

O ator como forma fílmica: metodologia dos estudos atorais

Pedro Guimarães¹

Dentro da tradição de estudos de cinema, o ator, profissional ou não, sempre teve lugar relegado para um plano secundário, como um adendo da construção prática e simbólica do filme. Tradicionalmente, os atores recebem apenas reflexões pontuais sobre seu trabalho, quase sempre a partir do ponto de vista do realizador – os escritos de Pudovkin, ator mas também realizador, datam dos anos 1940; os de Bresson em *Notas sobre o Cinematógrafo* se mostram ainda de uma atualidade indiscutível.

O trabalho do ator de cinema é, na maioria das vezes, objeto privilegiado da crítica de cinema, que lhe concede comentário superficiais, visando destacar maior ou menor verossimilhança do resultado do processo de atuação com relação a um referencial corpóreo. Ou, ainda, são objetos da imprensa especializada em mexericos sobre celebridades ou têm suas vidas dissecadas em biografias, muitas não autorizadas, em que aspectos da sua vida profissional são lidos com extrema superficialidade.

Os estudos atorais surgiram como um campo de estudos aptos a questionar esse posicionamento e a colocar o ator de cinema no centro da sua problemática, como lugar de expressão, de produção de sentido, de construção de formais visuais e narrativas, de possibilidade de circunscrição histórica pelo estudo cronológico de suas práticas e de intermediação afetiva entre texto fílmico e espectador. Assim como o ator de teatro já foi longamente estudado e teve seu sistema de interpretação, sua estética e sua poética dissecados e analisados, desde os escritos de Denis Diderot, passando por Meyerhold, Stanislavski, Edward Craig, Antonin Artaud até Bertolt Brecht, o ator de cinema também pode ser objeto de análises similares que deverão, obviamente, levar em conta as especificidades do meio audiovisual em que está inserido.

Os estudos atorais ou *acting studies* se consolidaram, de maneira mais sistemática, a partir dos anos 1980, com o texto seminal de James Naremore, *Acting in the cinema*, completado por leituras e aprofundamentos das premissas iniciais de Naremore, principalmente por autores francófonos – Michel Cieutat, Christophe Damour, Christian Viviani, Nicole Brenez, Jacqueline Nacache – e anglófonos – Roberta Pearson, Tom Brown. Antes deles, escritos pontuais abriram pequenos caminhos para questões aprofundadas *a posteriori*,

¹ Departamento de Cinema/Instituto de Artes/Universidade Estadual de Campinas CEP 13083-854 Campinas, SP, Brasil.

como o do biógrafo de personalidades Patrick McGilligan, criador do conceito de ator-autor (1975), e o do semiólogo André Gardies (1980).

A supremacia da mimese naturalista e o apelo comercial dos *biopics* transformou em estrelas e modelos a serem seguidos os atores oriundos do Método² norte-americano, intérpretes prestigiados como Meryl Streep, Al Pacino e Sean Penn, reputados por conseguirem “se transformar” no personagem que interpretam. Mas a problemática do ator vai muito além da avaliação crítica sobre a qualidade mimética do seu jogo; ela carece de metodologia e bibliografia específicas, estabelece relações com outros meios de representação que utilizam o corpo humano como centro de construção de sentido e cria paradigmas de análise para se entender o uso simbólico e prático do corpo nos meios audiovisuais.

