ordenado e estabelecido.

Questionado por seu empresário sobre seu estado, Valence finge não entender a pergunta e diz que está satisfeito com os sapatos. Esta cena é interessante na medida em que a câmera focaliza os objetos – no caso os sapatos - e não os personagens conversando (esta é uma característica do cinema oliveiriano). Vemos os sapatos em *close-up* e a agitação do pé – o que pode demonstrar a inquietação de Valence sobre tal assunto. No entanto, ao ser questionado diretamente, o pé para de se movimentar e Valence, de modo evasivo, responde: “vivo com minha solidão”; diz ainda que se protege das ilusões próprias das pessoas de sua idade e que vive como pode, ou seja, com ética, a partir de princípios dos quais não se afasta, apesar da idade e da fama conquistada (considerando que Valence recusa relacionar-se amorosamente com uma jovem atriz, além de recusar atuar em um filme de ação, que apresenta sexo e violência). Sobre isso, podemos pensar, considerando novamente Ionesco, na ilusão da vida e nos aparatos usados pelos homens para se protegerem das angústias da existência. Uma das formas de autodefesa na sociedade contemporânea é o consumo de objetos ou ainda relacionamentos fugazes que visem à satisfação do corpo, na tentativa de preencher vazios na vida. Valence também se sente bem com pequenos prazeres da vida, como a compra de um par de sapatos novos. Mas ele também tem o seu passado, bem como o seu neto Serge e o teatro para tentar preencher a lacuna deixada pela ausência dos entes queridos. Valence parece buscar refúgio no cotidiano de sua vida, na tentativa de fugir de sua realidade: não falar sobre o problema significaria não lembrar, não sofrer, apesar de, como pudemos perceber com a repetição da cena de suas manhãs, quando vê seu neto partir para a escola e contempla um retrato – provavelmente de um dos familiares perdidos –, não ser possível esquecer a tragédia que marcou sua vida.

Ainda durante o diálogo com seu empresário, Valence demonstra que o teatro e o cinema foram suas grandes paixões. Ele representa sempre e está constantemente na pele de um personagem, mas Valence diz que não os representa apenas, que os **vive**... Esse ponto nos faz pensar no poema “*Autopsicografia*” do poeta português Fernando Pessoa (1960, p.97):

O poeta é um fingidor
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente

E os que leem o que escreve
Na dor lida sentem bem,
Não as duas que ele teve,
Mas só a que eles não têm.

Na primeira estrofe deste poema, vemos colocada a questão do fingimento, da ficção, da invenção. Percebemos que há a dor sentida efetivamente pelo poeta, mas há outra, aquela criada pela linguagem poética. No caso do filme de Oliveira, o ator, ao interpretar vários papéis, tem a capacidade de incorporar vários seres fictícios, com suas grandes e pequenas alegrias, seus sofrimentos e tragédias, seus dramas mais intensos e amargos. Ao atuar, a dor do personagem vivido pelo ator pode se sobrepor, no momento da atuação, à dor do homem por trás da máscara. A estrofe seguinte do poema também é elucidativa: “E os que leem o que escreve, na dor lida sentem bem”. Aqui, é possível pensar – no caso da peça de teatro ou do cinema - que dar vida a outros personagens – e representar suas dores – permite a Valence fugir de seu próprio sofrimento; nesse sentido, ele sente bem, não a sua dor pessoal, mas só a que ele não tem. Neste jogo de fingimento e verdade, também o espectador, tanto do filme quanto de uma peça de teatro, por exemplo, pode sofrer com o personagem, identificar-se com ele, mas, no fim, ele se sente aliviado por não enfrentar tal situação em sua vida (podendo, também ele, esquecer, ainda que momentaneamente, enquanto durar a encenação ou o filme, as angústias de sua vida).

A partir da fala de Valence, é possível pensar, portanto, a relação entre o ator e os personagens vividos por ele. Para Théophanidis (2002, p.58), “A mistura entre o ator e os personagens,

como o do cinema e do teatro, evoca sem cessar a tentação dolorosa que consiste em distinguir o real de suas representações. E o conjunto se apresenta como uma descrição da vida ela-mesma.” Nessa perspectiva, Valence, apesar da infelicidade sofrida no final da vida, continua a viver, “interpretando seus papéis e a si mesmo”, pois podemos pensar, como Shakespeare, que somos atores, sendo este mundo o palco:

O mundo inteiro é um palco,
E todos os homens e mulheres são meros atores:
Eles têm suas saídas e suas entradas;
E um homem cumpre em seu tempo muitos papéis
(SHAKESPEARE, 1623, ato 2, cena 7).

