

Greta Garbo como forma fílmica: cinesias de uma atriz-autora no cinema hollywoodiano

Greta Garbo as a filmic form: kinesias of an actress-author in Hollywood cinema

Ricardo Di Carlo Ferreira
ricodicarlo@ufpr.br
Universidade Federal do Paraná
Curitiba, Brasil
ORCID iD 0000-0002-4150-5238

Artigo recebido em 2023-04-17
Artigo aceite em 2023-07-30
Artigo publicado em 2023-07-30

Resumo

Greta Garbo, considerada como símbolo do sistema de estrelas até o final da década de 1940, atuou como atriz profissional em mais de 30 filmes, desde o cinema pré-sonoro até o cinema pós-sonoro, sendo parte integrante do complexo modelo hollywoodiano Fordista-Taylorista. No entanto, o mito de Garbo se tornou um modelo operacional para atuação entre a atorialidade – a classe de atores e atrizes. Assim, por meio da metodologia de revisão bibliográfica, buscamos identificar as cinesias operacionais da atuação que a levaram a se consolidar no cânone cinematográfico, em duas instâncias: a atuação em si e o contexto extracinetográfico. Para isso, articulamos a noção de cinesias –movimentos antropológicos que nem sempre são ascendentes em ambientes liminares – aos estudos de atores, especialmente à teoria de ator-autor de Patrick McGilligan. Por meio de uma análise crítica da revisão bibliográfica, descobrimos que Greta Garbo amalgamou todos os preceitos atuação em seu contexto temporário (fascinação, ação dramática, fotogenia, diva do cinema, rosticidade, encarnação do filme e incorporação na atuação, verossimilhança, *star system* por meio do viés da *persona* misteriosa), tornando-se uma atriz-autora: ditando as formas dos filmes e interferindo na direção do poder em Hollywood. A indústria revidou, e Garbo nunca ganhou um Oscar em sua carreira de atriz.

Greta Garbo, considered as the symbol of the star system until the end of the 1940s, played as a professional film actress in over 30 movies, from the pre-sound synchronic cinema to the post-sound synchronic cinema, an integral part of the complex Fordist-Taylorist Hollywood model. Nevertheless, the Garbo myth became an operating model for acting – a class of actors and actresses. Thus, through the methodology of bibliographic review, we seek to identify the the actorial operative kinesias that led her to consolidate herself in the cinematographic canon, in two instances: acting and extrafilmic. To this end, we articulate the notion of kinesias – anthropological movements that are not always ascendant in liminal environments – to actor studies, especially to Patrick McGilligan’s theory of the actor-auteur. Through a critical analysis of bibliographic review, we found that Greta Garbo amalgamated all the notorious and current acting precepts in their temporary context (fascination, dramatic action, photogenic, movie diva, rosticity, embody film and embodiment in acting, verisimilitude, star system through the bias of the *persona* mister), becoming an actress-author: dictating the forms of films and interfering in the direction of Hollywood power. The industry bounced back, and Garbo never won an Oscar in her acting career.

Palavras-chave

Greta Garbo • Forma fílmica atoral • Cinesias de atriz-autora

Greta Garbo • Actorial form film • Actress-author kinesias

1. Da sensação espectral à chancela de autoria atoral no cinema

Sabe aquela sensação de ir ao cinema pensando ter visto o *filme do seu ator/atriz favorito/a*? A impressão de que aquele longa-metragem se resumia a determinado ator ou a determinada atriz, de tão impactante a sua atuação? Quantas e quantas vezes não nos referimos aos filmes, como nos exemplos a seguir: “Você assistiu aquele novo filme *do* Tom Cruise?”. Ou então, “amei aquele filme *do* Brad Pitt...”, e ainda “o meu filme favorito é aquele em que a Julia Roberts faz de garota de programa. Amo esse filme *dela!*”. Você provavelmente já deve ter ouvido algumas vezes frases similares. Se, porventura, você não tem o hábito de falar essas coisas, é possível que isso aconteça devido a conhecimentos especializados, angariados ao longo do tempo de sua formação acadêmica, voltados para uma gama epistemológica das teorias do cinema que atribuem a noção de autoria a outros agentes de realização. Todavia, ouvir essas fraseologias não é algo incomum, é algo histórico, entranhado na espectralidade cinematográfica.

O ato de fala como se sabe, nos fornece dados indiciais das impressões dos falantes, de suas intenções comunicativas, de como pensam. É notório, que “um dos postulados da linguística do início do século XX é o de que o objeto da linguística deveria identificar-se com a parte homogênea dos fenômenos observáveis” (Camacho, 2010, p. 141). Logo, podemos indiciar que o conceito de espectralidade considera o objeto fílmico como detentor de autoria dos atores e atrizes, através da utilização das preposições, pronomes e artigos de pertencimento utilizados para referirem-se aos filmes, tais como “de”, “do”, “dela”, “dele” (em relação a determinado ator/atriz).

Essas enunciações são vivazes para a compreensão da noção de autoria dos atores e atrizes no cinema. É notório que os nossos modos de pensar e fazer arte são construídos e reconstruídos, historicamente, a partir das nossas interações sociais.

De fato, essa percepção por parte de parte do público de que os responsáveis pelo plano atuacional nos filmes também seriam os autores das obras cinematográficas se disseminou de tal forma que

acabou influenciando os pesquisadores do cinema. Essa nova concepção de autoria, conhecida como “o ator como autor” (actor as auteur) no cinema, foi desenvolvida por Patrick McGilligan em seu trabalho de 1975.

Esta perspectiva veio inaugurar os chamados *actors studies* (estudos atorais) dedicados a compreender as formas de enunciação da atorialidade dentro da forma cinematográfica. No entanto, McGilligan (1975) identificou algo além da mera participação ou coautoria dos atores nos filmes, algo que é bastante perceptível em muitas obras cinematográficas que contam com atores profissionais talentosos. O autor destacou a existência de alguns raros atores que eram verdadeiros autores das formas fílmicas em que estavam envolvidos. Nas palavras de McGilligan (1975):

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 nossa).

