



A Verticalização do Cinema pelas Produtoras: uma análise de *Free and easy* e *O processo dos três vinténs*

The Verticalization of the Cinema by the Producers: an analysis of *Free and easy* and *The threepenny lawsuit*

Carolina Fiori Godoy¹

Resumo

O presente artigo tem como objetivo estabelecer uma análise comparativa entre o trabalho de Buster Keaton e de Bertolt Brecht quando ambos aceitaram trabalhar com grandes produtoras de cinema no início da década de 1930. Para tanto, teremos como foco duas obras: o filme *Free and easy* (1930), primeiro trabalho de Buster Keaton em um filme falado e produzido pela MGM, e *O processo dos três vinténs*, documento escrito por Brecht narrando sua experiência ao firmar um contrato com a produtora Nero Filmes para fazer um filme baseado em sua *Ópera dos três vinténs*. Em nosso estudo, estabelecemos um diálogo entre o contexto histórico em que cada filme foi produzido e as relações de trabalhos presentes no *set* de filmagem com a forma e o conteúdo dos filmes, baseando-nos sobretudo nas teorias apresentadas por Anatol Rosenfeld e nos escritos do próprio Brecht.

Palavras-chave: Buster Keaton. Bertolt Brecht. Produtoras. Indústria Cinematográfica. Mercadoria.

Abstract

The present article aims to establish a comparative analysis between the work of Buster Keaton and Bertolt Brecht when both accepted working with large cinema producers in the early 1930s. To do so, we are going to focus on two works: the movie *Free and easy* (1930), the first work of Buster Keaton among the talkies produced by MGM, and *The threepenny lawsuit*, a document written by Brecht narrating his experience after signing a contract with the producer Nero-Film to make a movie based on his work *The threepenny opera*. In our study, we establish a dialogue between the historical context in which each film has been produced and the work relations present in the set with the form and the content of these films, based especially on the theories presented by Anatol Rosenfeld and on Brecht's own writing pieces.

Keywords: Buster Keaton. Bertolt Brecht. Producers. Film Industry. Commodity.

¹ Mestranda pelo Programa de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). E-mail: carolina.godoy@usp.br.

Introdução

O que pode ser aprendido a partir d’*O Processo dos Três Vinténs*? Quando você compra um ingresso para um filme sonoro, você aprendeu e sabe que aquilo que você está prestes a ver foi produzido exclusivamente como uma mercadoria em um mundo composto por mercadorias. Se você pretendia comprar arte com o seu ingresso, então você não aprendeu que a arte vendida a você no filme sonoro deve ser comercializável para que possa ser vendida.² (BRECHT, 2003, p. 144)

Aos 26 minutos do filme *Free and easy* (1930), após uma sequência que se passa dentro de um *set* de filmagem da produtora MGM, um alto portão dos estúdios aparece em cena e Elmer Butts, interpretado por Buster Keaton, se aproxima. Entretanto, quando esse tenta passar pelo portão para encontrar Elvira e a mãe, ambas visitando os estúdios da produtora, um guarda imediatamente o coloca para fora. A personagem de Keaton explica que é empresário de Elvira Plunkett, mas o segurança não permite sua entrada e se nega a avisar a moça que Elmer está ali, além de confirmar que não o deixará entrar. O diálogo que se segue é marcado por uma ironia que traz comicidade à cena:

Guarda: O único jeito de você entrar é conseguir uma permissão.

Elmer: Como eu consigo isso?

Guarda: Você precisa entrar para conseguir.

Elmer, então, tenta outra vez passar pelo portão e é barrado novamente pelo guarda, que o coloca para fora do estúdio. A cena evidencia a burocracia e a seletividade que compõem a indústria cinematográfica, características que vão se tornando cada vez mais presentes com o crescimento das grandes produtoras, como a MGM, retratada no filme e produtora do mesmo.

O processo de desenvolvimento da indústria, principalmente nos Estados Unidos, afetou não somente o mercado, como também a esfera cultural, alterando a forma de produção, reprodução e divulgação das artes, dentre elas o cinema, que se tornou, ao longo das primeiras décadas do século XX, uma grande indústria do entretenimento.

² “What then can be learned from the *Threepenny* lawsuit? When you buy a ticket to a sound film, you have learned and you know that what you are about to see was produced exclusively as a commodity in a world consisting of commodities. If you intended to buy art with your ticket, then you have not learned that the art sold to you in the sound film first must be marketable in order to be sold”. Todas as citações e falas transcritas nesse artigo têm tradução nossa.

Ao final da década de 1920, as grandes produtoras de cinema (principalmente MGM, Paramount, Warner Bros., 20th Century-Fox e RKO) começaram a ganhar cada vez mais espaço e houve a intensificação do que se pode chamar de verticalização da indústria, ou seja, é ela quem controla a produção, a distribuição e a exibição dos filmes nas salas de cinema, ao ponto de ter o controle, já nessa década, de cerca de 90% das exibições cinematográficas.³

O aparato industrial se encontra a serviço do capital e quantias astronômicas começaram a envolver qualquer filme que fosse lançado por alguma produtora. Como demonstra Rosenfeld sobre a indústria cinematográfica na década de 1920:

Em 1920, o custo médio de um filme já subira a 60 mil e, em 1929, a 200 mil dólares. Para um cenário já se gastava, então, mais de 10 mil, um diretor ganhava cerca de 35 mil dólares por filme e a estrela abiscotava por vezes até 100 mil dólares, o que, do ponto de vista do valor intrínseco da colaboração da estrela, é um absurdo, mas perfeitamente normal considerando-se o valor comercial do nome da estrela, valor muito superior ao do diretor, cujo nome não costuma significar nada para o público. (ROSENFELD, 2013, p. 113)

Tanto capital envolvido modificou gradativamente todas as produções cinematográficas. A burocracia começou a fazer cada vez mais parte dos trâmites necessários tanto para a elaboração, como para a exibição e distribuição dos filmes. Assim como Elmer que, mesmo sendo empresário de alguém que se encontrava dentro do estúdio da MGM, fora barrado na entrada do estúdio durante uma cena de *Free and easy*, muitas pessoas que faziam parte de alguma forma do meio cinematográfico também foram prejudicadas com a seletividade das grandes produtoras. Afinal, o alto lucro envolvendo cada filme lançado trouxe sérias consequências para os envolvidos. Todos aqueles que trabalhavam na produção dos filmes, de roteiristas e músicos a diretores e atores, passaram a trabalhar para outra instância, a produtora, e teriam de atender às suas expectativas, pois era ela quem investia em todas as fases de elaboração e divulgação do filme. De acordo com Brecht, sobre o começo da década de 1930:

³ Dados retirados de uma entrevista concedida pelo professor da Universidade de São Paulo, Marcos Soares, para um documentário sobre Brecht. É possível encontrar essa e outras entrevistas sobre Brecht no DVD *Brecht no Cinema*, produzido pela Versátil Filmes.