Os estudos atorais entendem o ator de cinema como nicho de produção de sentido narrativo e formal dentro do filme, ligado à encarnação pontual de um personagem, mas não somente. Para além das considerações sociológicas em torno do *star system* e do valor mercadológico dos astros, temas que cotejam os estudos atorais, reivindica-se entender o trabalho do ator de maneira estética, dentro de parâmetros de análise utilizados para se estudar a concepção da captação das imagens (direção de fotografia, enquadramentos); as escolhas de montagem; o discurso musical e sonoro dos filmes; e as posturas narrativas de escrita do roteiro e tratamento de ações, situações e personagens. Em outras palavras, o ator de cinema como elemento da construção da *mise-en-scène* e da definição formal da obra. O ator, seu jogo³ e sua *persona*, entendidos como uma forma fílmica, capazes de influenciar nas escolhas estéticas do realizador e na recepção do filme pelo espectador. Isso significa levar o trabalho do ator e suas especificidades de profissional do cinema para o campo das reflexões acadêmicas, como reforça Nicole Brenez, para quem

o ator compõe a forma cinematográfica na mesma dimensão que o enquadramento e a luz. E assim como o enquadramento não pode se reduzir às bordas de um retângulo e nem tampouco a luz à iluminação das coisas, o ator não é reduzível a um mero significante do qual o personagem seria o significado⁴. (Brenez 1992-1993, 89)

O produto do resultado da interpretação de um personagem funciona como a ponta do iceberg, a dimensão mais facilmente visível e identificável não só das escolhas estéticas de um realizador mas também das condições sociológicas e econômicas de um sistema de

² Ficou conhecido como “o Método”, o trabalho de conceituação e de prática para atores de cinema do Actors Studio, fundado por Elia Kazan no final dos anos 40 e retomado por Lee Strasberg a partir dos anos 1950, em Nova York, com base teorias de interpretação do russo Constantin Stanislavski.

³ Utilizaremos o termo “jogo” para se substituir à “performance” em inglês, aproximando mais do “jeu” da língua francesa.

⁴ Brenez retoma a leitura semiológica de André Gardies (1980, 79), que apontou o ator como significante e o personagem como o significado. Tradução nossa.

produção. Os estudos atorais propõem então alargar esse escopo de análise e criar metodologias para quantificar e qualificar o jogo do ator a partir de paradigmas de análise corporal do teatro, mas que se combinam com a particularidade de o jogo do ator ser retrabalhado ou reconstruído pelo dispositivo cinematográfico.

O corpo e a *persona*

Os estudos atorais pensam o ator sob um viés duplo: o do “corpo” e o da “*persona*”. O primeiro engloba seu “jogo”, a parte mais facilmente visível, concreta, material, qualificável e quantificável do ofício do ator e que compreende seu programa gestual, sua postura em cena, seu timbre de voz, enfim, a imagem gerada por seu corpo no momento da filmagem, retrabalhada mais tarde pela montagem. Nas palavras de Christophe Damour (2016, 11),

os estudos atorais atacam os pedaços separados que constituem fragmentos de posturas, de movimentos, de mímicas, de gestos e de sons que emanam dos atores em filmes, sem os submeter a onisciência do cineasta demiurgo, mas sem se esquecer que ele faz parte de um puzzle, um todo constituído pelo dispositivo cinematográfico (enquadramento, iluminação, cenografia, montagem)

Na outra face da moeda atorais, a dimensão da *persona* compreende a parte abstrata, invisível ou simbólica do seu trabalho. A *persona* equivale à imagem pública do ator – *persona* designava a máscara usada pelos atores da Antiguidade – assim como a descreveu Carl Jung em seus escritos sobre comportamento humano. Poder-se-ia evocar também a teoria da representação da vida cotidiana como a entende Erwin Goffman (1975), para quem todo indivíduo, mesmo fora do teatro, desempenha e sustenta um papel face a seus interlocutores. A junção do corpo e da *persona* foi descrita por Gardies como “instância atorais” (1980, 73), no produto que se gera entre ator e personagem a partir da noção de instância discursiva da teoria literária. É no movimento pendular entre ator (corpo físico) e personagem (criação fabular e do discurso) que se concretiza a instância atorais. A *persona*, como a entendemos aqui, é a face pública da pessoa do ator, construída tanto pelos discursos fílmicos (o tipo de personagens que ele interpreta preferencialmente, a recorrência de seu aparecimento em determinados gêneros) e parafílmicos (a relação entre ele e seus diretores, seus engajamentos pessoais, políticos e mundanos, a imagem projetada pela publicidade e pelas revistas de celebridades, etc.).