A tempestade na aparente calma

Como pudemos perceber, há no filme uma reflexão sobre a relação entre o ator e o personagem, mas também sobre a criação artística. Esta reflexão nos levaria à segunda representação teatral presente no filme.

A peça *A tempestade*, de William Shakespeare, escrita possivelmente entre 1610 e 1611, teria sido a última peça composta pelo dramaturgo. Por suas passagens de humor e por terminar de forma bem-sucedida, a peça é considerada pela crítica como sendo uma comédia. Temos em *A tempestade* o personagem Próspero, antigo Duque de Milão, que foi traído e exilado com sua filha por seu irmão Alonso, que usurpou seu lugar. Preso em uma ilha, Próspero dedica-se às artes mágicas e aprende a dominar os espíritos da ilha.

A peça inicia-se com alguns personagens em um navio, dentre eles o irmão de Próspero, os quais estão enfrentando uma tempestade (sem saber que a mesma fora orquestrada por Próspero, como parte de sua vingança). Desesperados, tais personagens se veem diante da morte, percebendo que nem toda riqueza e poder os poderiam salvar naquele momento. Mas não morrem. Chegam a salvo à ilha, sendo separados de acordo com os desejos de Próspero. Por não ver seu filho, o rei de Nápoles conclui que este morreu, e lamenta aquela perda irreparável: “Não, ele morreu”; “A maior perda me coube em sorte” (SHAKESPEARE, 1991, p.35). Do outro lado da ilha, Fernando, o filho do rei, sobrevive e encontra-se com Miranda, filha de Próspero,

por quem se apaixonou. Após suportar uma série de tarefas que não são adequadas à sua posição de nobre, Próspero permite a união dele com sua filha Miranda. Manoel de Oliveira apresenta em seu filme justamente a cena do casamento dos dois jovens sob as bênçãos dos espíritos que representam os elementos naturais. Como demonstra Galvão (2013), é possível observar que há, no trecho do Ato IV, cena I – o qual é usado por Oliveira –, uma homenagem à criatividade e à arte.

Como indicam Tavares e Werner (2010), Próspero possui atributos divinos, é criador e destruidor: ele provoca uma tempestade, naufraga seus opositores, os dispersa cuidadosamente pela ilha e envia espíritos para atormentá-los. Ele se coloca na posição de autor, capaz de compor um enredo, determinando o papel de cada um dentro da peça, mas também é ele personagem desta encenação. Próspero, Shakespeare e mesmo Manoel de Oliveira podem ser pensados como mágicos ou feiticeiros que criam mundos imaginários e ficcionais. Como diz Galvão (2013, p.19): “Próspero compara os espíritos que ele comanda com atores. Para muitos críticos, há em *A Tempestade* uma analogia à encenação dramática, onde Próspero seria o diretor, e a ilha seu palco.” Seguindo esta linha, Northrop Frye (apud Galvão 2013) diz que a capacidade de Próspero de governar e manipular todos em sua ilha o torna semelhante a um diretor de teatro.

Sobre a cena IV, o personagem Fernando, diante de uma majestosa visão “de grande harmonia mágica”, pensa que está na presença de espíritos, ao que responderá Próspero:

Espíritos, que por artes minhas,
Chamei dos seus refúgios para darem vida
Às minhas fantasias.
(SHAKESPEARE, 1991, p.65).

Neste trecho, Próspero assume-se como um criador que, por suas artes (sua magia criadora), convoca “atores” para dar vida “às suas fantasias”. Acreditamos ser possível pensar aqui em todo tipo de criação que envolva a necessidade de atuação, como, por exemplo, um diretor de teatro ou de cinema, que convoca atores para darem vida a personagens em uma composição teatral. Delord (2013) entende que Oliveira nos oferece uma *mise en abyme* ao colocar um espetáculo na