A venda, que se tornou quantitativamente tão poderosa, regula não apenas as antigas relações através de práticas indiferentes adaptadas à época (eles apenas seguiram o exemplo), como também introduz objetivos completamente novos para a exploração e produção da obra de arte.⁴ (BRECHT, 2003, p. 194)

O próprio Brecht teve a experiência de ser barrado em um estúdio da produtora Nero Filmes com a qual havia firmado um contrato para a filmagem de sua *Ópera dos três vinténs*, também em 1930, ano em que *Free and easy* fora lançado. De acordo com o contrato, Brecht estava responsável pelo roteiro do filme e essa fora uma das condições para que a peça pudesse ser trazida para o cinema. Porém, como ele mesmo explica em *O processo dos três vinténs* (BRECHT, 2003, p. 147-199), enquanto escrevia o roteiro para o filme, foi informado de que as filmagens já haviam começado e, ao se dirigir até o estúdio para verificar o que estava acontecendo e como as filmagens estavam ocorrendo sem o roteiro escrito por ele, Brecht foi simplesmente impedido de entrar, abrindo um processo contra a produtora.

Em relação a *Free and easy*, não foi apenas Elmer que teve problemas com a MGM. O filme metalinguístico de 1930, cujo enredo central narra a história de uma jovem do interior que ganha um concurso de beleza e vai a Hollywood com seu empresário (Elmer Butts) e sua mãe tentar começar sua carreira como atriz, foi o terceiro trabalho de Keaton já inserido na produtora MGM e seu primeiro longa-metragem totalmente falado. Durante a década de 1920, Buster Keaton se destacou como um dos principais *clowns* do cinema mudo, com Charlie Chaplin e Harold Lloyd. Seu trabalho era marcado pela criação do humor através da pantomima, sequências repletas de acrobacias e do uso preciso do enquadramento da câmera em cada tomada dirigida por ele. Todavia, no longa de 1930, a atuação de Keaton se mostra completamente diferente de seus filmes anteriores e, ao analisarmos os filmes seguintes do ator, podemos notar que essa mudança se relaciona intrinsecamente com o fato de Buster Keaton passar a atuar em filmes da produtora e com a chegada do som na sétima arte.

Exatamente por se tratarem da mesma época, podemos estabelecer diversas relações entre a personagem Elmer Butts de *Free and easy*, o próprio Buster Keaton após

⁴ “The selling, which has become, quantitatively so powerful, regulates not only the old relations through indifferent customs adapted to the time (they have just ‘followed suit’) but it also introduces completely new goals for the exploitation and thus also for the production of the art-work”.

sua entrada na MGM e o que ocorreu a Bertolt Brecht quando este firmou um contrato com uma produtora para levar a *Ópera dos três vinténs* ao cinema. Para tanto, teremos como foco central dois objetos de análise: *Free and easy*, filme metalinguístico que retrata como os primeiros filmes falados eram feitos e a grande participação das produtoras no processo de elaboração e reprodução dos filmes da época, e *O processo dos três vinténs*, documento através do qual Brecht explicita sua relação com a produtora Nero Filmes.

Buster Keaton e a MGM

A implementação do modelo de Taylor nas indústrias e a chegada da eletricidade, que tornou as noites mais povoadas nas grandes cidades, transformaram drasticamente a sociedade norte-americana ao final do século XIX. E, como consequência das alterações no mundo do trabalho, as atividades de entretenimento também se modificaram. Com a fragmentação do trabalho a partir do Taylorismo, primeiramente nas indústrias e aos poucos em diversos outros campos laborais, as formas artísticas da época, por se originarem nessa sociedade, também se fragmentaram, tanto no teatro, com as atrações diversas em *vaudeville*⁵, como no cinema, com filmes em que os quadros possuíam certa independência e se sobressaíam em relação à curva dramática.

A comédia muda norte-americana, cujas origens estão nos teatros de variedades, se popularizou nos cinemas da segunda década do século XX e dentro dela três nomes se destacaram: Charlie Chaplin, Buster Keaton e Harold Lloyd. Os quadros presentes nos teatros de variedades se tornam as *gags* (quadros cômicos individuais) e cada *clown* passou a explorá-las de acordo com suas particularidades. Nessa época, os diretores ainda possuíam grande independência na elaboração de seus filmes e muitos deles, incluindo Chaplin e Keaton, passaram a ter seus estúdios e até editavam os próprios filmes.

O estilo trabalhado pelos *clowns*, conhecido como *slapstick comedy*, era criado a partir da comédia física, com ênfase nos gestos das personagens. Keaton, por sua vez, marcou o cinema mudo com suas constantes acrobacias, utilização mínima de intertítulos, ênfase nas movimentações verticais, horizontais e diagonais dentro dos planos, precisão no enquadramento da câmera e um semblante quase inexpressivo, apelidado de *stone face*. Todavia, ao deixar de trabalhar no próprio estúdio e firmar contrato com a MGM,

⁵ Teatro de variedades norte-americano.

aceitando as exigências da produtora de incorporá-lo ao cinema sonoro, Keaton teve de alterar seu modo de trabalho e, conseqüentemente, sua atuação.

Logo nos primeiros minutos de *Free and easy* (1930), Elvira Plunkett e sua mãe se encontram próximas a um trem, prestes a deixar a cidade. Elvira havia sido eleita *Miss Golpher City* e está a caminho de Hollywood com sua mãe para tentar alavancar sua carreira, agora como atriz. Nessa primeira cena, ao ser anunciada a sua partida, Elvira está com um buquê na mão quando ouve da multidão pedidos de discurso. A jovem ganhadora do concurso de beleza não sabe o que dizer, mas sua mãe insiste para que ela diga algo. Eis que Elmer Butts, seu empresário, interpretado por Buster Keaton, se aproxima, chamando Elvira com um gesto e começa a sussurrar algo para a moça. Quase imediatamente, Elmer é interrompido pela mãe de Elvira, a qual diz firmemente que ela dirá à filha o que dizer.