A dimensão do estudo da *persona* é base de análise, no entanto, para outro campo de estudos que coteja os estudos atorais. Trata-se dos *star studies*, inaugurados com a obra sociológica de Edgar Morin, *Les stars*⁵ (1957). O texto de Morin, escrito no início do declínio do

⁵ Traduzido no Brasil como *As estrelas – Mitos e sedução no cinema*, Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

sistema clássico de estrelato, discute de que modo os atores de cinema, transformados em astros e estrelas por um processo comercial e publicitário, tornam-se mercadorias visando a perpetuação de códigos de comportamento e elementos a impulsionar o consumo de filmes. Para os parâmetros comerciais, a estrela-mercadoria é produto extremamente rentável, pois “não se gasta nem se estraga no ato do consumo. A multiplicação da sua imagem, ao invés de alterá-la, a torna mais desejável” (Morin 1989, 76), obedecendo a ideia de reprodutibilidade técnica que já acometera o cinema como produto comercial desde o início.

Na esteira de Morin, o culturalista Richard Dyer (1979) propõe ler as estrelas de cinema como “signos culturais e fenômenos sociais” que determinam a recepção de textos fílmicos. Para isso, Dyer classificou os tipos sociais representados, propondo um inventário de códigos imagéticos e de comportamento ilustrados por certos atores. Esses códigos eram construídos através de textos fílmicos e parafílmicos, muitas vezes à revelia do ator e de seu *background* como profissional da interpretação. Embora nem Morin nem Dyer utilizem o termo *persona*, ambos constroem suas reflexões em cima da imagem pública do ator, fazendo a balança pender majoritariamente para um dos lados dos dois pilares dos estudos atorais.

A interrelação dos *stars studies* com os estudos atorais está no fato de, como demonstrou a escolha de objetos do segundo, ambos se debruçarem sobre a carreira de atores-astros de cinema. O que os distinguiria é que os *star studies* adota um ponto de vista menos textual e mais sociológico ou culturalista, enquanto os *acting studies* se preocupam com a análise estética, privilegiando todos os tipos de atores (não apenas as estrelas, mas também o ator não profissional ou o coadjuvante), que analisa do ponto de vista do estilo de jogo e do resultado do produto da atuação. Consideramos importante que os estudos atorais conjuguem essas duas perspectivas, pois elas permitem utilizar de elementos materiais da atuação assim como de abstratos, visam a compreensão do fenômeno atoral global e partem do princípio que sempre alguma formação de *persona* vai interceder nos atores escolhidos como objeto de estudos atorais.

Cinco eixos de análise

Pretende-se, assim, inverter a ordem da metodologia das análises estéticas em torno de filmes e produtos audiovisuais, nos quais o ator é sempre acessório, e, partindo sempre do ator, focar a discussão em torno de cinco eixos de análise.



Figura 1: Cinco eixos de análise atoral | © Pedro Guimarães

Essas relações não são exclusivamente cinematográficas, mas antes provenientes de outros meios de representação. Será preciso, portanto, manter sempre em perspectiva a inscrição do cinema em paralelo a outras atividades artísticas que envolvem diretamente o corpo humano e os desejos e afetos despertados por ele. As relações de base investigadas são:

a) ator e personagem: eixo de reflexão cujas bases estão na linguagem teatral, mais do que na relação com a literatura, uma vez que o personagem fílmico é indissociável do ator que o faz existir materialmente. Gardies (1980, 72) apontou que, enquanto “instância discursiva”, o ator não se confunde nem com a pessoa do ator, nem com o personagem, embora mantenha relações estreitas com ambos, e em menor grau com o “herói”, o “actante” e o “papel”. A abordagem semiológico-narratológica de Gardies propõe então que a imagem fílmica do ator não é apenas oriunda do discurso (narrativa, história, fábula) mas também produto de rastros físicos que o corpo deixa na película, sua “figura icônica”. O termo proposto por Gardies, de instância “atorial”, no entanto, perdeu espaço o termo “atoral”, neologismo que significa “relativo ao ator” para tentar abarcar o maior número de dimensões no qual o trabalho do ator está inserido para além da dimensão semiológico-narrativa⁶.