peça dentro do filme. Também na peça, o espetáculo corresponde a uma pausa poética na intriga principal. Após a encantadora cerimônia de casamento, e recordando a conspiração de Calibã e seus cúmplices contra sua vida, Próspero, como um diretor, diz: “Está na hora. Muito bem! Ide! Basta!” Sobre essa atitude de Próspero, encontramos, no *Cahier pédagogique* (2010) dedicado à peça de Shakespeare, a leitura de que Próspero exprime, neste Ato IV, um ideal de natureza civilizada fundada no casamento e no trabalho; no entanto, a cerimônia é interrompida pela lembrança do complô de Calibã. Shakespeare teria mostrado com isso que nenhuma visão harmoniosa deve excluir o mal, cuja presença deve ser reconhecida para ser dominada. Delord (2013), por sua vez, chama a atenção para o fato de se tratar de uma cena em que Próspero está com seu genro e sua filha, os quais poderiam ser vistos como os entes de Valence ressuscitados – ao menos na ficção, como se a obra literária pudesse remontar o tempo.

Ainda na cena do casamento, Próspero se volta para Fernando e diz:

Pareces perturbado, meu filho, como se
Estivesses assustado. Alegra-te, rapaz.
O nosso entretenimento acabou. **Estes atores,**
Como já te tinha dito, são todos espíritos,
Esvaíram-se no ar como finos vapores;
E, tal como é ilusória esta visão,
Também as altas torres, os palácios soberbos,
Os templos solenes e mesmo este grande globo
E todos os que o ocupem, se desvanecerão,
Sem deixar um só rastro, tal como os espíritos
Se dissolveram no ar. A matéria que nos compõe
É igual à dos sonhos; e a nossa curta vida
Cercada por um sono. (SHAKESPEARE, 1991, p.65, grifo nosso).

Este trecho é muito emblemático no contexto do filme de Oliveira, na medida em que traz à tona a questão da existência humana, e de sua transitoriedade, aspecto já introduzido pela cena da peça de Ionesco. Além disso, como indica Galvão (2013), é possível ver em *A Tempestade* uma reflexão e homenagem à imaginação, à criatividade e ao fazer artístico em um tom sereno que permite pensar a complexa

relação de um artista e sua arte, considerando, assim, a perenidade da arte e a transitoriedade da vida. Nesses versos,

Próspero fala sobre a ilusão do teatro, da visita efêmera do texto pelos atores que despertam assim os personagens de seu frio entorpecimento para dar vida a eles, como espectros e mortos-vivos vestidos, aos espectadores voluntariamente crédulos e iludidos. (BERTON, 1999, p.205).

No entanto, se a encenação no teatro – e no cinema - é uma ilusão, também a vida é uma quimera, com suas ambições, vaidades e hipocrisias.

Após a encenação, os “atores” desaparecem “sem deixar um só rastro”; e, assim como esses “espíritos”, todos nós – que ocupamos o “grande globo” - “dissolveremos no ar” e desapareceremos no tempo, como se não tivéssemos existido. Ao dizer que somos feitos da mesma matéria que compõe os sonhos, Shakespeare parece querer destacar o caráter efêmero e passageiro da existência humana. Se o que vemos no cinema e no teatro é ilusão, se os personagens que vemos com suas dores e percalços são apenas máscaras, representadas por pessoas “reais”, cujas vidas são deixadas momentaneamente de lado para interpretar um papel, tão efêmera quanto isso é a existência humana, cercada “pelo sono”, pela ilusão do viver e pelos desejos de riqueza, de poder e de imortalidade.

Embora haja a celebração de um casamento e uma sugestão de que a vida continua, Próspero, assim como o rei Bérenger e o próprio Valence, está velho e a morte também paira nesta peça. Ele buscou se reconciliar com os fantasmas de seu passado, permitindo – e realizando – o casamento de sua filha com o filho do inimigo, talvez em um esforço de ampará-la em sua velhice e trazer a paz ao mundo caótico e conturbado em que viveu – e no qual desejava voltar a viver. Talvez Valence também esteja, em sua velhice, cansado da vida e de suas reviravoltas.

Alguns críticos, vendo nesta obra a voz de Shakespeare encerrando sua carreira, entendem o ar de cansaço de Próspero como a própria fadiga que Shakespeare sentia perante a arte, no final de sua carreira. Isso pode nos levar a pensar no próprio Manoel de Oliveira. Assim como Shakespeare, Oliveira também produziu uma vastíssima obra fílmica e alcançou o reconhecimento de seu trabalho em vida.

Além disso, o filme *Vou pra casa* chegou a ser considerado a última criação de Oliveira - o filme foi realizado quando o cineasta tinha 92 anos. Seu último filme, no entanto, foi *O Velho do Restelo*, que estreou em Portugal no dia 11 de dezembro de 2014, dia em que o realizador completou 106 anos de idade.

