

Douglas Sirk

O PRÍNCIPE DO MELODRAMA



Douglas Sirk



O PRÍNCIPE DO MELODRAMA

Organização: **Pedro Maciel Guimarães** e **Cássio Starling Carlos**

MINISTÉRIO DA CULTURA APRESENTA
BANCO DO BRASIL APRESENTA E PATROCINA



Douglas Sirk

O PRÍNCIPE DO MELODRAMA

2012

CCBB SÃO PAULO16 de maio a 10 de junho
CCBB BRASÍLIA22 de maio a 16 de junho
CCBB RIO DE JANEIRO12 de junho a 8 de julho

O Ministério da Cultura e o Banco do Brasil apresentam DOUGLAS SIRK, O PRÍNCIPE DO MELODRAMA, mostra de cinema que exhibe os principais trabalhos do cineasta, além de filmes de diretores influenciados por sua estética.

Douglas Sirk nasceu na Alemanha e iniciou sua carreira no teatro. Trabalhou na UFA, o estúdio cinematográfico que produziu alguns dos mais importantes filmes do país. Com a ascensão do nazismo, migrou para os Estados Unidos e trabalhou nos estúdios MGM, Columbia e Universal, onde iria tornar-se o diretor de clássicos como *Imitação da vida*, *Palavras ao vento* e *Sublime obsessão*.

A retrospectiva conta ainda com aulas temáticas sobre o contexto histórico, os aspectos estéticos da obra e sua influência no cinema e na televisão. Essa discussão permitirá uma maior compreensão sobre o trabalho do cineasta, admirado e homenageado por grandes diretores como Jean-Luc Godard, Rainer Werner Fassbinder e Todd Haynes.

Com a realização desta mostra, o Centro Cultural Banco do Brasil mais uma vez reafirma seu compromisso de oferecer à sociedade uma visão ampla de importantes nomes da cinematografia mundial e de contribuir com o melhor entendimento da expressão audiovisual contemporânea.

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL

Sumário

APRESENTAÇÃO

- 15 Douglas Sirk, o príncipe do melodrama *Cássio Starling Carlos e Pedro Maciel Guimarães*
43 Em defesa do melodrama *Luiz Carlos Oliveira Jr.*

TESTEMUNHOS

- 55 A ternura segundo Douglas Sirk *Todd Haynes*
61 Imagens do melhor (e do pior) dos mundos *Carlos Ebert*
71 “Dá vontade de voltar no tempo e entrar nos filmes de Sirk” *Mariana Ximenes*
77 Cinemascope das moças (e de muitos rapazes) *Djalma Limongi Batista*

ENSAIOS

- 85 Os excessos, a dupla moldura e a ironia do mestre do melodrama *Ismail Xavier*
103 Notas sobre Sirk e o melodrama *Laura Mulvey*
111 Os brutos também amam: Rock Hudson no universo de Douglas Sirk *Thiago Stivaletti*
117 Sirk, do cinema à TV *Esther Hamburger*

127 FILMOGRAFIA

172 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Apresentação



Douglas Sirk, o príncipe do melodrama



Cássio Starling Carlos e Pedro Maciel Guimarães



De Detlef a Douglas e de Sierck a Sirk. Foram tantas as adaptações, duplicidades e ambiguidades adotadas como estratégias de sobrevivência e reinvenção que os nomes próprios do artista acabaram por assumir lugar de símbolo de uma obra marcada com o selo do ocultamento e do disfarce.

“Existem dois Douglas Sirk. A confusão começou quando eu mudei meu nome”, confessou o cineasta a Jon Halliday nas conversas publicadas em *Sirk on Sirk*, um inestimável conjunto de entrevistas editado em 1971 e que se mantém como a referência mais completa para a análise da obra do diretor alemão.

Nem mesmo há certeza sobre o ano de seu nascimento. No passaporte, consta 1897, mas ele se apresentou a Michael Stern, autor de uma biografia pioneira, como uma “criança do século”, dizendo ter nascido em 1900.

Fato assegurado é que Hans Detlef Sierck nasceu em Hamburgo, filho de dinamarqueses. O pai era jornalista, e em parte da infância o garoto viveu no país paterno. Após mudar de cidadania, os Sierck se instalaram definitivamente na Alemanha.

Nas universidades de Munique, Jena e Hamburgo, o jovem estudou Direito, antes de optar por Filosofia e História da Arte, respectivamente. Nas horas vagas, pintava e frequentava o meio teatral. Para financiar os estudos, atuou como jornalista no mesmo veículo em que o pai trabalhara. E lia compulsivamente.

No início dos anos 20, Sierck dá seus primeiros passos no mundo artístico – no teatro – ao assumir uma vaga de segundo *dramaturg*¹ no Deutsches Schauspielhaus, em Hamburgo. No cargo sem grande relevância sua tarefa resumia-se à leitura e avaliação de textos com vistas a recomendá-los à montagem. Cansado de nunca conseguir ver suas escolhas postas em cena, Sierck revela à chefia da casa seu desejo de assumir a direção de uma peça.

A primeira oportunidade surge em 1922, quando outro diretor adoece, e Sierck assume a liderança da montagem do texto de um autor menor, mas com um elenco de primeira linha e com o prestígio da casa. O público aprova, e daí em diante Sierck entrega-se à paixão pelo teatro.

¹ Uma espécie de crítico residente num teatro.

Ao longo da turbulenta década que desorienta política e socialmente a sociedade alemã, o jovem de 20 e poucos anos assume cargos de direção artística, primeiro em Chemnitz, depois em Bremen. Na função, aprende a necessidade de fazer concessões, mesmo quando contrariam seus elevados princípios estéticos. Em vez de insistir em impor suas preferências por autores como Molière, Büchner e Strindberg, que logo provocam uma crise financeira e a retirada do apoio financeiro do maior patrono, o grupo que dirige volta-se para um repertório popular, basicamente comédias e melodramas com apelo suficiente para recompor o caixa.

“Seja como for, assim eu ganhei experiência, aprendi meu ofício. E também aprendi como tratar os atores sob circunstâncias limitadíssimas”, disse o diretor na conversa com Halliday.

Em meio à crise financeira aguda que arrastava o país para o abismo, o jovem diretor gaba-se de dirigir uma companhia considerada o melhor teatro particular da Alemanha. O sucesso, de acordo com Sierck, decorria de seu esforço para equilibrar puro comércio com um repertório sofisticado de clássicos e ainda desafiar o conservadorismo predominante em Bremen com montagens ousadas, como a que dirigiu da *Ópera dos três vinténs*, de Bertolt Brecht e Kurt Weill, um escândalo de enorme repercussão.

Logo que Sierck assume, na passagem de 1929 para 1930, a direção do Altes Theater, de Leipzig, então considerada uma mini-Paris, a economia já em estado precário da Alemanha deteriora-se rapidamente sob o efeito da quebra da Bolsa de Nova York que varre o planeta. Como se tudo ainda não pudesse piorar, com o estopim da crise o nacionalismo pregado pelo Partido Nacional-Socialista ganha força e três anos depois o projeto nefasto de Hitler e dos nazistas alcança o poder.

A despeito do aumento da tensão política nesses anos, as escolhas de Sierck revelam um posicionamento liberal ainda possível àquela altura, como exemplificam as montagens de *Em nome do povo*, texto em que se denuncia o processo e execução dos anarquistas Sacco e Vanzetti nos Estados Unidos em 1927, e *Don Carlos*, de Friedrich Schiller, que contém explícitas defesas da liberdade de expressão.

Em termos estilísticos, o que sabemos da personalidade estilística do Sierck diretor de teatro? Apesar de indireta, não deixa de ser sugestiva a análise proposta por Thomas Elsaesser com base em comentários extraídos de jornais da época. Elas se resumem em quatro características principais: 1. Uma concepção da *mise en scène* equidistante do naturalismo e do expressionismo, fundamentada no sentido intrínseco de cada texto e não determinada por códigos realistas extrínsecos; 2. A utilização recorrente da iluminação e de transparências para sugerir as modulações emocionais e espirituais do texto; 3. A recusa do respeito sagrado aos clássicos, nos

quais Sirk não hesitou em modernizar a linguagem ou introduzir interpretações psicanalíticas; 4. A ênfase no significado político dos temas das peças. (ELSAESSER, 1972, pp. 7-12)

Dos palcos aos estúdios

Se da nossa perspectiva pode parecer um contrassenso, a passagem de Sierck do teatro para o cinema, a partir de 1934, foi um movimento em busca de condições de trabalho menos coercitivas, rumo a um lugar onde o controle nazista e as imposições da ideologia ainda demoraram um pouco para se tornar absolutas. Também havia a ambição de emular os antecessores que encontraram no cinema um passaporte para Hollywood: Fritz Lang, Otto Preminger, Erich von Stroheim, Billy Wilder, Ernst Lubitsch, Robert Siodmak, Max Ophüls, entre outros. As transferências culturais entre o cinema germanófono e Hollywood foram amplamente analisadas e discutidas por Marc Cerisuelo, sendo esses diretores alguns dos autores que “inventaram o fime *noir* americano” (CERISUELO, 2006, p. 12) e deram inestimável contribuição a gêneros tipicamente americanos como o musical e o *western*.

Àquela altura, a repressão política se radicalizava. Para complicar, o casamento, desde 1927, com a atriz judia Hilde Jary e as suspeitas de simpatias esquerdistas impediam-no de prosseguir no teatro com a liberdade que desejava. A Gestapo apreendera seu passaporte em 1933 e, como pressão para que ele rompesse a união com Hilde, o regime forçou a saída dela do país em 1936.

Sierck, no entanto, tomou um atalho e fez uma curva que o tirou do centro da vigilância nazista.

“Eu era viciado em filmes”, disse a Halliday. Seu encantamento pelos filmes vinha da adolescência, quando costumava acompanhar a avó dinamarquesa em sessões de melodramas escandinavos, cuja adoração ela transmitiu ao neto.

Nas primeiras experiências, já como contratado da UFA, Sierck dirige três curtas, entre os quais uma adaptação de *O doente imaginário*, de Molière. Em 1935, realiza seu primeiro longa, *1^o de abril*, uma comédia evidentemente inspirada nos filmes de Ernst Lubitsch, cineasta alemão que também saltou do teatro para o cinema e que desde 1922 seguia uma bem-sucedida e influente carreira em Hollywood.

Em *1^o de abril*, a teatralidade funciona para acentuar o tratamento satírico com que Sierck lida com as manias de grandeza dos personagens. Nesta comédia de erros que burla dos valores, da confusão entre ser e aparecer, já é possível iden-

tificar os traços, mesmo que incipientes, da crítica social que o autor aprofundará ao longo de sua experiência no cinema americano.

As duas realizações seguintes, também feitas em 1935, demonstram a habilidade de Sierck para se apropriar de material alheio, conectando o estilo peculiar a um repertório de apelo popular. São obras aparentemente díspares, em que já se nota uma coerência no âmbito dos temas.

A garota do pântano anuncia a preferência pelos personagens femininos com os quais o diretor passa a compor nuançadas crônicas da hipocrisia social. A transposição de uma história da então popularíssima escritora sueca Selma Laferlöf liberta Sierck da prisão teatral do estúdio e as locações no litoral (FOTO 1) estimulam uma *mise en scène* que se distingue com virtuosísticos movimentos de câmera. Por sua vez, a sucessão de desencontros, reviravoltas e reencontros que domina a parte final revela a inspiração nos melodramas escandinavos tão admirados na juventude.



(1) *A garota do pântano*.

Os primeiros sinais do fascínio pelos Estados Unidos e, sobretudo, pela mitologia que o cinema hollywoodiano propagou surgem com *Os pilares da sociedade*, outra adaptação de um autor estrangeiro de prestígio, desta vez um drama social de Henrik Ibsen. A cena inicial, situada no mundo dos rodeios em plena América (FOTO 2), apresenta um personagem banido de uma sociedade conservadora e submetida aos abusos de um chefe autoritário. Seu retorno traz à tona segredos guardados a sete chaves, deslizes morais escondidos sob a capa das aparências burguesas.

Um suicídio em pleno Central Park de Nova York abre *Nona Sinfonia*, primeiro grande sucesso de público do diretor e pioneiro da grande forma do melodrama tal como Sirk praticará no apogeu de sua obra nos anos 1950. Para Sirk, *Nona Sinfo-*



(2) *Os pilares da sociedade*.

nia é, literalmente, seu primeiro melodrama, “no sentido de música mais drama”. O conflito a partir de duas imagens de mulher (FOTOS 3 E 4), os simbolismos psicológicos sexuais projetados e refletidos na organização dos espaços, a utilização de sequências musicais para expressar os sentimentos dos personagens e solucionar poeticamente os conflitos dramáticos, além de diversos temas e motivos que serão retomados tal qual na fase americana são exemplos de procedimentos que justificam a afirmação do crítico Christian Viviani: “A obra de Detlef Sierck não é o rascunho da que Douglas Sirk fará: ela já é uma fase perfeita dela” (VIVIANI, 2006, p. 89).



(3 e 4) À esq., Lil Dagover e à dir., Maria von Tasnady em *Nona Sinfonia*.

“Um pedaço de doce vienense” é como Sirk descreve a leveza que pretendeu emprestar a *Onde canta o rouxinol*, uma opereta com a qual retorna à inspiração lubitschiana. Na avaliação unânime dos autores que se debruçaram na filmografia Sirk, o resultado é um trabalho menor.

Recomeçar a vida

Oposto é o julgamento recebido pelos dois últimos longas que Sirk dirige na Alemanha antes de abandonar o país em fuga da insanidade progressiva do nazismo. Rumo a novas terras, prenuncia o título original de *Recomeçar a vida*, transbordante melodrama que o diretor cria como veículo para a estrela emergente do cinema nazista, a sueca Zarah Leander. *La Habanera* completa o díptico com Leander, que em ambos faz o papel da mulher vítima de paixões que se convertem em prisões (FOTO 5) e, principalmente, exilada em lugares distantes.



(5) Zarah Leander em *Recomeçar a vida*.

No primeiro, o além-mar se confunde com o purgatório, lugar aonde a heroína é levada, condenada por um crime que não cometeu. No segundo, o paraíso se converte em inferno quando o esplendor tropical se revela uma máscara que esconde a exploração e a submissão. Em ambos, mais que veículo para Leander, o gênero serve como máscara para uma abordagem subversiva, subterfúgio para a crítica social, uma política em que a emoção atua como aliada na condenação de uma ordem que se equilibra entre opressores e oprimidos.

Como as filmagens de *La Habanera* foram feitas em Tenerife, nas Ilhas Canárias, Sierck aproveitou o subterfúgio para obter de volta o passaporte e assim que possível partiu para se reencontrar com a esposa.

Entre 1938 e 1939, antes da explosão da guerra, ele desloca-se sem rumo definido e assume trabalhos que garantem os recursos para a sobrevivência. Assina como supervisor de produção o musical franco-suíço *Accord Final* e filma na

Holanda o drama juvenil *Boeffe*. Durante este trabalho recebe um telegrama dos Estados Unidos no qual a Warner o convidava para realizar uma versão americana de *Recomeçar a vida*.

Num azar típico dos destinos de melodramas, com a iminência da entrada dos Estados Unidos na guerra os alemães residentes no país passaram a ser repelidos e o casal Sirk se viu sem contrato, sem possibilidades de trabalho e, por causa dos riscos, nem cogitava retornar à Europa. Com os US\$ 1 mil que ainda tinha, Sirk comprou uma pequena granja e na companhia de Hilde viveu, segundo ele, “seus anos mais felizes na América” cultivando alfafa e cuidando de algumas poucas vacas.

Vade retro Hitler

A política travestida de propaganda antinazista fez Sirk, já com o nome adaptado ao novo país, deixar o exílio rural e reassumir a cadeira de diretor. *O capanga de Hitler*, sua primeira produção americana foi, de fato, produzida por membros afluentes da comunidade germânica exilada em Hollywood. Filmado em uma semana, *O capanga de Hitler* inaugura uma estratégia marcada pelo senso de oportunismo e adaptabilidade que predomina no conjunto dos trabalhos assinados por Sirk ao longo da década de 40.

O capanga de Hitler também pode ser visto como o primeiro de uma série de “filmes europeus” que Sirk dirige em seus primeiros anos de atividade nos Estados Unidos. Após este, ambientado na Tchecoslováquia contemporânea sob ocupação nazista, o cineasta rodou um drama passado na Rússia antes da Revolução Comunista (*O que matou por amor*), uma comédia na Paris dos tempos da Revolução Francesa (*Vidocq*) e uma intriga criminal situada na Londres do início do século (*Emboscada*).

Além dessas coincidências, esses títulos se aproximam como resultado da relativa liberdade com que Sirk os realizou – à margem do sistema tradicional dos estúdios e, em fidelidade aos temas, apropriados a um tratamento estilístico de molde europeu.

Por outro lado, encontramos nos três a escolha recorrente de George Sanders (FOTO 6) em papéis centrais, uma escolha que projeta identidade e prenuncia o uso sucessivo que Sirk fará de Rock Hudson nos filmes para a Universal na década seguinte.



(6) George Sanders e Carole Landis em *Vidocq*.

Refém do sistema

No breve período que antecede o contrato com a Universal, Sirk experimenta as coerções de trabalhar de acordo com as regras impostas pelos estúdios e ainda não havia adquirido desenvoltura para desafiar os códigos dos gêneros. O *noir* *Sonha, meu amor*, uma produção da United Artists, contém índices recorrentes em outros momentos da obra, mas no geral o estilo de Sirk resume-se à tendência expressionista na utilização dos cenários (FOTO 7). Já a comédia musical *Era so-*



(7) Influência expressionista em *Sonha, meu amor*.

mente amor, produzida pela Columbia, as peripécias amorosas se desenrolam nos bastidores de uma filmagem de Hollywood. Isso, porém, não serve de biombo para o diretor tecer comentários intertextuais ou expor o funcionamento da máquina, como Vincente Minnelli faria anos depois. “Eu não tinha liberdade para fazer isso”, assume Sirk na entrevista a Halliday.

O último trabalho para a Columbia traz a inesperada combinação da direção de Sirk de um roteiro assinado por Samuel Fuller. No conjunto, *Apaixonados* é um filme híbrido, logo desigual, com situações características do realismo brutal de Fuller misturadas à pintura sentimental da família que Sirk desenvolverá com maior acuidade nos trabalhos seguintes. De todo modo, o percurso do casal em fuga de *Apaixonados* estimula o cinema de Sirk a dar o passo numa direção ainda pouco explorada: as entranhas da América.

Os contos morais

Em 1949, com a paz reestabelecida na Europa, Douglas Sirk resolve voltar ao continente de origem. Insatisfeito com a relação com produtores de Hollywood, ele desembarca na Alemanha acompanhado de sua esposa Hilde. Eles encontram um país em reestruturação e uma indústria cultural ainda devastada. A UFA, estúdio com o qual colaborara, havia sido extinto pelos americanos. Além disso, a motivação que trouxera Sirk ao velho continente, o de saber do paradeiro do filho (cf. p.33), não resultou em nada. Não havia a menor possibilidade de Sirk se estabe-

lecer na Alemanha naquele momento. Desmotivados e sem dinheiro, Sirk e Hilde voltam para os Estados Unidos sem saber, ainda, que os anos 50 seriam definidores para a carreira do cineasta.

O início da década ainda é difícil e Sirk não encontra grandes roteiros para filmar. No entanto, ele se aproxima da Universal International (FOTO 8), estúdio especialista em filmes fantásticos, de aventura, de terror, gêneros pelos quais o diretor não demonstra grande apreço. Seus primeiros filmes na Universal são, portanto, exercícios de gêneros no quais o diretor não se mostra na sua melhor forma criativa: um filme de aventuras ambientado na II Guerra Mundial (*O fantasma do mar*) e dois filmes sobre religiosidade, racionalidade e fé (*O poder da fé* e *Agonia de uma vida*). Como não tinha nenhuma filiação religiosa explícita, Sirk faz desses filmes discussões antes de tudo formais, com destaque para o segundo, que mistura imaginário religioso e trama policial feminina. As mulheres já ocupam nesse filme papel de destaque na trama, o que viria a ser regra a partir de então.



(8) Logotipo da Universal nos anos 50.

A colaboração com a Universal traz para os filmes de Sirk dois traços de estilo que seriam determinantes para o estabelecimento do perfil da sua obra: o uso do Technicolor e os roteiros sob forma de sátiras sociais ou comédias de costumes. Nos anos 40, o uso da cor era reservado ao cinema de evasão (musical, filme de aventuras), enquanto que os melodramas e as comédias, gêneros mais próximos da “vida real”, eram, sobretudo, em preto e branco. Com os anos 50, a concorrência com a TV leva o cinema a recorrer sistematicamente à cor, até perder o estatuto de significante. O primeiro filme em cores de Sirk foi, não por acaso, uma comédia: *Sinfonia prateada*. No entanto, tudo o que viria a fazer o grande estilo dos melo-

dramas de Sirk, a composição policromática acentuando efeitos de luz e sombra, ainda está ausente nesse primeiro filme colorido. A paleta de cores dessa comédia leve e musical lembra pouco o choque cromático e de iluminação de *Palavras ao vento* ou *Tudo o que o céu permite*. O fato de ser uma comédia serviu como um respiro para a fase difícil que enfrentava o diretor, pois ele se permitiu usar do humor e das situações de sátira para tentar compreender o espírito americano. Sempre ele, o espírito americano, que seria, mais tarde, alvo da investigação melodramática da fase áurea da Universal.

Sinfonia prateada compõe, junto com outros cinco filmes, o que o crítico suíço Martin Schaub chamou de “contos morais”, em referência ao conjunto de filmes do cineasta francês Eric Rohmer, comédias dramáticas que usavam de tramas folhetinescas sem, no entanto, obedecer aos cânones formais popularizados pelo cinema clássico e pela televisão. Fazem parte desse grupo *Resgate sublime* e *Feitiço de amor* (1951), *E o noivo voltou...* (1952), *Música e romance* e *Mulher de fogo* (1953). Em todos esses filmes, as peripécias cômicas em torno de um casal ou de uma família de classes populares é pretexto para se falar dos comportamentos dos americanos frente ao *boom* econômico e às novas liberdades sociais. No entanto, nada é muito ousado, nem a *mise en scène*, nem os temas, mas há ali algo de Ernst Lubitsch, Preston Sturges e Howard Hawks, sobretudo nas histórias que envolvem quiproquós amorosos. Já uma aparente moralidade, que Sirk vai tentar diluir à medida que avança rumo aos melodramas, está ainda bem pungente, dando aos filmes ares de fábula à la Frank Capra.

Assim como era a regra dentro dos grandes estúdios, Sirk não escreve seus roteiros e trabalha, muitas vezes, com material medíocre, podendo, dentro de convenções estabelecidas, tomar algumas liberdades estéticas. Nessa perspectiva, duas comédias merecem destaque: *Sinfonia prateada* e *E o noivo voltou...* No primeiro, um filme entremeado por canções que não chega a configurar como um musical, o destaque fica para o aparecimento da figura de Rock Hudson dentro do universo sirkiano. Até então empregado em filmes de ação, Hudson se enquadra, depois desse filme, como “o genro/filho perfeito”, *persona* na qual os estúdios vão apostar a partir de então, dentro e fora dos filmes de Sirk, culminando nos papéis de homem simples e de bom coração em *Palavras ao vento* e *Tudo o que o céu permite*. É também nesse filme que aparece, furtivamente, James Dean, mero figurante de luxo, creditado no filme como apenas um jovem na lanchonete. A filmografia de Sirk foi profícua em dar primeiros destaques a atores ou aspirantes que se tornaram ícones do comportamento jovem americano dos anos 50, como a eterna mocinha Sandra Dee e o *badboy* Troy Donahue, ambos de *Imitação da vida* (FOTO 9 A, B e C). Já



(9 A, B e C) No alto, James Dean; acima, à esq., Troy Donahue e Susan Kohner, e à dir., Sandra Dee.

E o noivo voltou... é a típica comédia de erros sobre um casal que tenta consumir o casamento mas é impedido pela família da noiva, interpretada por Piper Laurie, a mãe religiosa enlouquecida de Carrie no filme homônimo de Brian de Palma (1976). Ainda que em tom de farsa, o roteiro de *E o noivo voltou...* antecipa uma preocupação recorrente de Sirk nos filmes vindouros: o de mostrar a família e, mais especificamente, as crianças como germes da dissolução e da infelicidade romântica. Para Jean-Loup Bourget, “as comédias da Universal traçam um perfil de personagem com o qual o público americano consegue facilmente se identificar. O quadro dessas pequenas cidades de classe ‘média’ em diversos sentidos não está desprovido de ambiguidade. Saudade declarada e moralista por uma época que já passou, desconfiança do progresso, mas, ao mesmo tempo, descrição de um meio pronto a cair no infantilismo e sobre o qual as crianças colocam um olhar sem ilusão”. (BOURGET, 1984, p. 66)

Os “contos morais” de Sirk são seguramente filmes menores dentro da densidade dramática que viria mais tarde, mas servem como contraponto cômico às situações densas tratadas logo em seguida, no primeiro dos melodramas familiares de Sirk: *Desejo atroz*.

“Em Sirk, as mulheres pensam”

Desejo atroz foi a primeira grande colaboração de Sirk com o produtor Ross Hunter, ex-ator medíocre convertido em produtor importante. Foi Hunter que trouxe para a obra de Sirk colaboradores que seriam imprescindíveis na definição do seu estilo: o ator Rock Hudson, o diretor de fotografia Russell Metty, o compositor Frank Skinner e o diretor de arte Alexander Golitzen. Hunter era um produtor tido como convencional, linha dura, que exigia *happy ends* e extraía dos projetos o melhor que a indústria de Hollywood tinha a oferecer. Sua relação com Sirk sempre foi cordial e Hunter produziu grandes filmes do diretor, mas seguramente o que os unia era uma relação estritamente comercial e pouco baseada em princípios ideológicos e estéticos.

Desejo atroz (FOTO 10) foi o primeiro melodrama familiar e também o primeiro filme – fora os da fase alemã – em que as mulheres comandam a ação, seja através da personagem de Barbara Stanwyck ou através das suas filhas e nora. Os homens ficam relegados à posição de vítimas ou meros espectadores da ação feminina. Talvez tenha surgido daí um tipo de representação que fez Fassbinder afirmar que “nos filmes de Sirk as mulheres pensam” (FASSBINDER, 1998, p. 16). A trama do filme lembra em muito a de um folhetim brasileiro, o clássico da literatura *Tieta do agreste*, de Jorge Amado, no qual uma mulher abandona a vida vida enfadonha de uma pequena cidade para trabalhar na metrópole – no fundo, ela guarda um segredo que vai despertar a hipocrisia de pensamento da sociedade local. Não por acaso, o romance foi adaptado para o cinema e para a TV (a novela de Agnaldo Silva, 1989/1990, e o filme de Cacá Diegues, 1996), dando origem a dois melões tipicamente femininos.

Esse tipo de filme ficou conhecido na teoria dos gêneros como “woman’s films”, do qual Sirk e Fassbinder foram dois grandes representantes, cada um com seu estilo. Fica evidente o conhecimento de causa do diretor para dirigir tais tramas, pelo passado na UFA e, principalmente, se comparadas aos “man’s films”, como o que seguiu *Desejo atroz: Herança sagrada*. O filme é um faroeste acusado de ser reacionário por propor a política da discussão como alternativa ao afrontamento entre nativos e o exército americano. Douglas Sirk disse, repetidas vezes, que se fosse americano teria se tornado diretor de *westerns*, pelo gosto que tem de filmar em grandes espaços. Ter nascido nos Estados Unidos não é condição necessária para se ter conhecimento de causa para dirigir filmes clássicos de gêneros americanos, como provam as experiências de Otto Preminger e Billy Wilder no filme *noir*,



(10) Barbara Stanwyck em *Desejo atroz*.

ou de Fritz Lang no *western*. Felizmente, a veia intelectual de Sirk e sua formação europeias evitaram que o cineasta passasse para a história do cinema como um sub-John Ford, abrindo-lhe as portas de outro gênero tipicamente americano: o melodrama *flamboyant*, em outras palavras, flamejante, pela intensidade dos dramas representados e pela direção de fotografia baseada em choques cromáticos.

Foi com esse epíteto que a crítica francesa descreveu os dramas românticos hollywoodianos feitos em Technicolor, muitas vezes em Cinemascope, e sobretudo os filmes de Sirk feitos na Universal a partir de 1954 com *Sublime obsessão*. A mesma crítica francesa que nomeou o autor como “o príncipe do melodrama”, levando muitos a se perguntar, quem seria o rei?

“Doug, faça-os chorar, por favor, faça-os chorar!”

Baseado num romance do pastor luterano Lloyd C. Douglas, que mistura autoajuda e religiosidade, o argumento de *Sublime obsessão* já tinha servido de base para um filme homônimo de John M. Stahl em 1935. Sirk filmaria ainda mais dois roteiros baseados em filmes de Stahl: *Sinfonia interrompida*, baseado em *Noite de pecado*, 1939; e *Imitação da vida*, a partir do filme homônimo de 1934. Stahl era um diretor competente dos primeiros melodramas da Universal que nunca teve grande reconhecimento, e seus filmes só foram vistos com bons olhos depois da explosão crítica em torno da obra sirkiana. Douglas Sirk afirmou não ter visto os originais de Stahl antes de começar a filmar. Ainda que tivesse visto, as diferenças estilísticas não teriam sido tão enormes, sobretudo no que diz respeito ao uso da música, da iluminação e das cores. *Sublime obsessão* é talvez o roteiro mais improvável, providencial e rocambolesco – e por isso mesmo, legitimamente melodramático – já filmado por Sirk. O diretor conseguiu diluir o lado católico, sem tirar do filme uma dimensão evidentemente espiritual. O sucesso de público foi grande e deu carta branca para Sirk e Hunter embarcarem nos projetos que desejassem. Com esse filme, Rock Hudson passou para o primeiro time de atores de Hollywood, ajudado pela popularidade de Jane Wyman, atriz veterana, ganhadora do Oscar e ex-esposa do futuro presidente americano Ronald Reagan – ignorada em toda e qualquer biografia escrita pelo ex-presidente americano.

Na entrevista de Sirk a Jon Halliday, o cineasta afirma que Ross Hunter, quando vinha lhe apresentar algum projeto, excitava-se dizendo: “Doug, Doug, faça-os chorar, por favor, faça-os chorar!” (HALLIDAY, 1997, p. 132). Esse espírito lacrimoso – os famosos *tearjerkers* – dá a tônica não só de *Sublime obsessão*, mas de outro filme produzido por Hunter logo em seguida, *Tudo o que o céu permite*. Usando e abusando dos tons pastéis, Metty construiu uma fotografia que embala o romance proibido da viúva de meia-idade e de seu jardineiro fiel, tudo culminando com a partitura ultrarromântica de Frank Skinner. Também baseado num argumento xaroposo, de escritores do segundo escalão de Hollywood, *Tudo o que o céu permite* é o melhor exemplo de como Sirk transformou uma história boba num filme pessoal e contundente. Sirk resumia assim sua relação com os fracos argumentos que lhe eram impostos: “Uma história menor é o melhor material cinematográfico. Mesmo no teatro, não é a história que conta acima de tudo. É a linguagem que conta. A linguagem no cinema é substituída pela câmera e pela montagem. É preciso escrever com a câmera.” (HALLIDAY, 1997, p. 137) Sem dúvida,

Sirk singularizava seus filmes através dos enquadramentos, da iluminação e do uso da música, e dizia que esses elementos particularmente cinematográficos eram a filosofia de um cineasta. Sirk bolava seus enquadramentos milimetricamente e dava grande atenção aos efeitos de iluminação, pois era uma possibilidade de dominar esses momentos de feitura cinematográfica, mais do que podia acompanhar de perto a escrita dos roteiros.

Ainda assim, *Tudo o que o céu permite* guarda relações estreitas com seu autor no que diz respeito aos temas. O drama romântico é banhado na discussão filosófica transcendentalista de Henry David Thoreau e de seu romance dos campos, *Walden* – assim como *Apaixonados* era atormentado pelo espírito de Waldo Emerson. Esses escritores americanos pregavam os valores da vida simples do campo em detrimento à hipocrisia da sociedade urbana. Sirk leu os transcendentalistas ainda na Alemanha e chegou a aplicar esse estilo de vida nos primeiros anos de exílio nos Estados Unidos, onde criou galinhas num sítio afastado da civilização. No filme, o personagem que encarna esse espírito da felicidade bucólica é Rock Hudson (cujo nome artístico evoca dois elementos naturais, forte como um pedra e caudaloso como o Rio Hudson), em oposição aos valores apodrecidos da sociedade e da vida familiar que sufoca a personagem de Jane Wyman. E como Hunter obrigava a ter finais felizes, o casal encontra a felicidade num cenário idílico, que de tão ideal parece falso, deixando no espectador um sentimento de incompletude e frustração.