Logo após as duas embarcarem no trem, Elmer é chamado para um discurso direcionado à multidão. Porém, assim que pronuncia sua primeira palavra, é interrompido pelo som de trombetas e gritos da plateia. Elmer tenta começar seu discurso três vezes, mas sempre é interrompido e, quando finalmente consegue pronunciar algumas palavras, não pode terminar o que pretendia dizer, pois vê o trem deixando a estação e se apressa para poder embarcar.

Desde o exato momento em que aparece em cena, a personagem de Keaton se mostra como alguém que é constantemente impedido de falar e de agir, situação que se desenvolverá ao longo do filme, chegando ao clímax em sua cena final. Tal aparição de Keaton pode ter impressionado aqueles que acompanhavam seu trabalho como ator e diretor, pois até então não era esse o tipo de personagem que Buster Keaton, já conhecido como um dos atores mais memoráveis da comédia muda, costumava encenar.

Entretanto, essa mudança na tipologia de personagem vivida por Keaton não é uma mera coincidência e nem seria algo único, como se provou nas sequências cinematográficas do ator envolvidas com a produtora MGM. Até então, Keaton marcava as telas com sua atuação espontânea, repleta de improvisos, os quais permeavam as *gags* que compunham seus longos mudos. Keaton apresentava uma atuação repleta de acrobacias e movimentos quase coreografados, que fugiam do habitual. Todavia, não é esse tipo de encenação de Keaton que permeia as cenas de *Free and easy*, algo que é

anunciado logo em sua primeira cena. Como explica Marion Meade:

Free and Easy foi uma importante reviravolta porque deu início à mutação da personalidade que Keaton havia construído meticulosamente na década anterior nas telas. Em *Spite Marriage*⁶, Elmer, o engomador de calças, era mais ou menos o mesmo personagem que Keaton havia encenado em todos os seus filmes. Buster tinha inteligência, coragem, e principalmente atletismo. Ele nunca havia se apresentado como um desastrado. Ele era sempre engenhoso em uma crise, um solucionador de problemas criativo. MGM o viu como um perdedor, nada atraente, e nem mesmo viril. Nos filmes do próprio Keaton, Buster tinha um rosto bonito e um corpo exuberante, e sempre ficava com a garota. MGM castrou Buster. Em *Free and easy*, Elmer de *Gopher City* é basicamente um pateta. Pela primeira vez, Keaton perde a garota para um pretendente rival.⁷ (MEADE, 1995, p. 193)

Ao longo de todo o filme, a personagem de Keaton é constantemente repreendida, seja pela mãe de Elvira, pelos guardas do estúdio da MGM, o qual Elvira e a mãe vão visitar, e até mesmo pelos diretores dos filmes que estão sendo gravados no estúdio. Aos 37 minutos, Elmer, fugindo de um dos guardas, invade um *set* de filmagem e tenta se esconder se vestindo como um dos atores, mas acaba entrando em cena com o grupo, que está prestes a fazer um número de dança. Por não saber os passos, Elmer erra o número todo e derruba os demais bailarinos. Imediatamente, o diretor adentra o cenário aos berros com Elmer. Porém, este é o *set* em que se encontra Elvira, que está assistindo às filmagens acompanhada por sua mãe e, ao ver o diretor dando ordens ao guarda para que se livre de Elmer, Elvira intervém e pede ao ator que a levou até o estúdio, Larry Mitchell, para que não deixe que os guardas o machuquem. O diálogo que se segue tem muito a dizer não apenas sobre a personagem de Keaton, mas sobre a própria presença do ator no filme:

Larry Mitchell: Deixe-o ir. Eu ficarei responsável por ele.

Guarda: Como você quiser.

Diretor: Espere um minuto. Ele estragou uma manhã inteira de trabalho.

Larry Mitchell: Sim, eu sei. Mas ele não sabe o que isso quer dizer. Ele é

⁶ *Spite marriage* (1929): último filme mudo de Buster Keaton, já produzido pela MGM.

⁷ “*Free and Easy* was an important turning point because it began the mutation of the screen personality Keaton had meticulously constructed a decade earlier. In *Spite Marriage* Elmer the pants presser was more or less the same character Keaton had been playing in all his films. Buster had intelligence, courage, and manly athleticism. Never had he presented himself as a bumbler. He was always resourceful in a crisis, a creative problem-solver. MGM viewed him as a loser, not sexy, not even all masculine. In Keaton’s own films Buster had a beautiful face and luscious body, and always got the girl. MGM castrated Buster. In *Free and Easy* Elmer from *Gopher City* is basically a twit. For the first time Keaton loses the girl to a rival suitor”.

realmente um cara legal. Elmer, aperte a mãe do Sr. Niblo. O Sr. Niblo não gostou muito da sua pequena *gag*.
Elmer: Eu sinto muito, Sr. Niblik.
Diretor: O nome é Niblo.
Elmer: Bom, eu sinto muito.
Diretor (com um tom de voz irônico): Ah, está tudo bem. Nós apenas desperdiçamos uma manhã de trabalho e um pequeno filme. E a *gag* foi muito engraçada, eu suponho.

A escolha da palavra *gag* não parece ter sido usada em vão, afinal Buster Keaton ficou conhecido na comédia muda justamente pelas *gags* cômicas que compunham seus curtas e seus filmes de longa-metragem. Contudo, no diálogo transcrito, a personagem de Keaton é justamente criticada pelo que lhe é mais característico até o momento: suas *gags*. O lado cômico de Buster Keaton vai deixando de ser ligado a uma genialidade, como era feito em seus filmes anteriores, e passa a simplesmente significar ingenuidade. Cada vez mais Elmer vai sendo visto pelas demais personagens do filme como alguém atrapalhado e bobo.