Pretende-se investigar como as relações entre essas duas instâncias privilegiam, na maioria dos casos, aqueles descritos como pertencentes ao cinema clássico, o resultado do processo de encarnação: processos de identificação primária, entre ator e personagem, e secundária, entre espectador e personagem; ou, para

⁶ Ver Damour, 2016.

usar uma metáfora romântica do trabalho atoral, o ator “desaparecendo” para que o personagem apareça. Na vertente oposta, a atuação pode focar atenção no seu processo, sua crítica ou comentário: ator e personagem se alternando ou aparecendo em um mesmo corpo, ator refletindo sobre seu ofício, o atuar aparecendo como forma. Essa proposta de investigação se alia à dualidade dramático x épico (mímese x diegese) proveniente da Antiguidade e que, no cinema, se reveste de conotações políticas que visam revelar a artificialidade do espetáculo e escancarar o processo de construção da imagem e da narrativa.

b) ator e realizador: relações oriundas do teatro (o ator e o encenador), mas também do universo das artes pictóricas (o modelo e o pintor). Usando como ponto de partida o argumento de Alain Bergala, visa-se entender o atelier do pintor como metáfora para o *set* de filmagem, ou de que maneira a relação entre modelo e artista determina os rumos da obra terminada : o quadro ou o filme. Podem ser discutidos temas como as relações entre “criador-criatura” (Bergala 2004), o corpo do ator como transferência de um “desejo de fraternidade” (Bergala 2006) e filmes que tiram sua construção formal e narrativa da triangulação de desejos entre ator e diretor mediados pelo dispositivo da câmera de filmagem. Nesse ponto de vista, o ensaio de Bergala sobre *Monika e o Desejo* (Ingmar Bergman, 1953) é o texto-base. Bergala defende que é preciso ir além da ficção e da fábula para entender a potência de reinvenção contida nessa obra. O nó da análise está em se perguntar como o fato de ser um realizador filmando a mulher com quem mantinha relações pessoais determina a construção de cenas e de planos. A leitura de Bergala coaduna com concepções da produção artística em seus períodos modernistas que poderão ilustrar as análises desse eixo: a teoria da arte moderna de Paul Klee; o “fazer um poema já é um poema”, de Paul Valéry; a estátua que “glorifica o mármore”, segundo Maurice Blanchot; e o “filme em processo” de Godard. Todas essas abordagens pregam que é preciso investigar os rastros do processo de criação que transbordam para a obra terminada. Em outras palavras, os momentos da poética que influem na apreciação estética de um filme. Não se trata, no entanto, de um estético de crítica genética, mas de observação das relações travadas nos atos de concepção da obra para se entender seu resultado final, mais na esteira da poética histórica de David Bordwell. No caso do ator de cinema, como o fato de colocar um corpo diante de uma câmera e estabelecer com ele relações de cumplicidade e criação colaborativa pode determinar a forma de um plano, de uma sequência ou de um filme no todo. Ou ainda, na leitura materialista de Robert Bresson entender como “os filmes de cinema são documentos de historiador para se guardar em arquivos: como se interpretava, em 19..., o senhor X ou a senhorita Y” (Bresson 2005, 20).