Filmes como *Desejo atroz*, *Tudo o que o céu permite* e, mais tarde, *Imitação da vida*, são exemplos de como a dimensão social pode estar embutida dentro das narrativas aparentemente convencionais dirigidas por Douglas Sirk. Barbara Klinger descreve assim essa aptidão do cineasta:

“Sirk é um artista com familiaridade com as sofisticadas teorias da representação e apto a articular o significado social de seus filmes. Na obra de Sirk, os críticos encontraram um cineasta que parece dedicado a criticar a burguesia, além de encarnar um dos axiomas centrais da teoria do autor no que diz respeito à habilidade de os diretores talentosos criarem filmes com substância no interior das convenções dos gêneros hollywoodianos.” (KLINGER, 1994, p. xi)

Esses filmes abordam sutilmente a questão da emancipação feminina e do preconceito em suas diversas formas (social, racial). Embora sejam poucas as sequências ferozes, em que mostra todo o absurdo de uma lógica social invertida, elas estão presentes nas diversas fases de sua carreira. Um dos grandes exemplos vem de *Tudo o que o céu permite*, no momento em que Rock Hudson vai ser apresentado aos amigos da sua nova namorada e eles avançam sobre ele como cães raivosos e sedentos, sem, no entanto, derramar uma gota de suor ou saliva e sem que seus pentea-

dos se desmanchem. A violência está justamente na impressão de normalidade que sobressai da sequência, afinal de contas, para contornar a obrigação dos estúdios, era preciso ser elegante e sutil. Mais tarde, em *Imitação da vida*, Sirk convoca mais violentamente a humanidade dos espectadores no momento em que o namorado branco de Sarah Jane a surra depois de descobrir que ela é, na verdade, metade negra. Aí, Sirk usa de todos os recursos da linguagem melodramática (música em crescendo, movimentos bruscos de câmera, *overacting* dos atores) para mostrar seu posicionamento frente à questão. E faz culminar a violência social que já vinha sendo gestada em *Desejo atroz*, *Tudo o que o céu permite* e *Palavras ao vento*.

Tudo o que o céu permite é também um dos filmes de Sirk mais cultuados e revisitados por cineastas. Fassbinder alardeou sua admiração pela obra e fez a partir dela um *remake*, *O medo devora* a alma, no qual potencializa os focos de dramaticidade ao transformar a viúva rica de meia-idade numa mulher pobre, gorda e acima dos 60 anos, e o jardineiro trintão num imigrante árabe. O fosso que separava Rock e Wyman – apenas 8 anos, se levarmos em conta a idade dos atores – foi assim cavado ainda mais profundamente para condizer com o espírito incomodante e socialmente engajado de Fassbinder. Bem mais tarde, Todd Haynes faz um *blending* da temática de *Tudo o que o céu permite* com *Imitação da vida* em *Longe do paraíso* (2000). Estão lá, a mulher de meia-idade que se apaixona pelo jardineiro mais jovem, aqui um homem negro, acrescido da discussão sexual – o marido de Julianne Moore se revela homossexual². Estamos aqui cada vez mais longe do “heaven” (paraíso, céu) que Sirk nos dizia tudo permitir. Além de uma homenagem aos melôs sirkianos, *Longe do paraíso* decalca a estética de Russell Metty nas cores, composições de iluminação e até na escolha dos atores – a excelente Patricia Clarkson substitui à altura a ótima Agnes Moorehead como a melhor amiga alcoviteira, a quem cita abertamente através da interpretação e dos adereços físicos.

A ironia sirkiana

Com o objetivo de não deixar Sirk ser taxado somente como diretor de melodramas, o que estava em consonância com a maneira de Sirk pensar o cinema, Ross Hunter oferece a ele alguns exercícios de gêneros bem longe das lágrimas

² Cf. as análises de Mariana Baltar sobre as interrelações e subversões entre os filmes de Sirk, Fassbinder e Haynes, in *Realidade Lacrimosa* (2007), pp. 131-133.

dos dramas românticos. Ele dirige assim um filme bíblico (*Átila, o rei dos Hunos*), uma aventura de capa e espada (*Sangue rebelde*) e um filme de guerra humanitário (*Hino de uma consciência*). Os filmes de gênero introduziram novidades técnicas importantes à filmografia de Sirk: o Technicolor da comédia *Sinfonia prateada*, o Cinemascope de *Átila* e até o 3D em *Herança sagrada*. Com a exceção do 3D, elas foram importantes pois abriram espaço para a composição multicromática altamente narrativa dos melodramas e para uma impressão de cena teatral que se sobressai da filmagem em cenários internos.

Embora sempre fazendo um *détour* pelos gêneros, os grandes filmes do período continuam sendo os melodramas, alguns menos *flamboyants* e mais obscuros como *Chamas que não se apagam*. Também estrelado por Barbara Stanwyck, num papel próximo ao de *Desejo atroz*, a trama desse filme atualiza a discussão já presente em *Vidocq*: a de que o passado nos persegue e virá, cedo ou tarde, bater à nossa porta. O casal principal, Stanwyck e Fred MacMurray, mítico desde *Pacto de sangue* (Billy Wilder, 1944), impõe a impressão de fatalismo que domina a trama justamente por refazerem o par de amantes tragicamente condenados ao isolamento do filme de Wilder. Duas cenas são exemplos da *mise en scène* irônica de Sirk. Na primeira, quando Stanwyck irrompe na vida de MacMurray, os papéis masculino e feminino estão invertidos. Ele, sozinho em casa depois que a mulher e filhos saíram para compromissos mundanos, abre a porta de avental para essa mulher, bem vestida e elegante, que parte para cima dele com a determinação de reconquistar seu antigo amor (FOTO 11 A). Na segunda, depois que o casal se separa definitivamente, os filhos dele, num acesso de autoritarismo infantil típico de Sirk, condenam ironicamente os pais a formarem “um belo casal para sempre”. Estrategicamente colocados atrás das barras da escada, as crianças estão condenando os pais à pri-



(11 A) Barbara Stanwyck e Fred MacMurray em *Chamas que não se apagam*.



(11 B) William Reynolds, Judy Nugent e Gigi Perreau em *Chamas que não se apagam*.

ção de um casamento infeliz (FOTO 11 B). A boa e velha ironia sirkiana está aqui em seu apogeu e, se sempre resta um amanhã (como sugere o título original), esse dia será apagado e com um travo de amargura. O diretor conseguiu burlar com tanta sutileza a imposição do *happy end*, que talvez Hunter nem tenha percebido o amargor que paira sobre os últimos planos de *Chamas que não se apagam*.

Os melodramas pessoais

Com Hunter, Sirk sempre trabalhava dentro de esquemas de produção industrial nos quais era preciso se dobrar à maioria das imposições do produtor – Hunter tentou, sem sucesso, cortar a cena de *Tudo o que o céu permite* em que se vê o livro de Thoreau que ancora o roteiro. Já com Albert Zugsmith, o diretor teve a oportunidade de levar a cabo discussões mais humanas e projetos bem mais pessoais. O primeiro deles é justamente um melodrama sem excessos de sentimentalismo, mas no qual Sirk pôde exercer sua veia refinada na composição dos quadros, na filmagem dos cenários e na direção de atores: *Palavras ao vento*. Se a estética do exagero de sentimentos havia sido imposta a Sirk em *Sublime obsessão* e *Tudo o que o céu permite*, *Palavras ao vento* é um filme livre da mão do produtor, no qual tudo é elegância e sutileza, estilo que Jean-Loup Bourget qualificou de “barroco” pelas diversas camadas de leitura que ele abriga (BOURGET, 1984, p. 98). Albert Zugsmith, que dizia ter inspirado filosoficamente vários filmes que produziu, queria transformar Sirk num diretor tão grande quanto Welles, com quem tinha feito

A marca da maldade. Prova da credibilidade de Sirk junto aos produtores da Universal está na maneira com a qual Sirk conduz a história da derrocada da família de petroleiros Hadley. A violência formal e mesmo física começa a aparecer. No entanto, tudo no filme está no não dito, nas entrelinhas das falas e, mais uma vez, no que sugerem os enquadramentos e disposição dos atores em cena. O grande papel do filme é de Dorothy Malone, atriz considerada de segundo escalão que migrou para a TV nos anos 70, *persona* intrigantemente excessiva que pôde ser vista, mais velha e ainda enigmática, como a assassina e amiga confidente de Sharon Stone em *Instinto selvagem* (Paul Verhoeven, 1992).

De *Palavras ao vento*, o trio de atores migra diretamente para aquele que é um dos filmes preferidos do seu autor: *Almas maculadas*. Antes disso, Sirk roda um romance à europeia, com atores pouco conhecidos, que ajuda a compor o quadro dos grandes melôs da Universal. *Sinfonia interrompida* tem o mérito de trazer para as telas uma história que vai ser revistada depois por diversos folhetins, o drama do homem dividido entre um amor fresco e jovial e um casamento tolhido com uma esposa mentalmente debilitada. O filme foi um fracasso retumbante, o que comprometeu sua inserção na lista dos grandes melôs da Universal.

Já *Almas maculadas* é um dos projetos mais antigos de Sirk, desde os tempos da UFA, surgido da vontade de adaptar o livro *Pylon*, de William Faulkner. O trio central de atores de *Palavras ao vento* aparece aqui retrabalhado em *ménage à trois* e, assim como no filme sobre a família de petroleiros, a direção é menos melodramática e mais sóbria, chegando próxima do fúnebre – nenhum analista ou crítico conseguiu explicar a escolha do preto e branco para a fotografia e Sirk nunca se manifestou a respeito. Pode-se supor que seja pela ideia de morte que ronda os “anjos manchados” (título original) como em nenhum outro filme de Sirk, e irrompe às vezes de maneira tão brusca quanto as cores e os enquadramentos dos filmes anteriores.

Mesmo estando estabelecido definitivamente nos Estados Unidos, Sirk gostava, sempre que podia, de filmar histórias no seu continente de origem ou sobre ele. Em *Amar e morrer*, filme que deixou Godard com as bochechas vermelhas de emoção, ele retorna à Europa de maneira mais simbólica do que havia feito antes em *Sublime obsessão* e *Sinfonia interrompida*, ao filmar o retorno de um soldado alemão para sua pequena vila destruída pela guerra. A impressão de desolação de John Gavin perante os horrores da guerra deve ter sido parecida com o que Sirk experimentara anos antes. Mas o exorcismo do passado continua e atinge seu apogeu quando Sirk filma a cena da morte do soldado no fronte russo, depois de ser traído por quem ele havia ajudado (FOTOS 12 A, B e C).



(12 A, B e C) A morte do soldado Ernst (John Gavin) em *Amar e morrer*.

Em meados dos anos 50, Sirk descobriu que o filho que ele havia perdido de vista, levado embora pela primeira mulher, havia se tornado ator de filmes de propaganda nazista e, mais tarde, havia se alistado como soldado de Hitler. Sirk se obriga a assistir a esses filmes para ver o filho crescer. Em 1944, aos 18 anos, Claus Detlef Sierck (FOTO 13) foi morto, durante o cerco de Stalingrado, às vésperas do final da II Guerra Mundial. A última sequência de *Amar e morrer* reveste-se então de uma revoltante dor, já que pode ser lido como um pai filmando a morte do próprio filho, do qual só tinha tido notícias através do meio que ele escolheu para dedicar sua vida (o cinema), mas através de uma filosofia que desprezava com todas as suas forças (o nazismo).



(13) Claus (à esq.), filho de Douglas Sirk com cerca de 12 anos, no filme *Streit um den Knaben jo*.

Apogeu e ocaso de um gênero

Dez anos depois da segunda tentativa de voltar à Alemanha, Sirk estava pronto a tentar novamente. Mas eis que aparece Ross Hunter com uma proposta irrecusável: fazer um *remake* do filme mais popular de John M. Stahl, *Imitação da vida*, com uma das maiores estrelas do momento, Lana Turner. Miss Turner acabava justamente de protagonizar um escândalo judiciário que ajudaria na publicidade do filme por guardar similaridades com sua trama. A filha de Lana havia assassinado o amante da mãe em circunstâncias misteriosas e, no filme, Turner e a filha, vivida por

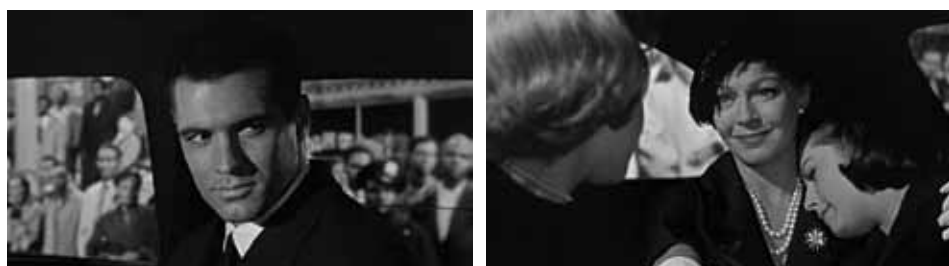
Sandra Dee, apaixonam-se pelo mesmo homem, mais jovem que a mãe e mais velho que a filha. O argumento interessava também a Sirk pois ele poderia trabalhar toda uma gama de personagens coadjuvantes talvez mais importantes do que o principal. E é exatamente isso que ele faz ao criar, primeiramente, Sarah Jane (Susan Kohner), um arquétipo do melodrama como a garota que se envergonha da mãe – vide os personagens célebres de *Stella Dallas* (King Vidor, 1937) e *Almas em suplicio* (Michael Curtiz, 1945), dois clássicos do gênero – e, principalmente, a empregada negra Annie Johnson (Juanita Moore), segundo o crítico francês Serge Daney, a verdadeira personagem-chave do filme (DANEY, 1982, p. 3). Annie é um tipo de personagem recorrente nas tramas de Sirk: o que faz o bem sem pedir nada em troca, o que fica na surdina, trabalhando e cuidando para que os outros brilhem. E esse é o cerne do filme, já que a amizade entre as duas mulheres – patroa branca, empregada negra – é verdadeira. A hipocrisia e a maldade existem, mas longe do lar de Lana Turner, seja ele um apertado apartamento de dois quartos ou uma bela mansão vitoriana. E se o “lar é onde está o coração” (*Home is where the heart is* é o título de um compêndio de artigos de Christine Gledhill sobre melodramas), o filme condensa o que todos os filmes de Sirk dizem subterraneamente: “não há lugar como o lar”.

E por isso que para se despedir dos Estados Unidos e voltar ao lar, Sirk dirigiu uma das cenas mais emocionantes do cinema mundial, um trecho de antologia, segundo Daney: o enterro da boa e doce Annie. Massacrada por ter sido renegada pela filha branca, Annie morre no leito confortável que lhe oferecera a patroa e amiga (FOTO 14 A). Mesmo que Annie fosse uma alma incomparável, as pompas fúnebres sob as quais ela é enterrada lembram mais o velório de um chefe de estado do que de uma cozinheira. Mais do que velar e enterrar Annie, Sirk está, nessa cena, enterrando a história de um gênero e uma maneira de se fazer cinema. Somente isso justifica tanta riqueza e ostentação. Sirk enterra o melodrama hollywoodiano como ele ajudou



(14 A) Lana turner e Juanita Moore (na cama) em *Imitação da vida*.

a construí-lo: sentimental e solenemente, com as mulheres ao centro e os homens no canto, meros espectadores das paixões e da força femininas (FOTOS 14 B). Não por acaso, o ano era 1959, data em que aparece uma nova maneira de filmar puxada pelos fulgurantes “novos cinemas” na Europa, Japão e Brasil. Sirk foi um visionário ao prever assim a crise do melodrama cinematográfico a partir dos anos 60, quando as *soap operas* estouraram, capturando o público lacrimoso dos cinemas e a emergência da rua, de cenários reais e atores não profissionais. *Imitação da vida* aparece, então, como a pedra sepulcral de um gênero. Depois dele, *no more tears like before!*



(14 B) À esq., John Gavin, e à dir., Sandra Dee, Lana Turner e Susan Kohner em *Imitação da vida*.

Imitação da vida tornou-se um dos maiores sucessos de público da Universal e extrapolou a seara de influência a outros filmes para servir de inspiração até para canções pop: Diana Ross e as Supremes se inspiraram no drama de Sarah Jane para cantar "I'm living in Shame" (1968), o refrão "Mamãe morreu fazendo geleia. Ela gritou para me ver ao lado dela antes de morrer. Mamãe, estou vivendo na vergonha. Mamãe eu tenho saudades de você"; já o REM cantou em 2001, em canção homônima ao filme, a fascinação e o sabor artificialmente delicioso de "açúcar e canela típicos de Hollywood". O escritor e biógrafo americano Sam Staggs ousou fazer uma espécie de "pesquisa arqueológica" sobre as condições de criação e recepção do filme – que ele chama de biografia – em *Born to be Hurt (Nascida para sofrer)*. O livro é um raro projeto de mergulho numa obra de arte que subentende uma reconstituição de todo o processo da realização do filme, desde a história original de Fannie Hurst, a escrita do roteiro, o *casting*, as filmagens, a divulgação, até a controvérsia sobre os temas e as reações do público na época. Apesar de todo o *frisson* em torno do filme e das diversas ofertas de trabalho com as maiores estrelas, roteiristas e técnicos, Sirk e Hilde decidem, mesmo assim, deixar definitivamente Hollywood.



(15) Douglas e Hilde durante o período em que viveram na Suíça.

O retorno definitivo

Na Europa, Sirk tenta se instalar na França e na Alemanha, onde não consegue trabalho facilmente – o *boom* da obra de Sirk só atingiria a Europa a partir de meados dos anos 60. O velho mestre, transformado em ilustre desconhecido, opta então pela Suíça (FOTO 15), onde fica amigo dos cineastas e da intelectualidade da cidade de Locarno. Foi o Festival de Locarno um dos primeiros a realizar, em 1978, uma retrospectiva do diretor com a ajuda da cinemateca suíça. Antes disso, o reconhecimento mundial se daria através do interesse despertado pela revista *Cahiers du Cinéma*, que realiza uma grande entrevista publicada em 1967. No início dos anos 70, o crítico americano Jon Halliday realiza a grande entrevista que publica em 1971 sob o título "Sirk on Sirk", até hoje o mais completo testemunho do artista sobre sua obra.

Na mesma época, é a vez da Alemanha se dobrar à genialidade do cineasta nacional, puxada pelos artigos elogiosos de Rainer Werner Fassbinder, cineasta polêmico mas no auge da popularidade, que catapultou Sirk ao estatuto de artista incondicional, aos pés do qual, nem ele, nem Godard, nem Fuller, nem outro qualquer conseguem chegar (FASSBINDER, 1988, p. 13). Fassbinder se espelha abertamente na criação melodramática de Sirk para criar algo além dos dramas românticos embalados em lágrimas. O estilo de Fassbinder pode chocar os admiradores mais ferrenhos de Sirk, mas ambos são, definitivamente, cineastas das conquistas do feminino, da admiração por elas, cada um trabalhando na sua chave: a da intensidade dramática acentuada pelos procedimentos próprios do cinema em Sirk; a do “melodrama brechtiano” (XAVIER, 2003, p. 87), emotividade transbordante mas contida em Fassbinder.

Depois disso, a obra de Sirk tem sofrido constantes revisitas, seja na forma de análises de pesquisadores e críticos, seja nas homenagens e citações por parte de cineastas. Dos pesquisadores, a inglesa Laura Mulvey, o alemão Thomas Elsaesser, a americana Barbara Klinger e os franceses Jean-Loup Bourget e Marc Cerisuelo dedicaram análises consistentes a diferentes etapas da carreira de Sirk. No rol dos cineastas, Pedro Almodóvar, François Ozon, Todd Haynes, Kathryn Bigelow e Karim Aïnouz bebem, de alguma maneira, na fonte de Sirk. Isso sem falar no arsenal de temas e situações que os filmes do diretor oferecem aos autores de melodramas televisivos, inclusive aos brasileiros. Sirk apareceu, recentemente, como material de documentários, um sobre a transferência cultural entre Europa e Estados Unidos (*From UFA to Hollywood: Douglas Sirk remembers*, Eckhart Schmidt, 1991) e outro em torno da entrevista do diretor e sua mulher Hilde (*Mirage de la vie*, Daniel Schmid, 1983).

Apesar da idade avançada, Sirk não para de trabalhar e vai reencontrar no teatro de Munique a oportunidade de remontar clássicos de Rostand, Ionesco, Molière e Shakespeare. Sirk só voltaria ao cinema em três curtas-metragens, entre 1975 e 1978, codirigidos com os alunos da Escola de Cinema de Munique. Não por acaso, são três histórias adaptadas de peças teatrais, duas de Tennessee Williams e uma de Arthur Schnitzler. O teatro, primeiro lar artístico de Sirk, foi também o último refúgio da sua criação. Douglas Sirk escreveu e leu até próximo dos 80 anos, quando começou a perder a visão. Passou os últimos anos de vida ao lado de Hilde Jary, companheira de uma vida, e nunca mais voltou aos Estados Unidos, até sua morte em 14 de janeiro de 1987.

Cássio Starling Carlos e Pedro Maciel Guimarães
Curadores da Mostra *Douglas Sirk, o príncipe do melodrama*.

Em defesa do melodrama



Luiz Carlos Oliveira Jr.



Na década de 1950, quando Douglas Sirk realizou os melodramas que o consagraram, duas vertentes opostas do cinema hollywoodiano viveram seu auge. A primeira, cristalizada nos filmes de Howard Hawks, representava o cinema da ação, da “evidência do olhar” (DOUCHET, 1991, p. 103) do combate corporal, do conflito visível no plano – o cinema americano por excelência. Esse cinema exigia uma *mise en scène* retilínea, direta, capaz de mostrar imediatamente, sem entraves simbólicos, o mundo físico da ação. Tudo era evidente e claro. “A evidência é a marca do gênio de Hawks [...] Ele prova o movimento ao andar, a existência ao respirar. O que é, é.” (RIVETTE, 1953, p. 23)

A segunda vertente é aquela personificada em Hitchcock, Jacques Tourneur, Douglas Sirk, cineastas imigrantes talhados numa cultura europeia ainda repleta de reminiscências do romance gótico, do teatro vitoriano, da literatura fantástica do século XIX, dos últimos avatares do espírito romântico e da primazia da subjetividade. Adeptos do pensamento e da reflexão crítica, mas apegados também à ação e ao divertimento, eles utilizaram o cinema de gênero – o suspense, o terror, o *film noir*, o melodrama – como forma de, ao percorrer caminhos já conhecidos do grande público, passar do familiar, do já assimilado e codificado, ao desconhecido e subterrâneo. Ao contrário de Hawks, a quem só atraía o que é evidente, esses cineastas estavam interessados em sondar as profundezas, em captar as sombras e os rumores de mundos ocultos, em sobrecarregar de significados densos o mundo em que vivemos a fim de trazer à tona a inquietante estranheza do cotidiano. Por mais gratuitas e superficiais que sejam as ações mostradas nos filmes, elas servem de pretexto para investigar as entrelinhas da existência humana e explorar os abismos da mente (os desejos aprisionados, os pensamentos interditos). A *mise en scène*, nesse caso, nada mais é que “a coreografia dos signos e símbolos que emanam do ‘jardim secreto do cérebro’”. (WILSON, 2003, p. 16) Em Hawks, a verdade se expõe corporalmente, a substância moral da vida se deixa ver na própria parcela física do drama, no registro objetivo da luta dos homens com a natureza e com os outros homens, nos encontros e afrontamentos dos corpos. Em Hitchcock, Tourneur e

Sirk, os caminhos são mais obscuros; a linguagem é menos direta e mais cifrada; o que é nem sempre é; o visível pode ser apenas um véu; o papel da câmera não é simplesmente registrar, mas transcrever na sofisticada composição plástica dos planos a complexidade da vida interior.

Essa complicação retórica do drama, cujo objetivo é “pressionar a superfície do texto” de modo a espremer da vida cotidiana sua dimensão oculta (as forças espirituais entranhadas no mundo fenomênico), essa modalidade expressiva calcada na prospecção de fatos psíquicos profundos transpostos a uma fina rede de signos não verbais, enfim, essa narrativa que visa à ressignificação da realidade ordinária como palco de um drama cósmico regido pelas grandes categorias morais é própria, segundo Peter Brooks, da “imaginação melodramática” (BROOKS, 1995, p. 11). Um dos aspectos centrais do melodrama seria justamente sua extraordinária capacidade de usar as ações e os fatos do mundo real, da vida social, como uma espécie de metáfora que se reporta ao reino da verdade espiritual e dos significados morais latentes. A realidade é amplificada por uma dramaturgia do excesso que torna sensível a presença, nas situações do dia a dia, de motivações obscuras, de emanções do inconsciente (essa região do ser em que se escondem nossos desejos elementares e nossos tabus). Dentro de um contexto aparentemente realista e cotidiano, encena-se um drama hiperbólico e sobrecarregado.

Brooks acredita que tal dramaturgia do excesso é típica de uma era pós-sagrada, moderna, posterior às revoluções burguesas – uma era na qual a moral já não provém de uma teologia ou de um mito sacro assegurado pela autoridade do rei ou da Igreja. O melodrama se constituiria, assim, como uma tentativa desesperada de retomar contato com as reminiscências do Sagrado, através de uma representação do mundo segundo a qual, perpassando a realidade, existe um território onde as grandes tensões morais ainda são operantes e as escolhas radicais da vida ainda se impõem, embora não estejam mais vinculadas a um sistema transcendental de crença. “A elevação de tom e a hipérbole, a polarização dos conflitos, o senso de ameaça e o suspense internos à representação podem ser necessários ao esforço de perceber e imaginar o elemento espiritual em um mundo esvaziado da tradição sacra, um mundo em que o código ético se tornou uma espécie de *deus absconditus* que deve ser procurado, postulado, trazido para a existência humana através do jogo da imaginação espiritualista” (BROOKS, 2003, p. 11).

No plano dramático, o excesso se justifica também pela dificuldade encontrada por um personagem – na maior parte das vezes, mulher – ou por um conjunto de personagens para romper os limites forjados por uma determinada ordem, como se tentassem desesperadamente destruir a armadura social que os constringe.

O esforço demandado para a irrupção do reprimido, para a liberação das potências incubadas, está na base da estética excessiva do melodrama. “O mecanismo aqui é incrivelmente similar ao da psicopatologia da histeria (e mais especificamente ao que Freud designou como ‘histeria de conversão’). Na histeria, a energia atrelada a uma ideia que foi recalcada retorna convertida em um sintoma corporal. O ‘retorno do reprimido’ se dá não no discurso consciente, mas transferido para o corpo do paciente. No melodrama, em que há sempre um material que não pode ser expresso no discurso ou nas ações dos personagens na trama, uma conversão pode ocorrer no próprio corpo do texto” (NOWELL-SMITH, 1987, pp. 73-74). A dramatização veemente, a sobre-estilização dos elementos expressivos traduz, assim, as energias incontidas, o estado limítrofe dos personagens, sempre tencionados entre o caos irracional do desejo e a pressão por normalidade e estabilidade que a vida social impõe. O melodrama acusa, melhor que qualquer outro gênero, o caráter opressor de todos os códigos e convenções sociais. O detalhamento cenográfico e a estilização generalizada constituem não apenas um efeito espetacular, mas sobretudo uma aguda descrição sociológica. O carrossel da sociedade, o *status*, o dinheiro, o jogo das aparências no meio social, o sexo e o amor como troca/negociação, tudo isso tem uma função estruturante no melodrama.

Para além de seu aspecto apelativo e de sua técnica de captura emotiva, portanto, o melodrama deve ser entendido como um dos elementos centrais da sensibilidade moderna, ou como a forma exemplar de um tipo de imaginação que se manifesta tanto na literatura de Balzac, Henry James e Victor Hugo quanto no teatro popular pós-Revolução Francesa e, mais tarde, no cinema.

Origem do melodrama

A palavra melodrama significa, literalmente, drama + melos (música), e indica, em sua origem setecentista, uma ópera teatral com acompanhamento de música. O primeiro a utilizá-la com este sentido foi o iluminista Jean-Jacques Rousseau, quando da descrição de uma ópera na qual uma mescla de monólogo, pantomima e acompanhamento orquestral visava a exprimir uma carga emotiva inteiramente distinta daquela observada na tragédia clássica. Em seguida, a palavra passou a indicar um espetáculo popular derivado da pantomima (na qual existia também um acompanhamento musical) que não entrava em nenhum dos gêneros codificados e catalogados pela cultura teatral da época.

As origens históricas do melodrama remontam às revoluções burguesas do final do século XVIII: a consolidação do melodrama como estética dominante nos teatros da França – de onde se irradiaria para o mundo – coincide com a “morte da tragédia” e a ascensão da burguesia ao poder. Com essa mudança no quadro histórico, o teatro deixa de ser um lugar frequentado principalmente pela aristocracia e passa a abrigar um público novo, vindo da burguesia e das classes populares. Esse público emergente, obviamente, demandará um novo padrão estético distanciado da forma trágica clássica que havia predominado no Antigo Regime.

Na tragédia classicista (cujo auge se deu no século XVII), normas estritas determinavam o código do palco: os atores se movimentavam pouco, a cenografia e o figurino eram padronizados e reaproveitados de um espetáculo para o outro, não desfrutando papel expressivo individual. A arte teatral preconizava o texto e a dicção em detrimento da realização cênica. O palco era simplesmente o lugar e a ocasião para se dar corpo e voz à palavra poética.

Indo na contramão dos códigos normativos do classicismo, o melodrama introduz mais ação no teatro, mais ilusão realista, mais conteúdo emocional e sentimental nas tramas, mais cor local e particularidades em substituição aos preceitos classicistas de generalidade e universalidade. Em consonância com os postulados do drama sério burguês de Diderot no século XVIII, o estilo melodramático enfatiza a ação física da representação (o gesto, a fisionomia), e não mais a palavra e o texto.

Houve um catalisador histórico no processo: os teatros populares, de “segunda categoria”, nos quais o melodrama rapidamente obteve sucesso, estavam obrigatoriamente restritos ao drama “mudo”. Tanto em Paris quanto em Londres, somente alguns poucos teatros legitimados pelo governo podiam encenar espetáculos baseados na palavra, vista como um privilégio exclusivo da alta cultura. A palavra era banida dos espetáculos populares, que, por lei, deviam se dedicar a formas de entretenimento não literárias, nas quais as falas, caso existissem, eram ritmadas por música (o que lhes dava outro estatuto, diferente daquele conferido pela excelência poética do texto classicista). Por conta dessa restrição, e também da natureza iletrada da maior parte de seu público, esses teatros populares davam especial atenção aos aspectos “pictóricos” do drama, aos seus signos visíveis: cenário, maquinaria de palco, gestos, ação. Dirigindo-se a uma plateia inculta, o melodrama desenvolveu um vasto espectro de alternativas semânticas para expressar o mundo da paixão e dos sentimentos. Pixérécourt, um dos pais do melodrama, dizia que escrevia suas peças para pessoas que não sabiam ler. A mensagem, então, devia ser veiculada por signos visuais e efeitos cênicos, por ações, expressões e música, em suma, por uma linguagem acessível a quem desconhece os grandes textos clássicos

e ignora o valor da elevação poética da palavra. Embalado por essa estética do choque emocional, o teatro popular se desenvolve e, em torno de 1800 (ano do espetáculo *Coeline*, de Pixérécourt, marco histórico importante), o melodrama já se estabelece como gênero dramático.

As tramas romanescas do melodrama exigem um número cada vez maior de efeitos cênicos, aumentando a preocupação com o lado propriamente espetacular da representação. Cresce também a demanda por naturalismo, apurando-se as exigências de referências locais e rigor histórico. Para a construção do mundo imaginário então requerido, é fundamental a aquisição de técnicas que ampliem a ilusão visual do espetáculo, daí “o desenvolvimento gradual de toda uma maquinaria manipuladora de cenários e reprodutora de aparências” (XAVIER, 2003, p. 64).

O período 1800-1820 é de intensa criatividade, mas não no teatro oficial ou nos gêneros reconhecidos pela crítica, e sim nas formas populares, especialmente no melodrama. O melodrama francês, contudo, não permanece uma forma exclusivamente popular: em pouco tempo, todos os setores da burguesia começam a ocupar os teatros em que são encenadas peças melodramáticas.

O melodrama doméstico

Assim como a tragédia classicista, o melodrama representa intrigas de pais e filhos, irmãos, enteados, cônjuges, ou seja, dramas familiares. Mas o cenário das peças, acompanhando as mudanças históricas, abandona os palácios da realeza e se instala no ambiente doméstico burguês, com o *locus* de poder se deslocando do Estado para a esfera da propriedade privada individual, na qual os valores burgueses patriarcais se mostram o novo centro de regulação da comunidade. Se as tramas antes giravam em torno de reis, príncipes e outros membros da nobreza palaciana, agora elas se concentram em personagens que pertencem à mesma classe e ao mesmo universo da plateia que frequenta o teatro, gerando um processo de identificação sentimental que Diderot considera crucial para o papel moral do drama (o ensinamento da virtude).