Free and easy quase não apresenta as conhecidas *gags* de Keaton, o qual vai, a cada filme que realiza com a produtora, sendo obrigado a se desfazer de seu estilo de atuação, de seu improviso e de seus movimentos estilizados para se adequar às requisições da produtora para quem trabalha, ela mesma retratada no filme. Como explica Walter Kerr sobre Buster Keaton a partir de seus primeiros trabalhos para a MGM:

A ele não era mais permitido se satisfazer com sua visão única ao compor seus filmes, mas era simplesmente tratado como qualquer outro piadista das telas poderia ser tratado [...] Seus filmes se tornaram cada vez menos característicos do homem que o público lembrava tão afetuosamente. O estúdio finalmente fez uso dele para criar outro homem, Jimmy Durante; os dois - completamente desajustados com todo o dinamismo entregue a Durante - foram colocados juntos em três filmes que efetivamente terminaram com a carreira de Keaton como astro. Depois deles, Keaton foi simplesmente abandonado pelo estúdio.⁸ (KERR, 1975, p. 338)

⁸ "He was no longer permitted to indulge his unique vision in composing his films but was simply treated as any other screen farceur might be treated [...] His films grew less and less characteristic of the man audiences remembered so fondly. The studio finally made use of him to build up another man, Jimmy Durante; the two - utter misfits with all the dynamism handed over to Durante - were teamed in three films that effectively ended Keaton's career as a star. After them, Keaton was simply dropped by the studio."

Antes de iniciar seu trabalho com a MGM, Buster Keaton era um artista ativo da comédia muda americana. Desenvolveu diversas curtas com Roscoe Arbuckle no começo de sua carreira, dirigiu vários de seus próprios curtas e alguns de seus filmes de longa-metragem mudos e chegou até a produzir parte de seu trabalho. Entretanto, o final da década de 1920 trouxe grandes mudanças para todos os envolvidos com a sétima arte.

Com o término da Primeira Guerra, o investimento das indústrias cinematográficas no cinema aumentou consideravelmente, o que só foi possível a partir dos lucros provenientes da guerra, afinal “foram os Estados Unidos quem mais lucraram com a guerra, em todos os terrenos econômicos e, naturalmente, no da indústria cinematográfica” (ROSENFELD, 2013, p. 109). O número de filmes lançados por grandes produtoras começou a crescer aceleradamente e a concorrência entre elas aumentou. A crise econômica que arrebatou os Estados Unidos ao final da década de 1920 preocupou ainda mais as grandes produtoras, o que fez com que cada uma delas se empenhasse e investisse para trazer novidades para o cinema e gerar resultados positivos. Dá-se início, então, a uma corrida praticamente tecnológica entre as grandes empresas de filmes na contínua busca pelo maior lucro, até que a introdução de uma nova tecnologia no campo do cinema torna a disputa ainda mais acirrada: o som. De acordo com Rosenfeld:

Com efeito, em 1925-1926 o filme mudo já conquistara tal domínio dos seus meios de expressão que os textos explicativos, intercalados, quase se tornaram supérfluos; o filme falado, sobrecarregado de diálogos não foi, portanto uma necessidade íntima, mas uma imposição externa da técnica e do fetichismo dos industriais, que não deixavam escapar nenhum aperfeiçoamento técnico por medo da concorrência e na esperança de conquistar um público mais amplo. (ROSENFELD, 2013, p. 129)

Quanto maior o número de pessoas que frequentavam as salas de cinema, maior seria o lucro obtido pelas produtoras e, ao ver que um aparato tecnológico como o som traria esse resultado, cada grande produtora da indústria cinematográfica decidiu tornar o cinema falado a qualquer custo. O que de fato causou o desenvolvimento tecnológico do cinema não foi a busca por uma melhora na reprodução do mesmo ou alguma experimentação ligada ao seu valor artístico, mas a procura pelo lucro gerado a partir de sua reprodução.

A partir do modo como o som foi introduzido no cinema, diversos artistas que passaram a trabalhar para grandes produtoras tiveram de aceitar as novas condições de trabalho e lidar com o som da maneira imposta por elas. Um desses artistas foi Buster Keaton, que precisou encenar seguindo os moldes da MGM e atuar em diálogos que muitas vezes ele não queria que existissem. Em uma das várias entrevistas dadas ao final de sua carreira, quando perguntado a respeito da chegada do som, Keaton afirma que não se incomodou, o problema foi que os escritores queriam criar apenas *gags* faladas, abandonando completamente o humor físico (KEATON, 1958⁹ apud SWEENEY, 2007, p. 53).

A questão-chave a ser observada é que não foi ao som que Keaton não se adaptou, mas às formas de trabalho dentro da MGM e ao modo como essa nova tecnologia foi implementada no cinema. Na época de seu contrato, Keaton entrou em contato com Chaplin, o qual tentou convencê-lo a não aceitar o acordo, pois isso o faria alterar seu estilo de comédia (KEATON; SAMUELS, 1982, p. 202), mas ele acabou não seguindo o conselho do colega. A partir desse fato, podemos compreender como Chaplin conseguiu adaptar-se ao cinema falado e Keaton não. Mesmo após o crescimento das grandes produtoras e o que viria a ser o sistema dos estúdios de Hollywood, Chaplin continuou com suas produções relativamente independentes, trabalhando com o novo aparato tecnológico sem seguir o método de trabalho organizado pela parte hegemônica da indústria cinematográfica. Aos poucos, o *clown* mais conhecido da comédia muda foi fazendo concessões que possibilitaram sua permanência na nova era do cinema, ao trabalhar com a questão do melodrama e a chegada do som, por exemplo, porém, sem aderir ao tratamento convencional dado a essas questões pelas produtoras de destaque na época.

Brecht também aborda o tema do fetiche tecnológico relacionado à busca por lucro em *O processo dos três vinténs*:

Os intelectuais estão inseguros sobre a tecnologia. Suas brutais, mas poderosas questões de intervenção intelectual os enchem de uma mistura de desprezo e admiração: ela se torna um fetiche para eles. Na arte, essa relação com a tecnologia se expressa da seguinte maneira: tudo pode ser perdoado, se for 'bem executado'¹⁰. (BRECHT, 2003, p. 174)

⁹ KEATON, B. An Interview with Buster Keaton. *Film Quarterly*, v. 12, n. 1, p. 15-22, Fall 1958.

¹⁰ "The intellectuals are uncertain about technology. Its brutal but powerful intervention intellectual matters

Grande parte dos inúmeros filmes falados lançados inicialmente apresentavam diversas falhas, não só artísticas, mas até mesmo técnicas. Sergei Eisenstein, no final da década de 1920, escreveu sobre os possíveis problemas que poderiam surgir a partir da forma como o som estava sendo inserido no cinema:

Gravação de som é uma invenção de dois gumes, e é mais provável que seu uso ocorrerá ao longo da linha da menor resistência, isto é, ao longo da linha da satisfação da simples curiosidade.