Como pode ser observado, a autoria do ator não se estende a todo o corpo de elenco, mas reside no trabalho de certos atores e atrizes, que não precisam necessariamente ser os protagonistas. Essa qualidade é difícil de ser encontrada na atuação, pois nem todos os atores conseguem se tornar atores-autores. Essa relação de autoria atoral está mais relacionada a dois aspectos fundamentais:

1. *O poder atuacional do intérprete* – o convencimento da encarnação dos personagens, quando o ator/atriz consegue materializar o efeito de *verdade cênica*¹, quase sempre em conluio

1. O termo designa a atuação verdadeira (fora cunhado por Stanislavski (2009)), no teatro ou no cinema. Este preceito relaciona-se à atuação que imprime a sensação de ser algo

com o ideal de concretização dos desejados efeitos de *imersão e ilusão*² da espetatorialidade.

2. *O poder extrafílmico do atuante* – na maioria das vezes, associado à construção de suas *personae* enquanto entes dotados do traço estelar de suas carreiras. Em outras palavras, condiz, em primeira instância, aos intérpretes que possuem o manejo profissional no e do *star system*³, contudo a presença de atores-autores não se restringe a este modelo operativo, posto que eles existem em outras esferas criativas do cinema.

Assim, o poder extrafílmico⁴ diz respeito às capacidades de certos intérpretes em engendrar estratégias extrafílmicas, que podem ou não contar com o aspecto estelar em suas carreiras para se estabelecerem como *actors-auteurs*. Logo, é extrafílmico, também, o relacionamento interpessoal do ator com as demais áreas criativas do cinema, em que, especialmente, a relação do ator com os diretores dos filmes em que atua pode influenciar,

verdadeiramente vivido/não estético, ainda que o seja (um lapso espetatorial provido pela esfera atuacional do ator), e, portanto, confirma o efeito de realidade dos filmes ficcionais, que se utilizam da estética realista ou análogas.

2. A ilusão estética preconiza propiciar para a espetatorialidade um ambiente capaz de fazê-la imergir na obra, ainda que sob distanciamento racional, ou seja a consciência de que se trata de uma produção/criação fictícia. Desse modo, a ilusão estética, não diz respeito a apartar o espectador da realidade numa espécie de transe inconsciente, mas, sim, de criar condições capazes fazê-lo aproximar-se da obra, enquanto objeto estético de apreciação (Wolf, 2011).

3. Segundo Morin (1980): “[...] a realização e a publicidade dos filmes gravitam à volta da estrela. O *star system* é, desde então e já, o coração da indústria cinematográfica” (Morin, 1980, p.20). E, “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).

4. Refere-se aquilo que está além da ambiência do objeto artístico, mas instalado na expertise a respeito da vivência nas e das guildas artísticas cinematográficas – o traquejo social com as instâncias de erigimento da carreira nesta seara.

em sobremaneira, na sua consolidação de autor. Alain Bergala (2005) foi um dos primeiros autores preponderantes a aventar que o estabelecimento do ator, enquanto profissional detentor de autoria no cinema teria relação, muitas vezes, com as suas articulações (ou interações) sociais nas ambiências extrafílmicas.

Para tanto, Bergala (2005) incorpora exemplos de atrizes vivazes da história do cinema, que consolidaram traços de autoria nesta arte, e por coincidência, ou não, eram também esposas de seus diretores. Não obstante, recorremos a uma argumentação tangencial à sociolinguística, considerando o falante enquanto agente que é também condutor das discursividades (Camacho, 2010).

De tal maneira, buscamos evidenciar algumas recorrências de observâncias; de início na espetatorialidade e adiante instadas nas teorizações cinematográficas, acerca da sensação de autoria dos atores nos filmes, mas que toma corpo aos poucos – porque ainda é bastante incipiente nas teorias do cinema – entre alguns especialistas, que passam a perceber o ator como forma fílmica. Aventamos a possibilidade de que essa percepção comum, compartilhada em exórdio, sobretudo, pelos não especialistas do cinema se espraiou entre os teóricos dos estudos do cinema.

O ato de referir-se às obras cinematográficas como sendo “o filme da atriz/do ator” revela uma intenção do falante, de se fazer entendido por meio de uma significação que já é depreensível socialmente. Posto que já se sabe que o “ato ilocucionário é usado para informar, para levantar uma questão, exprimir uma intenção, fazer um juízo, ou coisa dessa ordem” (Beutler, 2009, p.17) esta referência atoral revela um juízo do espectador, talvez sem profunda reflexividade, uma vez que não é especialista, mas exprime suas sensações e meditações postas em informações, juízos e impressões enunciadas.

As tessituras discursivas de teóricos da própria área do cinema, desenvolvidas por especialistas e analistas atentos a respeito das impressões, percepções e sensações que os filmes despertavam entre os espectadores, passaram a considerar a participação do ator no cinema como objeto de investigação, questionando como se processava essa sensação de autoria do ator, e mais, se isso não se tratava apenas de uma impressão.

Assinalamos que tais estudos estão longe de se encontrarem esgotados, sendo ainda muito rarefeitos. Por esta razão, buscamos contribuir para a teorização atoral, articulando dados já existentes, mas ainda não combinados, à tarefa de reflexividade da autoria do ator no cinema. Neste percurso discursivo, percebemos indícios de que essa sensação de autoria dos atores, advém, sobretudo, pelo poder mnemônico da imagem atoral no cinema. Isto, porque:

Como auxílio mnemônico, a personagem-anáfora garante a coesão cinematográfica e a coerência ficcional entre os planos, sequências e blocos narrativos da história. Facilita ao espectador a distribuição da informação no universo espaço-temporal da diegese por meio dos canais da fala e sua presença visual reiterada. O personagem do cinema torna-se assim uma construção cada vez mais densa, oscilante e dinâmica: através da combinação sempre única de várias facetas e funções, é imediatamente apanhada num conjunto de referências como uma composição ficcional integrada. No contexto diegético e narrativo de um determinado filme (Tröhler & Taylor, 1997, p. 36-37 – tradução nossa).

Partindo desta teoria, compreendemos que o poder da imagem atoral concatenou a atribuição dos espectadores de que aquela obra figurada pelo ente ator é de fato do intérprete em figuração/atuação nos filmes. Algo que não acontece, por exemplo, com os modelos nas pinturas. Os quadros são atribuídos aos pintores e não aos seus modelos.