O melodrama lança mão dos repertórios ficcionais fornecidos pela História, pela poesia épica, pela mitologia, pelo drama sentimentalista de George Lillo etc., mas sua principal fonte, como sugere Brooks, é provavelmente o romance (seja o romance de heroína feminina de Samuel Richardson ou o romance gótico de Ann Radcliffe e M. G. Lewis), “o gênero ao qual está tão intimamente relacionado, o

primeiro meio a perceber a importância das mulheres perseguidas que lutam para preservar e impor sua moral” (BROOKS, 1995, p. 87). A consagração do romance como o gênero moderno por excelência “abriu a possibilidade de uma estética do ‘interessante’, uma nova exploração do drama latente no cotidiano e no doméstico” (BROOKS, 1995, p. 82).

O lar burguês, a casa, o ambiente familiar – marcado pela presença mais constante da mulher que do homem – torna-se, portanto, o campo de forças do melodrama. É nesse ambiente doméstico, privado, que o elemento perturbador se infiltra, quase como uma mancha ou uma mácula que perverte o retrato plácido da família burguesa convencional. O modelo do melodrama familiar e doméstico, com suas rivalidades, suas brigas por herança, seus conflitos geracionais, suas personagens reprimidas, suas divisões de classe e sexo – e também com suas vibrações misteriosas que colocam a realidade cotidiana sob a permanente influência de uma dimensão enigmática e oculta –, é o que fundamentará os principais melodramas do cinema hollywoodiano dos anos 1950, tais como os de Douglas Sirk, Vincente Minnelli, George Stevens e Nicholas Ray.

Mas a presença manifesta do melodrama no cinema é bem anterior a esses filmes. O estilo melodramático exerceu grande influência sobre o cinema já em seus primórdios, seja porque o cinema herdou o mesmo público que frequentava os espetáculos teatrais populares, seja porque os filmes eram, em princípio, mudos (desta vez por restrições tecnológicas e não por lei), o que os impulsionava a uma ênfase no gestual, na ação dramática, na expressão visual, exatamente como no teatro melodramático. O acompanhamento musical e o uso expressivo da cor, da iluminação e da cenografia são algumas das tradições do melodrama herdadas pelo cinema como um todo, e não só pelo cinema mais assumidamente melodramático (MULVEY, 1989, p. 73).

Se Hollywood naturalizou em diferentes instâncias o tipo de performance associado ao melodrama teatral, não podemos perder de vista que o melodrama familiar é o gênero que de fato reproduz suas características essenciais, a exemplo do papel determinante atribuído à casa e às situações domésticas polarizadas em torno da protagonista feminina. A própria arquitetura do espaço familiar nos melodramas hollywoodianos indica a importância que tal cenário assume nesses filmes: seguindo talvez, mesmo que de longe, o modelo dos castelos sombrios e labirínticos que figuram no romance gótico (apontado por Brooks como um dos antecedentes históricos do melodrama), as mansões de famílias ricas nos melodramas norte-americanos são construções que, com fachada em estilo neoclássico, guardam também em seus interiores um labirinto de espelhos, escadas, biombos,

aposentos reclusos, subdivisões cenográficas que dão a entender a existência de mundos secretos dentro da própria esfera doméstica, e que não deixam de revelar uma presença inescapável dos fantasmas do Velho Continente, da antiga cultura que a América ao mesmo tempo nega e assimila. Na verdade, esse esquema espacial que deriva de uma dramaturgia do profundo e do reprimido, de uma estética do estranhamento do familiar, do *unheimlich*, extrapola o melodrama propriamente dito, incluindo também o suspense de Hitchcock, o cinema fantástico de Jacques Tourneur, os filmes *noir* de Otto Preminger e Billy Wilder, os filmes psicanalíticos de Fritz Lang (todos eles cineastas imigrantes, notemos novamente). A mansão neogótica habitada por seres angustiados e cindidos internamente pode ser vista em *Rebecca* (Alfred Hitchcock, 1940), *Crepúsculo dos deuses* (Billy Wilder, 1950) ou *O segredo da porta fechada* (Fritz Lang, 1947).

Atualidade do melodrama

O estilo melodramático está longe de poder ser datado ou circunscrito a um momento histórico ultrapassado. Seu legado é atual e atuante. A começar pelas telenovelas brasileiras, sobretudo aquelas escritas por Gilberto Braga e Silvio de Abreu, que são eternos remakes de *Imitação da vida* e *Palavras ao vento*.

Mas essa presença do melodrama não se restringe aos folhetins televisivos ou aos subprodutos da indústria cinematográfica. O melodrama foi retomado com vigor por importantes realizadores nos últimos dez anos. Todd Haynes (primeiro em *Longe do paraíso*, de 2002, e depois na minissérie *Mildred Pierce*, de 2011), David Lynch (em *Cidade dos sonhos*, de 2001 – mas já havia melodrama em *Veludo azul*, de 1986) e Matthew Weiner (autor da série *Mad Men*, no ar desde 2007) são alguns dos nomes de peso que retornaram explicitamente à iconografia, ao *glamour* e à intensidade emocional do melodrama – sem deixar de lado, é claro, o reverso obscuro da energia e do *frisson* que os filmes melodramáticos exalavam. O crítico francês Patrice Blouin chegou a dizer que uma “ambiência de melodrama pairou sobre os anos 2000” (BLOUIN, 2010, p. 16). O universo sirkiano, em especial, revelou-se a principal referência para quem desejou mergulhar na constelação do melodrama, o que se explica não só pela fascinação estética que seus filmes despertam, mas também pelo conteúdo crítico que eles trazem, e que permanece extremamente atual.

Em sua gloriosa fase que vai de 1953 a 1959, Douglas Sirk mobiliza o estilo melodramático – em versão hipertrofiada e, às vezes, delirante – para expor uma

visão crítica da sociedade americana dos anos 1950. A vida doméstica nos subúrbios aparece em seus filmes como uma concentração de forças desencontradas, de repressões e acomodações a constituir uma realidade asfixiante em contraste com a ideologia da felicidade propagandeada na época.

Uma regra é constante no melodrama sirkiano: quanto maior o desastre existencial em jogo, maior a complexidade visual da cena. Se, num determinado momento, a tristeza, a insatisfação ou a doença avançam sobre uma personagem, a composição do quadro, a iluminação do cenário e a angulação da câmera automaticamente se tornam mais rebuscadas. Em obras-primas como *Tudo o que o céu permite* (1956) e *Chamas que não se apagam*, Sirk filma o horror do conformismo social que regula o “conforto” da vida média, e são muitos os enquadramentos que, pela própria exuberância plástica, criam uma espécie de prisão para os personagens.

Esse modelo crítico sobrevive até hoje. O que Fassbinder (acentuando a crueldade da dramaturgia), David Lynch (deslocando a balança do sublime para o grotesco), Todd Haynes (explicitando os temas que ficavam nas lacunas) ou a série *Mad Men* (explorando os meandros da publicidade) fizeram ou vêm fazendo nada mais é que radicalizar alguma das vias sugeridas por Sirk em seus melodramas. Suas imagens, afinal, não foram apenas palavras ao vento.

Luiz Carlos Oliveira Jr.

Doutorando em cinema pela Universidade de São Paulo,
colaborador do Guia Folha – Livros, Discos e Filmes
e ex-editor da revista eletrônica *Contracampo*.

Testemunhos



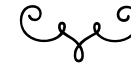
A ternura segundo Douglas Sirk *



Todd Haynes

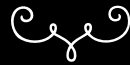
* Depoimento dado a Robert Fischer e editado no filme
A Powerful Political Potential: Todd Haynes on Fassbinder and Melodrama (2006)

Em seu filme *Longe do paraíso* (2002), o cineasta Todd Haynes homenageia *Tudo o que o céu permite* (1956), de Douglas Sirk. Os melodramas de Sirk influenciaram bastante Rainer Werner Fassbinder, cujo trabalho Haynes admira muito. Nesta entrevista concedida em Hollywood em abril de 1995, Haynes refere-se à fascinação que sente pelos dois.



Estes impulsos completamente divergentes, na minha opinião, caracterizaram os seus sentimentos em relação à América em geral. Óbvias razões para negar boa parte da indústria aqui, mas também uma fascinação por ela e uma inspiração em sua história – um tipo de sentimento contraditório.

O que é recorrente ao melodrama no cinema americano é o modo como sempre evoluíram a partir de formas da cultura popular. Obviamente, ele veio do teatro, na virada do século. As fontes mais famosas do tipo de melodrama que associamos com Douglas Sirk foram os contos publicados em revistas femininas, que eram literatura muitas vezes medíocre e descartável. Eram contos produzidos em profusão durante a guerra e nos anos seguintes. Isso suscitou nele um tipo de curiosidade brechtiana sobre como criticar certos aspectos da cultura americana. Começar com esse tipo de coisa que se espalhou na cultura popular americana e fazer filmes com isso. Filmes que, na época, não eram necessariamente considerados melhores do que aquelas histórias e que hoje são reconhecidos e apreciados por sua sutileza. O modo como estes filmes fazem uma autocrítica da sociedade americana sem abordar a questão de uma maneira “intelectual”, ou com uma visão simplista como muitos filmes de prestígio tentavam fazer à época. É por isso que pessoas como Fassbinder consideraram esta forma, o melodrama, muito radical e se apropriaram dela também, no contexto do cinema alemão que ele renovou nos anos 1970, para criticar sua própria sociedade. Ele fazia isso numa época em que seus contemporâneos estavam fazendo muito mais um cinema diretamente político radical, inspirados por uma práxis marxista predominante no final dos anos 1960. Fassbinder também era um produto dessa forma, mas ele optou pela forma popular e não pela intelectual como ferramenta de criticar. Ele rejeitou de várias maneiras o cinema abertamente político e de estilo socialista, como o de Straub-Huillet, o cinema radical, o cinema de inspiração marxista do final dos anos 1960. Embora ele fizesse parte dessa cultura, a entendesse e tenha participado dela de alguma maneira, como em *Alemanha*



no outono, ele não queria ser um diretor didático, gostava de usar ilusões, narrativa, artifícios como caminho para alcançar verdades. Ele não acreditava, como Godard, que basta dizer a verdade para que ela venha à tona. A mediação era algo que lhe interessava, era onde achava que estava a verdade, não disponível em enunciados como mecanismos estáveis. Ele queria usar ilusão e emoções. O tal dilema entre sentimento e pensamento, não acredito que ele preferisse um ao outro inteiramente. Claro que como um europeu, como intelectual, ele nunca teria se tornado ou seria capaz de ser ingênuo; talvez sincero, aberto e confiante, como pedem os produtos do cinema de Hollywood. Essa nunca seria uma opção para ele, mesmo que internamente eu tivesse gostado que fosse.

As pessoas têm dificuldade para entender completamente a adoração de Fassbinder por Sirk, especialmente quando ele o descreve com aquela doçura. É como se ele quase invejasse um amor e uma paixão pelas pessoas que viu nos seus filmes e nos de Sirk. Amor e paixão que, em si, ele só sentia parcialmente. Ele obviamente se identificava, eles compartilhavam muito no campo intelectual em relação à história e aos posicionamentos. Mas ele ainda enxergava em Sirk uma grande generosidade em relação às pessoas. Muitas pessoas discordarão e dirão que Sirk é frio. Sirk é um “crítico” da sociedade americana da mesma forma que Fassbinder é um crítico da sociedade alemã, sem ser indulgente nos sentimentos como vemos nos filmes americanos, como o amor e a ternura são usados com frequência de jeito sentimentalista. Sirk não é assim, de fato. *Imitação da vida* talvez seja o único filme de Sirk lacrimante. Mas não creio que as pessoas pensem que ele seja um especialista no gênero. Há algo mais que Fassbinder viu, eu não sei o que exatamente. Só acho que ele viu, e eu sinto isso também, um poderoso potencial político na forma do melodrama quando executado com aquele tipo de inteligência e maestria visual. Ele entendeu, e talvez haja ternura nisso, o jeito de olhar os que não têm poder.

Se você quer distinguir o melodrama de outros gêneros, tem de ver que ele é sempre sobre quem não tem poder, enquanto os outros gêneros americanos, os clássicos filmes americanos de gênero, são sobre a dominação masculina, falam de poder, de liberdade, isto é, de determinar a sua própria fronteira, este tipo de coisa. E falam de pessoas aprisionadas em suas casas e na moral da sociedade. E acho que ele viu que todos nós temos isso em comum, enquanto sujeitos pertencentes a uma sociedade corrupta e dominados por uma cultura moral e doméstica. E creio que ele compreendeu que o melodrama explora maravilhosamente esta dimensão. É um gênero que tem um forte potencial crítico, mas também de emocionar, obviamente, já que fala de fracassos. Não há heróis, não há vencedores, eles não são nada no final. Eles se deformam sob a pressão de suas culturas. Isso nos une com as outras vítimas.

Eu adoro a maneira como ele escolheu a forma mais burguesa de todas para contar suas histórias, para reexaminar, política e historicamente, a sociedade alemã. Todos os seus aspectos, cada espectro econômico. Ele é o primeiro cineasta alemão a falar sobre a história nazista. Com aquela força, aquele tipo de inteligência, aquela complexidade. E tão rápido! É fenomenal. É incrível! É incrível também que o sistema, nos anos 1970, tenha permitido sua liberdade de expressão. Nos Estados Unidos também houve uma abertura nos anos 1970, de modo que muitas vezes mais autênticas puderam fazer filmes.

Para mim é tudo uma questão de *timing*. Eu penso que se ele [Fassbinder] tivesse vindo trabalhar nos EUA nos anos 1980, que seria logicamente o período em que teria chegado nos EUA, seria a época mais difícil para ter liberdade para fazer os próprios filmes. Se tivesse fracassado ou dirigido um filme sem sucesso, não importa, eu ainda me pergunto acerca do processo, a respeito da liberdade para fazer os filmes do jeito que ele queria, sem interferências. Desde o final dos anos 1970, as restrições a partir de *Portal do paraíso*, o sucesso dos filmes *blockbuster* com bases de lançamento como *Tubarão*, depois do fracasso dos chamados “filmes de autor”, da catástrofe de *Portal do paraíso*, acredito que a abertura tivesse sido muito difícil. Não teria sido ele o problemático, mas a própria indústria, o momento em que teria chegado aqui. Se fosse possível escolher outra época, seria diferente. Eu preferiria que ele tivesse chegado no início dos anos 1970, quando havia muito mais liberdade.

É curioso que havia poucos diretores europeus envolvidos, era mais uma espécie de clube formado por pessoas de uma mesma geração que se mantinham em grupos. Pela primeira vez, em décadas, não havia interação com a Europa. Claro que eles eram influenciados, por meio das escolas em que estudaram, pela Nouvelle Vague dos anos 1960, mas quando começaram na profissão, não havia o mesmo



À esq., Jane Wyman e Rock Hudson em *Tudo o que o céu permite*;
à dir., Brigitte Mira e El Hedi ben Salem em *O medo devora a alma*.

desejo de se voltar para a Europa, um fenômeno que marcara Hollywood desde os primórdios. Nos anos 1970 o cinema genuinamente americano emergiu pela primeira vez, sem influência europeia. Talvez nem mesmo nos meados dos anos 1970 teria sido mais fácil para Fassbinder. É uma loucura tudo o que estava acontecendo naquela época: o novo cinema alemão, além de Fassbinder, era interessante, diverso e ativo, realmente ativo. Felizmente, Fassbinder estava lá naquele momento para fazer os filmes que fez.

Não sei se eu poderia indicar uma influência direta de Fassbinder em alguns de meus filmes em particular, a não ser em *Mal do século*, que tem um gênero cinematográfico familiar, apesar de eu ter colocado todas aquelas barreiras que frustram as expectativas esperadas do gênero, elementos que nos impedem de identificar o personagem etc. Uma estilização que começa com um discurso realista que se torna cada vez mais estilizado e que se transforma em um modo de expressão abstrato no plano visual. É como em *Roleta chinesa*, em que se pode observar friamente as convenções sociais. Mas para mim Fassbinder representa mais um estado de espírito que questiona nossas reações diante da forma clássica. É isso que me inspira. Eu não acho que estou inventando algo quando faço um filme, só estou interpretando o que existe ao meu redor e reagindo de uma forma ou de outra.

As pessoas se referem a *O medo devora a alma* por causa do elemento racial que Fassbinder introduziu na adaptação que fez de *Tudo o que o céu permite*. De fato, a maneira como o filme funciona não é por meio de uma narrativa desafiadora, reposicionamentos que Fassbinder assumiu em seus filmes. Embora *O medo devora a alma* seja, de muitas maneiras, o mais perturbador, tocante e envolvente de seus filmes. Nele, há uma certa ternura que pode ser muito mais próxima daquela de Sirk do que em seus outros filmes, assim como também em *O direito do mais forte é a liberdade*.

Eu de fato estava tentando aprender com o modelo sirkiano. Queria ser um aluno muito obediente e humilde para aprender tudo, todos os aspectos da linguagem visual e narrativa. Fassbinder criou a sua própria linguagem visual, que prosseguiu se desenvolvendo e se aprofundando com o passar dos anos. Mas creio que se podem ver aspectos disso como um contínuo que atravessa todo o corpo de sua obra, apesar de os filmes serem muito diferentes. Muitos deles ficam em um tipo de configuração naturalista e outros rompem completamente com isso. Creio que ele tenha inventado sua própria linguagem.

Todd Haynes

Diretor e roteirista de *Velvet Goldmine* (1998), *Longe do paraíso* (2002) e *Mildred Pierce* (2011)

Transcrição e tradução: Mario Bresighello

Imagens do melhor (e do pior) dos mundos



Carlos Ebert



Um *tycoon* do cinema comentou que Hollywood deveria erigir um monumento a Adolf Hitler pelo aporte intelectual e artístico que os cineastas europeus, expulsos pela sua sanha assassina, trouxeram à cinematografia norte-americana. Entre os inúmeros talentos que por lá se estabeleceram estava o alemão Hans Detlef Sierck, cuja extensa filmografia havia se iniciado sob a tutela nazista com mais de uma dezena de filmes de curta e longa metragem, feitos entre 1934 e 39.

Nesses filmes, Sierck tomou contato com a técnica cinematográfica através de grandes diretores de fotografia, com destaque para Carl Drews, colaborador de Robert Wiene (o criador de *O gabinete do Dr. Caligari*), em *Der Liebesexpress* (1931); Franz Weihmayr, que em 1935 colaborou com Leni Riefenstahl em *O triunfo da vontade*; e Robert Baberske, que em 1927 fotografou *Berlim. Sinfonia de uma metrópole*, de Walter Ruttmann; além de ter trabalhado com Pabst na *Ópera dos três vinténs*.

Em Hollywood desde 1941, Hans Detlef Sierck virou Douglas Sirk e sua estreia em 1943 com *O capanga de Hitler* se deu ainda dentro da comunidade germanófona. Mas foi só depois de se associar ao produtor Ross Hunter que a carreira americana de Sirk deslanchou. Juntos, eles fizeram dez filmes entre 1953 e 1959. Escolhi três deles para rever e comentar as imagens e a cinematografia: *Sublime obsessão*, *Palavras ao vento* e *Imitação da vida*, todos fotografados pelo genial Russell Metty (*A marca da maldade*, *Os desajustados*, *Spartacus*. Precisa mais?)

De Sirk já foi dito que “trouxe um conhecimento acadêmico das estruturas dramáticas clássicas e da metafísica para a narrativa quadrinhesca da agitada indústria do cinema hollywoodiano”. O que me parece uma definição precisa, ainda que um pouco enfeitada.

O olhar de Sirk sobre a sociedade americana é matizado, cheio de sutilezas, e bem longe do maniqueísmo simplificador com que parte da crítica o encarava até ele ser “redescoberto” em 1967 pela revista *Cahiers du Cinéma*.

Em *Sublime obsessão*, a trama é folhetinesca, do tipo “seu maior inimigo pode virar seu grande amor”. Em meio a um roteiro que ele assumidamente não gostava, Sirk encontra os elementos visuais para construir uma narrativa precisa, apoiado pela magnífica direção de arte do onipresente Bernard Herzbrun (278 títulos!),

com seus cenários abertos, sem ângulos retos, e a paleta de cores dessaturadas que o sistema Technicolor impunha na ocasião.

Fui testemunha na minha infância da influência que essa estética do “não branco” exerceu sobre as classes frequentadoras de cinema. Na ocasião, todas as casas e apartamentos tinham seus cômodos pintados com cores pastel, mimetizando os filmes americanos. Na realidade, o Technicolor com 8 ISO de sensibilidade, balanceado para a luz do dia e com uma latitude de 4 stops, fugia do branco nas paredes como o diabo foge da cruz... Nossos olhos tropicais obviamente não tinham a mesma necessidade, mas como o cinema americano de então moldava os corações e mentes, fazíamos das nossas moradias cenários hollywoodianos.

Russell Metty na época já era um diretor de fotografia experiente, com dezenas de filmes no currículo, incluindo parcerias com William Wellman, Edward Dmytryk e Jack Arnold. Sua técnica para iluminar em Technicolor diferia pouco daquela que utilizava nos filmes que fotografava em preto e branco: *high key*, alto contraste e quase nada de *fill light*, principalmente nos interiores noite, o que em retrospecto se afigura como uma tremenda ousadia. Nos exteriores dia sua luz é tão elaborada, com *kick lights* e contraluzes muito bem colocados, que quando cortava para os planos de carro, feitos em *blue screen*, quase não se nota a diferença. Seu padrão colorimétrico exato, e de uma fidelidade impressionante, era próximo ao do Kodachrome II – talvez o melhor filme colorido jamais fabricado. A todas essas virtudes se somava o fato de Metty ser muito rápido, mesmo para os padrões da época.

Como dominantes na paleta dos fundos, o ciano, o cinza e os beges contrastam com as roupas dos personagens, normalmente em cores primárias. Metty trabalha com tal precisão nos enquadramentos que às vezes a ânsia do operador em corrigir o quadro a cada momento para seguir o movimento dos atores acaba chamando a atenção desnecessariamente para o trabalho da câmera.

A sequência em que o personagem de Rock Hudson, embriagado, bate com o carro, toda feita em noite americana, é perfeita, sem o excesso de azul e ciano que seria a principal característica dessa técnica nos anos subsequentes. É interessante notar como o ator que interpreta o pintor, Otto Kruger, se parece com o próprio Sirk. Fica a impressão que Sirk o colocou na trama como seu *alter ego* (FOTO 1). Edward Randolph é o personagem que ensina a Bob Merrick, o personagem de Hudson, a filosofia do “fazer o bem sem ver a quem” que sustenta toda a trama do filme. Apesar do “tom crístico” da filosofia proposta pelo Dr. Phillips (que jamais aparece no filme, nem mesmo no autorretrato feito por Edward), inexiste no filme crucifixos e/ou sagrados corações de Jesus, tão comuns nos hospitais representados nos filmes americanos da época.



(1) Otto Kruger em *Sublime obsessão*

Em todos seus trabalhos feitos em Technicolor, Sirk expõe claramente sua declarada preferência por Daumier e Delacroix. Desse último, adotou a paleta de cores vivas e saturadas em primeiro plano, contrastando com os fundos de cores dessaturadas e com baixa luminância. A simbologia das imagens nem sempre é tão sutil. Assim, quando a personagem de Jane Wyman fica cega, o inverno passa a dominar as imagens e a cor quase desaparece. A síntese narrativa proporcionada pelos planos com retroprojeção é incrível, e a cena do embarque de Wyman para a Suíça num aeroporto é emblemática nesse sentido (FOTO 2).



(2) Jane Wyman em *Sublime obsessão*

Os ângulos de câmera também são sempre precisos e expressivos. A tomada de cima para baixo, quando Helen Phillips recebe a notícia de que sua cegueira é incurável, mostra a atenção que a dupla Sirk/Metty dedicava à questão do ponto de vista na narrativa audiovisual. Tudo no filme é rigorosamente arquitetado. Na cena em *back projection* em que estão num carro conversível à noite cruzando os

Alpes Suíços, uma fala de Hudson define com precisão a proposta de Sirk para o filme: “Está tudo justo como deveria ser...” Nada que esteja aquém da perfeição é permitido, e se o dramalhão transborda na trilha sonora melosa e redundante de Frank Skinner¹, o cenário objetivo e preciso de Bernard Herzbrun e a luz dramática e elaborada de Metty dão o peso que a narrativa exige.

Os movimentos de câmera são usados homeopaticamente e com uma tremenda objetividade, como na introdução da cena da dança no restaurante da aldeia suíça. Nada que distraia o espectador da narrativa é permitido. Tudo que aprofunde a dramaturgia dos personagens é obrigatório. *Sublime obsessão* escapa pelas mãos hábeis e o olhar atento do trio Sirk-Herzbrun-Metty de ser mais um dramalhão hollywoodiano para se transformar em um testemunho candente de “mortos em permissão”. Andando nessa corda bamba, Sirk observou certa vez que “você deve se lembrar que o ridículo e o grandioso moram muito próximos um do outro”.

*

Palavras ao vento, de 1957, é, dos três filmes de Sirk que escolhi rever, o que mais me impressiona pelo caráter emblemático e arquetípico. Jon C. Hopwood observou numa biografia de Sirk que “a sociedade é um personagem onipresente nos filmes de Sirk. Tão importante quanto os personagens interpretados por seus atores”.

Desta feita, a arte está a cargo de Alexander Golitzen, colaborador de Sirk em 13 filmes e de Metty em 60 longas-metragens (FOTO 3). Golitzen era o nome artístico do Príncipe Alexander Alexandrovich Galitzine, um foragido da Revolução Russa que chegou à meca do cinema com 16 anos para se tornar o “czar da direção de arte”, com mais de 332 filmes ao longo de 38 anos de atividade e três Oscar!

Na cinematografia do filme, as cenas em noite americana de Metty estão como sempre perfeitas, com destaque para a sequência de abertura em que Robert Stack vara a noite entre poços de petróleo em seu cupê amarelo. Golitzen pensava em tudo, até na cor dos carros: amarelo para o alcoólatra covarde, vermelho para a ninfômana exibida e preto para o discreto “amigo do homem”, Hudson.

De acordo com Jon C. Hopwood, “os personagens de Sirk são fustigados por forças além do seu controle. Suas vidas são delineadas por costumes culturais que condicionam seu comportamento e suas escolhas morais. Além desse fatalismo,

¹ Assistir ao filme sem a trilha é uma experiência bem interessante, pois adiciona um distanciamento quase brechtiano ao drama, expondo com mais clareza ainda a prisão civilizatória em que os personagens se encerraram.



(3) Lauren Bacall em *Palavras ao vento*

eles devem lidar com a repressão. É esse último item que arrebanha a maioria dos convertidos ao ‘culto a Sirk’: como num filme de Sirk as forças de repressão são ‘sinalizadas’ através das imagens”.

*

O terceiro filme que revi foi *Imitação da vida*, de 1959. Talvez o maior “dramalhão” dentro da série de filmes feitos para o produtor Ross Hunter. Visto hoje, *Imitação da vida* impressiona por tratar de temas-tabus em Hollywood: racismo e homossexualidade, com muita desenvoltura e de uma perspectiva humanística.

Imitação da vida já é um filme liberto da “tirania da Technicolor” – monopólio que dominou Hollywood por mais de 20 anos. Foi processado e copiado pela Pathécolor. A empresa francesa tinha um laboratório em Bound Brook, Nova Jersey, até o final dos anos 1950, quando foi comprado pela Eastman Kodak, que o fechou em seguida. O contraste e a saturação são bem diferentes dos de *Sublime obsessão* e *Palavras ao vento*. Metty aliviou o contraste e as sombras usando mais *fill light*, mas a imagem é como sempre super-resolvida (graças às magníficas Baltars que equipavam as Mitchells de então), e com as cores na saturação exata. Golitzen arrasa ao compor o apartamentinho do Brooklin e depois a mansão hollywoodiana da personagem de Lana Turner. O contraste entre esses espaços é uma das chaves visuais do filme, e Metty explora isso na iluminação, expondo as fontes de luz nos dois ambientes. Quem sabe se influenciado por sua experiência com Welles em *A marca da maldade* de 1958, Metty move mais a câmera, inclusive com o uso de grua, como na sensacional sequência da discussão entre Lana Turner e John Gavin na escadaria do apartamento.

Os enquadramentos são os mais elaborados do trio, com o aproveitamento máximo da cenografia em todos os seus detalhes. O clímax do filme, a cena do funeral de Annie Johnson, a fiel escudeira da estrela vivida por Juanita Moore, é uma aula de cinema e de como imagens projetadas numa tela podem provocar comoções profundas nos espectadores. Quando assisti ao filme nos anos 1960 no Cine Petrópolis, durante as férias de fim de ano, as pessoas soluçavam alto na plateia durante essa cena. Eu travei, com aquela típica dor na garganta de quem segura o choro. Quem aguenta impassível na poltrona a Mahalia Jackson cantando "Trouble of the World"?

Por mais que possa parecer que o apelo às emoções baratas seja a intenção última do cineasta, Sirk está sempre desarmando o óbvio e induzindo o espectador a ir além das aparências. Como Gary Indiana observou com relação a *Imitação da vida*: “Tudo parece estar OK, mas você sabe que não está. Espremendo os personagens, você certamente pode ter uma outra história, numa linha de desesperança, é claro (...) Lana vai esquecer a filha novamente (...) Gavin vai sair com uma outra mulher. Susan Kohner vai voltar para o mundo escapista do *vaudeville*. Sandra Dee vai se casar com um cara decente (...) Mas a questão é que você não é obrigado a pensar nada disso. Mas, se o fizer, terá uma imagem que o estúdio certamente teria abominado. Isso é Douglas Sirk”.

Carlos Ebert

Diretor de fotografia de *O bandido da luz vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968), *O rei da vela* (José Celso Martinez, Noilton Nunes, 1983) e *Nem tudo é verdade* (Sganzerla, 1986).

Glossário de Cinematografia

Cor dessaturada: A cor se define por três parâmetros: tonalidade (hue), luminância (brilho) e saturação. Saturação é a presença maior ou menor da cor. Saturação zero igual a cinza (resta só a luminância).

ISO: Medida de sensibilidade de emulsões fotográficas à luz visível. ISO é a abreviação de International Standards Organization

Stop: Medida da escala de diafragmas (íris) em uma objetiva. A cada número para baixo na escala, dobra a quantidade de luz que chega ao filme. A cada número para cima, divide por dois.

Technicolor: Sistema de cinematografia em cores inventado em 1916 por Herbert Kalmus, Daniel Frost Comstock e W. Burton. Inicialmente, registrava as cores em duas películas preto e branco sensíveis ao vermelho e ao verde. Posteriormente, em 1936, foi acrescentada uma emulsão sensível aos azuis.

High key: Técnica de iluminação na qual a luz principal tem mais intensidade do que as demais, proporcionando um contraste maior à imagem.

Fill light: Ou luz de preenchimento. Luz que se adiciona à cena para controlar a relação de contraste.

Kick light: Luz direcionada lateralmente e atrás do personagem para destacá-lo do fundo.

Blue screen: Técnica de trucagem que consiste em filmar a cena contra uma tela azul, para posteriormente retirar esse azul e substituí-lo por uma imagem de fundo. Conhecido hoje por croma-key.

Colorimetria: É a ciência e a tecnologia utilizadas para quantificar e descrever fisicamente a percepção humana da cor.

Kodachrome II: Tipo de filme colorido reversível introduzido pela Eastman Kodak em 1935.

Back projection: Técnica de trucagem, feita durante a filmagem, que consiste em filmar os personagens em frente a uma tela na qual é projetado o fundo em movimento, filmado antecipadamente.

Pathecolor: Processo de cinematografia em cores patenteado pela firma francesa Pathé, utilizando a película Eastmancolor na captação.

“Dá vontade
de voltar no tempo
e entrar nos
filmes de Sirk”



Mariana Ximenes



A purei meu contato com Douglas Dirk por indicação do Guilherme Weber, meu diretor em *Os altruístas*, de Nicky Silver, para buscar referências. Na peça, eu interpretava a personagem Sydney, uma atriz de novela à beira de um ataque de nervos que sustentava um grupo de pseudo-humanistas. Entre outros filmes, o Gui me sugeriu assistir a *Imitação da vida*, em que Lana Turner interpreta também uma atriz, Lora Meredith.

Eu tive que ficar atenta às camadas de interpretação durante a concepção do espetáculo: momentos em que era mesmo a Sydney que estava agindo, sendo, enlouquecendo e, em outros, era a Sydney pegando emprestada a vida de Santa Teresa – personagem que ela interpreta na novela –; assim como a Lora Meredith se esconde atrás do *glamour* e do sucesso, deixando de lado sua vida pessoal e, às vezes, misturando vida real com ficção.

É marcante a cena em que Lora grita o nome de sua governanta quando esta morre. Câmara em *close*, e mesmo assim a expressão de dor é grandiosa.

A câmera em *close* nos despe de nossas sensibilidades perante o público, um bom exemplo é assistir ao que essas atrizes já fizeram no cinema. *Imitação da vida* foi tratado como melodrama simples, mas é um filme que, na verdade, não se furta a apresentar o contexto racial, o contraponto entre ascensão profissional e vazio existencial, a mocinha imperfeita com suas fragilidades. Eu já atuei em alguns melodramas televisivos, tive vários momentos em que tive que ir fundo, fundo nas emoções e na representação delas. E, nisso, me espelho muito no cinema americano. Amo aquelas atrizes e o jeito com que interpretam.