Em primeiro lugar, haverá a exploração da mercadoria mais vendável, os filmes falados. Aqueles nos quais a gravação do som ocorrerá num nível naturalista, correspondendo exatamente ao movimento da tela, e proporcionando uma certa 'ilusão' de pessoas que falam, de objetos sonoros etc.¹¹ (ALEXANDROV; EISENSTEIN; PUDOVKIN, 2002, p. 225)

Em meio a essa corrida tecnológica em busca do lucro, já não importava tanto qual seria a qualidade artística apresentada em cada novo filme, contanto que os novos aparatos usados fossem capazes de trazer cada vez mais um público maior ao cinema. Apenas desse modo, o retorno trazido pelos filmes seria maior que os gastos astronômicos da produtora durante toda a produção, distribuição e exibição dos filmes. Essa questão preocupou muitos daqueles que apreciavam a sétima arte, pois temiam que o cinema se tornasse cada vez mais um mero produto no mercado. Como comenta Brecht:

Essa coisa complicada, cara e lucrativa, o gosto do público, prejudica o progresso. Não existe dúvida sobre o crescimento da influência dos consumidores no modo de produção do produto e seu impacto reacionário. Nossos vanguardistas devem lutar contra essa influência. Ela é representada pelos compradores de filmes, os organizadores regionais de mercado. Mais precisamente, essas são realmente as pessoas que assumiram os escritórios para os quais a mídia está autorizada, para os nossos metafísicos das páginas culturais: selecionando a coisa certa para o consumidor.¹² (BRECHT, 2003, p. 166)

fills them with a mixture of contempt and admiration: it becomes a fetish for them. In art this relationship to technology expresses itself in the following way: everything can be forgiven, if it is 'well executed'".

¹¹ Originalmente como "Zayavleniye", escrito em 1928, publicado em agosto desse mesmo ano no n.º. 32 da revista *Sovietski Ekran*, de Moscou, e no n.º. 32 da revista *Zhizn Iskusstva*, de Leningrado.

¹² "This complicated, costly and lucrative thing, public taste, hinders progress. There is no doubt about the customers' growing influence on the product's 'how', and its reactionary impact. Our progressives must fight this influence. It is represented by the film buyers, the market's provincial organizers. More precisely, these are really people who have assumed the office to which the press itself is entitled, to our metaphysicians of the culture pages: choosing the right thing for the consumer".

E, conforme as grandes produtoras passaram a controlar a indústria cinematográfica, diversos roteiristas, atores e diretores começaram a perceber que a melhor chance de terem seus trabalhos exibidos nas telas de cinema seria através do vínculo com alguma dessas produtoras. Buster Keaton foi um desses atores e em 1928 foi lançado seu primeiro filme já inserido na MGM, e talvez o último mais característico de Keaton, *The cameraman* (1928). Todavia, firmar um contrato com a produtora significou atender totalmente às suas exigências e, como o mais lucrativo no momento eram os diálogos em cena, criados através de um *script* e ensaiados diversas vezes antes de serem filmados, Buster Keaton começou a falar e a atuar conforme as expectativas da produtora. Mais tarde, Keaton diz ter se arrependido de ter aceitado trabalhar para a produtora, como conta Meade em sua biografia: “‘Em 1928’, disse Keaton, ‘Eu cometi o maior erro da minha vida. Contra minha vontade, eu permiti que Joe Schenck me convencesse a desistir do meu próprio estúdio para fazer filmes no crescente terreno da Metro-Goldwyn-Mayer em Culver City’”¹³ (MEADE, 1995, p. 181).

Assim, em 1930, Buster Keaton aparece em seu primeiro longa-metragem totalmente falado, *Free and easy*. Filme metalinguístico que mostra como os primeiros filmes sonoros eram elaborados, os cenários, a escolha dos atores, os problemas relacionados às vozes e à chegada do som, o longa já evidencia a prevalência da curva dramática sobre a estrutura épica antes presente nos longas cômicos compostos por *gags*. Durante o longa-metragem, são apresentados trechos das filmagens de diversos filmes sonoros fictícios dentro do estúdio, sendo o principal uma ópera cômica¹⁴ cuja canção de destaque se chama “Free and easy”. Elvira Plunkett assiste às filmagens que acontecem dentro do estúdio na esperança de ser convidada para atuar dentro da produtora. Todavia, ironicamente todos são chamados para a ópera cômica, menos a jovem, que acaba por permanecer sentada enquanto as demais personagens centrais do longa, como Larry Mitchell, que a leva ao estúdio, sua mãe e até seu empresário Elmer Butts, estão em cena.

Apesar de ser escalado para atuar no filme em produção, Elmer Butts é escolhido para fazer o papel de um rei atrapalhado que obedece às ordens da rainha, a qual é

¹³ “In 1928”, Keaton said, “I made the worst mistake of my life. Against my better judgment I let Joe Schenck talk me into giving up my own studio to make pictures at the booming Metro-Goldwyn-Mayer lot in Culver City”.

¹⁴ No filme, *comic opera*.

interpretada pela mãe de Elvira. Elmer não parece uma personagem de Keaton na maioria das cenas do filme; está sempre acuado, aceita ordens o tempo todo e em vez de ser valorizado por suas *gags*, é inicialmente repreendido por elas. Apenas em algumas cenas Keaton entra em ação mostrando seus movimentos que marcaram o cinema mudo. Em uma delas, e talvez a mais marcante do filme, depois de uma hora e 13 minutos do longa, Elmer está sendo filmado em um número no qual contracenava com a mãe de Elvira, a qual interpreta uma rainha robusta e de voz forte. Após se agredirem fisicamente, resultado de uma discussão entre as personagens, ambas saem dançando pelo cenário e eis que vemos uma “*gag impossível*”¹⁵ semelhante a diversas *gags* presentes nos curtas-metragens de Keaton. Elmer, interpretando o rei, cai em uma bacia rasa de água e se levanta. Ele, então, escala parte do cenário, subindo em cima de uma pilastra e se prepara para mergulhar na bacia. Ao cair de cabeça, Elmer desaparece, como se a bacia se tornasse funda. Em seguida, a mãe de Elvira, como rainha, pisa na bacia, que já voltou a ser rasa. O diretor grita “*corta*” e assim termina a *gag*.