Elencamos algumas hipóteses para perscrutarmos a autoria do ator:

1. O poderio de Hoolywood: embora o poderio hollywoodiano não dependesse inicialmente da atorialidade, logo ficou evidente que certos intérpretes eram capazes de atrair um grande público, refletido em bilheterias enormes. No entanto, não se pode afirmar que a autoria do ator seja uma invenção exclusiva de Hollywood, já que a história revela casos em que mesmo com o apoio

da indústria, algumas estrelas não conseguiram construir carreiras populares. Portanto, embora o cinema hegemônico possa contribuir para estabelecer um ator como autor, essa relação não pode ser atribuída unicamente ao poder industrial.

2. O apelo mnemônico: por que, apenas um ator se faz autor se o elenco todo conta com esse apelo mnemônico? Ou ainda, por que em determinados filmes de Hollywood não temos essa mesma impressão de que certo ator simbolizava o filme todo, mesmo quando há uma protagonista muito bem definida, e aquela personagem aparece no decorrer do filme inteiro? Por que a autoria do ator não se processa em todos os filmes, já que se conta com o recurso da imagem dos atores como reforço diegético ficcional em técnica mnemônica para o espectador, em praticamente todos os filmes ficcionais de *live action*?

Essas interpelações vão nos denunciando que, de fato, o cinema e sua sintaxe de linguagem (cortes, para aproveitar os melhores momentos das atuações; a técnica mnemônica sob a imagem atoral como fio condutor narratológico para apreensão e imersão da e na obra) e, por outro lado, o modelo industrial cinematográfico hollywoodiano e suas réplicas ao redor do mundo (que conta com a publicação das imagens atorais em grandes meios de comunicação) - a indústria, ao saber que certas estrelas causam o interesse de consumo do público, passa ela mesma a injetar recursos tornando determinados artistas mais envolventes para o público. Mas, de novo, em processo de reflexão sobre o *star system*, nem todos os atores e atrizes que tiveram investimentos de Hollywood na criação de suas *personas* vieram a construir carreiras sólidas.

Esse dado torna evidente que existem estrelas que possuem um brilho maior para o público. Diversos teóricos já classificaram esse fenômeno durante o processo de teorização, explorando conceitos como a fotogenia e a fascinação. Pensemos agora, num exemplo, ainda mais claro: intérpretes cujas carreiras já se consolidaram e que possuem as mesmas condições. Falamos de intérpretes que na maioria das vezes são pouco castigados pela crítica, são dotados de fotogenia e fascinação, contam

com o aporte publicitário da indústria, são belos e famosos, mas mesmo entre eles, sabemos que uns imantam mais apelo e simpatia da crítica e do público. Mas o que há de tão especial nesses intérpretes?

De modo geral, é possível observar que a indústria cinematográfica não cria essencialmente atores-autores. No entanto, podemos perceber que o seu poderio pode causar a impressão de autoria por parte do ator, especialmente devido à ampla publicação promovida pela indústria. Isso se torna evidente quando certos atores/atrizes possuem *personae* maiores do que os próprios filmes em que atuam. Estamos nos referindo a atores já muito famosos, cuja publicidade em torno deles pode ser dispensada, uma vez que a mera presença deles é suficiente para atrair espectadores. O investimento de marketing prioriza mais o elenco estelar do que outras estratégias publicitárias massivas.

3. O cinematismo das imagens atorais⁵ (a imagem em movimento dos intérpretes no cinema): de fato, o cinematismo contribui para a noção de autoria atoral, pois vemos o ator em uma encarnação, vivendo em uma ficção e atuando - mesmo que seja uma ilusão, isso reforça a impressão de realidade. Por que uma impressão? Porque as imagens dos atores nos filmes mostram apenas partes de sua imagem, em vez de seus corpos físicos em sua totalidade no contexto cinematográfico.

5. Cinematismo é a qualidade intrínseca de algo que possui movimento, em um sentido mais amplo. No campo do cinema, esse conceito é assimilado, por exemplo, aos corpos cinemáticos, que podem ser corpos humanos, bem como corpos da fauna, flora, veículos e até mesmo não atores que aparecem nas filmagens. Neste contexto, estou me referindo especificamente às pessoas que aparecem nos filmes e estão envolvidas na esfera da atuação, ou seja, interpretando personagens nos filmes. Elas produzem imagens de atuação, representando corpos estetizados, não necessariamente em termos de beleza, mas sim em relação à estética planejada para criar imagens corporais em movimento de suas personagens no contexto do cinema e da linguagem cinematográfica. A ideia de cinematismo está intrinsecamente relacionada à etimologia do próprio nome do cinema, que significa movimento. Portanto, cinemático ou cinematismo também se refere às propriedades e qualidades específicas do cinema.

co. O que vemos são fragmentos cortados dos corpos dos atores nos filmes. Além dessa característica antinatural (não real), voltamos a outro argumento para fundamentar essa reflexão: o cinematismo não é o único elemento que molda a autoria dos atores no cinema. Afinal, os demais intérpretes estão se movimentando na forma fílmica, não apenas um deles, mas todos. Então, porque, apenas um (ou dois) é reconhecido como autor na obra fílmica? O cinematismo atoral certamente contribui, mas o fator mais preponderante é a qualidade empregada nele. O cinematismo calibrado é resultado de um cuidado profissional do intérprete ao se apropriar de sua própria linguagem como ator, o que envolve um treinamento meticuloso de um dos principais elementos comunicativos dessa linguagem: o corpo e sua expressão corporal. Neste sentido, a linguagem atoral deve estar alinhavada às formas do cinema, às escolhas dos planos, para que não haja disrupção entre a linguagem do cinema e a do ator.

Até o momento, demonstramos que a técnica mnemônica do cinema, o apelo do star system e o cinematismo atoral na cinematografização são elementos que um ator-autor hollywoodiano possui. No entanto, esses elementos por si só não são suficientes para torná-lo um verdadeiro ator-autor.