Em outro filme de Sirk, *Palavras ao vento*, Robert Stack joga o copo de uísque no espelho que reflete sua imagem e Dorothy Malone vira o porta-retratos do amado para abaixo, com ódio. São signos de revolta até hoje usados na linguagem das novelas. É preciso viver o sentimento proposto pelo autor sem pudor ou máscaras: não interpretar e sim sentir. No cinema e na TV, temos ainda a câmera que capta a alma do ator através do olhar, se você não tiver preenchido de subtexto e sentimento, ela irá denunciar!



Em sentido horário: Jane Wyman, Barbara Stanwyck, Lana Turner e Lauren Bacall.

Em toda minha carreira na TV, fui levada a reviver momentos de cinema – acho que os autores sentiram o quanto gosto da sétima arte! Na minha primeira aparição na TV, refaço a cena clássica de *Carrie*, do Brian de Palma, em que eu retomo a personagem vivida por Sissy Spacek. Esse momento que mistura suspense e melô voltou em *Chocolate com pimenta* quando tomo um banho de tinta verde no meio de uma festa. Na mesma novela, revivi uma cena da Scarlett O'Hara em *...E o vento levou*, quando ela brada, num momento altamente melodramático, que jamais sentirá fome novamente. Num outro registro, em *A favorita*, citei corpórea e verbalmente a cena clássica de *Acossado* em que Jean Seberg vende jornais na

Champs-Élysées. Revendo *Palavras ao vento*, me deparei também com uma frase dita pela personagem de Dorothy Malone, que havia sido minha fala em *Passione*: “Um drinque pelos seus pensamentos”, prova que o autor Silvio de Abreu conhece e ama os melodramas clássicos e faz deles fonte de inspiração. E por aí vai...

É primorosa a dramaturgia dos filmes de Douglas Sirk. Isso proporciona aos atores um jogo cênico delicioso, que supera os poucos recursos tecnológicos e permite boas manobras de interpretação, abre variantes no roteiro. Papéis maravilhosos para atrizes, suas divas, nas quais ele valorizava a beleza e o talento. Figurinos bárbaros, super-requintados como os de Barbara Stanwyck em *Chamas que não se apagam*. É gratificante ver um diretor valorizar tanto as atrizes quanto Sirk. Os filmes dele são feitos para elas, por elas, em cima delas. Que personagem maravilhosa a da mulher de meia-idade que se apaixona pelo jardineiro em *Tudo o que o céu permite*, ela sofre a pressão da sociedade, dá a volta por cima e enfrenta a todos para viver seu grande amor. É inspirador! Não só para nós, atrizes, mas para todas as mulheres. Elas são fortes, bonitas, decididas, firmes. Dá até vontade de voltar no tempo para tentar entrar em algum dos filmes – que venham os Sirk brasileiros do século XXI...

E, não posso me esquecer, a grande coincidência: nascemos no mesmo dia de abril.

Mariana Ximenes

Atriz de cinema, teatro e televisão. Atuou nos curtas *Uma estrela pra loiô* (Bruno Safadi, 2004) e *Tela* (Carlos Nader, 2011) e nos longas *O invasor* (Beto Brant, 2002), *A máquina* (João Falcão, 2005), *Muito gelo e dois dedos d'água* (Daniel Filho, 2006) e *Quincas Berro d'água* (Sérgio Machado, 2010).



Dorothy Malone

Cinemascope das moças (e de muitos rapazes)



Djalma Limongi Batista



Douglas Sirk, para mim, era CinemaScope. Foi assim ao menos que primeiro percebi seus filmes. No entanto, pode-se ler em depoimentos o quanto detestava filmar no anamórfico. Depois, encarnou a própria América: tão ou mais hollywoodiano que outros diretores da época de minha meninice em Manaus, Amazonas. Cedo descobriria: Douglas Sirk era europeu da gema.

Pensava, já estudante de cinema e audacioso moço Geração 68, que Douglas Sirk seria um cultor do pop – hoje sei o quanto culto, entretanto, das tragédias gregas e shakespearianas; fizera parte ainda jovem, na Alemanha, da mitológica trupe de Brecht-Weill.

Por fim, achei que era muito *gay* – quando esta palavra apareceu no vocabulário do mundo, nos esplendores dos 70. Não era. Nem sequer pensava que fazia filmes com tal “sensibilidade”; e, a seu belo ator-fetice – Rock Hudson, protegia em redoma, para que nada pudesse passar de “revelador” nos filmes. Pelas entrevistas, *criador e criatura* jamais tocavam nesse assunto.

Paralelo pode-se traçar com Ang Lee, em pleno século XXI. Ang Lee fez até agora o mais americano e o melhor filme do novo milênio, *O segredo de Brokeback Mountain*. O reencontro dos *cowboys* amantes na casa de um deles, na presença da esposa e do bebê, é digno do melhor de Douglas Sirk e de Tennessee Williams (no qual Sirk baseou suas últimas obras). Nada parece haver mudado, tudo parece ter mudado tanto!

Os anos passaram e o cinema de Douglas Sirk revela-se ainda mais seminal. Eis a chave de todos os mistérios, sedução, sortilégios e interpretações possíveis: **cinema**. Um realizador com estilo soberbo de narrar, *escrever cinema* – tudo mais são palavras ao vento.

Adoro sua concisão e precisão. A sublime obsessão dos delírios e arrebatamentos sem pudor. Como ruptura definitiva, da moral vitoriana para a revolução comportamental a se delinear nos anos 50 e a se impor com o surgimento da pílula anticoncepcional nas décadas seguintes.

Se à Marilyn Monroe e Brigitte Bardot coube a missão de oferecer entre os lábios, peitos e coxas a pílula libertadora, foi em cada lágrima de cada mulher – em

todo o mundo –, provocada por cada um dos filmes-dramas de Sirk, que se ritualizou tão extraordinária passagem.

(Por conseguinte, em cada lágrima de cada rapaz que se descobria enredado no “*Amor que não ousa dizer o nome*”. O sexo pulava da exclusiva função reprodutora para o usufruto do prazer. Eros parecia vencer o mundo.)

Os filmes de Douglas Sirk eram a cereja na “**sessão das moças**” de Dona Yayá, a esposa do proprietário de uma das duas cadeias de pequenos e elegantes cinemas da Manaus de minha infância.

Esclareça-se: àquela altura, havia apenas duas sessões diárias, às 16 e às 20 horas; só grandes sucessos, tipo os épicos ou dramalhões mexicanos – como *Com quem andam nossas filhas?* (*Con quién andan nuestras hijas*, Emilio Gómez Muriel, 1956), rodado em cores berrantes do MexiScope – conseguiam o feito de três dias em cartaz.

...E as fitas de Douglas Sirk.

Dona Yayá trajava-se como num filme *Color by De Luxe* – toda em grená e roxo; suas unhas, pintadas com esmalte carmim; o *rouge* à face afetava uma estrela da Pelmex perdida na floresta amazônica; seus cabelos negros e lisos até a cintura tentavam tornar esguia a senhora portuguesa baixinha e gorducha, sobre saltos altos também grenás especialmente para ela confeccionados. Joias presenteadas pelo marido e um abrasivo perfume cheiro-do-Pará complementavam a figura mítica para todos nós, frequentadores assíduos dos seus cinemas.

Nada superava o mimo que o esposo, Sr. Bernardino, lhe ofertara: uma sessão de filmes selecionados exclusivamente por ela, sempre às sextas-feiras no horário das 20 horas, a “Sessão das moças”.

Melodramas mexicanos, argentinos, italianos eram reservados à data. Quando o gongo da sala do “Cine Avenida” soava anunciando a sessão, cessavam os ventiladores possantes colocados debaixo da tela; e a cortina multicolorida esvoaçava e iluminava-se como uma bandeira do arco-íris em paradas *gays*, sob gritos e palmas na galeria, até abrir-se.

Um funcionário da casa corria para instalar a cadeira de vime de Dona Yayá, pois ela não assistia dentro da sala a seus filmes prediletos. O calor era insuportável e a lotação esgotada. Sentava-se na sala de espera, com uma das mãos entreabrindo o cortinado e a outra, o leque perfumado (“e antigo”, que ela mandava fazer na Espanha através da *chic* “A Esquina das Sedas” – empório de moda dos pais do escritor Milton Hatoum). Abanava-se e abandonava-se às histórias de amor e sofrimento implacáveis.

Ao final, Dona Yayá borrara a maquilagem pesada, sujando vários lenços de

cambráia de linho em prantos, para concluir definitiva como certos críticos de cinema: “Os *americanos* são os melhores!” Porém, tais “americanos” eram apenas os filmes de Douglas Sirk.

Até mesmo as moças mais espevitadas recolhiam as volumosas anáguas nas poltronas, concentradas nas perdições do amor antes do casamento, ou depois dele... Muitos rapazes esperavam sempre o torso nu (depilado, claro) de Rock Hudson. O galã parecia um homem imenso naquele tempo – como muda o biótipo de geração para geração! Hoje, parece-nos quase magricela, porém autêntico *caucasian american straight man*, tal qual um Clark Gable atualizado, sem os bigodes, mas com topete e brilhantina Elvis-the-Pelvis.

Na década de 70, a televisão invadiu finalmente aquela cidadezinha perdida no tempo e no espaço amazônicos, letárgicos e incomensuráveis. As oito salas de exibição permaneceriam fechadas por quase uma década; Dona Yayá desapareceu como a flor da vitória-régia mergulhada, em pudor envergonhado, no lago. Nunca mais se soube dela nem do esposo.

Nem chegaria a reencontrar Douglas Sirk em sobre-eminentes filmes de Pedro Almodóvar.

Quando Eros parecia vencido pelo mundo, não sei se chegou a tomar conhecimento de que sua paixão – Rock Hudson – agonizava da peste da Aids. Tomara que não. Prantearia o ídolo mais do que quando, através do cortinado entreaberto, assistiu ao *Palavras ao Vento* – seu filme predileto de todos os tempos.

Um Tempo para amar e um tempo para morrer – eis tudo o que o céu permite.

Djalma Limongi Batista

Cineasta e roteirista de *Asa Branca, um sonho brasileiro* (1980), *Brasa adormecida* (1987) e *Bocage, o triunfo do amor* (1998).



A partir da esq., Douglas Sirk, Dorothy Malone e Rock Hudson no set de *Almas maculadas*

Ensaaios



Os excessos,
a dupla moldura
e a ironia
do mestre
do melodrama



Ismail Xavier



A oposição entre o espaço privado da família e o espaço público da cidade, ou da natureza domesticada ou inóspita, é um motivo recorrente no melodrama, havendo, nos filmes de Sirk, um percurso de “tema e variações” que vale a pena retomar, em primeiro lugar pela observação das zonas-limite como campo de tensão, de promessa e de investimento simbólico. Assim como as portas, as escadas e a profusão sirkiana de espelhos e quadros na parede são marcos do mundo privado que recolhem projeções e devaneios, anseios e nostalgias, os espaços liminares, entre interior e exterior, são cristalizações imagéticas de promessa ou abandono, inclusão ou exclusão, com frequência definindo um momento de reflexão diante de impasses.

A primeira cena de *Tudo o que o céu permite* se dá no jardim da casa de Cary, que há pouco tempo perdeu o marido. Ela recebe a amiga que avisa não poder ficar para o lanche, o que dá ensejo para que convide o jardineiro que ali está a trabalhar, figura a quem antes não prestara atenção. O reconhecimento mútuo na conversa à mesa, cercada de plantas e flores cuja origem é o espaço idílico do campo que ela vai conhecer, através dele, no futuro, é promissor mas discreto. Em sua combinação de ar livre e intimidade, este limiar, que voltará ao longo do filme, é o ponto de ignição da *love story* em que os amantes tudo enfrentam para consumir sua união ao final, não por acaso numa apoteose do cenário pastoral afastado da cidade.

Em *Sublime obsessão*, o limiar explorado está nos fundos da casa da família Phillips, às margens do grande lago que banha a cidade. É ali que Bob Merrick encanta, com sua dedicação, a viúva do Dr. Phillips, Helen, que está cega. Ele vem ajudá-la, entretê-la, sem revelar a sua identidade. Pelo código do gênero, não pode fazê-lo porque na primeira parte do filme toda a antipatia da cidade recaiu sobre a sua figura, pois o estimado doutor morreu do coração porque o aparelho que o salvaria estava em uso para atender a ele, o *playboy* mimado que sofreu um grave acidente ao “ultrapassar limites” na condução do seu barco. Não bastando esta situação, quando Merrick tentou falar com Helen para dissipar raiva e condenação, ocorreu um novo acidente que resultou na sua cegueira. Completo o serviço, a parábola de culpa e redenção do *playboy* avança a partir dessas cenas de altruísmo neste jardim, entre a casa e o lago.

No final de *Desejo atroz*, o ex-marido da atriz de sucesso Naomi Murdoch supera seu ressentimento e a convida para retomar o casamento, depois de muitas tensões geradas pelo retorno dela à pequena cidade para ver a filha que havia lhe escrito uma carta eufórica comunicando a decisão de seguir a carreira da mãe. Murdoch faz a proposta no exato momento em que Naomi está de malas prontas para voltar ao teatro e ao “mundo” da grande cidade. O lugar desta última cena é a varanda que dá acesso à casa, onde ela e suas malas esperam o táxi. A chegada dele é intempestiva e o discurso rápido de “juntos acima de tudo” vem selar uma gradual aproximação já antes assinalada. Ela aceita ficar. O diálogo traz o estilo próprio ao gênero; frases e réplicas expressam sentimentos, motivos, vontades, de modo a construir uma rede de relações afetivas legível, pautada por excessos a corrigir, ingenuidades ou ressentimentos a superar. O retorno da atriz, apesar dos confrontos e provações, remove a mancha que gerou o seu abandono da cidade: o *affair* com um homem bem conhecido que, neste retorno, se mostra passional na sua disposição a retomar o passado. Um incidente entre eles gera o escândalo que parece enterrar de vez a imagem dela na cidade. Comentário geral, especulações. Pelo bem da família, ela decide partir, mas a chegada do marido no último momento inverte tudo, e a cena da varanda fecha um círculo, pois este foi o lugar das aflições na chegada, quando, em longa cena, ela observou a família pela porta de vidro e pela janela, apanhou a chave escondida no antigo lugar, mas não entrou, só exercendo este direito depois do contracampo, quando vista pelos da casa e a filha que lhe escreveu veio feliz abrir a porta. No final, este limiar antes transposto com dificuldade, é o palco da redenção que a reconduz à domesticidade.

Esse motivo do retorno tem outro desfecho em *Chamas que não se apagam*. A *designer* Norma, de passagem pela Califórnia, reencontra a sua paixão da juventude. Clifford Groves, hoje pai de família enredado numa rotina doméstica sufocante, em que a varanda e o jardim funcionam ora como ponto de respiro para que ele se isole, embora sem perder a visão do interior e os ecos da conversa enjoadada dos filhos e da mãe convencional, ora como cenário de acertos de contas entre o filho mais velho e sua namorada, momentos em que o espaço parece inspirar a lucidez da moça na educação do seu “menino” que deve crescer para merecê-la. Esta postura afirmativa da jovem é o lado promissor de um espaço que, no dia a dia, é o lugar do silêncio do pai diante dos impasses que terminam por minar a promessa de libertação trazida por Norma. O sonho desmorona diante da pressão familiar.

Em *Imitação da vida*, a atriz Lora se instala em Nova York à procura de uma carreira estável na Broadway. Engole sapos e se defronta com a corrupção dos bastidores do teatro, mas conquista os palcos de Manhattan. Sinal de sucesso, compra

uma casa no subúrbio ajardinado, que vale como arremedo “de vida no bosque”, mediada pelas janelas para os remediados da metrópole. No jardim, se delinea a paixão de Susie, a filha adolescente, por Steve, a partir de uma romântica observação de uma estrela cadente. Antes disso, porém, um pequeno apartamento na cidade era o cenário do drama clássico já vivido por Naomi de *Desejo atroz*, Norma de *Chamas que não se apagam* e LaVerne de *Almas maculadas*: o conflito entre a vida profissional e a família. Recorrente, este conflito envolve aqui a relação de Lora com um pretendente regular, que insiste ao longo do filme, um eterno quase-marido preterido, a cada fase, em nome dos avanços na sua carreira. A primeira cena de rejeição não se dá num jardim ou varanda, mas nas escadas do modesto edifício, na tensa descida pontuada pelo juízo moral e o ressentimento dele diante da separação.

Nesses dramas, ao lado do jardim, da varanda da casa e da escada, a janela é outro ponto estratégico de travessia que, como instância do olhar, tem papel central no cinema clássico, como bem mostrou Hitchcock que explorou esta oposição interior-exterior em todas as direções. Partindo de dentro da casa, tal olhar dramatiza o senso de aprisionamento ou proteção, traz o devaneio ou um estado de alerta que pede o contracampo para revelar o que está ali no outro lado.¹ Partindo de fora, sinaliza desejo, voyeurismo, espionagem, ou o senso aflito de uma distância irremediável. Neste caso, pode combinar melancolia e exaltação de si diante da consumação de uma perda vivida como um projetado sacrifício, como vemos no grande paradigma do melodrama materno: *Stella Dallas* (1937), de King Vidor.

Há uma fábrica na pequena cidade onde mora Stella. Nela trabalham o seu pai e o seu irmão. Vivaz, ela tem um lado cafona, mas é inteligente e ambiciosa. Procura, com sucesso, um marido de outra classe social. Neste casamento com o jovem fino, tem uma filha, o que não basta para unir os dois mundos, como aconteceria num melodrama de final feliz. O conflito entre cafonice e distinção de classe gera a separação do casal e o constrangimento para filha, que encaixa bem os golpes e aceita numa boa viver com a mãe, embora assimile o estilo de classe do pai. Stella toma consciência plena da situação numa cena em que o *over-hearing* clássico do gênero a faz ouvir, sem ser vista, a fofoca das amigas da filha. Humilhada, mas firme em sua militância materna, compõe uma trama e encena um vexame calculado

¹ Em *Sublime obsessão*, há a cena-limite que não pede o contracampo. O drama está no “não ver” de Helen, que foi à Europa para tentar uma cura que se mostra inexecutável; num momento de solidão, inquieta, tateia os móveis do apartamento até tocar a cortina de uma porta envidraçada que emoldura o exterior; arrisca o passo e sai para a sacada. Junto ao parapeito, esbarra num vaso que cai e se espatifa no pátio do edifício. O acidente é a cifra do irremediável que a leva ao desespero, momento propício para a entrada em cena de Bob Merrick que chega dos Estados Unidos para trazer uma promessa de luz.

que induz a filha a atravessar a fronteira de classe de vez e ir para a casa do pai. Tempos depois, a moça se casa na mansão chique enquanto Stella, já excluída do seu mundo, observa a cerimônia através da janela, junto com outros transeuntes que um guarda vem expulsar. Ela pede para que ele a deixe ver o momento do beijo e o rosto descoberto da filha que levanta o véu. No contracampo, com o lenço na boca, ela solta uma lágrima e se afasta com um sorriso. Sem elegância, mas com o orgulho da missão cumprida, caminha em direção à câmera.

O exemplo de Stella Dallas talvez deixasse Fassbinder mais satisfeito do que a tenacidade de Annie, de *Imitação da vida*, cuja insistência, igualmente apaixonada, aflige Sarah Jane e cobra dela uma fidelidade à origem que o cineasta alemão vê como repressiva, contraproducente, por mais que estejamos com a mãe na sua corajosa autenticidade frente ao racismo que atormenta a filha.² O filme de Sirk leva o melodrama materno do sacrifício ao paroxismo com a pompa do funeral de Annie, no qual ouvimos “Trouble of the World”, na voz de Mahalia Jackson, enquanto a filha se debulha em lágrimas em plena rua, de culpa e remorso.

Para Stella Dallas, a cena da janela era o momento de despedida, digamos, triunfal no anonimato. Para Annie, surpreender a filha a dançar num *show* de boate, dela separada por uma moldura-janela criada pela decoração do lugar, é mais um golpe dentre os inúmeros que a levarão à morte. Para Naomi, é o momento de incerto reencontro com a família quando chega à cidade. Para Susie, a filha de Lora, a janela é o choque e o ciúme diante da imagem da mãe a beijar Steve por quem ela se apaixonou. Para Marylee, é o olhar de herdeira da Hadley Oil Co. que, no escritório antes ocupado pelo pai, vive o luto pela perda definitiva de Mitch que se vai com Lucy no carro que atravessa o jardim da mansão. Para Cary, a janela é o lugar do devaneio, que a fisionomia e um olhar vago sugerem, melancolia oposta à festa natalina nas ruas, momento de depressão que o médico vai curar ordenando “assuma a sua paixão”, ciente do teor psicossomático do mal-estar num lance que, entre outros, sinaliza o primado do melodrama pós-freudiano, com a tintura romântica do direito natural sobre o antigo melodrama essencialista da ordem familiar conservadora que, a seu modo, oferecia a redenção para personagens muito sofridas, como bem mostra o percurso da heroína de *The White Rose* (Griffith, 1923), para quem a cena do olhar vem recompensar uma peregrinação que, pela mão da Providência, a levou à janela do jovem pastor com quem, no passado, sedutora e seduzida, havia partilhado o momento da queda. Mãe solteira, perdera o filho; pobre, chegara ao

desespero, e está finalmente ali a morrer de desgosto e inanição, o olhar resignado diante deste porto seguro tão perto e inacessível. Completa a penitência, o socorro vem na figura dos criados negros que a recolhem à sua ala na propriedade; o dono da casa é chamado. No encontro, faz-se a luz, e a emoção gera o milagre. Ela é salva pelo amor, não pela medicina.

Em nova chave, o enlace de amor e medicina é motivo central em filmes dos anos 1950, encontrando, em *Tudo o que o céu permite* e *Sublime obsessão*, sua expressão pictórica máxima quando limiar e janela são mobilizados para compor o *tableau* final que, desde Diderot, é o recurso por excelência do drama burguês e seu sucedâneo popular, o melodrama.³ Com uma diferença: em Sirk, a dupla moldura introduz a suspeição, um grafismo que mescla diegese e comentário.

Ron e Cary vencem a pressão social e finalmente estão juntos na casa que ele preparou para tal enlace, mas um grave acidente na neve o colocou em estado crítico, que o médico de Cary vem tratar, mas deixando a ela a missão salvadora, pelo afeto. Terminamos com ela, de pé, a olhar para a enorme janela que emoldura a paisagem invernal deslumbrante mas ambivalente, promissora mas sem eliminar a interrogação vinda da zona em que Ron está deitado, num sono de belo adormecido (FOTO 1). Acordará um dia para partilhar com Cary a cena pastoral que o quadro oferece?



(1) Rock Hudson e Jane Wyman em *Tudo o que o céu permite*

² Ver FASSBINDER R. W. “Imitação da vida. Sobre seis filmes de Douglas Sirk”. *Anarquia da fantasia*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

³ Ver XAVIER, Ismail. “Melodrama ou a sedução da moral negociada”. In *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, Nelson Rodrigues, Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

O percurso do limiar e seu horizonte externo: uma metafísica da paisagem

No cinema mudo, o filme de ação destaca a oposição entre a ameaça à segurança da família (sempre externa) e a ação protetora da figura paterna. Não há fissuras na Casa e qualquer problema é externo. No cinema de Griffith, há uma galeria de inocências desprotegidas (moças virgens, esposas virtuosas, crianças de ambos os sexos) salvas no último minuto pelo herói. Mais adiante, a varanda e o jardim assumem função dramática mais nuançada, como em *O nascimento de uma nação* (*The Birth of a Nation*, 1915) quando o herói do Sul derrotado na Guerra Civil volta para casa e, alquebrado e hesitante, sente o braço da mãe que surge da soleira da porta e o conduz para dentro da casa. Há muitos exemplos em Griffith, como haverá em John Ford, que explorou a arquitetura da pequena cidade e também da casa dos pioneiros isolados na paisagem do *western*, algo que chega ao seu ponto mais elaborado em *Rastros de ódio* (1956), em que o espaço de transição assume proporções míticas. Todos lembramos da porta que se abre no início para a paisagem da qual surge a figura de Ethan; saem todos da casa, o marido, a mulher, os três filhos a compor o quadro na varanda para receber o “estranho” logo reconhecido e depois saudado ali mesmo, em que olhares cruzados indicam certa tensão que insinua um passado que manchou o vínculo familiar. No final, o ciclo se completa; a câmera dentro da casa observa o cortejo emoldurado pela abertura da porta – Debbie, resgatada dos anos de sequestro, e seus pais entram, assim como Martin e sua esposa prometida. Ethan não pode entrar; queda só na paisagem. Manchado por um longo percurso de violências suspeitas, embora decisivo na guerra, não tem lugar no espaço doméstico, que vale aí pela “civilização”, pela nação que se forma e precisa recalcar figuras como ele.

Cito Griffith, Ford e o *western* não apenas para ampliar o quadro histórico, mas porque o cinema de Sirk retoma, a seu modo, a relação com essa iconografia da paisagem impregnada no imaginário dos americanos como expressão da terra prometida e associada a um *ethos* nacional tematizado por pensadores como Henry Thoreau e Ralph Waldo Emerson. Um imaginário que, como lembra Stanley Cavell, foi apropriado por Hollywood na concepção da natureza como espaço mítico da formação nacional. A conquista do Oeste significou a transformação do deserto, região selvagem, em jardim, quando a paisagem se impregna de sentido e se domestica.⁴ Vale nesta passagem, a noção do *picturesque*, ou seja, do belo natural “pleno

de sentido”, como um quadro que gera paz, promessa, o que está lá no final de *Tudo o que céu permite*, quando a viúva de um homem ilustre da classe abastada se transfere para a casa do jardineiro que encarna a vida simples junto à natureza.⁵

Ao sair da cidade, Cary quer realizar para valer o que, em tom menor, é aspiração da cultura de subúrbio e da *small town* que vemos em filmes e séries de TV, com sua arquitetura, seus jardins e seus arredores marcados pelas árvores do outono colorido. A contrapartida disto é a presença de uma beleza natural mais dramática, cenário do final de *Sublime obsessão*. Neste filme, há uma conexão entre a parábola cristã de inserção na “força infinita” e a função da paisagem no drama. O artista plástico amigo do Dr. Phillips é o expositor da doutrina (de que o médico falecido é um exemplo) e o faz quando ajuda Merrick que chega bêbado em sua casa perto de Chicago e amanhece diante de uma natureza em paz, ensolarada, vista da janela que dá para o jardim, momento em que o *playboy* recebe a lição que o levará à redenção. Fazer o bem em segredo, ligar-se à “força”, impregnar a sua pintura desta conexão foi o que tornou Randolph um pintor de talento e sucesso. Temos aí uma versão daquela particular relação entre nação e natureza pensada no século XIX, uma versão da ideia do Belo que se acopla ao Bom e Verdadeiro. Platão agradece.

A ligação entre o artista, o médico, a parábola da salvação e a natureza vista da janela ganha a síntese final num hospital em Shadow Mountain (Novo México). Merrick, depois de longo afastamento, em que estudou e se fez médico notável, reencontra Helen à beira da morte e consegue salvá-la, não sem uma hesitação só superada com a ajuda providencial de Randolph, que aparece na claraboia de observação da sala de cirurgia com o olhar a dizer “a força está com você” (FOTOS 2).



(2) Momentos finais de *Sublime obsessão*

⁴ Ver SMITH, Henry Nash. *The American West as Symbol and Myth*. Cambridge: Harvard Univ. Press, 1981.

⁵ Aqui vale a referência do livro de Henry Thoreau, *Walden: ou a vida nos bosques*, escrito em 1854.

Depois da operação, ela acorda confusa, mas termina por dizer “I can see a light” e depois reconhece o rosto de Merrick. A janela descortina a paisagem árida compondo a alegoria da “sublime obsessão” que fez do deserto um jardim e celebra aqui as bodas entre o amor e a medicina. A voz *over* de Randolph repete a expressão-título – útil reforço ou saturação?

A pergunta antecipa aqui algo que vou comentar adiante sobre a relação entre *mise en scène* e ambivalência que projeta, mas nem sempre, os *tableaux* finais de Sirk numa zona mais instável do que sugere a aparente adesão a um imaginário nacional. Por ora, lembro os momentos em que a iconografia do espaço natural faz efetivamente a ponte entre o melodrama do país industrializado e as reverberações de um mito de fundação cristalizado no *western* e também em outras formas mais amenas de “vida no bosque”, no estilo da figura-símbolo do caçador Daniel Boone, não por acaso citado em *Palavras ao vento* para qualificar o pai de Mitch cuja família é o polo sadio do drama, pois não se desligou da natureza como o fizeram os Hadley, exploradores da riqueza que mancha a paisagem virgem com os poços de petróleo que formam uma alameda de metal ao lado da estrada que, logo na abertura do filme, o carro de Kyle Hadley atravessa. O motorista embriagado e a emblemática geometria das torres prenunciam a tragédia familiar.

A *small town* e a dimensão crítica do melodrama de Sirk

O mito etnocêntrico da terra prometida como um mundo fora da cultura, um deserto a tornar jardim, marca o sonho americano que, a partir dos anos 1950, uma vertente da produção de Hollywood questionou, introduzindo fissuras na alegoria da vida simples nos bosques como vocação nacional. Tal premissa de não agressão à natureza não se completou, pondo fim à utopia agrária. Comunidade, pureza, vida simples foram atropelados pelo progresso técnico (estradas de ferro no século XIX, revolução do automóvel, rodovias e cultura do petróleo no século XX). O que gerou um novo desenho da paisagem, marcada pela indústria e pelo império do dinheiro.

O polo da desconfiança dirigida à modernização e aos aglomerados urbanos se apresentou, desde cedo, no cinema de Griffith, como bem lembrou Eisenstein, e se prolongou no clichê que opõe a pequena cidade pacata, em que os valores se conservam no convívio harmonioso, e a grande cidade, agitada, violenta, que corrompe – *Aurora* (1927), de Murnau, é mais um clássico exemplo disto. Tal clichê

se dissolve nos dramas dos anos 1950 quando a pequena cidade se torna o lugar do preconceito, do olhar público como controle, repressão. A crise de valores se internaliza, o grupo doméstico expõe fissuras no conflito de gerações e na ruptura de códigos morais trazida pela emergência do capitalismo de consumo, no qual liberdade se confunde com desvarios na relação com objetos-fetichê. Neste particular, o paradigma é *Juventude transviada* (Nicholas Ray, 1954), que articula a crise da família e o mundo da gangue de rua como *ersatz* da comunidade perdida. Sirk privilegia a anatomia de uma domesticidade em que filhos ajustados demais à tradição se mostram egoístas e manipuladores.

Em *Chamas que não se apagam*, Clifford recebe de Norma o impulso de vida que havia perdido na rotina de cumpridor *taked for granted* pela mulher tediosa e pelos filhos mimados. Estes ao longo do filme são pontos de escuta, câmeras de vigilância e finalmente portadores da demanda: procuram Norma e a pressionam a sair de cena em nome da preservação da família. Ela renuncia, não sem antes expor a verdade da família, “dizer tudo” como é regra do gênero e como pede a nobreza de espírito que ela vai confirmar ao se despedir de Clifford. Em *Tudo o que o céu permite* o pequeno Édipo persiste no olhar do universitário enciumado que discursa em nome da honra de classe e da memória do pai; a irmã exhibe seus estudos de Freud como ferramenta de uma psicologia de bolso que discorre sobre o que ela mesma e seu irmão estão a produzir: a solidão materna. Se a querem em casa, longe de Ron, o melhor aliado é um eletrodoméstico que se difundiu nos anos 1950. Como surpresa “amorosa”, seu presente de Natal é a televisão. A tela dentro da tela compõe a cena notável de autorrepresentação: sentada no sofá, ela se vê cara a cara com a sua imagem de prisioneira doméstica refletida na tela da TV, enquanto o vendedor exalta o aparelho que, “com o simples girar do botão, traz o mundo ao seu lar”.

Cary encontrará a forma de se livrar da solidão administrada por seus filhos. Bob Merrick, o *playboy*, encontrará “força” para se redimir. No entanto, para Kyle Hadley não bastam o dinheiro e a destreza na pilotagem de máquinas e de pessoas. Após atravessar a paisagem-propriedade dominada pelas imagens da extração do petróleo, o carro esporte amarelo chega à mansão da família numa sequência que nos oferece a síntese dessa *mise en scène* do limiar que venho comentando. Além do jardim, árvores, aleias, há a passagem para o automóvel em frente à fachada e às colunas imponentes, na tradição de ...*E o vento levou*. O ruído do carro atrai os da casa para a janela e, cada qual em seu cômodo, olham todos para a entrada intempestiva. A montagem combina as suas reações, o frêmito nas árvores e o movimento das folhas de outono levadas pelo vento para dentro da casa através da porta deixada aberta. Há uma pletora de sinais do momento crepuscular da tradição patriarcal

que a iminente morte de Kyle significa. Ouvimos um tiro e, em seguida, cambaleando, ele vem ao pátio com a arma na mão para cair morto neste limiar como alguém que está, ao mesmo tempo, dentro e fora da ordem de quem, afinal, encarna a crise aguda. Seu pai morrera de enfarto e rolara escada abaixo como pede o melodrama, na célebre sequência pontuada pela dança de Marylee no quarto, como que a celebrar um ritual pagão disruptivo na hora propícia. Mas esta morte do pai faz parte do *flashback* que vem esclarecer o sentido da cena da abertura.