Contudo, cenas como essa, tão características dos filmes de Buster Keaton, não são frequentes em *Free and easy*. Aos 68 minutos de filme, seu personagem Elmer Butts é caracterizado para entrar em cena, vestido com calças largas e maquiado como um palhaço triste. Pouco antes das filmagens começarem, o diretor da ópera cômica aparece e grita inúmeras instruções para Elmer, enquanto empurra seu ombro várias vezes:

Diretor (aos berros): Nunca, nunca olhe para a câmera quando qualquer pessoa falar com você, espere pela reação e responda. Se um pedaço do cenário cair sobre você durante a filmagem, continue como se nada tivesse acontecido. Você sabe, custaria muito para organizar e filmar tudo outra vez. Se você esquecer sua fala, diga qualquer coisa engraçada, é uma ópera cômica...

A fala do diretor, aos berros com Elmer, deixa clara a importância do capital durante a produção do filme e evidencia como a personagem de Keaton é tratada durante todo o longa: alguém submisso. Enquanto escuta as ordens dadas pelo diretor, Elmer se mantém calado, segurando um copo de água na mão trêmula. Ao final do discurso, o diretor pergunta se Elmer está nervoso e ele diz que não, derrubando o copo cheio de água

¹⁵ Keaton utiliza o termo “*impossible gag*” para tratar de quadros cômicos que desafiam as possibilidades do mundo real. Tais *gags* eram normalmente elaboradas através do manuseio da câmera ou na edição do filme.

no chão do *set*.

O clímax de como a personagem de Buster Keaton é apresentada ao longo de *Free and easy* acontece nos dez minutos finais. Elmer Butts, interpretando o rei submisso, canta e dança durante a canção “Free and easy” e entra em uma caixa decorada, que se assemelha a um brinquedo. Ao sair da caixa, Elmer está completamente vestido de palhaço, com uma roupa larga, repleta de bolas e um chapéu. Além disso, Elmer está suspenso por diversas cordas, como se fosse um boneco de marionete. A música muda, ninguém mais canta e Elmer é lançado em todas as direções do cenário até ser puxado para cima após dois minutos sendo movido pelas cordas.

A personagem de Elmer Butts, que é inserida numa ópera cômica produzida pela MGM em *Free and easy*, muito tem em comum com a situação do próprio Buster Keaton dentro da produtora. Assim que assinou o contrato para trabalhar para a mesma, Keaton foi obrigado a atender as demandas exigidas, mesmo que isso significasse deixar de lado suas *gags* improvisadas e sua atuação repleta de acrobacias. Como Elmer, Buster Keaton também se tornou um boneco de marionete, sendo controlado e guiado pela MGM em cada novo filme lançado até ser finalmente deixado de lado.

Bertolt Brecht e a Nero Filmes

Bertolt Brecht foi outro que percebeu como se envolver com grandes produtoras de cinema poderia prejudicar seu trabalho. Após o sucesso de sua *Ópera dos Três Vinténs*, em 1928, surgiu o interesse da produtora Nero Filmes de levar para o cinema a obra de Brecht. Originalmente, a ópera tratava da classe burguesa e seu modo de organização, traçando um paralelo entre o bandido Macheath, a ação da polícia de Londres e o empresário Sr. Peachum, que coordenava um negócio de mendigos a partir do qual qualquer pessoa da cidade poderia se vestir como um morador de rua (ou até usar próteses para falsificar a falta de membros) e pedir dinheiro nas ruas, contanto que parte do dinheiro obtido fosse destinado ao Sr. Peachum. O texto da ópera foi baseado na *Ópera dos mendigos (Beggar's opera)*, de John Gay, lançada 200 anos antes e que já equiparava a alta sociedade ao submundo londrino. Como explica Rosenfeld sobre a ópera de Brecht:

Como a ópera de Gay, a de Brecht-Weill é, além de paródia à ópera original, sátira social. A peça vergasta a moral dominante e o estado geral de uma sociedade que, longe de viver 'na' moral, estaria vivendo 'da' moral, isto é, que ao invés de observar os preceitos morais, se teria especializado em usá-los para fins amorais. (ROSENFELD, 2012, p. 122)

No entanto, o que de fato gerou o interesse da produtora pela ópera não foi apenas seu conteúdo, mas o sucesso que ela havia atingido nos palcos. A produtora via a obra como uma possível fonte de grande lucro, afinal, no início do cinema falado, óperas e musicais eram os tipos mais filmados pelas produtoras, justamente porque era mais fácil lidar com atores que já estavam acostumados a falar e a cantar.

De qualquer modo, Brecht sabia que uma das melhores formas de garantir que mais pessoas tivessem acesso ao seu trabalho seria entrar em contato com a sétima arte. O dramaturgo acreditava que era possível fazer cinema épico, principalmente por causa da técnica de montagem plausível de ser executada e muito bem trabalhada no cinema. Nas palavras de Brecht:

Teria sido possível transformar a *Ópera dos Três Vinténs* em filme mantendo o status quo na utilização do aparato cinematográfico se sua tese social fosse a base da adaptação. O ataque à ideologia burguesa deveria ter sido encenado no filme também. Intriga, cenários e personagens deveriam ser tratados com completa liberdade. O método de romper com o trabalho mantendo sua função social em um novo aparato foi rejeitado pela produtora de cinema. Entretanto, o trabalho foi certamente rompido, mas de acordo com os critérios comerciais.¹⁶ (BRECHT, 2003, p. 177)

Brecht não queria que sua peça fosse simplesmente transposta para o cinema, mantendo exatamente todas as características formais da ópera, mas que a mesma questão social fosse trabalhada, usando dos aparatos cinematográficos para evidenciá-la. Em contrapartida, a produtora queria basicamente fazer com que o resultado obtido pela peça nos palcos pudesse significar um lucro ainda maior quando essa fosse para o cinema.