A presença dos bastidores no cinema

Outra característica do cinema de Manoel de Oliveira que podemos perceber neste filme é a apresentação dos bastidores, o que permite mostrar a relação entre verdade e ficção. No caso das peças de teatro, podemos perceber que o valor do ator é reconhecido através da ovação do público, que demonstra sua apreciação do que foi representado. Na primeira peça, *Le roi se meurt*, o espectador vê - e ouve - o público que ri das cenas da peça e, ao final da apresentação, apenas ouve as palmas do público, embora seja possível ver os bastidores do teatro, onde os atores, após o término da peça, aguardam o momento de voltar ao palco como atores e não mais como personagens. Já na peça de Shakespeare, o público presente no teatro é mostrado pela câmera, calado, atento à cena representada. A última obra a ser representada é uma adaptação, para o cinema, do romance *Ulysses*, de James Joyce - neste caso não se vê plateia ou público, mas apenas o aparato técnico: o diretor e a equipe de filmagem.

No caso da última sequência do filme de Manoel de Oliveira, a filmagem apresentada na diegese faz parte da história contada em *Vou pra casa*. O filme de Manoel de Oliveira manifesta um retorno do cinema sobre a experiência da filmagem, na medida em que mostra uma câmera no momento da filmagem. Pensando nisso, podemos considerar a sequência do filme em que Gilbert Valence aceita interpretar um dos personagens de *Ulysses* de James Joyce, embora disponha de pouco tempo para estudar sua fala. O plano mostra o estúdio, espaço com equipamentos de filmagem e profissionais prontos para a gravação. Há ainda um cenário decorado, que pode parecer um teatro, embora haja ausência de público, sustentáculo e apoio do ator de teatro. O diretor está concentrado, observando tudo. A câmera se detém durante um longo tempo no rosto do diretor John Crawford (interpretado por John Malkovich), e, ao invés de mostrar o que está sendo encenado, a câmera apresenta um ponto de vista exterior à

história, revelando as expressões e reações do diretor diante do que está sendo filmado (e que não é visto pelo espectador). Neste momento, ganha destaque a figura responsável pelo filme e Manoel de Oliveira nos faz pensar sobre a relação entre o cineasta e o que está sendo filmado, ou seja, entre o criador e a criação.

No primeiro dia de filmagem, vemos gradativamente a transformação do ator Gilbert Valence em Buck Mullingan. Oliveira registra o processo de caracterização do ator, mostrando o momento em que assume nova personalidade. Além disso, podemos observar que se trata de um personagem mais novo que o ator, sendo necessário um trabalho intenso de maquiagem.

Após o primeiro ensaio, vendo que o ator principal não está preparado, o diretor anuncia o fim das gravações a fim de que Valence possa estudar melhor a sua fala. No segundo dia, sente-se a atmosfera carregada – cuja tensão cresce paulatinamente – e a pressão do ator na realização da cena. Já caracterizado, e no *set* de filmagem, ocorre uma transformação inversa àquela do camarim. O personagem subitamente deixa de existir, quando o ator se torna ele próprio, com suas angústias e inseguranças, e toma a decisão de voltar para casa para descansar. É dessa situação, inclusive, que é extraído o título do filme. O diretor John Crawford, que viera de longe para adicionar o famoso ator ao seu elenco, não parece preocupado com o homem por trás da máscara de ator, mas apenas com o filme. Oliveira, ao fazer sair da cena o principal ator, filma a angústia de um homem que, vestido como alguém importante, não suporta mais os golpes de um cinema agressivo.

Nesse momento, vemos novamente os bastidores, onde Gilbert Valence deixa, atrás de si, o espaço de filmagem, o diretor, a equipe e as câmeras de gravação. Nessa sequência, vemos o desenvolvimento da interpretação do ator no espaço fílmico, sendo revelada a relação entre o ator, aquele que interpreta para uma câmera, e aquele que, escondido atrás da câmera, mostra a imagem desse lugar que fica entre a ficção e a realidade. O dispositivo técnico ocupa um lugar de destaque no filme, na medida em que permite outras chaves de leitura da história. Ao mostrar os bastidores e o material técnico de filmagem, Oliveira fala sobre o cinema e sobre si mesmo enquanto cineasta. Temos, novamente, a metalinguagem, com a reflexão sobre o universo cinematográfico dentro do próprio filme.