Os filhos da família Hadley são figuras carentes, “ovelhas negras” assumidas. O herdeiro assombrado pelo fracasso não tem suas dores aliviadas por excentricidades e exhibições do poder do dinheiro. A irmã Marylee é a figura da transgressão da lei do pai, sem decoro, mancha deliberada da família. Sua fixação no amor de infância perdido (Mitch e o enlevo pastoral, à beira do rio) embaralha uma sensualidade não satisfeita que se derrama pelos bares e postos de gasolina. Com as fissuras do espaço doméstico postas a nu, a relação entre os espaços se inverte e, no final, é preciso que os portadores de alguma esperança, Mitch e Lucy, se liberem de seus vínculos a esta casa portadora do estigma. Mitch foi o amigo de sempre, espelho invertido de Kyle; braço direito do patriarca, filho substituto no afeto. Lucy é a moça que Mitch paquerou, mas se enredou na sedução meio histérica de Kyle, menos pelo dinheiro do que por uma síndrome de resgate que fez da ex-funcionária de Nova York a esposa do milionário. Morto Kyle, os dois assumem a relação que sempre esteve no ar, disponível, e abandonam a casa. Marylee à janela, tudo vê. Sozinha, resta-lhe sentar à mesa do escritório do pai e acariciar a miniatura da torre de petróleo (o aspecto fálico é clichê deliberado), igual à que vemos ao lado do pai no retrato pendurado na parede às suas costas. (FOTO 3)



(3) Dorothy Malone em *Palavras ao vento*

O esquema dos espaços chega ao seu ponto mais interessante quando se subverte de vez – se “carnavaliza” no sentido de Bakhtin – em *Almas maculadas*, no qual um arranjo conjugal muito peculiar descarta a ideia de “lugar”, de domesticidade, pois temos uma família à deriva. Trata-se de um caso peculiar em que o dado novo será a intervenção de uma figura masculina (nem marido, nem pai) que trará um abrigo decisivo, embora provisório, à troupe, em especial a LaVerne, colocando sua maternidade nos eixos e dando ensejo a uma esperança de porto seguro ao final, depois de um drama excêntrico vivido por personagens marcados pela feição selvagem extraída de um romance de Faulkner, toque sulino de irrupção de uma versão sinistra do carnaval que encontra na caveira a imagem premonitória. Esta, em verdade, se refere a Shumann, o marido aviador de LaVerne morto num desastre que sua obsessão parecia aspirar a cada dia em seu *show* de astro da aviação. Voar é seu único investimento de desejo, numa vida que inclui sua mulher como atração do *show*, uma paraquedista sensual que encarna risco e suspense. O filho deles, Jack, embora sempre ao lado, é o eterno excluído, sem lugar nesta família que se confunde com uma precária unidade de produção.

Morto o marido, LaVerne consegue abandonar o mundo do rodeio; pega um avião com seu filho Jack para Chicago. Ambos foram colocados a bordo por Burke, que deles se despediu acenando para o reencontro – entrega o livro-símbolo da relação, cuja leitura ela começou na sua casa, para que ela termine a leitura e possa devolvê-lo “em pessoa”. Não há moldura neste *tableau* final, mas há o marco de uma das torres-baliza usada nos *shows* de aviação como guia para as curvas ousadas dos pilotos. Se antes o voar em círculos simbolizava a situação do triângulo Shumann-Jiggs-LaVerne em sua deriva alucinada, este plano final traz o voo em linha reta que sela uma liberação. A imagem evoca a abertura do filme quando Burke entrou em cena num plano semelhante, neste mesmo aeroporto, para encontrar o menino Jack e começar a ação protetora. O jornalista tem lá suas mazelas, às vezes uma exagerada eloquência, mas sabe fazer das palavras um canal de ação. Sua compreensão do aspecto trágico da obsessão de Shumann o leva a entender o jogo da troupe e intervir, no final, para livrar a viúva dos mercadores do rodeio.

Em *Chamas que não se apagam*, a viagem de avião de Norma não é promessa, é solidão e renúncia, pois em nome da estabilidade de uma família se impôs à mulher moderna e inteligente o abandono da cidade. A Grove resta a mortificação, a tristeza expressa em seu rosto quando se põe à janela para observar no horizonte um avião que passa. No limiar, vale a imagem da perda definitiva. A esposa o afasta da janela e caminham lado a lado sob o olhar dos três filhos que compõem o *tableau* atrás de colunas de decoração que, no enquadramento, sugerem um pequeno

cárcere florido onde, satisfeitos, comentam como os seus pais se “entendem bem”. É com ácida ironia que Sirk resolve o conflito entre paixão e “fidelidade responsável”. Aceita o desfecho que Hollywood reitera para afirmar a família como valor, mas inverte o sinal de modo a produzir tal desfecho como um desastre.

A fala pública

Além do que se desenha no conflito doméstico encarnado na vigília da ordem exercida pelos filhos, Naomi, Norma, LaVerne e Cary devem enfrentar a fala pública. Em *Desejo atroz*, havia matéria para a fofoca em torno da atriz e seu retorno. O incidente com o apaixonado insistente potencializou sua provação pública que, para bem do final feliz, gerou a autocrítica no marido desafiado em seu orgulho. *Tudo o que o céu permite* é o paradigma maior na exploração dramática desse motivo – os amantes conquistam seu direito contra a oposição da cidade e seus preconceitos morais e de classe (os sócios do *country-club*). Em *Sublime obsessão*, vale a revolta geral contra o *playboy* feito culpado pela morte do ilustre médico. Em *Almas maculadas* há a maledicência dirigida ao triângulo Shumann-Jiggs-LaVerne que atinge o menino Jack, constante vítima de chacotas nas quais lhe dizem que não sabe quem é seu pai, se o piloto ou o mecânico.

A fala pública tem seu lugar na maioria dos filmes que estou a comentar, claro que não como uma ágora do espaço democrático em que se debate, com “espírito público”, os problemas da *pólis*, mas como o lugar amesquinhado pelo impulso do *voyeur*, pela inveja moralista que repercute porque sua arena é a pequena cidade provinciana. No melodrama moderno, a fofoca é uma versão rebaixada do coro grego. Este era o lugar da fala da comunidade, de um saber que dava sentido aos conflitos e ao seu desfecho, comentário no qual se imprimia o *logos*, o sentido maior do destino trágico vivido pelo herói ou heroína. No cinema americano, há mais de um século, o espaço republicano das decisões sérias é o tribunal, cerimonial de presença regular no cinema e, de uns tempos para cá, nas séries de TV. Num primeiro momento, compunha o ritual que quase sempre reforçava a fé na Justiça e projetava sobre as instituições nacionais uma luz da Providência. Grosso modo, a partir dos anos 1960, não propriamente se inaugura – a crítica irônica a tal espaço sagrado já estava na paródia do tribunal feita por Orson Welles em *A dama de Shanghai* (*The Lady from Shanghai*, 1947), mas se torna mais comum uma representação crítica das ambivalências e dos jogos de interesse implicados

na administração da justiça. No melodrama, vale a cena do tribunal como uma correção dos malfazer, instituição da verdade não pautada pela exclusiva força do argumento, das provas e da racionalidade jurídica, mas também por uma ideia de justiça que traz um resíduo do espírito do ordálio, do teste da honestidade pela resistência a uma provação⁶.

Marylee, em *Palavras ao vento*, é a figura poderosa na cena do tribunal. Tal como Mitch, ela estava na cena do tiro que matou o irmão. No seu depoimento, ressentida, enciumada, ela faz o que se espera: acusa Mitch de assassinato. Em seguida, recua para inocentá-lo. Com dificuldade, e certa pompa adornada pelo luto e pelo incrível chapéu, explica como tudo se passou. Tal mudança de rumo é um golpe de teatro que o filme solicita, efeito ao mesmo tempo das regras do gênero e de um toque de análise psicológica contido numa réplica de Mitch no último diálogo entre eles, quando ela viera com a chantagem de que poderia incriminá-lo no tribunal pela morte do irmão, dadas as evidências trazidas pela fala dos empregados. A resposta dele apertou a tecla da memória afetiva, pois sinalizou a perda da idade da inocência romântica pastoral que um dia os uniu – “estamos longe do rio”.

A voz feminina e a ciranda do patriarcado

Figura do excesso, Marylee é a personagem mais forte no melodrama que tem como eixo a família Hadley, e cabe a ela no final gerir a reviravolta dos destinos. Lucy, embora mulher desejada, vive dois romances que não empolgam. Ela e Mitch carecem de *pathos*, são apenas figuras de decência e equilíbrio. Ele, de uma autenticidade imune aos circuitos do dinheiro; ela, pragmática na profissão e no afeto, disposta a correções de rumo sem alarde. O impacto cênico é prerrogativa de Marylee, sempre em chamadas, alvo das fofocas, autora de golpes de teatro em que assume seu desejo. Rebelde, é, por outro lado, foco de um ressentimento que polui a sua desenvoltura de mulher liberada. Termina por atuar como a “intrigante” que contribui para a derrocada do irmão, um toque de vilania que se compensa quando ela no tribunal “diz tudo” e expõe as mazelas familiares. O que farão com a Hadley Oil Co. essas mãos ainda ansiosas ao alisar a miniatura da torres?

⁶ Um grande exemplo é a cena de tribunal em *Amar foi minha ruína* (*Leave Her to Heaven*, 1945), de John Stahl, um dos precursores de Sirk, diretor da primeira versão de *Sublime obsessão* (1935) e de *Imitação da vida* (1934), filmes em preto e branco, sem a exploração iconográfica da paisagem que Stahl trouxe em *Amar foi minha ruína*, Technicolor, notadamente nas cenas no Novo México.

Dorothy Malone é sempre a figura sensual em torno de quem o desejo é epicentro do drama, foco de arranjos excêntricos em que parece assumir a condição de mulher-objeto como destino, mas que se desloca para outra zona de tensões (*Palavras ao vento*), ou chega mesmo a uma superação da malha que a enreda (*Almas maculadas*). Tal malha envolve a exploração machista de seu *sex-appeal* como atração no rodeio aéreo.⁷ Traz o estigma de um casamento decidido literalmente num lance de dados, e sua má gestão do conflito entre profissão e deveres maternos reforça a imagem da mulher leviana e narcisista. Ao longo da relação com Burke, seu dilaceramento se revela; emerge a conversa franca, a admissão do desencanto consigo mesma que a torna sem forças para sair da condição de que não se livra nem quando – ou porque recebe o espírito de Stella Dallas ou porque movida pelo interesse de *show girl* – está pronta para selar o acordo proposto pelo empresário (trabalhe pra mim e pago o colégio interno do seu filho). É “salva” por Burke, que intervém para lhe jogar no colo a maternidade e a coloca no avião. Estará disposta a devolver o livro em pessoa?

Desde *Stella Dallas*, Barbara Stanwick encarna figuras afirmativas (mesmo na renúncia) em tensão com a ordem patriarcal. Nos filmes de Sirk, seja atriz ou *designer*, ela exhibe rara autoconsciência de sua força e limites, paga o preço de suas atitudes e mostra uma nobreza de espírito nos confrontos em que “diz tudo”, seguindo a regra, mas naquele tom de quem não fala como a figura da inocência desprotegida – a exemplo da heroína do melodrama canônico, Ana Moore, de *Way Down East* (Griffith, 1920) –, mas como a figura da experiência lúcida nos juízos e na forma como sabe expressá-los no calor da hora. As personagens de Stanwick se encaixam no modelo elogiado por Fassbinder em seu artigo sobre o cinema de Sirk como o lugar em que as mulheres pensam, têm iniciativa num mundo dominado pelos homens. Às vezes são mais ingênuas, como as personagens de Jane Wyman que, apesar das hesitações de viúvas virtuosas, atingem a meta desejada; às vezes, são mais ambiciosas e autocentradas, como Lora, um exemplo mais complicado que tem como palco a metrópole e seus desafios. Tomo este caso para um último comentário.

Em *Imitação da vida*, há dois conflitos entre mãe e filha que têm alta voltagem; o de Annie, pela questão racial, explosiva nos anos 1950 e superposta à sua condição de classe como empregada de Lora; o da atriz, porque a esfera dos seus afetos masculinos é atravessada pela rivalidade com a filha adolescente que se apaixona por Steve. Este não exhibe a potência que poderia lhe conferir aqui o papel que teve

Rock Hudson em quatro filmes anteriores como figura substituta, seja de dois ilustres falecidos, seja como condutor de Lucy para fora do império dos Hadley, seja como anjo da guarda de LaVerne em sua superação das amarras de *show girl*. Rock Hudson salva e revitaliza quatro viúvas; o personagem de John Gavin não consegue ser o parceiro de Lora na superação de seus *embroglios*. Ela, por seu lado, não dá sinais de ser capaz de avançar por si mesma. Com Susie a complicar o quadro, a perspectiva é a reposição do impasse, e não surpreende que o drama e a catarse final se desloquem para o sacrifício de Annie que reúne a todos no funeral, sem que se dissipe nosso ceticismo. A própria *mise en scène* faz questão de separar, num plano, Steve meio sem graça e, no outro, as três mulheres a chorar a morte de Annie. E não falta o estranho *tableau* composto quando a câmera salta fora da cena e observa o funeral através da janela de uma loja (FOTO 4) num plano que ressalta a moldura e o xadrez formado pela grade que decompõe a imagem do cortejo em seis “desenhos” como se fosse uma peça de *design* gráfico, um parêntese no derrame de lágrimas.



(4) Um dos planos finais de *Imitação da vida*

Fassbinder vê o percurso de Lora e Steve marcado por uma não percepção de que as coisas iam dar errado, como aconteceria com outros personagens. Ele tem razão, mas a ideia de uma potência da voz feminina nos filmes tem de ser qualificada, caso a caso, pois o desfecho das situações muito depende da figura masculina. Não se trata de assumir tal ação como uma virtude natural, mas resultado da hegemonia patriarcal que a indústria tende a respeitar e Sirk nem sempre a solapar de frente.

Trabalhando de forma geométrica os excessos do gênero, Sirk cultivava uma autoconsciência que não se faz franca paródia, nem produz a distância crítica do mé-

⁷ É curiosa a repetição do motivo da saia rodada ao vento para mostrar as pernas, aqui gerado no salto de paraquedas, numa inversão do vento *underground* que fez a alegria de Marilyn Monroe.

todo Brecht. Claro que ele tinha o dramaturgo alemão como referência, mas seria um exagero atribuir tal método a seu cinema, cujos excessos calculados têm, sem dúvida, um aceno irônico que pode desestabilizar a cadeia lacrimosa.⁸

Digo “pode” porque seu cinema se dirige a dois públicos, o que assume a interpretação lúdica dos dispositivos e percebe ironia no que parece ser uma adesão aos códigos, e o que, mergulhado na diegese, canaliza a favor da emoção, a plethora de efeitos da *mise en scène* de que um exemplo notório são os *tableaux* finais que não excluem a identificação literal, mas deixam a brecha para expressões como “há algo mais aí”. Disto resulta um efeito que Hollywood, desde então, elaborou cada vez mais ao longo das últimas décadas – esse jogo de dupla leitura que satisfaz o público mais convencional e a *expertise* do cinéfilo que entende o piscar de olhos e lembra da supercomentada observação de Sirk na entrevista dada a *Cahiers du Cinéma*, em 1967, quando diz que o importante, no melodrama, é a poeira que levanta no caminho, não o seu ponto de chegada.

⁸ A conexão com Brecht foi ressaltada pelos críticos ingleses ligados à revista *Screen* nos anos 1970. É a própria Laura Mulvey que, no texto incluído neste catálogo, comenta os problemas desta formulação. Thomas Elsaesser, em “Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama”, *Monogram* n.4, 1972, com humor comenta as formas distintas da presença de Freud e Marx, mas sem ênfase para a questão Brecht, embora faça referência *en passant* à questão da música no dramaturgo.

Ismail Xavier

Professor de cinema da ECA-USP. Publicou, entre outros livros, *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência* (Paz e Terra, 1977), *Griffith: o nascimento de um cinema* (Brasiliense, 1984), *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal* (Brasiliense, 1993) e *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues* (Cosac Naify, 2003).

Notas sobre Sirk e o melodrama*



Laura Mulvey

* Publicado originalmente em *Home is Where the Heart is – Studies in Melodrama and the Woman's Film*, organizado por Christine Gledhill



Muito autores (por exemplo, Paul Willemen em “Distanciation and Douglas Sirk”, *Screen* vol. 12 n° 2 e em “Towards an Analysis of the Sirkian System”, *Screen* vol. 14 n° 4; e Stephen Neale em “Douglas Sirk”, *Framework*, n° 5) sugerem, por meio de análise textual, que o interesse no melodrama hollywoodiano dos anos 1950 reside, em primeiro lugar, no modo como fissuras e contradições podem ser mostradas, como brechas na coerência ideológica dos filmes, tanto no nível formal quanto narrativo, contradições de um tipo que parecem afastar os filmes da cega adequação à ideologia burguesa que os produziu. Este argumento baseia-se na premissa de que o projeto desta ideologia determina um quadro coerente do mundo ao esconder a incoerência provocada pela exploração e pela opressão. Nesta concepção, um texto que desafie unidade e conclusão torna-se muito claramente progressista. Apesar de esta linha de argumentação ter sido produtiva e reveladora, há um ponto em que pode ficar aprisionada a um tipo de “boneca russa” característica do próprio melodrama. A contradição ideológica é a válvula motriz do melodrama, seu conteúdo específico, e não uma ameaça oculta e inconsciente a ser captada apenas por meio de processos críticos. Nenhuma ideologia pode também ter a pretensão de englobar tudo: tem de fornecer uma saída para suas próprias inconsistências. Esta é a função do melodrama dos anos 1950. Ele funciona ao tocar nas áreas sensíveis da repressão sexual e da frustração; o deleite que provoca vem do conflito não entre inimigos, mas de pessoas unidas por laços de sangue e amor.

Se esta visão do melodrama como válvula de escape para contradições ideológicas centralizadas na família e no sexo parece privá-lo da possibilidade de redenção progressista, também coloca-o num contexto de questões mais amplas. A função do patriarcado e o padrão de inconsciente feminino que ele produz deixaram as mulheres amplamente sem direito à voz, amordaçadas, desprovidas de qualquer saída (do tipo oferecido, por exemplo, pela arte feita no masculino), apesar do papel crucial e das funções ideológicas que as mulheres desempenham. Na falta de uma cultura coerente da opressão, o simples fato de reconhecer adquire importância estética; há uma satisfação confusa em testemunhar o modo como a diferença sexual no

patriarcado é preocupante, explosiva e irrompe dramaticamente em violência no interior de seu ambiente predileto, a família. Enquanto os faroestes e os filmes de gangster celebram os altos e baixos de homens de ação, os melodramas de Douglas Sirk, assim como as tragédias de Eurípedes, ao explorar emoções reprimidas, amarguras e desilusões muito familiares às mulheres, atuam como um corretivo.

Grosso modo, há dois pontos de partida para abordar o melodrama. Um é fornecido pelo ponto de vista da protagonista feminina, que cumpre a função de servir de foco de identificação. O outro examina as tensões na família, entre os sexos e as gerações; aqui, apesar de as mulheres desempenharem um papel central, seus pontos de vista não são analisados e não dão início ao drama. Helen Foley (no artigo “Sex and State in Ancient Greece” em *Diacritics*) fornece um pano de fundo para esta segunda perspectiva quando discute, a partir das peças de Ésquilo, que a supervalorização da virilidade no patriarcado causa problemas ideológicos e sociais que o drama representa e tenta corrigir: “Os personagens masculinos (...) excessivamente preocupados com a glória militar e política em detrimento da harmonia doméstica e de seus filhos” e “na esfera emocional, doméstica não se exerce poder político direto e a esposa deve se submeter ao marido no casamento; mas as exigências do lar e maternais são, no entanto, centrais, invioláveis e põem em xeque de modo crucial a democracia belicosa dominada pelos homens”. Para que a vida familiar sobreviva, é preciso selar um compromisso, atenuar a diferença sexual, e o homem deve ser capaz de perceber o valor da vida doméstica. Como a arte e o drama lidam generosamente com a fantasia masculina, a representação dramática das frustrações femininas, agindo publicamente em contraponto ao ego masculino, torna-se benéfica tanto social quanto ideologicamente. Uma figura masculina positiva, que rejeita a virilidade desenfreada e se opõe ao poder absoluto do pai, produz (pelo menos por meio do “final feliz”) a reintegração de ambos os sexos na vida familiar. As fantasias mais misóginas da cultura patriarcal, falocêntricas e baseadas na castração estão aqui em oposição à ideologia da família e, no melodrama, são sacrificadas aos interesses da civilização e à reafirmação do complexo de Édipo. O personagem Rafe, por exemplo, no filme *Herança da carne* [Vincente Minnelli, 1960] restabelece os valores “femininos” e da família sobre o túmulo de seu pai autoritário. Mas, como Sirk e muitos críticos destacaram, a força da forma do melodrama reside na quantidade de poeira que a história levanta no caminho, uma nuvem de problemas absolutamente inconciliáveis, que esconde toda resistência, para ser perfeitamente dissipada nos últimos cinco minutos.

Sirk, nos dois filmes que realizou com relativa independência (*Almas maculadas* [1958] e *Palavras ao vento* [1957], ambos produzidos por Albert Zugsmith),

abordou os problemas decorrentes desta contradição específica (o melodrama articulado pelos problemas do complexo de Édipo) e deu atenção menor ao padrão do final feliz. Ele muda as convenções do melodrama claramente na direção da tragédia ao mostrar seus pré-edipianos protagonistas adultos, Roger Shumann e Kyle Hadley (ambos interpretados por Robert Stack), despedaçados e torturados pelos apetrechos da masculinidade, obsessões fálicas que caricaturam a real independência emocional e o medo da impotência, que trazem finalmente a morte. A morte como é usada por Sirk, ao contrário da morte do patriarca devorado por seus filhos (ver *Totem e tabu*, de Freud), não produz uma nova e positiva reconciliação, mas um epitáfio raro, uma visão do homem como vítima da sociedade patriarcal, perseguido especificamente pela angústia da castração; angústia da castração não (como é comum) personificada por uma mulher vingativa, mas apresentada de forma abominável e sem mediação. Entretanto, só quando trata do inconsciente masculino, Sirk aproxima-se das complexidades que beiram o trágico. Os filmes que realizou na Universal tratam mais especificamente de mulheres e lidam claramente com as convenções do melodrama.

Significativamente, as discussões acerca da diferença entre melodrama e tragédia determinam que, enquanto o herói da tragédia tem consciência de seu destino e está dividido entre forças conflitantes, não é permitido aos personagens do mundo do melodrama ter consciência ou conhecimentos transcendentais. “Na tragédia, o conflito está dentro do homem; no melodrama, ele se dá entre os homens, ou entre os homens e as coisas. A tragédia tem a ver com a natureza do homem; o melodrama, com seus hábitos (e suas coisas). Um hábito normalmente reflete parte da natureza, e aquela parte funciona como se fosse o todo. No melodrama, aceitamos a parte pelo todo, esta é a convenção da forma” (R. B. Heilman, *Tragedy and Melodrama*). Os personagens do melodrama representam contradições, travam batalhas reais em diferentes graus e, pouco a pouco, confrontam-se com resoluções impossíveis e enfrentam derrotas prováveis. No entanto, as implicações e a pungência de determinada narrativa não podem ser evocadas inteiramente por personagens reduzidos a poucas funções dramáticas – eles não compreendem totalmente as forças que lhes são próximas, nem o próprio comportamento instintivo. Aqui, os dispositivos formais do melodrama hollywoodiano (como analisado por Thomas Elsaesser no ensaio “Tales of Sound and Fury – Observations on the Family Melodrama”) contribuem com uma explicação transcendente e sem palavras, que junta emoção abstrata à forma espetacular, contribuindo com um nível narrativo que fornece uma coerência específica à ação. *A mise en scène*, em vez de enfraquecer as ações e as palavras no nível do relato, oferece o ponto central de orientação para o espectador.

Sirk permite uma certa interação entre a percepção que o espectador tem do incidente, transmitida por meio de um aspecto da *mise en scène*, e seu impacto evidente no interior da diegese, embora os protagonistas, de vez em quando, *leiam* a própria situação dramática com um código semelhante ao utilizado pelo público. Apesar de este dispositivo habilidoso usar elementos estéticos, bem como certos aspectos narrativos do filme, para determinar lugares para os personagens na tela, assim como para os espectadores na plateia, ele não abarca elementos tais como a iluminação ou movimentos de câmera, que ainda agem como discurso privilegiado para o espectador.

Na cena de abertura de *Tudo o que o céu permite*, Cary (Jane Wyman) olha primeiro para Ron (Rock Hudson) com desejo, e a emoção é carregada para a cena seguinte por meio das folhas de outono que ele deu para ela, de modo que nós, espectadores, compartilhamos com Cary a importância secreta que ele ganha, pois o fragmento da natureza que ele deixou marca os segundos da cena de abertura em que ela se prepara para o que será uma noite frustrante no Country Club. Seus filhos fazem comentários sobre o vestido vermelho que ela usa e o interpretam, assim como nós, como sinal de um interesse recente pela vida e pelo amor, mas se equivocam ao supor que seu objeto seja o impotente e decrépito Harvey, com quem ela tem um encontro marcado, e quem eles prefeririam que se tornasse seu futuro padrasto. A câmera não permite que o espectador cometa o mesmo erro, pois estabelece, em termos precisos, o distanciamento formal com que Cary olha para Harvey, ao contrário da maneira como, na cena anterior, Ron passa sutilmente do fundo ao primeiro plano e é posto face a face com Cary.

O estilo da iluminação não pode ser percebido claramente no interior da diegese e, em *Tudo o que o céu permite*, ele ilustra a divisão emocional na qual o filme de fato se baseia: o mundo de Cary está dividido entre as luzes frias e intensas (azul e amarelo) da solidão, da repressão e da opressão, e as luzes quentes e brandas (vermelho/laranja) da esperança, da liberdade emocional e da satisfação sexual. Ao manter o tempo e a emoção gerados em uma determinada cena, Sirk eventualmente altera a iluminação de um plano para o seguinte: por exemplo, para usar o potencial dramático de um plano intrincado que domina o confronto de Cary com seu filho, Ned.

Embora seja impossível superar a sinopse feita por Rainer Werner Fassbinder para *Tudo o que o céu permite*, poderia ser útil realçar algumas diferenças de ênfase. A linha da história é extremamente simples, se não mínima (concebida especificamente para repetir o sucesso de *Sublime obsessão*), e é contada estritamente da perspectiva da mulher, tanto no sentido da visão do mundo (o filme

estrutura-se em torno dos desejos e frustrações femininos) quanto nos pontos de identificação (Cary, uma viúva com dois filhos jovens e com um padrão de vida elevado garantido pela elevada posição social e econômica de seu falecido marido). A narrativa logo estabelece a falta (seu mundo é sexualmente reprimido e ao mesmo tempo obsessivo e lhe oferece apenas a companhia de um homem impotente e mais velho – Harvey – ou de uma devassidão exploradora – Howard). Ela então descobre o amor e um estilo de vida *campestre* potencialmente satisfatório, tanto física quanto emocionalmente, em Ron Kirby, seu jardineiro (cuja ressonância varia do socialmente inaceitável ao mundo do Country Club à sua condição de homem independente em harmonia com a natureza que vive nas redondezas de um velho moinho onde cultiva árvores). A transgressão de Cary das barreiras de classe espelha as transgressões mais profundas e chocantes dos tabus sexuais aos olhos de seus amigos e filhos. Mas sua descoberta da felicidade é virada de cabeça para baixo quando acaba cedendo às pressões e desiste de Ron, o que provoca um “mergulho na doença”. O médico a ajuda a se curar por meio do autoconhecimento e do final feliz, mas graças a um irônico *deus ex machina* às avessas a felicidade dos dois é adiada devido ao acidente de Ron (provocado por sua alegria ao ver Cary ao longe) e uma sombra cobre implicitamente a perfeita e alegre aceitação do amor, apesar de, quando as persianas se abrem de manhã, a luz fria e intensa da repressão ser afastada da tela pela luz cálida da esperança e da satisfação.

Jon Halliday destaca a importância da dicotomia entre a sociedade contemporânea da Nova Inglaterra – o cenário do filme – e “a casa de Thoreau e Emerson”, como a que Ron *vive*. “Hudson e suas árvores representam o passado e os ideais da América. Ideais que já não podem mais ser alcançados...”. O filme é, assim, colocado sobre uma reconhecida contradição da tradição americana. A realidade contemporânea e o ideal podem ser reconciliados apenas quando Cary se move *no* sonho que, embora evidencie sua natureza efêmera, rompe-se no final com o acidente de Ron. Como um homem e uma mulher podem restabelecer os valores da economia primitiva e da divisão do trabalho quando o homem fica condenado a viver numa cama como um incapaz? Como uma mãe de dois jovens pode superar o tabu de se tornar sexualmente ativa em uma “sociedade civilizada”, quando o objeto de seu desejo torna-se uma criança dependente de seus cuidados?

Em outros filmes, especialmente em *Desejo atroz*, *Imitação da vida* e *Almas maculadas*, Sirk ironiza e complica o tema da atividade sexual das mães. As mulheres atuam no âmbito profissional (do salto de paraquedas de LaVerne em *Almas maculadas* às alturas do estrelato de Lora em *Imitação da vida*) e atraem os olhares dos homens e da multidão. Seus problemas são abordados com a característica

ambiguidade de Sirk quando elas tentam encarar o desafio ao conformismo da melhor maneira possível. Cary, por outro lado, não tem qualidades heroicas ou exibicionistas, e os olhares e as fofocas na cidade a deixam profundamente embaraçada. Apenas eventualmente os cenários e a narrativa afastam-se de Cary e, quando isso acontece, é muito significativo. O olhar dos amigos dela na festa de Sara é mostrado na cena anterior, antes que Cary e Ron cheguem. A câmera capta o voyeurismo lascivo que transforma a união sexual de uma mulher de meia-idade com um homem mais jovem em um ato de indecência pública (esta visão é anunciada e caricaturada no ataque que Cary sofre de Howard).

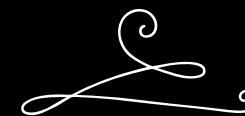
O melodrama pode ser visto como tendo uma *função* ideológica ao trabalhar certas contradições por meio da superfície e representá-las em uma forma estética. Uma simples diferença, no entanto, pode ser feita entre a maneira como os dilemas sociais e sexuais são finalmente resolvidos em, por exemplo, *Herança da carne*, e não são, por exemplo, em *Tudo o que o céu permite*. É como se o fato de ter um ponto de vista feminino que domina a narrativa produzisse um excesso que bloqueia a satisfação. Se o melodrama oferece um escape fantasioso para identificação das mulheres da plateia, a ilusão é tão fortemente marcada pelas armadilhas conhecidas, reais e identificáveis que o escape se aparenta mais ao devaneio do que ao conto de fadas. Os poucos filmes hollywoodianos feitos com o público feminino em mente provocam mais contradições que reconciliações, com a alternativa de uma entrega silenciosa às explícitas pressões sociais que ficam derrotadas por suas leis inconscientes.

Laura Mulvey

Professora da Universidade de Londres, autora de *Visual and Other Pleasures* (Bloomington: Indiana University Press, 1989) e coorganizadora do catálogo da retrospectiva Douglas Sirk no Festival de Edimburgo (1972).

Tradução: Mario Bresighello

Os brutos também amam: Rock Hudson no universo de Douglas Sirk



Thiago Stivaletti



O dia 25 de julho de 1985 pode ser lembrado como um daqueles marcos em que o sonho americano sofreu um sério arranhão. Nesse dia, Roy Harold Scherer Jr., conhecido pelo país inteiro como Rock Hudson, emitiu um comunicado à imprensa informando que havia contraído o vírus da Aids. Menos de um mês depois, a revista *People* discutia a doença de Hudson associando-a à sua homossexualidade. A América vivia um choque: como um galã que foi sinônimo de homem perfeito na cabeça das fãs nos anos 50 podia ter uma vida real tão distante de sua imagem?

O choque entre aparência e verdade, que virou tema do noticiário na época, não podia ter mais semelhança com o tema maior da obra de Douglas Sirk, o alemão naturalizado americano que foi o grande responsável por construir a imagem de Hudson nas telas.

Sirk foi o responsável por projetar a carreira de Hudson a partir do sucesso de *Sublime obsessão* (1954). A colaboração entre os dois foi tão intensa quanto concentrada. Foram nove filmes num período de apenas seis anos, de um papel co-adjuvante como pretendente da mocinha em *Sinfonia prateada* (1952) ao jornalista atormentado de *Almas maculadas* (1958).