4. O apelo da imagem: o apelo absoluto da imagem também é questionável, pois o diretor não é preterido em sua autoria pela perspectiva do espectador, uma vez que ele não aparece nas imagens em movimento dos filmes. Se fosse apenas isso, todos os atores transmitiriam a sensação de que o filme lhes pertence. Por exemplo, nos filmes em que Tom Cruise participa, mesmo havendo um elenco, as pessoas costumam se referir apenas a ele como “o filme do Tom Cruise”. Com obviedade os exemplos de Tom Cruise, Brad Pitt e Julia Roberts devem gerar desconfiança, pois é inegável, que eles consolidaram suas carreiras em sobremaneira pelo star system, é inegável que operam muito bem no cinema, dominam profissionalmente a linguagem atorial, e sabem

como alinhavar as suas atuações nos filmes em cinematografização, são bem relacionados com os diretores que atuam, tendo causado verdadeiro frisson no público em diversas produções. Conquanto, não é a atuação estrita de nenhum deles que os faz causar a sensação de que são autores dos filmes em que atuaram. Antes parece ser a sua popularidade oriunda do complexo modelo operativo do star system hollywoodiano. Esse fator, de peso gigantesco, que o *star system* provém na percepção da espetatorialidade contaminou ao longo da história o nosso entendimento sobre a autoria do ator no cinema. Nos acostumamos a associar essa sensação de autoria atoral ao poderio de Hollywood e seu sistema operacional, conhecido como star system. Nesse esquema, tendemos a enxergar os atores como a essência dos filmes, mas essa construção também está intrinsecamente ligada ao trabalho de outros agentes, como os managers dos estúdios, na criação de suas *personae*.

Todavia não basta para os atores terem um bom relacionamento com o diretor, ou com as demais seções do cinema e de seu sistema produtivo, pois se fosse dessa maneira, todos os atores e atrizes hollywoodianos seriam os autores no cinema. A realidade produtiva e social que vivemos expõe que isso não é observável. Mas, como pensaríamos, então, essa questão problema: ser ator-autor no complexo modelo fordista-taylorista hollywoodiano, sem o ser pelo *star-system*?

Nos deparamos com a necessidade de abordar essa questão com base em tudo o que demonstramos até agora. O poder de Hollywood não é suficiente para estabelecer carreiras de atores de destaque nem para solidificar sua autoria, já que isso não é uma preocupação da indústria. Além disso, temos dois vieses comuns de análise do trabalho do ator no cinema: o sistema de estrelato, teoricamente consolidado por Edgar Morin em 1980, que investiga a construção estelar das *personae* dos atores; e os estudos de atuação, uma área de estudo que busca compreender o trabalho do ator no cinema considerando tanto fatores externos quanto a importância cinematográfica de sua atuação e o processo interno de realização dos filmes.

Nesse sentido, na história do cinema, podemos encontrar uma atriz que talvez exemplifique uma combinação quase perfeita de atriz e autora, o que torna compreensível a ideia dessa manifestação em Hollywood: Greta Garbo (1905-1990).

O uso das *cinesias operativas atorais*⁶ por essa atriz nos ajuda a compreender sua abordagem única na atuação, pois ela operava em um paradoxo. Ela estava inserida no sistema, mas ia contra a corrente, aproveitando os melhores recursos tecnológicos e especialistas em sua atividade atorial, ao mesmo tempo em que renunciava à vida de celebridade. É sabido que a exposição nos meios de comunicação contribuiu para a construção da imagem de uma estrela, fortalecendo sua consolidação. Porém, Garbo tinha horror disso.

Através dessa característica, Garbo nos ajuda a compreender um pouco mais sobre a pequena parcela de atores-autores genuínos em Hollywood. Embora fossem estrelas, sua autoria nos filmes estava menos ligada ao aspecto da fama e mais à sua habilidade atuacional. Garbo poderia ser considerada o exemplo máximo dessa forma de atuar, pois sua consolidação como atriz-autora estava mais relacionada ao seu comprometimento com sua operatividade atoral do que com sua busca por fama. O fascínio por Garbo reside em sua presença nos filmes, não em sua exposição na mídia.

6. Durante nossos estudos acadêmicos (mestrado e doutorado) e publicações científicas sobre atores, temos desenvolvido e teorizado o conceito de 'cinesias operativas atorais'. Esse conceito serve como um parâmetro de análise para examinar as trajetórias de atores e atrizes, seja em nível individual ou coletivo. Por exemplo, podemos aplicá-lo ao estudar a história das atrizes brasileiras no audiovisual ou a carreira de uma atriz específica, como estamos fazendo aqui com Greta Garbo. Essa abordagem considera os aspectos antropológicos que influenciam o campo da atuação, levando em conta fatores sociais, históricos e praxiológicos. Esses elementos não seguem necessariamente uma trajetória linear ascendente, mas variam em relação à posição que ocupam na hierarquia de poder da atuação (termo que se refere ao *corpus* de atores e atrizes).

2. Cinesias de uma atriz-autora em Hollywood

Buscamos expor, ao longo das páginas anteriores, a complexidade da formação de atriz-autora no contexto hollywoodiano. Torna-se fácil dizer que tudo é obra de agentes cinematográficos e de suas cadeias de recursos. Conquanto, já a crítica especializada da época afirmava que Greta Garbo era melhor atriz do que Marlene Dietrich, mesmo que esta última tenha se mostrado em filmes mais importantes do que Garbo (Vieira, 2005). Neste caso, duas estrelas do cinema estadunidense são comparadas, sendo que a menos valorizada atuou em filmes mais prestigiados. Isso indica que, às vezes, algumas atrizes se destacam além do *star system*. Nem todas as estrelas alcançam a posição de autoria. Para ilustrar esse ponto, o especialista em estrelas, Dyer (1998), classificou Garbo como uma estrela-autora

Paradoxalmente, o *sistema de estrelas* depende fortemente da promoção da imagem de suas estrelas. No entanto, Garbo tinha uma aversão às aparições públicas, concedia poucas entrevistas e revelava muito pouco sobre sua vida pessoal. O que se sabe sobre ela em sua maioria provinha de *fofocas*. No entanto, ela foi o "símbolo do *star system* até o fim dos anos quarenta" (Cunha, 1999, p. 140). Um dado óbvio, foi o de que a Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), (estúdio em que atriz trabalhava) viu nisso uma oportunidade; não desejavam abdicar da atriz, e reconfiguraram a sua não aparição midiática, ressignificando-a como *persona* misteriosa.

Nos debruçaremos agora sobre as cinesias de Greta Garbo, articulando as cinesias, enquanto movimentos antropológicos nem sempre ascendentes das carreiras atorais. Garbo nasceu em Estocolmo, na Suécia, de família humilde, conseguiu estudar na Dramatens Elevskola, tida como a escola mais importante de atuação da época, no país. Adiante, atuou em *The Saga of Gösta Berling* (Mauritz Stiller, 1924), no ano em que se formou.