De acordo com Xavier (2003), “quebrar a quarta parede” corresponde, dentre outros fatores, a quebrar a ilusão criada. Brecht¹² foi um dos maiores expoentes desta “quebra” em suas peças teatrais. Podemos dizer que Oliveira também a realiza em *Vou pra casa* quando intercala à diegese central a representação de obras fictícias, relegando a história principal para o segundo plano. Além disso, considerar a existência do público ou interagir com ele são ações básicas na tentativa de quebrar a “quarta parede”. Oliveira coloca na tela a imagem do público que assiste às peças de teatro e mostra profissionais nos bastidores de uma filmagem. Se no caso das peças teatrais o espectador tem consciência da presença do público, na filmagem o personagem, em meio à encenação, dirige-se a um público (os profissionais da filmagem), quebrando a ilusão criada até então.

O silêncio

Outro aspecto peculiar do filme diz respeito à sonoridade, tendo em vista que ele surpreende com os vazios sonoros, embora um realejo dê o tom da obra cinematográfica com uma canção dos anos 50. Podemos notar em *Vou pra casa* uma tensão entre a palavra e o silêncio: temos um filme loquaz, que cita obras com passagens prolixas, em contraste com passagens diegéticas quase mudas (DELORD, 2013). As cenas de teatro constituem pausas na trama narrativa, ao mesmo tempo em que contribuem para fazer a narrativa avançar: temos aproximadamente 12 minutos de *Le roi se meurt* e mais de seis minutos de *A Tempestade* (sem contar a última meia hora do filme, que é dedicada à adaptação cinematográfica de *Ulysses* de Joyce). Após a peça de Ionesco, o filme fica sem falas reais durante quinze minutos, com cenas mudas, filmagem atrás dos vidros, bem como imagens de Paris. Segundo Delord (2013), a questão do tempo está no coração do filme, no qual se tem uma tensão entre pausa e aceleração.

Bonamy (2005) também chama a atenção para o papel do silêncio no filme de Manoel de Oliveira, pensando principalmente no último plano, com o enquadramento do rosto de Serge em *close-up*. Embora não apareça muito na primeira metade do filme, o menino

¹² Confirma Brecht (1978).

ganha destaque na cena final ao olhar o avô, com evidente cansaço, subir a escada em espiral para o seu quarto depois de seu fracasso em um papel para cinema. De acordo com Bonamy (2005), a relação entre o ligeiro movimento do rosto de Serge e a ausência de som permanece ambígua, aspecto valorizado no cinema de Oliveira, como ele mesmo diz: “O que eu gosto, é a clareza dos sinais combinados com sua profunda ambiguidade. Isso é o que eu gosto em geral no cinema: uma saturação de sinais magníficos que mergulham na luz de sua ausência de explicação.” (OLIVEIRA apud BERGALA, 2008).

Vimos, em vários momentos do filme, o avô olhando do alto da janela de seu quarto o menino brincando ou se preparando para ir à escola. Essas imagens projetavam a sensação de que a vida continuava, apesar de tudo. No entanto, temos, na cena final, uma situação inversa: o menino, situado na porta de entrada da casa, fica olhando para cima, vendo o avô subir as escadas em direção ao quarto. Nessa circunstância, o menino parece dar-se conta do cansaço e da solidão do avô. Parece entender que ele está velho e que o círculo da vida está para se fechar. A morte aparece simbolizada nesta cena, mas não só. Para Guiguet (2001), o final do filme coloca o espectador em um estado de incerteza, devido à riqueza de sentidos, e ressalta a excepcionalidade do último plano:

Vou para casa termina com um plano memorável: um espaço aberto sobre o insolúvel, um caminho para a luz, uma herança a receber, uma responsabilidade a compartilhar, a aceitação silenciosa da lei comum do tempo como passagem de transferência de uma geração à outra... Os últimos segundos indicam também, sem dúvida, para quem souber ver, que nenhum fim é necessariamente um fim. Com esse plano suspenso no tempo, somos envolvidos por um doce consolo como tudo o que sugere que nosso mundo talvez não seja o único. (GUIGUET, 2001).

Como demonstra Costa (2008), a vida de Valence continuará na do seu neto e a única sobrevivência possível é a das gerações que virão depois de nós.