No primeiro filme, o papel de Hudson é pequeno, mas sua entrada no universo sirkiano é emblemática: no reino da riqueza e das aparências em que mergulha a família – num processo liderado pela ambiciosa mãe –, ele é pela primeira vez o homem que se mantém íntegro, autêntico, fiel aos seus valores e imune às fantasias materialistas que dominam os outros personagens.

A segunda colaboração é ainda mais curiosa. *Herança sagrada* (1954) é o único *western* da carreira de Sirk – mas um *western* impregnado de muitos elementos do melodrama, como os conflitos familiares e os sacrifícios em nome do amor. Dentro desse universo, Sirk inicia em torno da figura de Hudson a idealização do homem perfeito, entendido como aquele que equilibra razão e sentimento. Em meio aos radicais, ele busca a paz e a diplomacia; com Oona, declara seu amor sem constrangimentos.

Uma revista publicou à época a curiosa história de que a Universal havia decidido que em todos os filmes com Hudson haveria ao menos uma cena em que ele passaria por uma porta de tamanho normal, para realçar seu gigantismo – 1,96 metro de altura. Porém, ao contrário da *macho quality* de Marlon Brando e Kirk Douglas ou do escudo irônico de Cary Grant, Hudson se distingue “não só pelo fato (ou pela fantasia) de sua grandeza física, mas pelo modo como equilibrava esse grande corpo com uma dose de segurança, de reafirmação da imagem de um gigante gentil” (FUSS, 1991, p. 260)

Essa construção vai culminar nas três obras-primas de Sirk feitas entre 1954 e 1957. Na primeira, *Sublime obsessão*, ele é ainda um homem irresponsável, que vai amadurecer pelo amor a uma mulher. Quando Helen não pode mais ver e Bob torna-se um homem apaixonado, sensível e carinhoso, é essa essência que ela começa a amar. É preciso não participar mais do mundo das aparências para poder “ver o verdadeiro homem” – que, nos paradigmas do melodrama, é sempre um homem idealizado, sem defeitos, “bonito por fora, mas principalmente por dentro”.

A construção de Hudson como o homem perfeito segundo ideais românticos atinge o ápice em *Tudo o que o céu permite* (1956). No filme, Sirk dá mais um passo na construção da ambivalência em torno da figura de Hudson: um homem lindo, mas que não liga para as aparências; amado pela heroína não *por causa* de sua beleza, mas *apesar de* ou *independente* dela. Despreza-se a aparência na superfície, mas constrói-se todo um universo a partir dela. Uma construção que repercute até hoje nos derivados do melodrama, como a telenovela, em que a beleza do galã quase nunca é mencionada, ao contrário de suas qualidades e virtudes aventadas pelos outros personagens.

O ideal do homem do campo, que preserva um forte senso ético, é mantido no filme seguinte, *Palavras ao vento* (1957) – mas agora seu personagem, Mitch, já foi absorvido para dentro do mundo urbano, cínico e materialista. Neste filme, como no posterior, *Almas maculadas*, a força, o caráter e as virtudes de Rock são reforçadas em oposição à fraqueza de caráter do personagem de Robert Stack.

Em *Palavras ao vento*, Sirk adota um procedimento moderno de *mise en scène*, muito usado no cinema europeu, mas raro nos filmes de estúdio americanos: na maioria das cenas, Rock olha para um ponto de fuga fora do quadro para expressar sua angústia e a vontade de se livrar da “prisão” que representam o poder e a riqueza da família Hadley.

Outra estratégia de Sirk é preservar a figura de Hudson com todos os seus signos de masculinidade. Os signos femininos, como o arrebatamento passional, são transferidos para outros elementos fílmicos, em especial à trilha sonora – como a

música que sobe no primeiro beijo entre Mitch e Lucy, representando o amor intenso que o ator não pode (ou não deve) explicitar em palavras.

A oposição entre Hudson e Stack repete-se em *Almas maculadas*, último trabalho de Hudson com Sirk. Burke é o personagem mais completo de Hudson no universo de Sirk porque foge um pouco do modelo de homem perfeito: é sensível, mas ao mesmo tempo bruto, estourado, bêbado, demonstrando em certas cenas como é difícil para um homem “comum” carregar o peso de todas as virtudes.

Um dado interessante dos personagens de Hudson nesses três últimos filmes, como bem notou o ensaísta britânico Richard Dyer, é a “postergação da felicidade” (DYER, 2001, p. 168). Ao espectador nunca é dado ver a felicidade consumada do casamento, mas apenas a promessa de felicidade que o antecede. “A partir de amanhã, nunca mais vamos nos separar”, diz Bob a Helen em *Sublime obsessão*. “Amanhã”, suspira ela várias vezes na cena final. O mesmo com Ron, que termina o filme



Rock Hudson em *Sangue Rebelde*.

ainda recuperando-se de um acidente ao lado da amada Cary, em *Tudo o que o céu permite*; com Mitch, que abandona de vez a casa dos Hadley ao lado da amada Lucy (sem direito à cena de final feliz), em *Palavras ao vento*; e com Butch, que não fica com LaVerne, apenas a ajuda a voltar à sua Iowa natal e não sabe se vai reencontrá-la, em *Almas maculadas*. Com exceção deste último, entendemos que Hudson termina o filme com sua amada, mas essa felicidade nunca é posta em cena, o que só reforça no espectador a idealização do desfecho. O final perfeito é aquele que não é encenado, e perdura na imaginação como o “foram felizes para sempre” das fábulas.

Após o período Sirk, a figura de Hudson sofre uma transformação. O tipo idealizado lapidado nos filmes do mestre do melodrama dará lugar a um tipo mais cafaíste, capaz de trapacear e abusar do seu poder de sedução para levar uma mulher para a cama. O amor puro dá lugar às estripulias sexuais. É o mote de seus personagens em suas três comédias românticas com Doris Day, a partir de *Confidências à meia-noite* (*Pillow Talk*, Michael Gordon, 1959). O tema das armadilhas da aparência vai voltar em sua carreira ainda uma vez, na obra-prima *O segundo rosto* (*Seconds*, John Frankenheimer, 1966), em que um banqueiro de meia-idade paga para trocar de rosto e mudar de vida, mas arrepende-se depois.

Após a revelação de sua homossexualidade nos anos 80, muitos críticos reviram os filmes de Hudson para bradar a tese de que sua *persona* no cinema trazia desde sempre um subtexto *gay*. É uma visão forçada. Tanto nos filmes de Sirk quanto nas comédias com Doris Day, seja como macho sentimental ou cafaíste inveterado, a masculinidade de seus personagens é tão assertiva que permite até brincar com o suposto lado *gay* dos personagens, como em *Confidências à meia-noite*.

O destino trágico de Hudson selou esse pacto dolorido entre essência conturbada e aparência encantadora que seus personagens ajudaram tanto a construir e que faziam parte de uma utopia materialista do pós-guerra. Símbolo de uma sexualidade ainda ingênua, sua carreira entrou em decadência com a revolução sexual do fim dos anos 60, que chegou também ao cinema. Sem querer, sua morte simbolizou de uma certa maneira o fim de todas essas utopias e o início de uma nova fase da cultura americana marcada pelo cinismo e pelo pragmatismo das relações.

Thiago Stivalleti

Jornalista formado pela ECA-USP com especialização em cinema na Universidade Paris X – Nanterre, e membro do comitê de seleção de filmes da Mostra Internacional de Cinema de São Paulo.

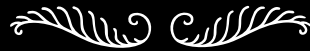
Sirk, do Cinema à TV



Esther Hamburger



(1) Jane Wyman em *Tudo o que o céu permite*



A imagem de Cary (Jane Wyman) refletida na tela de um aparelho de televisão em *Tudo o que o céu permite* (FOTO 1) motivou diversas interpretações sobre possíveis relações entre cinema, televisão, melodrama, filme feminino e consumo. O debate sobre esse e outros filmes de Douglas Sirk reverbera desde o início dos anos 1970, alimentando sucessivas redefinições teóricas e estéticas no campo dos Estudos de Cinema e em filmes de diretores como Rainer Werner Fassbinder e Todd Haynes, mas também em inúmeros seriados e novelas de TV, no Brasil e no mundo.

Em *Tudo o que o céu permite*, a tela da TV funciona como um espelho refletindo a imagem melancólica da viúva solitária que, obediente às convenções sociais, abriu mão de seu amor por um homem mais jovem e de outra classe social. Como prêmio de consolação, ela recebe dos filhos, de presente de natal, a última novidade em termos de consumo doméstico. O aparelho de televisão figura como uma espécie de companhia eletrônica, compensação pela ausência da filha que logo se casaria, e do filho a caminho de um curso no exterior. Os diálogos são explícitos. A TV é apresentada como adequada ao isolamento discreto que se espera de uma viúva em um subúrbio do pós-guerra.

A tela da TV não é a única moldura a enquadrar o rosto de Jane Wyman em *Tudo o que o céu permite*. O recurso da moldura aparece diversas vezes no filme sinalizando as tensões que envolvem o romance proibido da senhora da sociedade local. Quando ela toca piano, seu rosto, mais relaxado, reflete no instrumento. Enquanto prepara sua árvore de natal, Cary observa, de dentro da sua casa, as crianças que passam entoando cânticos natalinos (FOTO 2). Seu rosto melancólico aparece ao longe na janela. A câmera se aproxima para reforçar o enquadramento da face tingida pela luz azulada da rua escura a espreitar festividades.



(2) Momento decisivo de Cary em *Tudo o que o céu permite*.

O ambiente da personagem de Wyman contrasta com o de Ron Kirby (Rock Hudson). Livre de pressões, Ron vive e trabalha por prazer, e não para ostentar ou para atender a obrigações sociais. Seu carro é de modelo antigo. Graças ao seu esforço, ascende de jardineiro a agricultor. Retira sua energia da labuta na terra. Artesão, transforma um antigo moinho em um ninho de amor aberto para a paisagem bucólica de seu sítio. Bem-posta, no que se tornaria a sala de estar da residência do futuro casal, onde não há aparelho de TV, uma janela funciona como uma tela grande através da qual os personagens observam a natureza. Diferente do espaço doméstico opressor de Cary, a sala de Ron é inundada de luz e poesia. O personagem vai precisar dessa energia, já que ao término do filme, encontra-se em situação ambígua (característica do diretor), gravemente acidentado, em repouso, prostrado sob cuidados médicos no sofá da sala. Resta a Ron, ferido por um traumatismo que impede sua remoção para um hospital, desfrutar da boca de cena para a vida que a sua janela oferece.¹

O motivo da janela é recorrente nos filmes de Douglas Sirk, e reverbera em Fassbinder, mas aqui o motivo da janela adquire um significado especial em alusão à TV, o polêmico novo meio de comunicação, descrito em manuais da época como “uma janela para o mundo” (SPIGEL, 1992).²

Em “All that Television Allows, TV Melodrama, Postmodernism and Consumerism”, Lynn Joyrich (JOYRICH, 1992) toma essa mesma cena como motivo para dis-

cutir o trabalho de Laura Mulvey (MULVEY, in GLEDHILL, 1987), que por sua vez debate com outros autores que, em meados da década de 1970, resgatavam dimensões críticas nos melodramas de Douglas Sirk.³ O melodrama aparece como tema nos estudos de cinema a partir do trabalho de Peter Brooks (BROOKS, 1976) no âmbito da crítica literária. Os filmes de Sirk figuram no centro de um debate sobre possíveis fissuras na coerência ideológica do cinema industrial. Thomas Elsaesser menciona a ênfase de Sirk em texturas, objetos e cores, elementos exteriores à psicologia dos personagens e que adquirem significado narrativo, trazendo à tona energias que não se expressam em palavras (ELSAESSER, 1987). Ele define o melodrama como um “modo de experiência” ou um “código expressivo” associado a uma forma particular de *mise en scène* dramática com ênfase em aspectos musicais, visuais e espaciais. O autor alemão aponta conexões entre melodrama e psicanálise, chave de interpretação dominante na época. Laura Mulvey⁴ desenvolve o viés psicanalítico com atenção às relações de gênero, introduzindo uma variável até então desconsiderada.⁵ Em seu artigo sobre Sirk, Mulvey chama a atenção para a maneira original como o diretor lida com seus protagonistas masculinos: muitas vezes torturados, vítimas da sociedade patriarcal, perseguidos pela ansiedade da castração. Sua abordagem dos filmes de Sirk assegura a possibilidade do melodrama sensível. Para a autora, nos melodramas de Sirk importa “a quantidade de poeira que a história levanta no caminho, uma nuvem de problemas absolutamente inconciliáveis que, esconde toda a resistência, para ser perfeitamente dissipada nos últimos cinco minutos de filme.” (MULVEY, 1987, p. 76)

Mulvey reconhece o interesse do melodrama no cinema, mas infere que na TV o gênero perderia o ânimo. De novo, a imagem de Cary emoldurada pela TV como indício de que o novo meio significaria a domesticação do melodrama.

Lynn Joyrich discorda. Sua interpretação da imagem de Jane Wyman refletida na superfície brilhante da tela da TV acrescenta uma indagação sobre os efeitos da TV que ecoa questões postas por outros autores a partir de perspectivas diversas. Joyrich observa que “ao difundir para um público genérico, ‘conotações’ femininas e consumistas que incluem narrativas melodramáticas, a televisão introduz contradições, especialmente no que se refere às relações de gênero” (JOYRICH, 1992, p. 46).

³ Em sua introdução, Christine Gledhill mapeia o debate que legitimou a discussão do melodrama como modo que perpassa diversas manifestações artísticas, do teatro e da literatura ao cinema e à televisão.

⁴ Em seu artigo seminal, Mulvey chama a atenção para o cinema como espaço de voyeurismo e realização da imaginação patriarcal.

⁵ Já nos anos 1990, a ênfase no conteúdo ideológico e na interpretação psicanalítica seriam questionados por abordagens que levam em consideração corpo, gênero e prazer como elementos expressivos da linguagem cinematográfica. Ver SHAVIRO, S. (1993). *The Cinematic Body*. Mineápolis: University of Minnesota Press, 1993.

¹ Esse final ecoa o final de *Sublime obsessão* (1954), protagonizado pelo mesmo casal de atores. Nesse caso é a personagem feminina que termina gravemente enferma, apesar dos cuidados de seu par romântico, que também é médico. A ampla janela de seu quarto de hospital revela bucólicas montanhas do meio oeste americano.

² A expressão não é exclusiva da televisão. A alusão à “janela para o mundo” aparece em momentos diferentes da história com referência à pintura, à fotografia e ao cinema.

A autora observa a penetração da narrativa melodramática tal como problematizada na bibliografia em diversos gêneros da programação televisiva, dos seriados diurnos e de horário nobre aos telejornais. Elementos narrativos exteriores que marcam a intensificação do drama; como a música, o figurino, objetos de cena são recursos para a caracterização de personagens. As ações cotidianas adquirem relevância dramática exacerbada em cenários domésticos ou em lugares de intersecção entre espaços públicos e privados, como aeroportos, hotéis e hospitais. Telefones, portas, campainhas e outros objetos corriqueiros condensam ansiedades sobre desdobramentos da narrativa. A música marca flutuações emocionais. Sua abordagem se refere à televisão americana de duas décadas atrás, mesmo assim, a autora já aponta a diversificação de gêneros com a incorporação do policial, suspense, espionagem e a complexidade das narrativas seriadas.

Melodrama e televisão

A incidência de temas caros a Sirk no universo das novelas brasileiras é grande.⁶ O tema do relacionamento amoroso entre personagens pertencentes a classes sociais diferentes é parte das convenções básicas das novelas brasileiras.⁷ Romances favorecem as relações dramáticas entre os núcleos “pobre” e “rico”. Tensões entre gerações também se encontram entre as convenções básicas que movem as narrativas. Envolvimentos entre mulheres mais velhas e homens mais novos estão em *Tudo que o céu permite* e *Imitação da vida*. *Laços de família* (Manoel Carlos, 2000) contém o drama da mãe (Vera Fischer) que abre mão do amor mais jovem (Reynaldo Gianechini) em favor da filha (Carolina Dieckman), assim como Lana Turner em *Imitação da vida*. Em *Vale tudo* (1988) Odete Roitman (Beatriz Segall) se envolve com César (Carlos Alberto Riccelli), caracterizado como gigolô. O mesmo ocorre com a personagem de Sílvia Pfeifer em *O rei do gado* (Benedito Ruy Barbosa, 1996). Tensões raciais não constituem temática comum, mas estão presentes. *Anjo mau* (original de Cassiano Gabus Mendes, 1976; *remake* de Maria Adelaide Amaral, 1997) contém o



(3) Conflitos entre mães e filhas dão a tônica de *Imitação da vida*.

drama de uma filha branca de mãe negra que esconde sua origem de cor, como em *Imitação da vida* (FOTO 3). Sem a conotação de cor, diversas outras novelas, como *Dancin' days* (1978), *Vale tudo* e *Dona Xepa* (1977), todas de Gilberto Braga, e *Lua cheia de amor* (Ricardo Linhares, 1991), incluem personagens de filhas que se envergonham de mães humildes ou que passaram por alguma dificuldade. O mote da intriga de *Vale tudo* é, aliás, decalcado de outro melodrama clássico, *Alma em suplício* (*Mildred Pierce*, Michael Curtiz, 1945), que foi, não por acaso, refeito recentemente por Todd Haynes como seriado televisivo exibido pela HBO em 2011. Os heróis massacrados de Sirk inspiraram dramaturgias que abordam positivamente o homossexualismo, tema que aparece em novelas como *A próxima vítima* (Sílvio de Abreu, 1995), entre outras.

⁶ Há diversas semelhanças entre o cinema industrial hollywoodiano e a indústria de telenovelas brasileiras, da organização verticalizada da produção e difusão a questões estilísticas, de expressões nacionais, moda, consumo e relações de gênero. Ver HAMBURGER, E. *O Brasil antenado, a sociedade da novela*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

⁷ Sobre a estrutura melodramática na teledramaturgia brasileira ver XAVIER, I. *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, cinema novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

O cinema funciona como referência, na qual diversos roteiristas de novela, muitas vezes cineastas ou cinéfilos, se inspiram. Walter Jorge Durst contava que para fazer o programa radiofônico *Cinema em casa*, assistia diversas vezes ao mesmo filme para tirar os diálogos depois reproduzidos no rádio. Janete Clair muitas vezes declarava suas fontes cinematográficas. Por vezes, é possível identificar mais de uma referência cinematográfica na mesma novela. *Passione* (2010), também de Sílvio de Abreu, retoma a organização do quadrângulo amoroso de *Palavras ao vento* ao confrontar o filho problemático (Robert Stack/Marcelo Antony) e o agregado exemplar (Rock Hudson/Rodrigo Lombardi) disputando o amor de uma bela e terna moça (Lauren Bacall/Carolina Dieckman) e atormentados pela excessiva herdeira (Dorothy Malone/Mayana Moura). A herdeira excessiva está presente também em *Selva de Pedra*, de Janete Clair, na personagem de Dina Sfat, na primeira versão e Christiane Torloni na segunda. Algumas novelas trazem essa cinefilia para o interior da narrativa em personagens que citam filmes abertamente, como a personagem de Renata Sorrah, em *Rainha da sucata* (1990) ou Eugênio (Sérgio Mamberti), o célebre mordomo de Gilberto Braga em *Vale tudo*. Em *Rainha da sucata*, Abreu recupera também a trama de outro filme de Sirk, *Sonha, meu amor*, no momento em que o personagem de Daniel Filho tenta fazer a personagem de Renata Sorrah se passar por louca para conseguir sua herança.

Mas esse universo não se esgota nos temas, ou na rede de conflitos dramáticos.⁸ O uso expressivo de cores, objetos e gestos define um estilo. O julgamento do personagem de Rock Hudson no final de *Palavras ao vento* define o destino do protagonista. Ele deve o reconhecimento de sua inocência ao depoimento da irmã do morto, moça rica e mimada que, apesar do ressentimento pelo amor não correspondido e da perspectiva de solidão, reconhece que o irmão se matou. Em *Selva de pedra* (original de Janete Clair, 1972; *remake* de Regina Braga e Eloy Araújo, 1986), há também uma sequência-chave na qual uma jovem, Regina Duarte na primeira versão e Fernanda Torres na segunda, inocenta seu grande amor de quem está separada. Os contextos narrativos são diferentes. A trama de *Selva de pedra* é inspirada em *Um lugar ao sol* (*A Place in the Sun*, George Stevens, 1951), no qual também há uma cena de julgamento. Mas lá o protagonista é condenado à mor-

te pelo assassinato de sua noiva grávida, apesar da solidariedade de seu segundo amor, uma rica herdeira interpretada por Elizabeth Taylor. Em ambos os casos, segue-se uma reviravolta narrativa.

Embora o contexto narrativo seja diferente, as duas cenas são muito parecidas. Ou melhor, inspiram sensações fortes e semelhantes; a emoção figurada plasticamente no rosto angustiado da personagem que depõe. Nesse momento ela é alvo do olhar de dois públicos. Ela atrai as atenções das outras personagens no tribunal e do público espectador em casa ou no cinema. No filme, a emoção congela na superfície do rosto sofrido, pressionado pelas forças invisíveis dos ditames morais a proferir a sentença mais justa, independente de seus interesses ou posicionamentos pessoais. Na novela, a personagem chega para depor em uma cadeira de rodas, seu corpo depauperado pela ação invejosa da vilã enlouquecida. As forças dos sentimentos atuam sobre o corpo que recebe as marcas da maldade. O apelo da cena é visceral. Os signos são óbvios e exagerados. Os sentimentos se materializam na superfície. Em um universo de signos “puros”, estamos livres para pensar a inter-referencialidade (em vez da relação entre significantes e significados).

Em Sirk, as cores, os objetos, a luz, além do figurino e dos diálogos, sugerem uma arquitetura de significantes puros, que exala ambiguidade. Há inúmeras possibilidades de leitura, que incluem uma autoironia para com os excessos do drama literal. Há interrupção do gozo logo antes que a tão sonhada plenitude amorosa aconteça. A multiplicidade de significados resiste à interpretação definitiva. Talvez esteja aí, nessa multiplicidade de interpretações possíveis que mobilizam tensões e ansiedades correntes no universo extradiegético, a força do cinema de Sirk. Uma força na qual a teledramaturgia tem muito a se inspirar.

8 Em diversos sentidos, o universo de Douglas Sirk se aproxima do que Miriam Hansen sugestivamente denominou “modernismo vernacular” para caracterizar o cinema industrial hollywoodiano. A introdução das novelas brasileiras em uma chave assim de análise pode adensar a interpretação das relações entre esses intrigantes folhetins eletrônicos e outras formas de expressão. Ver HANSEN, M. “The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism.” *In Modernism/Modernity* 6 (2), 1999. pp. 59-77.

Esther Hamburger

Professora Livre Docente de História e Crítica do Cinema e da Televisão da ECA – USP, diretora do CINUSP “Paulo Emílio” e autora do livro *O Brasil antenado* e de artigos em revistas e coletâneas especializadas.



FILMOGRAFIA

1º de abril

(April! April!, 1935)



Sinopse: Julius, um padreiro que se tornou rico depois de abrir uma fábrica de massas, sonha em se tornar aceito pela sociedade. Durante uma recepção, um convidado prega-lhe uma peça anunciando a visita de um príncipe à fábrica. O falso príncipe chega e é recebido com cerimônia e bajulação. Quando a notícia sai no jornal, o verdadeiro príncipe fica sabendo e decide visitar a fábrica, gerando uma sucessão de quiproquós.

Fortuna crítica: Se falarmos dos números musicais, de um ritmo que não enfraquece, de uma segurança nos gestos e na interpretação dos atores – superior ao que se fazia no cinema de então –, teremos falado tudo desse filme, certamente um filme menor na carreira de Sirk, mas no qual o diretor manifesta uma forma de domínio e brio inigualáveis. (JEAN-PIERRE BLEYS, 1981)

Sirk sobre Sirk: *O roteiro não foi escrito por mim, mas eu mudei a estrutura dele. E mudei também o estilo dos cenários. Um lugar é a expressão das pessoas que vivem nele, assim como as pessoas são a expressão desse lugar. Lembra-se do que dizia Brecht: “Não é a mala do homem, é o homem da mala”. Como eu tinha uma certa experiência como diretor de arte e decorador de sets, dei muita atenção aos cenários.* (SIRK ON SIRK, 1971)

Estúdio: UFA Produção: PETER PAUL BRAUER Roteiro: H. W. LITSCHKE, RUDO RITTER Dir. de fotografia: WILLI WINTERSTEIN Cenários: C. L. KIRMSE Música: WERNER BOCHMANN Elenco: BALBRECHT SCHOENHALS, CAROLA HÖHN, ERHARD SIEDEL, LINA CARSTENS • PB • ALEMANHA • 82 MIN.



Em exibição na mostra.



A garota do pântano

(*Das Mädchen vom Moorhof*, 1935)



Sinopse: O jovem fazendeiro Karsten está noivo de Gertrud, filha de um rico proprietário, mas ama Helga, uma garota pobre. Depois de uma briga de bêbados num bar, na qual um homem é morto, Karsten, apesar de inocente, não sabe se a culpa é dele e cancela o casamento. Quando Gertrud assume que não o ama, o jovem fazendeiro fica livre para se casar com Helga.

Fortuna crítica: Apesar de algumas hesitações, a versão de Sirk para a novela homônima de Selma Lagerlöf também revela bastante suas predileções: muitos planos de espelhos e reflexos na água; a deliberada desmontagem do "suspense" (com o que ele altera radicalmente a estrutura do romance de Lagerlöf); o uso considerável da igreja local e a relação dos aldeões com ela; a revelação da pretensão e da hipocrisia. Aqui, pela primeira vez, Sirk faz um passeio mais longo no que parece ter sido um de seus terrenos favoritos: à beira-mar, com redes de pesca, brumas e neblina, cercas de madeira bruta e iluminação ao modo de Sternberg (que reaparece em *Os pilares da sociedade* e *Recomeçar a vida*). Em *A garota do pântano* também se pode ver (pela primeira vez?) a conversão dos objetos ao *status* de pessoas: as ferramentas penduradas no celeiro da fazenda animam-se como seres vivos; foices e facões (que desempenham papel crucial na estrutura do filme) ganham uma dimensão ameaçadora. (JON HALLIDAY, 1972)

Sirk sobre Sirk: O roteiro do filme desviava-se do original e eu pensei que transportar a história de Selma Lagerlöf para o norte da Alemanha era um erro. Os escandinavos são muito diferentes dos alemães. Os camponeses são muito mais cultos que em qualquer lugar da Europa. (1971)

Estúdio: UFA Produção: PETER PAUL BRAUER Roteiro: LOTHAR M. MAYRING Do romance de SELMA LAGERLÖF Dir. de fotografia: WILLI WINTERSTEIN Dir. de arte e cenários: CARL LUDWIG KIRMSE Figurinos: ERNA GILLMORE, FRITZ STRACK Música: HANS-OTTO BORGMANN Elenco: HANSI KNOTECK, ELLEN FRANK, KURT FISCHER-FEHLING, FRIEDRICH KAYSSLER • PB • ALEMANHA • 82 MIN.



Os pilares da sociedade

(*Stützen der Gesellschaft*, 1935)



Sinopse: Bernick, armador de uma pequena cidade na Noruega, pretende casar Dina, sua filha ilegítima, com um homem rico. O retorno de seu cunhado, Johann Tonnessen, a quem a cidade atribui a paternidade de Dina, acaba desmascarando as hipocrisias sociais. No final catártico, uma grande tempestade revela as impurezas e restaura a verdade.

Fortuna crítica: De fato, seria possível ver todo o filme como uma parábola cultural: o influxo de energia e honestidade do Ocidente para uma pequena cidade europeia sem valor onde reina a desonestidade. Schoenhals comanda o circo detonando paroxismos de pretensão, terror e fraude (equivalente em *Desejo atroz*), enquanto Bernick faz o mero papel do "ocidental" voltando de surpresa à mansão familiar – de modo verdadeiramente sirkiano, visto pela primeira vez através do vidro gelado. Vestido de índio, com um machado na mão, ele dá um susto em sua mulher, enquanto seu filho, Olaf, lê sobre caubóis e índios na cama. Ao lado da temática do cruzamento cultural, Sirk reforça significativamente o elemento de classe na história: Bernick e sua família aparecem isolados e odiados pelos pescadores e trabalhadores locais. (JON HALLIDAY, 1972)

Sirk sobre Sirk: Quando terminei esse filme, pensei que teria muitos problemas. Todo filme tinha que ser submetido a uma comissão de censura nazista, pessoas terríveis que só queriam chegar perto das estrelas. O Führer havia visto o filme e tinha gostado muito. Hitler gostava muito de cinema e assistia a um filme por noite. Fiquei com um sentimento de alívio mas também de profundo desespero. Se um homem como esse gosta do filme, é que deve ser um filme ruim. (1971)

Estúdio: UFA Produção: KRÜGER ULRICH Roteiro: DR. GEORGE C. KLAREN, KARL PETER GILLMAN Da peça de IBSEN Dir. de fotografia: CARL DREWS Dir. de arte e cenários: O. GÜLSTORFF, H. MINZLOFF Figurinos: SENTA SCHLICK, WILHELM SCHOLZ Música: FRANZ FRIEDEL Elenco: HEINRICH GEORGE, MARIA KRAHN, HORST TEETZMANN, ALBRECHT SCHOENHALS • PB • ALEMANHA • 84 MIN.

Nona Sinfonia

(Schlussakkord, 1936)



Sinopse: Maria, esposa de um homem fracassado que fugiu para Nova York após dar um golpe financeiro, decide retornar à Alemanha depois que seu marido se mata. No país de origem, ela tenta se reaproximar de Peter, o filho que deixou ao fugir, empregando-se como babá dele; e se apaixona pelo pai adotivo, um famoso maestro casado com uma esnobe leviana.

Fortuna crítica: *Nona Sinfonia* segue seus precursores dos filmes da época de Weimar encenando um drama feminino por meio de um confronto explícito entre dois estereótipos de mulher. Como resultado, os conflitos entre a maternidade e o erotismo permanecem à tona e tornam-se objeto de análise crítica. Desprovida da atmosfera masoquista dos melodramas alemães da última fase, a primeira contribuição de Sierck [Sirk] ao gênero ainda reconhece o poder do erotismo ao expor modelos concorrentes da feminilidade e isso tem muito em comum com os filmes posteriores que fez nos Estados Unidos. (SABINE HAKE, 1997)

Sirk sobre Sirk: *Depois de adaptar obras de Selma Langerlöf e Henrik Ibsen, tive a necessidade de experimentar algo mais kino, de voltar às minhas impressões de cinema, ao melodrama. Entendi então que deveria romper com meu passado teatral. Eu já havia entendido que cinema e teatro eram dois meios completamente diferentes antes mesmo de fazer cinema. Mas eu ainda estava muito escorado pela literatura. A partir de Nona Sinfonia, tentei construir um estilo cinematográfico. O mais importante no cinema é a câmera, por causa da emoção. O movimento é a emoção, motion is emotion, o que não se aplica ao teatro.* (1971)

Estúdio: UFA Produção: BRUNO DUDAY Roteiro: DETLEF SIERCK, KURT HEUSER Dir. de fotografia: ROBERT BABERSKE Cenários: ERICH KETTELHUT Figurinos: WIHEIMINE SPINDLER, EDUARD WEINERT Música: KURT SCHRÖDER Elenco: WILLY BIRGEL, MARIA VON TASNADY, LIL DAGOVER, THEODOR LOOS • PB • ALEMANHA • 101 MIN

Onde canta o rouxinol

(Das Hofkonzert, 1936)



Sinopse: Christine é uma talentosa cantora cujo maior desejo é reencontrar o pai, que anos antes abandonara sua mãe. Um dia, ela chega à corte de um reino mágico, onde se apaixona por um garboso tenente. Quando a cantora oficial sofre de dores de garganta, ela é convocada para substituí-la e acaba descobrindo quem é seu pai.

Fortuna crítica: O deslocamento dos atores e a leveza da câmera dão ao filme uma verdadeira elegância, como na sequência da festa popular. Cada um de nós sabe o quanto é difícil filmar personagens elegantes para se fazer um filme elegante, como prova a versão de William Wyler de *O morro dos ventos uivantes*. (JEAN-PIERRE BLEYS, 1981)

Sirk sobre Sirk: *Fiquei surpreso ao rever esse filme e constatar que, no que diz respeito ao enquadramento e iluminação, é ainda um bom filme, com um estilo bem particular. Na Alemanha, éramos acostumados a uma luz suave, e nesse filme eu quis algo bem chamativo. Os potentes projetores que utilizei dão ao filme um lado cintilante que condiz com o tema: um filme de época leve e brilhante.* (POSITIF, 1982)

Estúdio: UFA Produção: BRUNO DUDAY Roteiro: DETLEF SIERCK, FRANZ WALLNER-BASTÉ Da peça de PAUL VERHOEVEN E TONI IMPEKOVEN Dir. de fotografia: FRANZ WEIHMAYR Cenários: FRITZ MAURISCHAT Figurinos: MANNON HAHN Música: EDMUND NICK, FERENC VECSEY Elenco: MARTHA EGGERTH, JOHANNES HEESTERS, KURT MEISEL, HERBERT HÜBNER • PB • ALEMANHA • 85 MIN.