Especula-se que Garbo teria agradado o diretor, Stiller, com sua atuação, e este passou a ajudá-la nos primórdios de sua carreira. De acordo com Vieira (2005), possivelmente ele teria recebido um convite para dirigir filmes nos Estados Unidos, polo cinematográfico em crescente ascensão na época.

Haveria duas versões desta história. A primeira delas é a de que Stiller ao receber o convite condicionou sua ida mediante a participação de Garbo. A outra versão seria a de que os *managers* da MGM teriam visto Garbo no filme do diretor, e assim foram eles que impuseram a participação da atriz. Esta versão é bastante plausível, pelo fato de que na tradição atorial, os atores e atrizes constroem uma relação quase filial com seus diretores, não sendo raros os casos de parcerias longevas. É certo também, que dessas relações, algumas vezes surgiram casamentos. Em todo caso, Garbo chegou aos Estados Unidos sem saber falar inglês.

Ao chegarem, não foram recebidos pelo estúdio durante meses, até que conseguiram um contato com um dos agentes, Irving Thalberg, mas por intermédio de um conhecido em Estocolmo. Thalberg pediu um teste de atuação para Garbo e teria ficado impressionado, solicitou que ela emagrecesse, e lhe providenciou aulas de inglês. Não seria grande problema o seu sotaque, em face de que o cinema ainda não era de som sincrônico. O interesse de Thalberg se deu pelo arrebatamento interior visto na sua atuação. Garbo era uma mulher bonita, sim, mas o interesse não era tanto na sua aparência, uma vez que foram detectados problemas e solicitaram, inclusive, que a atriz arranjasse os dentes, de acordo com determinados moldes.

A imagem da atriz começou a ser adaptada aos padrões de beleza da época. A venustidade era um atributo valorizado, e tanto nos Estados Unidos como em todo o mundo havia mulheres belas. No entanto, Greta Garbo despertou o desejo do público por sua atuação. Assim que sua imagem foi minimamente moldada, ela foi escalada para estrelar em *Torrent* (Monta Bell, 1926). Ela acreditava que seria dirigida por Stiller, o que não aconteceu. O filme atingiu grande sucesso, apesar de pouco agradar a imprensa da época, com exceção de Garbo, que os encantou, recebendo muitos comentários laudatórios.

Esse foi o início de um padrão que se repetiria ao longo do tempo, mesmo que a crítica nem sempre apreciasse o filme em si, Greta Garbo conseguia se destacar acima da estética da produção. Sua presença costumava superar as limitações do próprio filme. O sucesso entre os espectadores, e o crescente número de elogios que a atriz vinha

recebendo, fizeram Thalberg escalá-la para mais papéis. Apenas no contexto deste primeiro filme nos Estados Unidos, Garbo já figurava no topo das bilheterias (Frederick & Broman, 1979). Foi dessa forma que Greta Garbo foi escalada para estrelar *The Temptress* (Fred Niblo, 1926), embora o papel não tenha agradado à atriz. Foi Mauritz Stiller quem a convenceu a assumir o papel. Garbo não queria interpretar papéis semelhantes, pois a sua atoralidade sempre fora valorizada pela interpretação de personagens distintos uns dos outros, e esse novo papel era muito semelhante ao seu último. A presença de Stiller, no entanto, era uma garantia para a nova estrela em um país desconhecido para ela. Ele atuava como uma espécie de mediador entre Garbo e a MGM, fornecendo-lhe confiança e apoio.

A MGM viu isso como um investimento significativo, mantendo Stiller próximo a Garbo, mas seu papel permaneceu limitado nessa função. Há relatos de que ele deveria dirigir o último filme, e foi assim que conseguiu convencer Garbo a aceitar o papel. Após as negociações serem finalizadas, a MGM permitiu que Stiller gravasse parte do filme, mas ele não se integrou bem à equipe e acabou se envolvendo em conflitos com o ator principal. Como resultado, Stiller foi afastado e o filme teve que ser refilmado do zero, o que reforçou a hipótese de que o interesse da MGM sempre esteve centrado em Greta Garbo, e não em Stiller.

O sucesso continuou a acompanhar Garbo, estabelecendo-a cada vez mais como a principal estrela da MGM e superando a anteriormente favorita Lilian Gish (Frederick & Broman, 1979). Garbo já havia enfrentado os principais desafios do sistema de estrelato, no qual muitos artistas eram aposentados após lançamentos improdutivos. No entanto, Garbo foi capaz de se reafirmar e brilhar em mais oito filmes durante o período pré-sonoro sincrônico do cinema.

Um novo caminho, entretanto, começava a se apresentar no cinema, era a possibilidade de sincronizar o som às imagens dos filmes, que passaram a contar com as falas dos atores e atrizes. Inúmeras carreiras da atoralidade não sobreviveram, mas a de Garbo, apesar do sotaque, permanecera intacta. Embora houvesse temores em relação a isso, a intérprete conseguiu superar todas as expectativas. Seus filmes se tornaram campeões de bilheteria e

ela conseguiu sobreviver com honras à transição do cinema para o período pós-som sincrônico (Frederick & Broman, 1979). Assim, a atriz caminhou de um filme pouco visto, realizado em Estocolmo, aos sets de filmagens mais prósperos do mundo, consagrando-se como 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).

Greta Garbo foi indicada ao Oscar de Melhor Atriz em três ocasiões: em 1930, por suas atuações nos filmes *Romance* (Clarence Brown, 1930) e *Anna Christie* (Clarence Brown, 1930). Especula-se que a sua dupla indicação tenha levado à divisão dos votos, alguns optando por reconhecer sua atuação em *Romance* e outros em *Anna Christie*. Essa divisão pode ter influenciado a vitória de Norma Shearer, levantando-se a hipótese de que tenha sido uma forma de evitar premiar Garbo.