Conclusão

Na pessoa de Valence estão colocadas questões existenciais do homem e do artista. Valence se realizou profissionalmente e teve o reconhecimento do público por seu trabalho. Poderíamos dizer que, para ele, não há mais desejos a realizar, a vida passou a ser uma sequência interminável de dias que se sucedem, sem finalidade específica. Apenas sua arte lhe serve de conforto (e a vida do neto), enquanto se prepara para a morte. Como buscamos observar, Oliveira apresenta em *Vou pra casa* as questões humanas de modo delicado, sem a impetuosidade das paixões humanas. Vemos nessa obra complexa várias questões imbricadas entre si, situação de *myse en abyme* através da qual o espectador acompanha a vida de Valence após a tragédia ocorrida, vendo este mesmo personagem – no papel de ator – interpretar outros personagens, outras vidas, outras dores e angústia. Neste filme, ficção e realidade se confundem. O cineasta problematiza várias questões em seu filme e, longe de apresentar uma resposta definitiva, o que temos são elementos que devem ser analisados e pensados pelo espectador. Nas palavras de Oliveira (2001): “*Vou pra casa* é a tragédia da civilização. Apesar dos avanços tecnológicos e científicos, o homem continua uma criatura incapaz de grandes decisões em uma situação crítica, vítima de uma humilhação sem remédio.”

Referências

BERGALA, Alain. Stratégie critique, tactique pédagogique. In : DOSSE, François; FRODON, Jean-Michel (Dir.). **Gilles Deleuze et les images**. Paris: Institut National de l'Audiovisuel, 2008. p. 37-41. Cahiers du Cinéma.

BERTON, Danièle. Images en perspectives. In : VRAY, Jean-Bernard (Org.). **Littérature et cinéma: écrire l'image**. Lyon: Université de Saint-Étienne, 1999. p. 195-208.

BONAMY, Robert. Le fond sonore au cinema: une poétique de l'absence. **Filigrafe**, Sampzon, n.2, p.59-68, 2005. Disponível em:

<<https://revues.mshparisnord.fr/filigrane/index.php?id=97>>. Acesso em: 28 jul. 2019.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre o teatro**. Traduzido por Fiamá Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

CAHIER PEDAGOGIQUE. **La tempête de William Shakespeare**. Liège, 2010. Disponível em: <<https://studylibfr.com/doc/1915745/la-temp%C3%AAte---th%C3%A9%C3%A2tre-de-li%C3%A8ge>>. Acesso em: 28 jul. 2019.]

CALLE, José María Folgar de la, GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Xurxo; PÉREZ, Jaime (Org.) **Manoel de Oliveira**. Santiago de Compostela: Servizo de publicacións e intercambio científico, 2004.

COSTA, João Bénard da. Vou para casa / Je rentre à la maison. In: OLIVEIRA, Manoel de; COSTA, João Bénard da. **Manoel de Oliveira**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa; Museu do Cinema, 2008. p. 205-212.

COSTA, Ricardo da; ZIERER, Adriana. Boécio e Ramon Llull: A Roda da Fortuna, princípio e fim dos homens. **Revista Convenit Internacional**, n. 5, 2000. Disponível em: <<http://www.hottopos.com/convenit5/08.htm>>. Acesso em: 20 jul. 2019.

DELORD, Frédéric. Mon vieux cerveau est troublé: *Je rentre à la maison* — De la différence à l'incongru. **Shakespeare on Screen in Francophonía**, Montpellier, 2013. Disponível em: <http://www.shakscreen.org/analysis/analysis_je_rentre>. Acesso em: 20 jul. 2019.

EISENSTEIN, Sergei. A forma do filme. Apresentação, notas e revisão técnica de José Carlos Avelar. Traduzido por Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: J Zahar, 2002.

ESSLIN, Martin. **O teatro do absurdo**. Traduzido por Bárbara Heliadora. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1968.

GALVÃO, Tainah Lopes. **A tempestade**: o adeus de Shakespeare ao teatro. 2013. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Literatura). Instituto de Letras, Universidade de Brasília Brasília. Disponível em: <http://bdm.unb.br/bitstream/10483/5303/1/2013_TainahLopesGalvao.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2019.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão (Extratos). Edição bilíngue. Traduzido por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: FALE/ UFMG, 2005.