Recomeçar a vida

(Zu Neuen Ufern, 1937)



Sinopse: Gloria Vane, uma ousada cantora na Londres vitoriana, assume a culpa de uma falsificação feita por seu amante, Sir Albert Finsbury, que partira para a Austrália. Condenada, Gloria é enviada a Paramatta, uma prisão feminina na Austrália. Na colônia, Finsbury ascende a um importante posto e fica noivo da filha do governador. Ao ser libertada, Gloria procura Finsbury e, ao saber de sua nova vida, desespera-se e acredita ser melhor ficar encarcerada na terrível prisão.

Fortuna crítica: Foi claramente concebido para converter o ícone importado Leander em uma personalidade visual e sonoramente encantadora. Esta é uma das muitas ironias da carreira de Sierck [Sirk], que cumpre a tarefa fazendo um filme que examina a própria ideia moderna de estrelato. (LUTZ KOEPNICK, 2002)

Sirk sobre Sirk: *Em Nona Sinfonia e Recomeçar a vida, as heroínas lutam num mundo brutal. Mulheres assim eram novidade no cinema alemão dos anos 30. Antes, uma mulher era “a filha”, “a esposa” ou uma antagonista, jamais a heroína. Sternberg não poderia ter feito Marrocos com Marlene Dietrich na Alemanha em 1931. Ele teve que fazer O anjo azul, no qual um homem é o herói. Sirk quebrou essa forma, para atualizar a luta das mulheres. (1971)*

Estúdio: UFA Produção: BRUNO DUDAY Roteiro: DETLEF SIERCK, KURT HEUSER Do romance de LOVIS H. LORENZ Dir. de fotografia: FRANZ WEIHMAYR Cenários: FRITZ MAURISCHAT Figurinos: ARNO RICHTER Música: RALPH BENATZKY Elenco: ZARAH LEANDER, WILLY BIRGEL, VIKTOR STAAL, ERICH ZIEGEL • PB • ALEMANHA • 106 MIN.



La habanera

(La habanera, 1937)



Sinopse: Durante uma viagem com a tia a Porto Rico, a bela sueca Astree abandona o navio para se casar com Don Pedro de Avila, um grande proprietário local. Depois de dez anos de união infeliz, Astree reencontra um antigo enamorado, Sven, agora um médico que chega à ilha para pesquisar uma letal epidemia de febre que ameaça seus habitantes. Don Pedro tenta impedir o trabalho do cientista, mas o destino atrapalha suas más intenções.

Fortuna crítica: O filme levanta um conjunto de preocupações relacionadas ao quadro ideológico do nacional-socialismo – por meio de alusões à seleção genética, referências implícitas à luta de classes como degeneração social e ao retrato contido da liberdade sexual feminina. No entanto, a própria *persona* estelar de Leander, com sua trágica preocupação de renúncia inútil, sempre faz com que isso desapareça, abrindo espaço apenas para a melancolia e o escapismo. (ANTJE ASCHEID, 2003)

Sirk sobre Sirk: *Filmamos em Tenerife, que estava nas mãos dos franquistas na época. Era em plena guerra civil espanhola. O que acontecia lá era terrível. Tinha até um enorme campo de concentração, o que eu nunca tinha visto na Alemanha. É um filme de crítica social, anticapitalista, o que funcionava muito bem na Alemanha da época. (1971)*

Estúdio: UFA Produção: BRUNO DUDAY Roteiro: GERHARD MENZEL Dir. de fotografia: FRANZ WEIHMAYR Cenários: ANTON WEBER, ERNST ALBRECHT Música: LOTHAR BRÜHNE Elenco: ZARAH LEANDER, JULIA SERDA, FERDINAND MARIAN, KARL MARTELL • PB • ALEMANHA • 98 MIN.

Boefje

(Boefje, 1939)



Sinopse: Boefje, um rapaz de 16 anos, vive de dar pequenos golpes no bairro de marinheiros de Roterdã, até que é descoberto por um sacerdote e mandado para um reformatório. Logo escapa e decide fugir para os Estados Unidos. Para isso, rouba dinheiro e um mapa da casa do sacerdote, mas acaba sendo acusado e preso por outro crime. Quando recupera a liberdade, faz as pazes com o religioso e decide começar uma nova vida.

Sirk sobre Sirk: *Rodei o filme na Holanda, que foi montado depois que eu parti. Nunca vi sua versão final. O filme estreou depois da nossa partida, pois a senhora Sirk e eu deixamos a Holanda de barco, no último dia das filmagens, no último barco que partia da Holanda, o Staatendam. Do que eu me lembro, o único interesse do filme é o personagem do garoto que é interpretado por uma menina, Annie van Ees, que havia interpretado o mesmo papel no teatro. Era um filme de orçamento ridiculamente pequeno. (1971)*

Produção: LEO MEYER Roteiro: DETLEF SIERCK, CARL ZUCKMAYER, KURT ALEXANDER Do romance de J. M. BRUSSE Dir. de fotografia: AKOS FARKAS Dir. de arte e cenários: A. H. WEGERIF GZN Música: FCOR STEYN Elenco: ANNIE VAN EES, ALBERT VAN DALSUM, ENNY SNIJDERS, PIET BRON • PB • HOLANDA • 94 MIN.

O capanga de Hitler

(Hitler's Madman, 1943)



Sinopse: Reconstituição de um fato histórico da Segunda Guerra, quando um grupo de civis de uma pequena cidade da Tchecoslováquia organizou um ataque para eliminar Reinhard Heydrich, feroz comandante das SS na Boêmia e Morávia. Como represália, as cidades de Lídice e Lezaky foram arrasadas, e todos os seus habitantes, assassinados.

Fortuna crítica: Mesmo nas cenas com pouca brutalidade, *O capanga de Hitler* desperta raiva. O excesso de crimes mostrado aqui, cujo ápice é o massacre de Lídice, nos deixam quase paralisados. Apesar disso, *O capanga de Hitler* é banalmente construído e pessimamente desempenhado, com exceção de John Carradine, que empresta uma certa frieza realista ao papel central de Heydrich. Em seu excesso de horror, o filme substitui a persuasão moral pelo choque e a intensidade pelo sensacionalismo. Seu ódio queima muito rápido. Falta-lhe o fogo profundo, a convicção sinistra, o ressentimento inexprimível que um dia confrontará os arquitetos de toda esta brutalidade. (THE NEW YORK TIMES, 28/8/1943)

Sirk sobre Sirk: *Esse é um filme necessário porque os alemães não sabem o suficiente sobre o assunto. A Alemanha de hoje quer esquecer seu passado. Quando voltei para a Europa depois da guerra, os primeiros alemães que encontrei me disseram: "Então, está de volta. Você foi para a Califórnia, terra das palmeiras e de atrizes magníficas. Você não sabe o que passamos por aqui. Não foi muito legal da sua parte abandonar assim sua pátria". Isso me doeu. (CAHIERS DU CINÉMA, 1980)*

Estúdio: MGM Produção: SEYMOUR NEBENZAL Roteiro: PERETZ HIRSCHBEIN, MELVIN LEVY, DORIS MALLOY Do argumento de EMIL LUDWIG E ALBRECHT JOSEPH Baseado no romance de BART LYTTON Dir. de fotografia: JACK GREENHALGH Direção de arte e cenários: FRED PREBLE, EDWARD WILLENS Música: KARL HAJOS, MARIO CASTELNUOVO-TEDESCO, NATHANIEL SHILKRET Elenco: JOHN CARRADINE, PATRICIA MORISON, ALAN CURTIS, RALPH MORGAN, HOWARD FREEMAN • PB • EUA • 85 MIN.



O que matou por amor

(Summer Storm, 1944)



Sinopse: Poucos anos antes da Revolução Russa, o Conde Volsky e o juiz Fedor Petroff apaixonam-se perdidamente por Olga, voluptuosa e indomável camponesa casada com o servo Urbenin. Vítima de ciúmes, Olga acaba sendo morta, e seu marido é condenado injustamente. Depois que o poder muda de mãos e os nobres perdem os privilégios de suas posições sociais, a verdade emerge das sombras do passado.

Fortuna crítica: *O que matou por amor* é uma parábola do sofrimento, *Vidocq*, uma parábola da redenção. Sanders representa quase o mesmo papel nos dois filmes. Em *O que matou por amor*, ele é Fedor, um aristocrata decadente, cuja paixão por uma mulher “má” conduzem-no da dignidade ao crime. Em *Vidocq*, ele é François-Eugène Vidocq, cuja paixão por uma “boa” mulher o conduziu do crime à dignidade. O desejo pessimista de Fedor por punição nega qualquer oportunidade que recebe do paraíso, enquanto o desejo otimista de Vidocq por recompensa coloca-o por linhas tortas no caminho da redenção. Fedor é amaldiçoado pelas mulheres, Vidocq é abençoado por elas. Melodrama pesado versus melodrama leve. (TAG GALLAGHER, 2006)

Sirk sobre Sirk: *Adaptar o conto de Tchecov era um velho projeto da UFA. Quando eu tinha 11 anos, visitei São Petersburgo com meu pai. Sou familiarizado com a literatura russa desde muito cedo. Eu já queria rodar esse filme na Alemanha, com Willy Birgel no papel principal. Ele tinha as características do personagem, que depois encontrei em George Sanders. Ambos tem uma personalidade difusa. (1971)*

Estúdio: UNITED ARTISTS, ANGELUS PICTURES Produção: SEYMOUR NEBENZAL Roteiro: ROWLAND LEIGH, DOUGLAS SIRK Do romance de TCHECOV Dir. de fotografia: ARCHIE STOUT, EUGEN SCHUFTAN Dir. de arte: RUDI FELD Cenários: EMILE KURI Figurinos: MAX PRETZFELDER Música: KARL HAJOS Elenco: GEORGE SANDERS, LINDA DARNELL, ANNA LEE, HUGO HASS • PB • EUA • 106 MIN.



Vidocq

(A Scandal in Paris, 1946)



Sinopse: Biografia de François-Eugène Vidocq, elegante criminoso francês que nasceu na prisão. Após uma breve passagem pelo Exército de Napoleão, foi designado chefe de polícia de Paris. Ele começa então a assaltar bancos. Depois de infiltrar seus colegas corruptos em postos-chave e eliminar seu único rival perigoso, Vidocq decide se regenerar.

Fortuna crítica: Estamos mergulhados num mundo de fantasia, onde a licença poética está inteira, e o flerte com o humor não esconde, aqui e ali, zonas de sombra e crueldade. Licenças poéticas: nesse filme “pessoal” – no qual, desde a abertura, dentre as várias iniciais gravadas na parede de uma masmorra, pode-se ler D. S. (Douglas Sirk) –, os anacronismos se multiplicam e participam da ironia explícita. (JEAN-LOUP BOURGET, 1984)

Sirk sobre Sirk: *Vidocq faz parte dos personagens ambíguos: um bandido que se tornou policial, mas ainda assim um escroque. O ponto de partida é esse: se você quer prender um ladrão, é preciso de um outro ladrão. George Sanders tinha essa capacidade nata de entender valores ambivalentes, pois ele mesmo era ambivalente. Ele entendia a inconstância do personagem, sua ironia. Ele tinha o grau exato de arrogância e firmeza para o papel. Ele sempre esteve magnífico em todos os filmes que fizemos. (1971)*

Estúdio: UNITED ARTISTS, ARNOLD PRESSBURGER PRODUCTIONS Produção: ARNOLD E FRED PRESSBURGER Roteiro: ELLIS ST. JOSEPH Baseado nas memórias de FRANÇOIS-EUGÈNE VIDOCQ Dir. de fotografia: EUGEN SCHUFTAN, GUY ROE Dir. de arte: GORDON WILES, FRANK SYLOS Cenários: EMILE KURI Figurinos: NORMA KOCH Música: HANNS EISLER, HEINZ ROEMHELD Elenco: GEORGE SANDERS, SIGNE HASSO, AKIM TAMIROFF, CAROL LANDIS • PB • EUA • 102 MIN.



Emboscada

(Lured, 1947)



Sinopse: Numa Londres soturna e coberta de brumas, um assassino em série ataca moças que marcam encontros às escuras a partir de anúncios pessoais de jornal. A dançarina Sandra Carpenter, amiga de uma das vítimas, concorda em participar dos esforços da polícia para capturar o criminoso. Logo passa a desconfiar que seu noivo, o rico empresário Robert Fleming, seja o assassino.

Fortuna crítica: Quase um ensaio sobre o macho predador, *Emboscada* às vezes vira um filme de David Lynch, como numa espetacular cena em que o perturbado estilista feito por Boris Karloff veste Lucille Ball como uma noiva de Gainsborough, apresenta-a a uma plateia de cadeiras vazias e a um buldogue, conversa com um manequim e desaba com uma espada.

(MICHAEL ATKINSON, *THE VILLAGE VOICE*)

Sirk sobre Sirk: *Acho que consegui colocar um pouco de ironia no personagem de Lucille Ball, um pouco da identidade mutante que já havia estado presente em Cagliostro e Vidocq. Esses três aparecem aos olhos das pessoas diferentes do que eles realmente são. Foi a primeira vez que fiz um filme policial. Sob diversos pontos de vista, de estilo e de tema, Emboscada é uma continuação da história de Vidocq e Cagliostro. (1971)*

Estúdio: UNITED ARTISTS, OAKMOND PICTURES Produção: CHARLES BUDDY ROGERS, RALPH COHN Roteiro: LEO ROSTEN Dir. de fotografia: WILLIAM DANIELS Dir. de arte e cenários: NICOLAI REMISOFF Figurinos: ELOIS JENSSEN Música: MICHEL MICHELET Elenco: GEORGE SANDERS, LUCILLE BALL, CHARLES COBURN, BORIS KARLOFF
♦ PB ♦ EUA ♦ 102 MIN.



Sonha, meu amor

(Sleep, My Love, 1948)



Sinopse: Alison Courtland, uma rica *socialite* de Nova York, desperta num trem sem saber como foi parar lá. A senhora que a ajuda telefona para o marido de Alison e descobre que ela havia desaparecido depois de ameaçá-lo. De volta à cidade, procura um psiquiatra, que a deixa ainda mais confusa. Com a ajuda de um homem que se apaixona por ela, Alison descobre ser vítima de um complô armado pelo marido para ficar com sua fortuna.

Fortuna crítica: Como exemplar mais recente de uma linhagem extremamente longa de melodramas psicológicos, *Sonha, meu amor* é um registro elegante, capaz de representá-lo sem denegri-lo. Um roteiro inteligente, tratado sem dificuldades na maior parte do filme, dá força às questões, mas a falta geral de suspense, a trama previsível e a direção oscilante fazem do filme um capítulo um tanto óbvio do cinema psicológico. (*THE NEW YORK TIMES*, 19/2/1948)

Sirk sobre Sirk: *Eu queria extrair da interpretação de Claudette Colbert uma ambiguidade que sempre tento colocar em meus filmes. O único elemento interessante é esse personagem dividido. Eu tinha um bom diretor de fotografia, Joseph Valentine, mas eu não consegui fazer com que ele se dobrasse ao meu estilo de iluminação. (1971)*

Estúdio: UNITED ARTISTS, MARY PICKFORD, TRIANGLE Produção: CHARLES BUDDY ROGERS, RALPH COHN Roteiro: ST. CLAIR MCKELWAY, LEO ROSTEN Do romance de LEO ROSTEN Dir. de fotografia: JOSEPH VALENTINE Dir. de arte: WILLIAM FERRARI Cenários: HOWARD BRISTOL Figurinos: MARGARET JENNINGS, SOPHIE (Vestidos de Claudette Colbert). Música: DAVID CHUDNOW Elenco: CLAUDETTE COLBERT, ROBERT CUMMINGS, DON AMECHE, HAZEL BROOKS, RITA JOHNSON ♦ PB ♦ EUA ♦ 90 MIN.



Apaixonados

(Shockproof, 1949)



Sinopse: Jenny Marsh sai da prisão depois de cumprir pena de cinco anos por assassinato. Griff Marat, seu agente de condicional, a emprega como cuidadora de sua mãe cega; e aos poucos assume seu amor por Jenny, com quem se casa. O rico Harry Wesson, antigo namorado de Jenny, a manipula, a chantageia e ela acaba atirando nele. O casal parte em fuga e tenta sobreviver à margem da lei.

Fortuna crítica: *Apaixonados* tem algo de improvável: o encontro de Sirk, diretor de origem europeia e gostos muito refinados, com um roteirista chamado Samuel Fuller, com sua formação, suas técnicas jornalísticas e seu gosto pela representação física, a encarnação do dinamismo de uma América qualificada como "primitiva". A citação de Emerson é uma das primeiras manifestações da admiração de Sirk pela literatura americana e sua capacidade em expressar certas verdades com toda "simplicidade". Testemunho de um primitivismo de gentileza que, temos que reconhecer, não está muito em harmonia com o roteiro mais brusco de Fuller.

(JEAN-LOUP BOURGET, 1984)

Sirk sobre Sirk: *É um dos meus filmes menores, que não reconheço como meu, mas é um bom pretexto para abordar algumas constantes evidentes na minha mise en scène de teatro e de cinema. Poderia ter sido um filme de crítica social, mas os retoques dados pelo estúdio perverteram ou suprimiram todos os elementos da intriga que levavam o filme para essa direção.* (1971)

Estúdio: **COLUMBIA** Produção: **EARL MCEVOY** Roteiro: **HELEN DEUTSCH, SAMUEL FULLER** Dir. de fotografia: **CHARLES LAWTON** Dir. de arte: **CARL ANDERSON** Cenários: **LOUIS DIAGE** Figurinos: **JEAN LOUIS** Música: **GEORGE DUNING** Elenco: **CORNEL WILDE, PATRICIA KNIGHT, JOHN BARAGREY, ESTHER MINCIOTTI** • PB • EUA • 79 MIN.

Era somente amor

(Slightly French, 1949)



Sinopse: John Gayle, um diretor de cinema, é demitido pelo produtor por causa de seu temperamento abusivo, que havia provocado a partida da estrela do filme. Ele vai a uma festa, na qual conhece Mary O'Leary. Eles logo ficam noivos, e Gayle a apresenta ao produtor como uma descoberta com potencial para salvar a produção. Durante outra crise, Gayle é demitido de novo, mas o amor de Mary faz com que ele seja trazido de volta para concluir o filme.

Fortuna crítica: No final desse filme, temos invasão do cinema pela "realidade". Ao mostrar o jeito de interpretar uma cena a Mary O'Leary, John Gayle empolga-se e acaba beijando-a "de verdade". Temos aqui um otimismo que desaparecerá na época de *Imitação da vida*, em que a atriz interpretada por Lana Turner é incapaz de ter um sentimento verdadeiro, incapaz de não interpretar o tempo todo. Da mesma maneira, a revolta de Mary O'Leary ao recobrar sua identidade, opõe-se ao jeito com que Lora Meredith aceita se prostituir para Loomis, para tudo que simboliza o "casaco de vison". (JEAN-LOUP BOURGET, 1984)

Sirk sobre Sirk: *Não tenho nenhuma predileção por esse filme. Até onde me lembro, é meio musical, meio isto, meio aquilo. Havia números de dança. Dorothy Lamour já estava em decadência na época. Eu não tive nenhuma liberdade para trabalhar.* (1971)

Estúdio: **COLUMBIA** Produção: **IRVING STARR** Roteiro: **KAREN DE WOLF** Do argumento de **HERBERT FIELDS** Dir. de fotografia: **CHARLES LAWTON** Dir. de arte: **CARL ANDERSON** Cenários: **JAMES CROWE** Figurinos: **JEAN LOUIS** Música: **GEORGE DUNING, MORRIS STOLOFF** Elenco: **DOROTHY LAMOUR, DON AMECHE, JANIS CARTER, WILLARD PARKER** • PB • EUA • 81 MIN.

O fantasma do mar

(*Mystery Submarine*, 1950)



Sinopse: Após a Segunda Guerra, Brett Young é um agente secreto americano especializado em impedir que armas atômicas caiam em mãos erradas. Numa arriscada missão, ele precisa se disfarçar de médico e se infiltrar num submarino alemão que navega na costa mexicana para sequestrar um importante cientista que tem um valioso código implantado no cérebro.

Fortuna crítica: Desse filme, fica principalmente o personagem da alemã Maria Toren, cuja história constitui o primeiro *flashback* do filme. Seu rosto, de beleza cortante, angular, que lembra o de Alida Valli, está perfeitamente de acordo com o ambiente escuro do filme. É emocionante ouvi-la dizer, enquanto passeia pela costa de Cape Cod, que o “oceano a separa da terra onde ela nasceu”. (JEAN-LOUP BOURGET, 1984)

Estúdio: UNIVERSAL-INTERNATIONAL Produção: RALPH DIETRICH Roteiro: RALPH DIETRICH, GEORGE W. GEORGE Dir. de fotografia: CLIFFORD STINE Dir. de arte: BERNARD HERZBRUN, ROBERT BOYLE Cenários: RUSSELL A. GAUSMAN, OTTO SIEGEL Figurinos: BILL THOMAS Música: JOSEPH GERSHENSON Elenco: MACDONALD CAREY, MARTA TOREN, ROBERT DOUGLAS, CARL ESMOND • PB • EUA • 78 MIN.

O poder da fé

(*The First Legion*, 1951)



Sinopse: Num seminário jesuíta, o padre Marc Arnoux tem de lidar com as dúvidas, como a do padre John Fulton, um ex-pianista que não sabe se segue a vocação religiosa ou se a abandona para tornar-se músico. Enquanto isso, um religioso doente recupera o movimento das pernas após ser tratado por um médico agnóstico. Em meio a sucessivos problemas relacionados à crença, acontece um fato tido como um milagre.

Fortuna crítica: O roteiro trata, em primeira instância, da natureza da fé, sua relação com e seu efeito sobre o indivíduo que crê e “as massas”, com uma nítida distinção entre estes. O modo como Sirk filma transforma a noção abstrata de fé em uma forma relativamente bem definida, apesar de alegórica. A estilização da fé torna-se uma supersticiosa força estranha, nem individual, nem coletiva, que aparece de modo indistinto como possibilidade, por meio da crença, ou como poder real de controlar a ação humana. Enquanto sua possibilidade sempre parece existir, sua impossibilidade inerente torna-se progressivamente mais explícita ao longo do filme.

(DAVID GROSZ, 1971)

Tema perfeitamente apropriado para Sirk, pela sua ambiguidade e ironia, que nem sempre estão do lado que se pensa. Criado no protestantismo, mas não praticante, Sirk é agnóstico, sem dúvida, mas sem o cinismo ingênuo do doutor Morrell, espécie de aprendiz do ceticismo religioso. Sirk considera que até não acreditar em Deus é, de alguma maneira, um ato religioso.

(JEAN-LOUP BOURGET, 1984)

Estúdio: UNITED ARTISTS, SEDIF PICTURES Produção: RUDOLPH JOSEPH, DOUGLAS SIRK Roteiro: EMMET LAVÉRY da sua própria peça. Dir. de fotografia: ROBERT DE GRASSE Dir. de arte: WINSTON JONES, CLEM WIDRIG Cenários: RUSSELL A. GAUSMAN, RUBY R. LEVITT Figurinos: RICHARD STAUB Música: HANS SOMMER Elenco: CHARLES BOYER, WILLIAM DEMAREST, LYLE BETTGER, BARBARA RUSH • PB • EUA • 86 MIN.



Agonia de uma vida

(*Thunder on the Hill*, 1951)



Sinopse: Valerie Carns, uma prisioneira condenada à morte sob a acusação de ter matado o irmão, viaja escoltada por soldados, quando uma enchente os obriga a se refugiar num convento. A irmã Mary Bonaventure, diretora do monastério, se afeiçoa a Valerie, descobre que ela é inocente e ajuda a justiça a identificar o verdadeiro culpado.

Fortuna crítica: Sirk aborda o teatral *Agonia de uma vida* com um espírito completamente refinado pelos artifícios dos filmes de estúdio que realizou na Alemanha antes do exílio em 1937. A trama reúne um grupo de personagens reféns num convento durante uma inundação, e Sirk aproveita a oportunidade para criar um daqueles deslumbrantes “exteriores” em estúdio que deram fama à UFA na Alemanha. Com um mecanismo de simular chuva e um conjunto de máquinas de fazer vento produzindo uma gloriosa e requintada tempestade noturna de relâmpagos, Sirk diverte-se acumulando referências bíblicas na história. (DAVE KEHR, 2010)

Sirk sobre Sirk: *Eu queria que esse filme não tivesse nada a ver com religião. Para mim, só um tema interessa: essa garota, levada a extremos. O filme ia ser centrado sobre esse tema. Não ia haver a história em torno da irmã Bonaventure. Mas, por diferentes razões, sobretudo porque o produtor havia construído um grande convento em Hollywood, tivemos que levar o filme a falar de religião.* (1971)

Estúdio: UNIVERSAL-INTERNATIONAL Produção: MICHAEL KRAIKE Roteiro: OSCAR SAUL, ANDREW SOLT Da peça de CHARLOTTE HASTINGS Dir. de fotografia: WILLIAM DANIELS Dir. de arte: BERNARD HERZBRUN Cenários: RUSSELL A. GAUSMAN Figurinos: BILL THOMAS Música: HANS J. SALTER Elenco: CLAUDETTE COLBERT, ANN BLYTH, ROBERT DOUGLAS, ANNE CRAWFORD, GLADYS COOPER • PB • EUA • 84 MIN.

Resgate sublime

(*The Lady Pays Off*, 1951)



Sinopse: A ingênua Evelyn Warren é escolhida como a melhor professora do ano pela revista *Time*, e viaja para Reno, Califórnia, onde toma um pileque e perde US\$ 7 mil no cassino de Matt Braddock. Ele ameaça revelar a história à imprensa ou, em troca, quer que ela assuma o papel de tutora de Diana, sua filha adolescente. Evelyn o seduz, faz com que ele se apaixone e o abandona. Mas a garota a conquista de volta.

Fortuna crítica: O relacionamento central em *Resgate sublime* é gélido. Decepção e chantagem são forças decisivas na fundação e manutenção de uma história de amor que beira a abstração em seu desdém por qualquer manifestação da vontade. O mínimo que se pode afirmar sobre Evelyn Warren é que ela sofre de graves problemas emocionais e sabe disso. Em vez de explorar isso no centro de um melodrama, Sirk prefere (ou, mais provavelmente, foi forçado) uma abordagem de “comédia”, na qual a resolução de um dilema romântico convencional esconde o que é, basicamente, um estudo sobre a frigidez sexual e a hostilidade. (ROBERT E. SMITH, 1977)

Sirk sobre Sirk: *Linda Darnell era uma atriz charmosa e bonita. Ela namorava com Howard Hughes, que a abandonou. Ela começou a beber e quando ela fez Resgate sublime, ela era outra pessoa. É um dos casos mais tristes de Hollywood, que era a capital mundial da “alcoholatografia”. Ela morreu tragicamente, pois tinha fobia do fogo e morreu queimada num incêndio.* (1971)

Estúdio: UNIVERSAL-INTERNATIONAL Produção: ALBERT J. COHEN Roteiro: RANK GILL JR., ALBERT J. COHEN Dir. de fotografia: WILLIAM DANIELS Dir. de arte: BERNARD HERZBRUN, ROBERT BOYLE Cenários: RUSSELL A. GAUSMAN, JULIA HERON Figurinos: BILL THOMAS Música: FRANK SKINNER Elenco: LINDA DARNELL, STEPHEN MCNALLY, GIGI PERREAU, VIRIGINA FIELD • PB • EUA • 80 MIN.

Feitiço de amor

(Weekend with Father, 1951)



Sinopse: Jean Bowen e Brad Stubbs são pai e mãe solteiros que se conhecem numa estação de trem no momento de embarcar os filhos para uma colônia de férias. Eles se apaixonam, mas as complicações começam quando eles têm que prestar contas aos seus respectivos pretendentes: a estrela de TV Phyllis e o grandalhão Don. Um final de semana agitado no campo vai redefinir novos casais no meio desse *imbroglio* amoroso.

Fortuna crítica: Nos primórdios de seu período na Universal, em 1950-52, Sirk oscila de modo muito fascinante entre a relativa ternura de *Feitiço de amor* e *Mulher de fogo* e o desprezo cruel implícito de *E o noivo voltou...* Estes filmes pretendem ser comédias ligeiras e mesmo quando genuinamente cômicos a maioria também representa ataques agudos à sociedade americana, à qual são feitas condenações disfarçadas de crônicas de relacionamentos. (ROBERT E. SMITH, 1977)

Sirk sobre Sirk: *É uma espécie de farsa, de caricatura, que adiantava Tudo o que o céu permite. Havia algo de Thoreau nesse filme. Era uma sátira dessas colônias de jovens e atletas, aqueles rapazes cheios de músculos, e também de vegetarianos. O filme retratou fielmente a relação entre pais e filhos nos Estados Unidos. O estúdio gostou e o filme rendeu bastante.* (1971)

Estúdio: UNIVERSAL-INTERNATIONAL Produção: TED RICHMOND Roteiro: JOSEPH HOFFMAN Do argumento de GEORGE F. SLAVIN E GEORGE W. GEORGE Dir. de fotografia: CLIFFORD STINE Dir. de arte: BERNARD HERZBRUN, ROBERT BOYLE Cenários: RUSSELL A. GAUSMAN, RUBY R. LEVITT Figurinos: BILL THOMAS Música: FRANK SKINNER Elenco: VAN HEFLIN, PATRICIA NEAL, GIGI PERREAU, VIRGINIA FIELD • PB • EUA • 83 MIN.

E o noivo voltou...

(No Room for the Groom, 1952)



Sinopse: Alvah Morrell é um soldado que se casa em segredo com sua amada, Lee Kingslead, na cidade de Las Vegas, antes de partir para o fronte. Impossibilitado de consumir o casamento por causa de uma misteriosa varicela, ele parte, frustrado, para a Coreia. Ao voltar, Alvah encontra toda a família da sua esposa instalada na sua própria casa. E o pior, ninguém sabe que eles se casaram. Alvah fica, então, sem lugar na sua própria casa, entre a sogra alienada, os primos espaçosos e o cunhado endiabrado.

Fortuna crítica: Por amor ao próximo, é melhor adiantar que *E o noivo voltou...* mostra tudo às claras, o elenco é empenhado e as emoções dos protagonistas estão nos lugares certos. A trama, porém, é garantia certa de superação da diversão pelo tédio. (THE NEW YORK TIMES, 1952)

Estúdio: UNIVERSAL-INTERNATIONAL Produção: TED RICHMOND Roteiro: JOSEPH HOFFMAN Do romance de DARWIN L. TEILHET Dir. de fotografia: CLIFFORD STINE Dir. de arte: BERNARD HERZBRUN, RICHARD H. RIEDEL Cenários: RUSSELL A. GAUSMAN Figurinos: BILL THOMAS Música: FRANK SKINNER Elenco: TONY CURTIS, PIPER LAURIE, DON DEFORD, LEE AAKER • PB • EUA • 82 MIN.



Sinfonia prateada

(*Has Anybody Seen My Gal?*, 1952)



Sinopse: O magnata solteirão Samuel Fulton pretende legar toda sua fortuna à família de uma antiga paixão de adolescência, os Blaisdell, na casa de quem se instala. Ignorando a verdadeira intenção do velho, a família de simpáticos comerciantes o recebe de braços abertos. Os Blaisdell estão em polvorosa, pois a filha Millie vai se casar com o funcionário da loja de seus pais, Dan Stebbins. Mas a mãe de Millie sonha com que ela não cometa o mesmo erro que ela e quer que a filha se case com um garoto rico.

Fortuna crítica: As mulheres de *Sinfonia prateada* são atrizes que comandam sua aparição em cena como a Maryleen de *Palavras ao vento*, mas elas se interessam sobretudo por canto, limpeza e desenho, criando um charmoso mundo fictício. A maioria dos filmes musicais de Sirk, curiosamente, segue o modelo faustiano: sátiras de donzelas que celebram a mulher dominadora, a exemplo dos números musicais de Marlene Dietrich em *Marrocos* e em *A Vênus platinada*.

(TAG GALLAGHER, 2006)

Sirk sobre Sirk: *Era preciso fabricar uma estrela e fui procurar um ator, quando encontrei Rock. Para além da beleza, ele parecia não ter nada de atraente. Mas a câmera tem uma visão própria e vê coisas que o olho humano não vê. A única coisa que nunca me decepcionou em Hollywood foi minha câmera. E com relação a Rock, ela estava certa. Ele se tornou uma estrela em poucos anos. Ele ficava muito na minha casa e quando eu organizava uma festa, ele sempre era o barman.* (1971)

Estúdio: UNIVERSAL-INTERNATIONAL Produção: TED RICHMOND Roteiro: JOSEPH HOFFMAN Do argumento de ELEONOR H. PORTER Dir. de fotografia: CLIFFORD STINE Dir. de arte: BERNARD HERZBRUN, HILYARD BROWN Cenários: RUSSELL A. GAUSMAN, JOHN AUSTIN Figurinos: ROSEMARY ODELL Música: JOSEPH GERSHENSON Elenco: CHARLES COBURN, PIPER LAURIE, ROCK HUDSON, GIGI PERREAU, LYNN BARI, LARRY GATES, JAMES DEAN • COR • EUA • 89 MIN.