Posteriormente, ela recebeu outra indicação ao Oscar por *A Dama das Camélias* (*Camille*, Cukor, 1936), considerada pela crítica a sua melhor atuação, no entanto ela não compareceu à premiação, nem a esta nem a nenhuma outra festa do Oscar. A última indicação de Greta Garbo durante seu período como atriz ocorreu pela sua interpretação em *Ninotchka* (dirigido por Ernst Lubitsch, 1939). No entanto, desta vez, ela perdeu para Vivien Leigh, que recebeu o prêmio pelo filme *E tudo o Vento Levou* (*Gone with the Wind*, dirigido por Victor Fleming, George Cukor, Sam Wood, 1939).

3. Cinesias liminares oscilantes do mito Greta Garbo

Seria injusto e irreal afirmar que Garbo seria o mito que é sem a contribuição da indústria. Para que se tenha ideia, a atriz era filmada por William Daniels, estimado como um mestre do preto e branco e responsável por capturar a imagem de Garbo em 21 filmes, incluindo os clássicos *Mata Hari* e *A Dama das Camélias* (Morais, 2014).

Nesta esteira, o renomado figurinista Adrian, que desenhou figurinos para mais de 250 produções, vestiu Greta Garbo em oito filmes (Morais, 2014). A imagem cinematográfica da estrela Garbo era em minúcias tratada pelos melhores profissio-

nais da época, mas isso não era privilégio estrito dela, falamos de um sistema de astros e estrelas. Outras intérpretes tinham o mesmo esmero dos estúdios em suas *personae* cinematográficas “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” (Ferreira, 2021, p. 138).

Refletindo sobre a negação de Greta Garbo em aderir ao *modus operandi* de publicização extracinematoográfica do *star system*, urge questionar por que a MGM optou por não demitir a atriz, ao contrário do que ocorreu com outros astros e estrelas da indústria cinematográfica, mesmo diante de circunstâncias menos significativas. É importante observar que a atriz alcançou rapidamente sucesso de bilheteria logo após sua estreia, em uma época em que o cinema era uma forma de arte relativamente jovem. No entanto, a arte da atuação já era uma prática milenar, e muito se sabia sobre o que era considerado uma interpretação de excelência.

Por um lado, a tarefa de sistematizar em teoria o trabalho do ator sempre se configurou como algo muito difícil, pelo fato de que a atuação é imantada do saber fazer para poder enunciá-la discursivamente com o devido acuramento praxeológico. Por outro lado, essa dificuldade se perpetua desde as articulações de ensino-aprendizagem da arte do ator, em que o saber fazer é transmitido por meio da demonstração técnica, estabelecendo-se como o modelo máximo de aprendizagem do ator.

Stanislavski⁷, considerado o principal teórico e instrutor atoral da história, era ele próprio um ator. Esse é apenas um exemplo que ilustra como os notáveis mestres atoriais ao longo da história, desde a Antiguidade, aglutinavam a dupla função de ator e professor. Por outro lado, os diretores e produtores, profissões antigas que já existiam no teatro, também possuíam essa ancestralidade de buscar e reconhecer a atuação transcendental. Greta Garbo, por sua vez, possuía essa capacidade. Ela era capaz de amalgamar em sua atuação os principais elementos atuacionais da época, muitos dos quais

7. Constantin Stanislavski (1863-1938), principal teórico de atuação desde a Modernidade.

ainda vigentes no cinema ficcional contemporâneo. Esses elementos incluíam a fascinação, a fotogenia, a encarnação da personagem (conhecida como *embodiment in acting* e valorizada desde a Antiguidade Clássica), o divismo (o estrelato das divas), a rosticidade⁸ e a ação dramática.

A grande questão é que ao fazer isso, Greta Garbo acabou por conquistar outro patamar na função de atriz, a de atriz-autora, por meio do processo de amalgamar os preceitos atorais em suas atuações nos filmes, quase sempre, chegando a tomar a forma dos filmes para si, corporificando-os⁹, o que nos explica um pouco a respeito da fascinação que a atriz exerceu sobre a espetatorialidade, que “se manteve ativa, mesmo após o seu afastamento das telas do cinema, estendendo-se até os dias atuais” (Ferreira, 2021, p. 137).

A capacidade de Garbo de incorporar o filme (*embody film*) tornou-se desejável em contextos similares, que buscavam ser refletidos nas cinematografias contemporâneas. Especialmente em obras cinematográficas com personagens-título, como aquelas em que a atriz atuou várias vezes, a corporificação do filme passou a ser uma exigência para a atuação se tornar a força motriz. No entanto, é conhecido que são poucos os intérpretes capazes de realizar essa façanha, como já diagnosticado por McGilligan (1975). Não é por acaso que se diz que Garbo foi “divina, misteriosa e soberana como a mulher fatal, profundamente pura e destinada ao sofrimento como a jovem virgem, personificando a beleza do sofrimento e a solidão” (Morin, 1980, p. 22).

8. A rosticidade, pouco requerida no teatro, refere-se ao trabalho facial do ator empregado no cinema. “O rosto de Greta Garbo representa o momento frágil em que o cinema está prestes a extrair uma beleza existencial de uma beleza essencial. Nesse momento, o arquétipo está se transformando em um fascínio pelos rostos efêmeros, em que a clareza das essências carnavais cederá lugar a uma lírica da mulher” (Barthes, 1975, p. 48).

9. Corporificação fílmica (ou *embody film*) trata-se da “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 cinemáticas” (Ferreira, 2021, p. 145).

Não demorou muito para atriz perceber que era rentável para a indústria em que trabalhava. Em 1932, seu contrato com a MGM expirara, Garbo deixa os Estados Unidos e regressa para a Suécia. O estúdio não desistia de fazer a estrela retornar, após longas negociações, a atriz aceita voltar para Hollywood, porém condicionou alguns fatores para o seu retorno: iria estrelar *Rainha Cristina* (*Queen Christina*, Mamoulian, 1933), um suntuoso aumento de salário e seu *co-star* teria de ser John Gilbert. A MGM não aceitava o último item, pois o ator já se via em declínio. Garbo foi irredutível, e tudo correu conforme ela desejava.

Posteriormente, em *Anna Karenina* (Brown, 1935), a arrecadação das bilheterias para o estúdio foi módica, devido ao salário astronômico exigido por Garbo. Na época, ela já era maior do que o estúdio, recebendo inclusive mais do que os *managers* da MGM pelos filmes produzidos.