GUIGUET, Jean-Claude. Réflexions. In: PARSI, Jacques (Dir.). **Manoel de Oliveira**. Paris: Centre Georges Pompidou, 2001. p.139-140. Disponível em: <<https://theballoonatic.blogspot.com/search?updated-max=2009-11-01T19:50:00%2B01:00&max-results=25&reverse-paginate=true>>. Acesso em: 20 jul. 2019.

IONESCO, Eugène. **Entre la vie et le rêve. Entretiens avec Claude Bonnefoy**. Entretiens d'Eugène Ionesco avec Claude Bonnefoy. Paris: Gallimard, 1996.

IONESCO, Eugène. **Le roi se meurt**. Paris: Gallimard, 1963a.

IONESCO, Eugène. **Eugène Ionesco, à propos du Roi se meurt**. Entrevista. Ionesco est interviewé par Paul Louis Mignon à pr:opos de sa pièce "Le roi se meurt". 1963b. Disponível em: <<http://www.ina.fr/video/I00016766>>. Acesso em: 12 jul. 2019.

JE RENTRE A LA MAISON. In: RAMOS, Jorge Leitão. **Dicionário do cinema português**: 1989-2003. Lisboa: Caminho, 2005. p.320-322.

LAFALCE, Luiz Camilo. Breve comentário sobre o teatro do absurdo. **Revista Pandora Brasil**, n. 31, 2011. Aceso em: 20 jul. 2019. Disponível em: <http://revistapandorabrasil.com/revista_pandora/teatro/camilo.pdf>. Acesso em: 25 jul. 2019.

MEDEIROS, Ingrid Novaes de. **Teatro do absurdo**: finalmente uma linguagem rica no teatro. 2011. Trabalho de Conclusão de Curso (Educação Artística). Universidade do Estado de Santa Catarina.

OLIVEIRA, Manoel de. Jacques Parsi entrevista Manoel de Oliveira. Entrevistador: Jacques Parsi. **Camões**: revista de letras e cultura lusófonas, n.12, p.129-131, 2001. Disponível em: <<http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes/revistas-e-periodicos/revista-camoes/revista-no12-13-manoel-de-oliveira.html>>. Acesso em: 23 jul. 2019.

PESSOA, Fernando. Autopsicografia. In: PESSOA, Fernando. **Obra poética**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960.p. 97-98

SANDILLON, Nicole; ROBERT, Alice. **Le roi se meurt d'Eugène Ionesco**. 2012. Disponível em: <<http://www.theatre-ephemere.fr/wp-content/uploads/2012/09/Dossier-pe%CC%81da-Le-roi-se-meurt.pdf>>. Acesso em: 24 jul. 2019.

SHAKESPEARE, William. **A tempestade**. Traduzido por Geraldo Carneiro. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1991.

SHAKESPEARE, William. **Como gostais**. 1623. Traduzido por Carlos Alberto Nunes. Disponível em: <<https://www.shakespearebrasileiro.org/pecas/comogostais.PDF>>. Acesso em: 24 jul. 2019.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Traduzido por Fernando Mascarello. 2. ed. Campinas: Papirus, 2006. (Coleção Campo imagético).

TAVARES, Enéias Farias; WERNER, Juliana de Abreu. O Próspero de Shakespeare na adaptação cinematográfica de Peter Greenaway: intertextualidade e intermedialidade em A última tempestade. **Darandina**, v. 2, n. 3, p. 1-17, 2010. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/darandina/files/2010/01/artigo26.pdf>>. Acesso em: 25 jul. 2019.

THEOPHANIDIS, Philippe. Je rentre à la maison de Manoel de Oliveira. **Ciné-Bulles**, v.20, n.2, p.58, 2002. Disponível em: <<https://www.erudit.org/fr/revues/cb/2002-v20-n2-cb1091233/33298ac/>>. Acesso em: 27 jul. 2019.

VANHEMELRYCK, Françoise. **La mort donnée en spectacle**: «Le Roi se meurt» d'Eugène Ionesco. 2014. Disponível em: <<http://www.vlrom.be/pdf/033ionesco.pdf>>. Acesso em: 22 jul. 2019.

VOU PRA CASA. Direção de Manoel de Oliveira. **Intérpretes**: Antoine Chappey, Leonor Baldaque, Leonor Silveira, Ca therine Deneuve, John Malkovich, Michel Piccoli. Paris: Gemini films, 2001. 1 DVD (90 min). Contém entrevista com Manoel de Oliveira.

XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena**: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

Recebido em: 30/08/2019

Aceito em: 20/10/2019