Deste modo, para tentar garantir que a qualidade de seu trabalho se mantivesse quando passasse para as telas de cinema, Brecht assinou o contrato com a Nero Filmes

¹⁶ "It would have been possible to transform *The Threepenny Opera* into a *Threepenny* film while maintaining the status quo in the utilization of the film apparatuses if its social thesis were the basis of the adaptation. The assault on bourgeois ideology would have had to be staged in the film as well. Intrigue, settings, figures were to be treated with complete freedom. The approach of breaking up the work while maintaining its social function within a new apparatus was rejected by the film company. Nevertheless, the work was of course broken up, but according to commercial criteria".

com a condição de que ele mesmo escrevesse o roteiro para o filme, a qual foi aceita pela produtora. Porém, enquanto trabalhava no roteiro, após entregar parte do mesmo, Brecht foi informado de que havia entregado o material com atraso e que por isso o contrato estava suspenso. Além disso, ele não pôde sequer ver o roteiro que havia sido elaborado sem sua participação e, ao chegar ao estúdio para ver como as filmagens haviam começado sem seu *script*, foi simplesmente impedido de entrar. Como comenta Iná Camargo Costa:

Esta convicção está por trás de pelo menos um aspecto do mal-entendido presente nos termos do contrato assinado por Brecht com a Nero Filmes, que pode ser assim resumido: a companhia cinematográfica estava interessada em somente enlatar a peça, que fora um dos maiores sucessos de bilheteria do teatro alemão nos anos de 1928 e 1929, enquanto Brecht, que sabia o que fizera no teatro mas ainda não conhecia o terreno onde estava pisando, acreditou no que diziam as cláusulas relativas a seu direito de adaptação do texto porque achou que a empresa estivesse interessada em fazer do filme um experimento equivalente ao realizado no palco. Ele confessa abertamente essa ingenuidade, que demorou um pouco para entender. (COSTA, 2007, p. 190)

A partir do ocorrido, Brecht decide abrir um processo contra a produtora e relatou sua experiência, que de acordo com ele foi um experimento sociológico, no texto *O processo dos três vinténs*, publicado pela primeira vez em 1932, no qual ele descreve a influência do mercado no campo cinematográfico. O julgamento durou quatro dias (de 17 a 20 de outubro de 1930) e o resultado foi divulgado dia 4 de novembro, afirmando que a Nero Filmes não havia quebrado o contrato e nem infringido os direitos autorais do dramaturgo, já que ele próprio alterara sua peça original.

Ao longo do texto *O processo dos três vinténs*, Brecht relata como o capital motivou a filmagem da peça por parte da produtora e até interferiu durante o processo movido por ele contra a mesma. Brecht evidencia que os resultados do processo deixavam clara a questão de que parar uma produção cinematográfica que já havia começado causaria um prejuízo exorbitante para a produtora e que isso não seria possível já que o próprio Brecht quis alterar o roteiro da peça original.

Inúmeras vezes, Brecht coloca em cheque a questão de como o filme se torna mercadoria, principalmente quando tanto capital está envolvido em sua produção, e caracteriza o filme como uma *commodity*, o que ele explica em certo ponto do texto: “Uma

obra de arte é uma invenção que, uma vez inventada, imediatamente assume a forma de mercadoria, ou seja, ela aparece separadamente de seu inventor em uma forma determinada pelas possibilidades comerciais no mercado”¹⁷ (BRECHT, 2003, p.179).

Brecht percebeu que a Nero Filmes se interessou por sua ópera visando o lucro que poderia obter a partir dela e não com uma intenção artística de um experimento cinematográfico. Ao perder o processo, ficou evidente para Brecht que a produtora faria de tudo para não ficar no prejuízo e que o valor comercial do filme estava acima do valor artístico pretendido pelo dramaturgo. Como afirma Rosenfeld, ao tratar da obra escrita e da cinematográfica:

Já no caso da indústria cinematográfica, a situação parece ser radicalmente diversa. Aqui não só a exploração, mas a própria criação requer capitais consideráveis e, por isso, a empresa, ao encomendar a confecção de um filme, forçosamente tende a impor desde o início os princípios que lhe parecem certos. (ROSENFELD, 2013, p. 36)

Em 1931, o filme *Ópera dos três vinténs* foi lançado pela Nero Filmes, trazendo em seus créditos iniciais a mensagem “adaptação livre de Brecht”. O longa desagradou a Brecht por ter sido feito dele justamente o que o dramaturgo não queria: a peça foi filmada quase exatamente como havia sido encenada em 1928. Os atores escalados para o filme também foram os mesmos da peça e é possível entender a escolha da produtora, já que o cinema sonoro ainda dava seus primeiros passos e inúmeras vezes os estúdios tinham problemas com a escolha dos atores que teriam as vozes ideais para as filmagens.

O *processo dos três vinténs* deixa claro o descontentamento de Brecht em relação ao modo como sua peça foi transposta para o cinema e ao tratamento dado ao caso nos tribunais e pela imprensa. Através de sua própria experiência, o dramaturgo evidencia de que maneira funciona a máquina produtiva do capital, a qual é capaz de transformar facilmente trabalho e arte em mercadoria.

¹⁷ “A work of art is an invention that, once invented, immediately assumes commodity form, that is, it appears separately from its inventor in a form determined by the commercial possibilities in the market”.

Por trás das câmeras: a questão do trabalho na indústria cinematográfica

Nos últimos minutos de *Free and easy*, após fazer parte da última cena do filme fictício em que interpreta o rei submisso, Elmer aparece rodeado de pessoas e um homem aperta sua mão. Todos estão contentes, o que gera um contraponto na cena em relação à maquiagem feita em Elmer, a qual o deixa com um semblante constantemente triste. Enquanto aperta a mão de Elmer, o homem conversa com ele:

Homem: Elmer, você está feito. Conseguirá um ótimo contrato.

Elmer: Eu vou?

Homem: Claro! Boa sorte para você, rapaz. Você é um ótimo comediante.

Os demais ao seu redor o parabenizam e Elmer vai se desvencilhando do grupo à procura de Elvira, pois pretendia pedir-lhe em casamento. No entanto, quando se aproxima da moça para lhe contar a novidade sobre seu futuro contrato e pedir sua mão, ela e Larry Mitchell anunciam que vão se casar. Elmer, antes de entrar no *set* para a filmagem da última cena, ouve de Elvira, a qual se mostra contente com a proposta de casamento vinda de Mitchell: “Bom, agora eu vou me sentar aqui para assistir à sua próxima cena. E é melhor você me fazer rir”.

Elmer termina seu último número olhando para Elvira que está assistindo às gravações. Enquanto todos cantam em coro a última canção, Elmer a encara e depois direciona seu olhar ao longe, com sua maquiagem tornando suas feições ainda mais tristes quando esse finalmente fecha os olhos e ambos os filmes acabam, tanto a ópera cômica fictícia como o próprio filme *Free and easy*.