Assim, ao ditar, o *casting*, escolhendo os filmes em que iria participar, a atriz ia acentuando o seu caráter de decisão na realização dos filmes. Não bastasse isso, ela também determinava os modos de filmagens. Se tratava de uma atriz-autora. Ela impunha que apenas o mínimo de profissionais de cinema poderia estar nos *sets*, isso ajudaria o fluxo atuacional contínuo de filmagens.

Garbo, não tinha vergonha de assumir, que não gostava de agrupamento de pessoas, isso lhe tirava a naturalidade, tendo esclarecido, em uma de suas raras entrevistas, que sozinha ela conseguia expressar em seu rosto emoções que dificilmente seriam refletidas diante de muitos. Por certo, isso já poderia caracterizá-la como atriz-autora, posto que uma atriz/ator-autor é “autor, diretor e coreógrafo de si mesmo” (Betancur, 2015, p. 209) e “capazes de influenciar nas escolhas estéticas do realizador e na recepção do filme pelo espectador” (Guimarães, 2019, p. 82).

Além disso, Greta Garbo demonstrava a habilidade mais desafiadora de uma atriz/ator-autor: a capacidade de corporificação fílmica. Sua técnica atuacional e *persona* cinematográfica eram tão impressionantes que ela incorporava os filmes em que atuava, tornando-se a personificação dos mesmos e definindo a essência das obras cinematográficas. Ademais, ela desempenhou papéis de personagens-título, como *Anna Karenina*, *A Dama*

das *Camélias* e *Rainha Christina*. Esses personagens-título indicam que a narrativa estava ancorada em suas personagens e em sua ação dramática, ou seja, no trabalho de encarnação realizado por Greta Garbo. Desta forma, atores de excelência, como Greta Garbo, ao corporificar o personagem, têm grandes chances de incorporar o filme como um todo. No caso de Garbo, nunca se pode dizer que ela tenha perdido qualquer uma dessas oportunidades, pois ela amplamente corporificava os filmes em que atuava. Sua atuação era tão fiel e autêntica que se tornou uma verdadeira atriz-autora.

Importa considerar que os Estados Unidos têm esse afã pela demonstração de força, e, nessa tessitura, o mito da imperialidade hollywoodiana tem se espalhado ao redor do mundo. O cinema estadunidense busca reforçar o mito de que o seu país é o comandante do mundo, de que eles são possuidores da mais importante cultura do planeta; seus filmes servem como simbologia de sua hegemonia, da sua competência operativa e poder de capital.

A respeito dessa aura de imperialidade, me parece que contar com a maior estrela do mundo, Greta Garbo, representava para a MGM, que o estúdio detinha a aglutinação desse poder máximo, sobretudo, se considerarmos o fato de que este cinema se apoiava nas estrelas. Roland Barthes (1975) já nos esclarecia que o mito está na opacidade, na intenção. Nesta esteira, o poder do cinema estadunidense é uma tentativa de consolidação de um símbolo que ele busca cristalizar – do poder dos Estados Unidos, de sua grandiosidade – é um modo de tangibilizar¹⁰ esse ideário via a realização e a distribuição cinematográficas.

A enormidade conquistada por Garbo permanecia, mesmo sem a chegada do prêmio máximo do cinema que ela operava. Contudo, em 1937, Garbo enfrenta cinesias não ascendentes em sua carreira. Ela atuara em *Conquest* (Brown, 1937), cuja bilheteria foi o maior fracasso da década. O filme não agradara, alvitra-se que isso se dera pelo fato

de que pela primeira vez, Garbo estava em um filme que seu *co-star* tinha um papel de mais destaque, suscitando o desagrado do público.

A atriz viu sua popularidade diminuir e findo seu contrato, retornou mais uma vez para a Suécia. O fracasso anterior nas bilheterias fez com que os gerentes da MGM temessem que ela não conseguisse mais atrair o público. No entanto, não era o fim para ela. Garbo retornou às telas em uma comédia intitulada *Ninotchka* (Ernst Lubitsch, 1939), e sua interpretação apaixonada e natural permitiu que ela incorporasse plenamente o filme. Dessa vez, o mesmo erro não foi repetido, Garbo era a estrela do filme, o que agradou ao público, resultando em um grande sucesso de bilheteria.

Posteriormente, no entretanto, atuou em *Duas Vezes Meu* (*Two-Faced Woman*, Cukor, 1941). Mais uma vez, era uma comédia, uma tentativa da MGM de replicar o sucesso de *Ninotchka*, apostando em uma comédia romântica. No entanto, era comum em Hollywood esgotar os rendimentos financeiros de uma fórmula de sucesso. Embora *Duas Vezes Meu* tenha obtido um rendimento razoável nas bilheterias, foi um fracasso de crítica. Este filme acabou se tornando o último de sua carreira cinematográfica. Greta Garbo deixa as telas do cinema, aos 36 anos, contando 16 anos de carreira, tendo atuado em 28 filmes. Surgiram inúmeros convites ao longo dos anos, todos foram sumariamente recusados (Frederick & Broman, 1979). Várias especulações surgiram, incluindo, a de que Garbo, cujo rosto e beleza eram muito comentados, desejou deixar o cinema ainda próxima do auge, eternizando a sua beleza inefável na memória cinematográfica.

Considerações finais

Como evidenciamos até aqui, apesar de instar o comparecimento do público e garantir altíssimas bilheterias, Garbo contrariava o *modus operandi* do *star system* de Hollywood. Isso não era bom para um cinema que desejava a hegemonia mercantil da arte mais preeminente daquele século.

Ao negar-se à subserviência, Greta Garbo demonstrava que a sua força atuacional era suficiente para garantir maravilhosas bilheterias, toda-

10. A estratégia de tangibilização de um produto ou serviço consiste em formar um símbolo material significativo, no qual se busca por meio do símbolo (uma logomarca, um vídeo, um filme) realizar a alusão daquilo que se pretende transmitir ao público-alvo (Kotler, 2000).

via ratificava, também, que uma atriz de excelência poderia fazer-se maior do que a força dos estúdios estadunidenses, e, isso, desagradava muito.

Conforme apontado pela revisão historiográfica, Greta Garbo era amplamente reconhecida como a maior estrela de sua época. Sua influência e sucesso serviam de modelo para outros artistas do ramo. Se todos aspirassem evitar a exposição midiática, o sistema de produção cinematográfica poderia sofrer impactos financeiros em uma ou mais etapas do processo.