Vale insistir na dicotomia estética que atinge o uso do ator entre o ator como “manutenção do ilusionismo” ou como “quebra da transparência da narrativa”. Nesse eixo, caberá espaço para análise do trabalho com os atores de cineastas que prezam pela primeira opção,

a do classicismo (Alfred Hitchcock, Howard Hawks, John M. Stahl, Vincente Minnelli, Elia Kazan, Woody Allen, Pedro Almodóvar), como com aqueles que procuraram, através da relação com os atores e da dinâmica de filmar seu corpos, quebrar com os preceitos do academismo (Robert Bresson, Jean-Luc Godard, Glauber Rocha, Jean-Marie Straub, John Cassavetes, Andy Warhol, Harun Farocki, Eugene Green, Júlio Bressane, Rogério Sganzerla), a segunda vertente. Alguns fugirão de classificações óbvias e passarão a transitar pelos dois estilos, como o “stanislavsko-brechtiano” Chaplin (Guimarães 2011) ou o cinema de inspiração teatral (Leigh, Rivette, Resnais, Oliveira). Da mesma forma, as obras de alguns diretores e autores de televisão brasileiros que tiveram experiências no cinema (Luis Fernando Carvalho, Guel Arraes, Sílvio de Abreu, Lauro César Muniz, Carlos Manga) podem ser investigadas, com o objetivo de ver como repousa no ator muito da passagem entre as duas linguagens.

c) ator e a mídia: essa relação visa ampliar o campo dos estudos estéticos do cinema para trazer elementos da sociologia do meio cinematográfico e da comunicação e entender o ator como peça de um processo comunicacional que envolve a criação de *personae* públicas capazes de comunicar mais eficazmente com o público. O discurso fílmico que determina o trabalho do ator e sua imagem pública (relações ator-personagem, principalmente) será determinado também pelos discursos parafílmicos que agem de maneira similar. Assim, as *fan-magazines*, a imprensa de celebridades, a publicidade, assim como o envolvimento do ator em causas políticas e sociais constroem a *persona* do ator que, por sua vez, retroalimenta seus papéis, o discurso fílmico. Discursos fílmicos e parafílmicos, estudados nesse eixo, são assim uma via de mão dupla para a formação da *persona* das estrelas de cinema. O estudo seminal de Edgar Morin, *Les Stars* (1957) será o ponto de partida dessa parte do estudo, assim como outros desenvolvidos em seguida: Dyer (1979), Christine Gledhill (1991) e Farinelli e Passek (2000). Nesse eixo, *star studies* e *acting studies* dialogarão frontalmente, cada abordagem ajudando a alargar o campo de reflexão simultaneamente.

d) ator e *mise-en-scène*: eixo forte dos nossos estudos, esta é a única relação essencialmente cinematográfica. Será usada para investigar de que modo o jogo do ator pode ser determinado pela linguagem do cinema, ou seja, como a montagem, o enquadramento, o ângulo da captação da imagem, a iluminação, o uso da trilha sonora e as escolhas de roteiro determinam a postura do ator em cena, seu programa gestual e sua interação com outros atores. A questão dos gêneros será igualmente discutida nesse tópico: como a filiação genológica justifica e até demanda um tipo de jogo específico? Como o interpretar segundo os cânones dos gêneros pode variar de acordo com as épocas, as condições técnicas da filmagem e o estilo dos cineastas? Do mesmo modo, a particularidade da interpretação e da construção de personagens na TV e no cinema serão discutidos. Inscrever o jogo do

ator como elemento de análise estética está no centro desse eixo. A dimensão histórica consolida as discussões desse eixo, pois é sempre preciso colocar em perspectiva com a história das formas no cinema determinados procedimentos estéticos de atuação.

Recorreremos nesse eixo ao texto seminal de James Naremore, *Acting in the cinema* (1988) como base essencial para os estudos atorais. Naremore propôs nesse texto, num primeiro momento, uma série de “protocolos” de tentativa de se pensar a retórica e as técnicas expressivas do ator de cinema. O autor se serve de parâmetros e léxico teatrais para propor uma historiografia da atuação no cinema, a partir de equivalentes retóricos àqueles propostos pela cena teatral. Assim, ele teoriza o que ele chama de “jogo dentro do jogo”, a coerência expressiva e o uso de figurinos e acessórios, visando a composição do personagem, pilares dentro do jogo naturalista privilegiado por ele. Resta espaço também para as subversões do modelo dominante de transparência, principalmente no cinema dos primeiros tempos, do qual Chaplin se torna o grande epítome.