O empresário de Elvira, Elmer Butts, fora a Hollywood para acompanhá-la porque queria estar ao seu lado, se mostrando apaixonado por ela ao longo do filme, e nem cogitava a hipótese de fazer parte ele próprio de alguma filmagem. Entretanto, ao final do longa, Elmer perde a chance de conquistar Elvira e acaba assinando um contrato com a produtora. Todos ao redor dele agem como se o contrato com a MGM fosse o que Elmer mais pudesse querer, mas ele termina o filme fechando os olhos, mudo, com sua maquiagem que lembra um palhaço triste.

Além disso, a fala de Elvira para ele (“E é melhor você me fazer rir”) representa a expectativa da própria produtora, a qual pretende contratar Elmer como ator, contanto

que ele continue sendo engraçado ao modo de ver da empresa cinematográfica.

O mesmo ocorreu a Buster Keaton durante sua carreira como ator e diretor. Quando iniciou seu trabalho com a comédia muda, Keaton trouxe seu modo de ser cômico para as telas de cinema, sendo ativo, coordenando seu modo de atuar e até dirigindo grande parte de seu trabalho. Todavia, assim que assinou contrato com a MGM, Keaton teve de começar a agir de acordo com as exigências da produtora, fazendo filmes que ela julgasse serem engraçados a ponto de venderem e trazerem lucro. Keaton não trabalhou mais seguindo suas expectativas e pensando em criar algo para o público, mas começou a trabalhar para a produtora, tendo de agir de acordo com as suas demandas.

Bertolt Brecht também sentiu na pele o que a indústria poderia fazer a partir de seu trabalho, trazendo para o cinema sua peça *Ópera dos três vinténs* sem atender às condições do dramaturgo e ainda o excluindo do processo de produção do filme quando Brecht insistiu na justiça para que as filmagens não seguissem sem o roteiro escrito por ele.

Tanto *Free and easy* como o filme *Ópera dos três vinténs* atingiram os objetivos das produtoras. Durante os primeiros anos em que trabalhou nos estúdios da MGM, a insistência de Keaton em manter seus métodos de criação fez com que *Free and easy* talvez superasse o que pretendia ser justamente porque acaba, contemporaneamente à época em que foi filmado, retratando como foi a chegada do som ao cinema, a influência das grandes produtoras desde as filmagens, os problemas causados pela inserção acelerada do aparato sonoro e a transformação da comédia, a qual foi perdendo sua estrutura épica gerada pelas *gags*. Além disso, Keaton consegue ao longo do filme demonstrar como seria possível nesse novo universo sonoro a criação de *gags* faladas que ainda mantivessem suas características marcantes, evidenciando, assim como os escritos de Brecht e Eisenstein, que a questão central da chegada do som no cinema não é o uso da tecnologia, mas a forma como as produtoras procuram utilizá-lo, sobretudo na década de 1930, unicamente para atrair o público através do fetiche tecnológico.

Já o filme *Ópera dos três vinténs* traz a peça de Brecht para o cinema sendo muito fiel ao enredo original, e apresentando até os mesmos atores que encenaram a ópera brechtiana em 1928. As personagens foram mantidas, assim como as principais canções, e os diálogos foram em grande parte preservados. Entretanto, certas alterações modificaram o ponto de vista da obra. A curva dramática da narrativa se destaca mais que na peça

original de Brecht, embora várias cenas apresentem uma estrutura épica ao longo do filme, como o momento em que a personagem Jenny canta encarando a câmera, dirigindo seu olhar indiretamente para o espectador. Além disso, certas inversões de cenas e canções, e a revolta dos mendigos mostrada ao final do filme como superação, também alteraram o teor da obra original. Em nível de enredo, a peça se manteve, porém muitas de suas características épicas foram perdidas.

A principal questão que fica não é o questionamento se o filme feito a partir da ópera de Brecht ou *Free and easy* chegaram a ser boas produções artísticas, porque de fato o foram, mas como os envolvidos em ambas as produções, Bertolt Brecht e Buster Keaton, tiveram seus modos de trabalho moldados e engessados ao assinarem contratos com estúdios que estavam em prol do grande lucro sempre buscado pelas grandes indústrias do cinema.

Referências

ALEXANDROV, G. V.; EISENSTEIN, S. M.; PUDOVKIN, V. I. Declaração sobre o futuro do cinema sonoro. In: EISENSTEIN, S. M. **A forma do filme**. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 2002. p. 225-227.

BRECHT, B. On the discussion about sound film. In: _____. **Bertolt Brecht on film and radio**. Trad. Marc Silberman. London: Methuen Publishing Ltd, 2003. p. 144-145.

BRECHT, B. The threepenny lawsuit. In: _____. **Bertolt Brecht on film and radio**. Trad. Marc Silberman. London: Methuen Publishing Ltd, 2003. p. 147-199.

COSTA I. C. Brecht no cativo das forças produtivas. In: CEVASCO, Maria Elisa; OHATA, Milton (Org.). **Um crítico na periferia do capitalismo**: reflexões sobre a obra de Roberto Schwarz. (Org). São Paulo: Cia das Letras, 2007. p. 187-199.

KEATON, B.; SAMUELS, C. **My wonderful world of slapstick**. New York: Da Capo Press, 1982.

KERR, W. The transition, after and just before: a self-conscious Chaplin. In: _____. **The silent clowns**. New York: Alfred A. Knopf, Inc., 1975. p. 336-343.

MEADE, M. **Buster Keaton**: cut to the chase, a biography. New York: HarperCollins Publishers, Inc., 1995.

ROSENFELD, A. O cinema de 1914 a 1929: evolução econômica. In: _____. **Cinema: arte e indústria**. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 2013. p. 109-121.

ROSENFELD, A. Cinema: arte e indústria. In: _____. **Cinema: arte e indústria**. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 2013. p. 33-48.

ROSENFELD, A. A ópera dos três vinténs. In: _____. **Brecht e o teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2012. p. 120-127.

SEDGWICK, Edward. **Free and easy**. United States: Metro-Goldwyn-Mayer Pictures, 1930. 1 DVD (92 min), son., preto e branco.

SWEENEY, K. W. **Buster Keaton interviews**. Mississippi: University Press of Mississippi, 2007.

Submetido em: 31 jul. 2018

Aprovado em: 09 nov. 2018