Em termos administrativos, Garbo representava um lucro final que contribuía para o valor da marca MGM, no entanto ela gerava *gaps*¹¹ nos processos organizacionais da indústria. Pensando de maneira estrutural, a atriz, tida como a estrela mais importante de todo o *star system*, em seu período de operatividade, como *persona* misteriosa, poderia passar a ideia de que esse procedimento era um dos caminhos ao sucesso como intérprete.

Greta Garbo era uma atriz excepcional, com uma atuação arrebatadora, entregando-se a interpretações que incorporavam todos os preceitos atoriais e cinematográficos, como discutido anteriormente. No entanto, em termos industriais e comerciais, ela deixava a desejar, não atendendo completamente aos interesses de seus empregadores. Embora Garbo fosse impecável em seu desempenho artístico, havia aspectos da indústria cinematográfica em que ela não se encaixava perfeitamente.

Na complexa cadeia produtiva que envolvia a indústria cinematográfica, as salas de exibição eram apenas um dos muitos canais de geração de receita, impulsionados pelas imagens dos astros e estrelas. Além das bilheterias, havia uma grande fonte de lucro proveniente da publicidade e das revistas relacionadas ao mundo do cinema.

Dessa forma, os obstáculos que culminaram no afastamento de Greta Garbo das telas e sua não premiação com o Oscar como melhor atriz, apesar de sua alta reputação entre crítica e público,

parecem transmitir uma mensagem às estrelas, especialmente às estelas-autores: a importância de cautela, moderação e adesão ao estilo do *star system* cinematográfico. Enquanto uma atuação arrebatadora é desejada, também é necessário aceitar a participação em outras mídias e formas de divulgação. No entanto, Garbo seguiu um caminho contrário ao procedimento tradicional que se delineava na indústria cinematográfica: aproveitar financeiramente todos os canais de marketing disponíveis. Ela optou por não se envolver amplamente nesse aspecto, contrariando a busca por lucro da indústria.

Por fim, embora Garbo tenha se estabelecido no cânone da atuação, a indústria do cinema não retribuiu esse reconhecimento, uma vez que ela nunca recebeu um Oscar como atriz durante seu período de atuação no cinema.

11. Termo oriundo da Administração, significa na cadeia de produção, uma espécie interrupção ou lacuna, no processamento de determinado produto ou serviço, em termos de prosseguimento na continuidade de suas operações.

Referências bibliográficas

- [1] Baerthes, R. (1975). *Mitologias*. Difel.
- [2] Bergala, A. (2005). *Monika de Ingmar Bergman*. Yellow Now.
- [3] Beutler, C. (2009). *A intenção subjacente aos atos de fala*. [Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Santa Maria]. <https://repositorio.ufsm.br/bitstream/handle/1/9072/BEUTLER%2C%20CLEONICE%20DE%20LIVEIRA%20SANTOS.pdf>
- [4] Betancur, J. (2015). *O ator em solidão: passagem de intérprete a autor da cena na criação de um espetáculo unipessoal*. [Tese de Doutorado, Universidade Federal da Bahia]. <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/17714>
- [5] Camacho, R. (2010). Uma reflexão crítica sobre a teoria sociolinguística. *Delta: Documentação de Estudos em Linguística Teórica e Aplicada*, 26, 141-162.
- [6] Cunha, J. (1999). O jogo metaliterário no écran-éter de *A Hora da Estrela*. *Cerrados*, 9, 135-146.
- [7] Dyer, R. (1998). *Stars*. British Film Institute.
- [8] Ferreira, R. (2021). Greta Garbo, a corporificação fílmica de *A Dama das Camélias*. *Revista Desenredos*, 35, 133-147.
- [9] Frederick, S., & Broman, S. (1979). *The divine Garbo*. Grosset & Dunlap.
- [10] Guimarães, P. (2019). O ator como forma fílmica: metodologia dos estudos atoriais. *Aniki: Revista Portuguesa da imagem em Movimento*, 6, 81-92. <https://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/532>
- [11] Hallman, P. A. (2017). Cinema and media studies: Greta Garbo. In *Oxford University. Bibliographies*. University of Oxford.
- [12] Kotler, P. (2000). *Administração de marketing*. Pearson.
- [13] McGilligan, P. (1975). *Cagney: the actor as auteur*. Cranbury, A. S. Barnes and Co.
- [14] Morais, C F. (2014). Ana Karenina: 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*, 1.
- [15] Morin, E. (1980). *As estrelas de cinema*. Livros Horizonte.
- [16] Stanislavski, C. (2009). *Manual do ator*. Martins Fontes.
- [17] Tröhler, M., & Taylor, H. M. (1997). De quelques facettes du personnage humain dans le film de fiction. *Iris*, 24, 33-57.
- [18] Vieira, M. A. (2005). *Greta Garbo: a cinematic legacy*. Harry N. Abrams.
- [19] Wolf, W. (2011). Illusion (Aesthetic). In Hühn, P., et al. (Eds.), *The living handbook of narratology*. Hamburg University.

Bio

Doutorando em História, linha de pesquisa Arte Memória e Narrativa, na Universidade Federal do Paraná. Mestre em Cinema e Artes do Vídeo pela Universidade Estadual do Paraná. Especialista em Cinema e Linguagem Audiovisual pela Universidade Municipal de São Caetano do Sul. Especialista em Metodologia do Ensino de Artes pela UNINTER. Graduado em Teatro pela Universidade Estadual do Paraná. Técnico em Arte Dramática – Ator Cênico pelo CEP. Membro do Grupo de Pesquisa Arte, Memória e Narrativa. Membro do Grupo de Estudos Sobre o Ator no Audiovisual – GEAs. Membro do Grupo de Pesquisa Eikos: imagem e experiência estética. Ator, cineasta, diretor, professor e pesquisador, sobretudo a respeito do ator, dos *stars* e da atuação no contexto do teatro e do audiovisual. Bolsista da Capes.

Como citar e licença

Di Carlo Ferreira, R. (2023). Greta Garbo como forma fílmica: cinesias de uma atriz-autora no cinema hollywoodiano. *ROTURA – Revista de Comunicação, Cultura e Artes*, Número Especial Alfamed, 64–77. <https://doi.org/10.34623/42nn-7x66>

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.