A segunda parte da obra de Naremore, chamada “stars performances” é composta por análises do jogo atoral de atores-estrelas: Chaplin, Lillian Gish, Marlene Dietrich, James Cagney, Katharine Hepburn, Marlon Brando e Cary Grant, cada um tendo um filme-símbolo para ancorar a reflexão, mas não se restringindo a ele. Com a exceção de Chaplin, é clara a preferência pela análise de um tipo de jogo que prima pelo naturalismo, identificação ator-personagem e retórica transparente nos moldes que se tornariam clássicos pela era de ouro de Hollywood. No entanto, em todo o texto, Naremore se preocupa em pelo menos nomear alguns procedimentos desviantes a esse modelo, capitaneados pelo épico brechtiano, fortemente presente em Chaplin e apenas a conta gotas no jogo dos demais atores. Nota-se aqui também a filiação dos estudos atorais nos *star studies*.

A terceira parte da obra, “o filme como texto performático”, centra-se na análise de dois filmes: *O Rei da Comédia* (Martin Scorsese, 1982) e *Janela Indiscreta* (Alfred Hitchcock, 1954). Na primeira, estabelece-se a relação intertextual através do ator Jerry Lewis, cuja *persona* e estilo de jogo são desconstruídos por um jogo minimalista. Para a segunda, o texto fílmico se torna um comentário dos diferentes registros de jogo presentes na historiografia do cinema, que Naremore chama de “comportamentos atorais”: o jogo burlesco e grandiloquente do cinema silencioso presente nos figurantes que aparecem nas janelinhas do prédio à frente; o jogo tradicional clássico, corpo enquadrado em plano americano, atores falando e fazendo ações baseadas no comedimento dos gestos, ilustrado pelos papéis secundários do filme (Grace Kelly, Thelma Ritter e Wendell Corey); e o estilo contemporâneo, de fatura moderna, do ator praticamente imóvel, cujo rosto deixa pouco transparecer dos afetos que o motivam, encarnado no personagem do fotógrafo de James Stewart. No melhor estilo kulechoviano, o sentido de certas expressões só serão plenamente compreendidas a partir da montagem.

O texto de Naremore possibilitou desdobramentos consistentes na mesma linhagem, entre eles os de Christian Viviani, Christophe Damour, Michel Cieutat e Roberta E. Pearson. Nesse eixo de análise, visa-se analisar o gesto e sua inscrição dentro da história da história cultural e das formas plásticas do cinema, usando a metodologia da arqueologia do gesto proposta por Christophe Damour (2014).

Nesse eixo analítico, servirá de pilar a noção de “*automise-scène*” (Comolli 2004) – segundo a qual o direcionamento formal do filme é estabelecido por uma via de mão entre corpo filmante (atrás da câmera, realizador) e corpo filmado (ator, frente à câmera); e, conjuntamente, a teoria do “ator-autor” (McGilligan 1975) e a “política dos atores” (Moulet 1993), que visam estudar o ator nos mesmos parâmetros estilísticos dos realizadores, como recorrendo a uma mesma pletória de recursos retóricos e estilísticos em diferentes fases do seu trabalho.

e) ator e técnica: proveniente do teatro, quando transposta para o cinema, esta relação coloca em questão padrões teatrais de jogo e postura e o processo de preparação do ator utilizado no cinema. Visa-se perguntar como os teóricos e encenadores que pensaram o jogo do ator no teatro podem ser lidos e adaptados para os filmes. Pode-se falar aqui de processos de trabalho entre atores e cineastas e da teorização feita por alguns realizadores de cinema seguindo os dois grandes modelos de atuação teatral: o naturalismo de Stanislavski e Antoine e o realismo político de Brecht e Piscator. Do lado dos primeiros, encontram-se Griffith, Lee Strasberg, Elia Kazan e outros nomes do cinema clássico norte-americano; do segundo, Godard, Bresson, Oliveira, Duras, autores europeus que utilizam métodos de direção de atores que pretendem questionar a transparência e o naturalismo da regra hollywoodiana. Entre esses, podem ajudar também conceitos de outros pensadores e criadores teatrais: a biomecânica dos atores do cinema soviético influenciados por Meyerhold, a taxinomia do gesto naturalista de Delsarte e a predominância do gesto dos atores com relação direta às técnicas de Artaud. Esse eixo relaciona-se diretamente com o segundo, “ator e realizador”.

As estratégias de improvisação de determinados processos criativos entre atores e diretores podem ser abordados aqui, numa tentativa de desmitificar essa retórica do jogo atoral de cinema como fundamental para o domínio documental e meramente secundária para o ficcional.

O processo comunicacional estabelecido entre jogo atoral e espectador poderá fornecer material para análise nesse momento, ou de saber como as técnicas ligadas ao distanciamento brechtiano se utilizam da interpelação direta do espectador pelo ator, através do olhar ou do endereçamento da palavra, para criar esses efeitos de ruptura do envolvimento afetivo da plateia e consequente deslocamento crítico. Entram nessa perspectiva as posturas corporais,

que favorecem ou dificultam a relação direta entre ator e espectador (frontalidade, a lateralidade parcial) e desemboca-se no estudo da figura de retórica do “olhar para a câmera” como gerador do tão falado efeito brechtiano da “quebra da quarta parede”.

BIBLIOGRAFIA (expandida de estudos atorais)

- Albera, François (ed.). 1994. *Vers une théorie de l'acteur*. Actes du Colloque de Lausanne. Lausanne: L'âge d'homme.
- Amiel, Vincent. 1998. *Le corps au cinéma*. Keaton, Bresson, Cassavetes, Paris: PUF.
- . 2007. “L'objet premier du cinéma”. In *L'acteur de cinéma : approches plurielles*, ed. Vincent Amiel et al., 7-9. Rennes: PUR.
- Aslan, Odete. 2007. *O Ator no Século XX*. São Paulo: Perspectiva.
- Aumont, Jacques. 1998. *El rostro en el cine*. Barcelona: Paidós.
- . 2008. *Moderno? : por que o cinema se tornou a mais singular das artes*. Campinas : Papyrus.
- Bergala, Alain. 2004. “De l'impureté ontologique des créatures de cinéma”. *Trafic* 50 (verão): 23-36.
- . 2005. *Monika de Ingmar Bergman*. Paris: Yellow Now.
- . 2006. *Godard au travail. Les années 60*, Paris: Cahiers du Cinéma.
- Brenez, Nicole. 1992-1993. “La Nuit Ouverte : Cassavetes, l'invention de l'acteur”. Conférences du Collège d'Art Cinématographique no 3 – Le théâtre dans le cinema. Paris. Cinémathèque Française : 85-91.
- Bresson, Robert. 2005. *Notas sobre o cinematógrafo*. São Paulo : Iluminuras.
- Brown, Tom. 2012. *Breaking the fourth wall, direct address in the cinema*. Edinburgo: Edinburgh University Press.
- Comolli, Jean-Louis. 2008. “Carta de Marselha sobre a automise en scène”. In *Ver e Poder : a inocência perdida*, cinema, televisão, ficção. Belo Horizonte: Ed. UFMG.
- Damour, Christophe. 2007. “A influência de Delsarte no jogo do ator de cinema nos Estados Unidos”. In Amiel et al. (ed.). *L'acteur de cinéma : approches plurielles*, Rennes : PUR.
- . 2014. “La deploration, de Sarah Bernardt a Al Pacino, permanence et migration d'une posture codifiée (arts visuels, théâtre et cinema)”. In Cardinal, Serge (ed.). *Cinemas, L'acteur entre les arts et les médias*, vol. 25, no 1, outono 2014.
- . 2015. “Stanislavski dans l'ouest. Les acteurs de la méthode et le western”. In Guillaud, Lauric. Menegaldo, Gilles (ed.). *Le western et les mythes de l'ouest*. Rennes : PUR, p.199-216.

- . 2016a. *Montgomery Clift, le premier acteur moderne*. Estrasburgo : Accra/Presses Universitaires de Strasbourg.
- . 2016b. *Jeu d'acteurs, corps et gestes au cinéma*. Estrasburgo : PUS.
- Diderot, Denis. 1973. *Paradoxo sobre o comediante*. São Paulo: Abril.
- Dyer, Richard. 1979. *Stars*. Londres: British Film Institute.
- Farinelli, Gianluca; Passek, Jean-Loup (org.). 2000. *Stars au féminin*. Paris : Centre Pompidou.
- Goffman, Erving. 1975. *Representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes.
- Gledhill, Christine (ed.). 1991. *Stardom, Industry of Desire*. Londres/Nova Iorque: Routledge.
- Iampolski, Mikhail. 1994. “Visage-masque et visage-machine”. In *Vers une théorie de l'acteur*, editado por François Albera. Lausanne: L'Age d'Homme.
- Guimarães, Pedro. 2011. “Chaplin e Carlitos, criador e criatura”. In *Coleção Folha Charles Chaplin*, editado por Cássio Starling, 55-61. São Paulo: Folha de São Paulo.
- . 2012. “O caipira e o travesti. O programa gestual de um ator-autor: Matheus Nachtergaele”. *Significação* 37, ano 39: 110-125, disponível em http://www.usp.br/significacao/pdf/37_maciel.pdf. Acesso em 29 09/03/2019.
- . 2016. “No rosto, lê-se o homem: a fisiognomonía no cinema”. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual* 44: 85-105.
- Kazan, Elia. 2009. *On directing*. Nova Iorque: Alfred Knopf.
- McGilligan, Patrick. 1975. *Cagney, the Actor as Auteur*. Londres: A.S Barnes/South/Brunswick/Tantivity.
- . 2007. “L'acteur comme auteur : James Cagney, Ronald Reagan et Clint Eastwood”. In *L'acteur de cinema : approches plurielles*, editado por Vincent Amiel, Jacqueline Nacache, Geneviève Sellier e Christian Vivian, 117-132. Rennes: PUR.
- Morin, Edgar. 1989. *As estrelas – Mitos e sedução no cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- Moulet, Luc. 1993. *Politique des acteurs*. Paris: Editions de l'Etoile/Cahiers du Cinéma.
- Nacache, Jacqueline. 2012. *O ator de cinema*. Lisboa: Texto e grafia.
- . 2012. “Corpos de estrelas : as figuras da aparição”. In *O cinema clássico de Hollywood*, de Jacqueline Nacache, 51-62. Lisboa: Texto e grafia.
- Naremore, James. 1988. *Acting in the cinema*. Berkeley/Los Angeles/Londres: University of California Press.

- Pearson, Roberta. 1992. *Eloquent gestures: the transformation of performance style in the Griffith Biograph films*. Berkeley: University of California Press.
- Porte, Alain. 2012. *François Delsarte, une anthologie*. Paris: Ressouvenances.
- Pudovkin, Vsevolod. 1951. *Ator no cinema*. São Paulo: Editora da Casa do Estudante do Brasil.
- Viviani, Christian. 2015. *Le magique et le vrai, l'acteur de cinema, sujet et objet*. Paris: Rouge Profond.