Música e romance

(*Meet Me at the Fair*, 1953)



Sinopse: Em 1904, o médico charlatão Doc Tilbee ajuda o garoto Tad, fugido de um orfanato. O abrigo para crianças está em péssimas condições e envolvido em escândalos políticos. O caso está sendo investigado por Zerelda Wing, que ignora que um dos políticos envolvidos no caso é seu noivo. Confusões levam Doc Tilbee a não querer abandonar o menino, enquanto ele se apaixona por Zerelda, o que desperta a ira da sua ex-namorada Clara.

Fortuna crítica: A produção, passada em 1904, tem um sabor de época que emana nostalgia e sentimentalismo. Na parte musical, Carole Mathews está bem em *Bill Bailey* e no número principal. Ela também divide a cena com Dan Dailey em *Remember the Time* e, de modo geral, deixa uma boa impressão. Dailey está bastante agradável como curandeiro e dá ao personagem um gosto de boa índole que ajuda o filme. (VARIETY, 1952)

Sirk sobre Sirk: *Eu queria fazer mais um filme sobre os Estados Unidos e dessa vez em cores. É um filme político sobre uma pequena cidade que fala de políticos corruptos que roubam dinheiro de um orfanato e que terminam desmascarados por um garoto e seus amigos. Não acho que seja um grande filme. Além disso, tem esse título, Meet Me at the Fair [título original de Música e romance], que eu não queria, sobretudo para evitar comparações com o filme do Minnelli, Meet Me in St. Louis, a superprodução com Judy Garland e sua trupe de atores esplêndidos.* (1971)

Estúdio: UNIVERSAL-INTERNATIONAL Produção: ALBERT J. COHEN Roteiro: IRVING WALLACE Do romance de GENE MARKEY Dir. de fotografia: MAURY GERTSMAN Dir. de arte: BERNARD HERZBRUN, ERIC ORBOM Cenários: RUSSELL A. GAUSMAN, RUBY R. LEVITT Figurinos: ROSEMARY ODELL Música: JOSEPH GERSHENSON Elenco: DAN DAILEY, DIANA LYNN, HUGH O'BRIEN, CAROLE MATHEWS • COR • EUA • 87 MIN.



Mulher de fogo

(Take Me to Town, 1953)



Sinopse: A dançarina de cabaré, Vermilion O'Toole, e seu antigo parceiro de crimes, Newton Cole, escapam de um trem que os levava para a prisão e se escondem na pequena cidade de Timberline. No mesmo dia, os três filhos do viúvo Will Hall chegam à cidade para encontrar uma mulher para o pai deles. Para fugir da polícia, ela aceita visitar o seu pretendente, o que desagrada a sociedade da ainda menor cidade de Pine Grove.

Fortuna crítica: Extremamente lírico, *Mulher de fogo* é o retrato mais esperançoso da vida e do amor feito por Sirk. Até as crianças, que recebem tratamentos cruéis na maioria dos filmes de Sirk, neste são prazerosos e sedutores. O relacionamento central é caloroso de modo convincente; mas em comparação com o posicionamento de Sirk em outros trabalhos este é menos estimulante. (ROBERT E. SMITH, 1977)

Sirk sobre Sirk: *Nesse filme, trabalhei pela primeira vez com o diretor de fotografia Russell Metty. Ele era muito caro e muito disputado, mas consegui convencer a Universal a contratá-lo. Nós estávamos de acordo em tudo, tínhamos muito prazer em trabalhar juntos. Gosto de trabalhar com as pessoas que conheço bem e Russell era o número 1. Tenho certeza de que esse hábito vem da minha experiência no teatro, no qual eu sempre tive minha trupe. (1971)*

Estúdio: UNIVERSAL-INTERNATIONAL Produção: LEONARD GOLDSTEIN, ROSS HUNTER Roteiro: RICHARD MORRIS De seu próprio conto. Dir. de fotografia: RUSSEL METTY Dir. de arte: BERNARD HERZBRUN, ALEXANDER GOLITZEN Cenários: RUSSELL A. GAUSSMAN, JULIA HERON Figurinos: BILL THOMAS Música: JOSEPH GERSHENSON Elenco: ANN SHERIDAN, STERLING HAYDEN, PHILIP REED, PHYLLIS STANLEY • COR • EUA • 80 MIN.



Desejo atroz

(All I Desire, 1953)



Sinopse: Naomi Murdoc é uma atriz que deixou marido, duas filhas pequenas e um filho recém-nascido na pequena cidade de Riverdale, Wisconsin, há dez anos, para tentar a vida nos palcos de Chicago. Sua família pensa que ela é um sucesso mas, na verdade, Naomi é um fracasso e não passa de uma coadjuvante em *vaudeilles*. Naomi volta a Riverdale para assistir a uma peça da filha mais nova e reencontra a mesma sociedade mesquinha e a resistência familiar. A única a apoiá-la é Lily, que sonha em ser uma atriz de sucesso como a mãe e ir viver ao lado dela sob o fascínio das luzes dos palcos. Naomi fica então dividida entre retomar sua vida familiar ou voltar à sua rotina profissional.

Fortuna crítica: *Desejo atroz* é um filme de transição entre as comédias familiares, que se passavam em pequenas comunidades, e o grande melodrama. Aqui não há comédia, mas ainda resta o cenário das pequenas cidades, que pode ser atrativa, em aparência, mas também limitada, confinada, sufocante. Barbara Stanwyck domina o filme e não tem contrapontos masculinos, os homens são sem graça. (JEAN-LOUP BOURGET, 2008)

Sirk sobre Sirk: *Eu queria que o filme se chamasse Stopover (escala), para dizer que a passagem dela por essa cidade era passageira. No livro que deu origem ao roteiro, Barbara Stanwyck vai embora ao final. No filme, ela fica. O que você queria? É o happy end, como dizem. Meu produtor, Ross Hunter, era um homem de ferro, não dava pra enganá-lo. (1971)*

Estúdio: UNIVERSAL-INTERNATIONAL Produção: ROSS HUNTER Roteiro: JAMES GUNN, ROBERT BLEES Do romance de CAROL BRINK Dir. de fotografia: CARL GUTHRIE Dir. de arte: BERNARD HERZBRUN, ALEXANDER GOLITZEN Cenários: RUSSELL A. GAUSSMAN, JULIA HERON Figurinos: ROSEMARY ODELL Música: JOSEPH GERSHENSON Elenco: BARBARA STANWYCK, RICHARD CARLSON, MARCIA HENDERSON, MAUREEN O'SULLIVAN • PB • EUA • 79 MIN.

Átila, o rei dos Hunos

(*Sign of the Pagan*, 1954)



Sinopse: Em 450, Átila sonha em conquistar Roma. Marciano, centurião romano, pede a Teodósio, imperador de Bizâncio, sua ajuda para salvar a capital do Império do Ocidente. Teodósio recusa, mas é convencido por sua irmã, a princesa Pulcheria, que está apaixonado por Marciano. Teodósio é obrigado a renunciar e Pulcheria sobe ao trono. É nesse momento que Átila se prepara para atacar Roma, mas um encontro com o Papa o dissuade momentaneamente. Um sangrento combate se arma então entre os Hunos e o exército romano.

Fortuna crítica: É porque devemos encarar um mundo fatalista, privado da dimensão trágica e de significação cristã, que a medida da vontade do homem é tão crucial para produzir uma nova realidade. Em *Átila*, há o crepúsculo. O Império Romano e a civilização estão se desintegrando. Um milênio de trevas está por vir. Somente a vontade pode nos guiar. Se o cinema nos dá a realidade, o melodrama nos dá o que há em nós. O cinema e o melodrama se unem para nos mostrar: o que há por trás da imagem? Quem somos nós para ousar? (TAG GALLAGHER, 2006)

Sirk sobre Sirk: *Nesse filme e nos outros feitos em Cinemascope, eu tinha que filmar de maneira a caber na nova tela e numa tela menor. Isso é tão difícil de se fazer como filmar duas versões de um mesmo filme como quando eu estava na Alemanha. Não fiquei muito satisfeito com o filme e fiquei satisfeito em partir em direção à minha amada Irlanda.* (1971)

Estúdio: UNIVERSAL-INTERNATIONAL Produção: ALBERT J. COHEN Roteiro: OSCAR BRODNEY, BARRÉ LYNDON Dir. de fotografia: RUSSEL METTY Dir. de arte: ALEXANDER GOLITZEN, EMRICH NICHOLSON Cenários: RUSSELL A. GAUSMAN, OLIVER EMERT Figurinos: BILL THOMAS Música: FRANK SKINNER, HANS J. SALTER, JOSEPH GERSHENSON Elenco: JEFF CHANDLER, JACK PALANCE, LUDMILA TCHERINA, RITA GAM, JEFF MORROW • COR • EUA • 92 MIN.

Sublime obsessão

(*Magnificent Obsession*, 1954)



Sinopse: Bob Merrick é um *playboy* egoísta e inconsequente, herdeiro de um império. Ao sofrer um acidente, causa involuntariamente a morte de Dwayne Phillips, médico generoso e adorador por toda uma comunidade. A viúva, Helen Phillips, inconsolável, passa a odiar Bob e a culpá-lo pela morte do marido. Ele, por outro lado, sente-se atraído por ela e faz de tudo para conquistá-la. Até que um dia, Bob causa, mais uma vez involuntariamente, um acidente que deixa Helen cega. Obcecado por salvá-la, Bob volta para a escola de Medicina somente para poder operar a mulher que ama.

Fortuna crítica: *Sublime obsessão* é uma narrativa duplamente melodramática. Primeiro, pela utilização sistemática da coincidência e da fatalidade passando à intervenção da providência. Isso está em consonância com a crença melodramática de que “nada acontece por acaso”. A catástrofe e a providência são duas faces da mesma moeda, e a primeira é, quase sempre, o disfarce de uma providência tardia. O melodrama se afirma como tal. As coincidências não têm que ser justificadas, elas são a mola-mestra do filme. (JEAN-LOUP BOURGET, 1984)

Sirk sobre Sirk: *Minha primeira reação a Sublime obsessão foi o espanto e a hesitação. Mas havia algo de irracional que me atraía. Algo de insensato, uma verdadeira obsessão, pois trata-se de uma das mais loucas histórias de amor jamais escritas.* (1971)

Estúdio: UNIVERSAL-INTERNATIONAL Produção: ROSS HUNTER Roteiro: ROBERT BLEES Do romance de LLOYD C. DOUGLAS Dir. de fotografia: RUSSEL METTY Dir. de arte: BERNARD HERZBRUN, EMRICH NICHOLSON Cenários: RUSSELL A. GAUSMAN, RUBY R. LEVITT Figurinos: BILL THOMAS Música: FRANK SKINNER, JOSEPH GERSHENSON Elenco: JANE WYMAN, ROCK HUDSON, AGNES MOOREHEAD, OTTO KRUGER, BARBARA RUSH • COR • EUA • 108 MIN.



Herança sagrada

(Taza, Son of Cochise, 1954)



Sinopse: Cochise, chefe da tribo Apache, morre deixando o poder para seu filho, Taza. O pai faz o filho prometer nunca mais lutar contra o exército. Taza torna-se amigo de um capitão da cavalaria, Burnett, e passa a ser o intermediador entre os nativos e o governo americano no que diz respeito à divisão de reservas indígenas. Taza está secretamente prometido à bela Oona, mas a garota desperta o desejo do irmão mais velho dele, Naiché. A rivalidade entre os irmãos aumenta quando Naiché torna-se aliado de Gerônimo e passa a fomentar a revolta dos nativos contra os americanos.

Fortuna crítica: Se podemos qualificar de tipicamente melodramático o motivo dos irmãos inimigos, é preciso relativizar, pois tais motivos estruturais estão presentes também no cinema de aventura, sobretudo no *western*, e não são específicos do universo de Sirk.

(JEAN-LOUP BOURGET, 1984)

Sirk sobre Sirk: *Fiquei muito feliz de ir para o deserto e ficar no meio dos índios. Foi por essa razão que aceitei fazer o filme. Os índios americanos sempre me interessaram e eu tentei colocar o máximo de folclore no filme. Tudo foi rodado em exteriores e tudo foi improvisado. Os índios que aparecem no filme são verdadeiros peles-vermelhas que ainda não haviam sido estragados por John Ford. (1971)*

Estúdio: UNIVERSAL-INTERNATIONAL Produção: ROSS HUNTER Roteiro: GEORGE ZUCKERMAN Do argumento de GERALD DRAYSON ADAMS Dir. de fotografia: RUSSEL METTY Dir. de arte: BERNARD HERZBRUN, EMRICH NICHOLSON Cenários: RUSSELL A. GAUSMAN, OLIVER EMERT Figurinos: JAY MORLEY JR. Música: FRANK SKINNER Elenco: ROCK HUDSON, BARBARA RUSH, GREGG PALMER, BART ROBERTS, IAN MACDONALD • COR • EUA • 77 MIN.



Sangue rebelde

(Captain Lightfoot, 1955)



Sinopse: Na Irlanda do século XIX, durante as guerras que opunham irlandeses e ingleses, Michael Martin, um simples camponês, é um rebelde que se alia a John Doherty na luta contra os colonizadores. Doherty se esconde sob a identidade de capitão Thunderbolt, enquanto Martin se torna o capitão Lightfoot, o braço direito do revolucionário. Passando a frequentar a alta roda da resistência irlandesa, Lightfoot se torna ainda mais ferrenho na luta pela independência irlandesa, opondo-se frontalmente ao capitão Hood, um colaborador. Sua tarefa se complica quando Aga, a filha do capitão Thunderbolt, por quem Lightfoot nutre uma paixão, se diz pronta a casar com Hood, seu pior inimigo.

Fortuna crítica: O “capitão mistério” é um personagem uniformemente sombrio, que parece atrair todas as maldições. Está aí algo que ele tem em comum com outros heróis sirkianos: todos estão sujeitos à sua própria sorte, às vezes, guiados por uma mesma decisão superior, uma mesma fatalidade (providência)... eles parecem fugir de um obsessivo segredo ou afrontar uma certeza secreta. (JEAN-LOUIS COMOLLI, 1967)

Sirk sobre Sirk: *Em Hollywood, temos uma luz muito forte, muito esplendorosa. Com Metty, a gente sempre colocava um filtro na objetiva da câmera. Na Irlanda, a mudança constante de luz convinha bem ao perfil do filme, no qual os bons são vilões, e os maus, bons. Além disso, Rock Hudson estava fazendo comédia e pensei que esse seria seu caminho a partir de então. (1971)*

Estúdio: UNIVERSAL-INTERNATIONAL Produção: ROSS HUNTER Roteiro: WILLIAM R. BURNETT de seu próprio romance. Dir. de fotografia: IRVING GLASSBERG Dir. de arte: ALEXANDER GOLITZEN, ERIC ORBOM Cenários: RUSSELL A. GAUSMAN, OLIVER EMERT Figurinos: BILL THOMAS Música: JOSEPH GERSHENSON Elenco: ROCK HUDSON, BARBARA RUSH, JOHN MORROW, KATHLEEN RYAN • COR • EUA • 91 MIN.



Tudo o que o céu permite

(*All That Heaven Allows*, 1956)



Sinopse: Cary Scott, uma jovem viúva, vive sozinha numa periferia rica da Nova Inglaterra depois que os filhos foram estudar fora. Resignada com a viuvez e a solidão, o cotidiano de Cary se transforma quando ela se apaixona pelo seu jardineiro, Ron Kirby, mais jovem que ela uns dez anos, garboso e gentil. Ron mostra a Cary um mundo diferente, longe da hipocrisia da vida pequeno burguesa que ela leva. Seus filhos, no entanto, vão se opor frontalmente ao novo namorado da mãe, assim como a sociedade que os cerca.

Fortuna crítica: A emoção pura que brota do filme vem do contraste entre os dois protagonistas. Kirby não se mexe, encarna um polo de estabilidade, absoluto em sua filosofia. Cary, mulher, viúva, vítima, deve fazer todo o percurso – doloroso – que a leva a romper com seu conforto, seu meio social, seus amigos, sua própria família. Nesse sentido, *Tudo o que o céu permite* aparece como uma variação sobre o tema já tratado em *La Habana*: as intermitências do coração. É também o filme de Sirk que melhor ilustra a comparação já feita com a obra de Dreyer.

(JEAN-LOUP BOURGET, 1984)

As mulheres são mexeriqueiras. Quase não há homens nesse filme além de Rock, e eles são menos importantes do que os copos ou as cadeiras. Depois de ver esse filme, eu jamais quereria ir a uma pequena cidade norte-americana. (R. W. FASSBINDER, 1988)

Estúdio: UNIVERSAL-INTERNATIONAL Produção: ROSS HUNTER Roteiro: PENN FENWICK Do argumento de EDNA E HARRY LEE Dir. de fotografia: RUSSEL METTY Dir. de arte: ALEXANDER GOLITZEN, ERIC ORBOM Cenários: RUSSELL A. GAUSMAN, JULIA HERON Figurinos: BILL THOMAS Música: FRANK SKINNER, JOSEPH GERSHENSON Elenco: JANE WYMAN, ROCK HUDSON, AGNES MOOREHEAD, VIRGINIA GREY, GLORIA TALBOTT, WILLIAM REYNOLDS • COR • EUA • 89 MIN



Chamas que não se apagam

(*There's Always Tomorrow*, 1956)



Sinopse: Clifford Groves, é dono de uma fábrica de brinquedos e casado com Marion, mulher devotada ao lar e à criação dos três filhos adolescentes. Cliff leva uma vida pacata, mas sente-se solitário mesmo com a aparente vida fervilhante que o rodeia. Ele reencontra uma antiga paixão, Norma Vail, estilista de sucesso, que nunca se casou e vive em Nova York. Amargurados em suas vidas pessoais, Cliff e Norma aspiram justamente à imagem que o outro sustenta. A paixão entre os dois reacende-se, mas Cliff terá que enfrentar a pressão dos filhos para que o pai se afaste da mulher que lhe devolve o prazer de viver.

Fortuna crítica: A escolha dos atores contribui para a criação de uma atmosfera sombria para o filme. MacMurray e Stanwyck já tinham estado juntos em *Pacto de sangue*, de Billy Wilder, um arquétipo do filme *noir*. Ele já era um americano apagado, bem mais tranquilo que essa *femme fatale* que o levava a se perder. A escolha de um “velho casal de Hollywood” é fonte de ambiguidades. Não nos surpreendemos ao vê-los juntos, isso já aconteceu antes. Mas a idade e a familiaridade entre eles ressaltam, como rugas em um rosto envelhecido, o aspecto irreal e nostálgico do filme. Como o amanhã poderia existir para essas estrelas vindas de ontem? (JEAN-LOUP BOURGET, 1984)

Barbara Stanwyck e Fred MacMurray estavam excelentes. Mas acho que tem um problema de *casting* com relação à outra mulher, Maureen O'Sullivan; e também no roteiro. Além disso, o filme deveria ter sido em cores, era o que estava previsto no início. (R. W. FASSBINDER, 1988)

Estúdio: UNIVERSAL-INTERNATIONAL Produção: ROSS HUNTER Roteiro: BERNARD C. SCHOENFELD Do argumento de URSULA PARROTT Dir. de fotografia: RUSSEL METTY Dir. de arte: ALEXANDER GOLITZEN, ERIC ORBOM Cenários: RUSSELL A. GAUSMAN, JULIA HERON Figurinos: JAY MORLEY JR. Música: HERMAN STEIN, HEINZ ROEMHELD, JOSEPH GERSHENSON Elenco: BARBARA STANWYCK, FRED MACMURRAY, JOAN BENNET, WILLIAM REYNOLDS, PAT CROWLEY, GIGI PERREAU • PB • EUA • 84 MIN



Palavras ao vento

(Written in the Wind, 1957)



Sinopse: Kyle Hadley, rico herdeiro de uma companhia petrolífera, casa-se com a bela e jovem Lucy. Kyle é um *playboy* alcóolatra e irresponsável, que só dá desgosto ao pai, Jasper Hadley. Ao contrário de Mitch Wayne, melhor amigo de Kyle, braço direito de Jasper e apaixonado por Lucy. Já a filha do magnata, Marylee é um garota desequilibrada, intensa e liberada demais para o conceito do pai. Marylee tentará de toda maneira casar-se com Mitch, que não consegue esconder a paixão que sente pela mulher do melhor amigo.

Fortuna crítica: A cada enquadramento, Sirk estala suas cores quase cafonas (mas nunca cafonas, entre uma coisa e outra vai uma distância de léguas: a que separa a cafonice representada de um ex-aluno de Panofski como Sirk), seus espelhos delirantes a duplicar os seres e a contemplá-los cruelmente, seus vidros separando os seres do mundo. É toda uma sutil maquinação que transforma por vezes histórias horríveis em obras-primas. Não é o caso aqui. Aqui temos uma boa história que se transforma em obra-prima. (INÁCIO ARAÚJO, 2005)

Sirk sobre Sirk: *Um tiro. Logo depois, Bacall cai. Pensamos que ela está morta; ela só desmaiou. Mais tarde, achamos que ela é fácil; ela é casta. Achamos que ela está apaixonada; ela está insatisfeita. Achamos que ela é adúltera; ela é fiel. Achamos que ela é estéril; ela está grávida: Melô.* (POSITIF, 1982)

Estúdio: UNIVERSAL-INTERNATIONAL Produção: ROSS HUNTER Roteiro: GEORGE ZUCKERMAN Do romance de ROBERT WILDER Dir. de fotografia: RUSSEL METTY Dir. de arte: ALEXANDER GOLITZEN, ROBERT CLATWORTHY Cenários: RUSSELL A. GAUSMAN, JULIA HERON Figurinos: BILL THOMAS, JAY MORLEY JR. Música: FRANK SKINNER Elenco: ROCK HUDSON, LAUREN BACCAL, ROBERT STACK, DOROTHY MALONE, ROBERT KEITH • COR • EUA • 98 MIN



Sinfonia interrompida

(Interlude, 1957)



Sinopse: Helen Banning é uma jovem americana que trabalha em Munique num centro cultural americano. Fascinada pela cultura europeia, ela se envolve com um maestro germano-italiano, Tonio Fischer. Depois de se entregar ao maestro, Helen descobre que ele é casado e que esconde uma mulher que sofre de problemas mentais. Desiludida, Helen procura consolo nos braços do doutor Morley Dwyer, também americano e que lhe promete amor verdadeiro e uma volta às raízes de sua terra natal.

Fortuna crítica: Podemos ter prazer em assistir a esse conto de fadas ao avesso, no qual a heroína fica, por um breve momento, extasiada pelo prestígio de uma Europa um tanto caricatural e satânica. É um prazer perverso. O charme dos intérpretes e uma direção atenta nos faziam acreditar nos cartões-postais suíços de *Sublime obsessão*, mas não se acredita aqui nos de Munique e Salzburgo. (JEAN-LOUP BOURGET, 1984)

É um filme de difícil compreensão. Primeiro porque tudo parece falso. O filme se passa em Munique, mas esta nós conhecemos de outra forma. A Munique de *Sinfonia interrompida* é feita a partir de Prunkbauten, Königsplatz, Schloss Nymphenburg, Herkulesaal. Depois, a gente percebe: isto é a Munique vista por um americano. (R. W. FASSBINDER, 1988)

Estúdio: UNIVERSAL-INTERNATIONAL Produção: ROSS HUNTER Roteiro: DANIEL FUCHS, FRANKLIN COEN Do argumento de JAMES CAIN Dir. de fotografia: WILLIAM DANIELS Dir. de arte: ALEXANDER GOLITZEN, ROBERT E. SMITH Cenários: RUSSELL A. GAUSMAN Figurinos: JAY MORLEY JR. Música: FRANK SKINNER, JOSEPH GERSHENSON Elenco: JUNE ALLYSON, ROSSANO BRAZZI, MARIANNE COOK, KEITH ANDES • COR • EUA • 90 MIN



Hino de uma consciência

(*Battle Hymn*, 1957)



Sinopse: Dean Hess, é um ex-aviador, convertido em pastor, que não consegue superar o trauma de ter causado a morte de 37 crianças num orfanato alemão durante um bombardeio mal planejado. Ele se alista como coronel na guerra da Coreia para tentar se redimir, e transforma sua base num refúgio para crianças orfãs. Ajudado pela professora Miss Yang, Dean pretende levar as crianças para uma ilha do Pacífico, longe da guerra. Mas um último ataque vai colocar em risco a missão do coronel e a integridade física dos que o cercam.

Fortuna crítica: Na obra de Sirk, a pureza da linha e da atmosfera de *Hino de uma consciência* fazem desse filme um marco importante entre *Tudo o que o céu permite* e *Amar e morrer*. Do primeiro, o filme tem o clima bucólico, o simbolismo da árvore: dois pinheiros paralelos simbolizam o amor impossível de Dean Hess e da jovem indo-coreana En Soon Yang. E a guerra, a referência à Alemanha no flashback, a presença de Jack Mahoney e de Don DeFore anunciam *Amar e morrer*. (JEAN-LOUP BOURGET, 1984)

Sirk sobre Sirk: *O que me interessou nessa história foi esse personagem Dean Hess, um homem que mata e, ao mesmo tempo, salva crianças. Ele é feito de duas matérias diferentes. Eu queria um filme que falasse sobre ética e religião, sobre misticismo, magia e fé. Ética e religião são duas coisas bem diferentes. Eu me interesso pelas pessoas que acreditam num deus da vingança, pois duvido que a vingança seja ética.* (1971)

Estúdio: UNIVERSAL-INTERNATIONAL Produção: ROSS HUNTER Roteiro: CHARLES GRAYSON, VINCENT B. EVANS Da biografia do coronel DEAN HESS Dir. de fotografia: RUSSEL METTY Dir. de arte: ALEXANDER GOLITZEN, EMRICH NICHOLSON Cenários: RUSSELL A. GAUSMAN Figurinos: BILL THOMAS Música: FRANK SKINNER, JOSEPH GERSHENSON Elenco: ROCK HUDSON, ANNA KASHFI, DAN DURYEA, DON DEFORE • COR • EUA • 108 MIN



Almas maculadas

(*The Tarnished Angels*, 1958)



Sinopse: Roger Shumann, é um ex-piloto da Força Aérea americana obrigado a trabalhar num show de acrobacias, mais de dez anos depois da II Guerra Mundial. Ele divide o estrelado com a mulher, LaVerne Shumann, paraquedista profissional, e é ajudado pelo companheiro Jiggs, mecânico que trabalha na sombra para o amigo brilhar. Roger e LaVerne têm um filho, Jack, cuja paternidade é, indiscriminadamente, questionada. Roger, LaVerne e Jiggs formam um *ménage à trois* na surdina, mas convivem em paz até a chegada de um jornalista alcólatra, Burke Devlin, que também se apaixona por LaVerne e se fascina pelo mito Shumann.

Fortuna crítica: Mais do que qualquer outro filme de Sirk, *Almas maculadas* está cheio de imagens de armadilhas, imagens que representam os personagens como sendo presos por padrões que os cercam. Existem numerosas representações específicas de tais armadilhas. O estilo de iluminação trabalha para a criação de áreas alternadas de luz e de trevas; cada área parece cercar ou sufocar as outras, assim como a luz é cercada pela escuridão e a escuridão pela luz. (FRED CAMPER, 1971)

Sirk sobre Sirk: *Esse filme é um retorno, no que diz respeito ao estilo, aos meus primeiros filmes americanos. É baseado numa história escrita por Faulkner, que me disse um dia que esse filme era a melhor adaptação já feita no cinema.* (CAHIERS DU CINÉMA, 1971)

Estúdio: UNIVERSAL-INTERNATIONAL Produção: ALBERT ZUGSMITH Roteiro: GEORGE ZUCKERMAN Do romance de WILLIAM FAULKNER Dir. de fotografia: IRVIN GLASSBERG Dir. de arte: ALEXANDER GOLITZEN, ALFRED SWEENEY Cenários: RUSSELL A. GAUSMAN, OLIVER EMERT Figurinos: BILL THOMAS Música: FRANK SKINNER Elenco: ROCK HUDSON, ROBERT STACK, DOROTHY MALONE, JACK CARSON, ROBERT MIDDLETON • PB • EUA • 91 MIN



Amar e morrer

(A Time to Love and a Time to Die, 1958)



Sinopse: De volta do fronte russo para três semanas de repouso em Berlim, o soldado alemão Ernst Graeber encontra sua cidade devastada e seu lar destruído. Para encontrar seus pais, ele procura ajuda do médico da cidade, Dr. Kruser, mas descobre que o homem está num campo de concentração. A filha do médico, Elizabeth Kruse, o recebe e acaba se apaixonando por ele. Na cidade destruída, os dois se casam e Graeber conta com a ajuda de seu antigo professor, Pohlmann, para descobrir o paradeiro do sogro e de seus pais.

Fortuna crítica: A parte central do filme contém a promessa de um rosto, o da doce Elizabeth, que, desafiando o nazismo, a Gestapo, os bombardeios, cultiva um raminho de salsa na sua janela, ama Ernst às margens de um lago, ao pé de uma árvore misteriosamente (misticamente?) florida. Aqui, o melodrama, sua iconografia das estações, sua crença no eterno retorno do mesmo acentuam o patético, contradizendo, discretamente, o pessimismo da conclusão.

(JEAN-LOUP BOURGET, 1984)

Sirk sobre Sirk : *Eu deveria apresentar o filme na Rússia, quando ele foi misteriosamente retirado de cartaz. Alguém deve ter se dado conta de que no final os russos matavam John Gavin, o bom alemão, e decidiram que era um filme antissoviético. Fiquei surpreso, pois o final é irônico... é um filme contra a guerra, contra as matanças, e é um filme antinazista. Tudo isso me deprimiu profundamente. (1971)*

Estúdio: UNIVERSAL-INTERNATIONAL Produção: ROBERT ARTHUR Roteiro: ORIN JANNINGS Do romance de ERIC MARIA REMARQUE Dir. de fotografia: RUSSEL METTY Dir. de arte: ALEXANDER GOLITZEN, ALFRED SWEENEY Cenários: RUSSELL A. GAUSMAN Figurinos: BILL THOMAS Música: MIKLÓS RÓZSA Elenco: JOHN GAVIN, LISELOTTE PULVER, ERICH MARIA REMARQUE, JOCK MAHONEY • COR • EUA • 133 MIN



Imitação da vida

(Imitation of Life, 1959)



Sinopse: Lora Meredith é uma aspirante a atriz que cria, sozinha, a filha, Suzy. Ela conhece a caridosa Annie Johnson, que também tem uma filha, Sarah Jane. As duas mulheres tornam-se amigas e Annie torna-se a empregada de Lora, enquanto essa brilha como atriz. Já Sarah Jane rejeita a mãe pela cor da sua pele e sai de casa para viver uma vida de mentira, escondendo sua verdadeira origem. Quando Suzy se apaixona pelo namorado da mãe, a rivalidade entre mãe e filha aflora, enquanto que a rejeição de Sarah Jane a Annie se torna cada vez mais violenta.

Fortuna crítica: Sarah Jane quer ser tida como branca, não porque é bonito, mas porque pode-se viver melhor. Lora Meredith não faz teatro porque acha belo, mas porque gente de sucesso consegue uma posição melhor. Annie não deseja ter um enterro pomposo porque teria alguma vantagem nisso, mas porque assim, mesmo morta, teria um significado para a sociedade que nunca teve em vida. Nenhum desses protagonistas parece compreender que tudo isto – pensamentos, desejos, sonhos – são provocados e manipulados pela sociedade. Eu não conheço nenhum filme que exponha esta circunstância de maneira tão clara e desesperada. (R. W. FASSBINDER, 1988)

Sirk sobre Sirk : *É uma crítica social dos brancos e dos negros. Não se pode escapar à sua natureza. Imitação da vida é um filme sobre a situação dos negros antes do "Black is beautiful". Tentei fazer um filme sobre a consciência social branca e negra. Os negros e os brancos vivem imitações de vida. (1971)*

Estúdio: UNIVERSAL-INTERNATIONAL Produção: ROSS HUNTER Roteiro: ELEANORE GRIFFIN, ALLAN SCOTT Do romance de FANNIE HURST Dir. de fotografia: RUSSEL METTY Dir. de arte: ALEXANDER GOLITZEN, RICHARD H. REIDEL Cenários: RUSSELL A. GAUSMAN, JULIA HERON Figurinos: BILL THOMAS, JEAN LOUIS (vestidos de Lana Turner). Música: FRANK SKINNER Elenco: LANA TURNER, JUANITA MOORE, JOHN GAVIN, SANDRA DEE, SUSAN KOHNER, MAHALIA JACKSON • COR • EUA • 124 MIN

Filmografia complementar

1934

Zwei Genies (*Dois gênios*)

Dreimai Liebe (*Três podem amar*)

Der Eingebildete Kranke (*O doente imaginário*)

Produção: Peter Paul Brauer. Roteiro: L. A. L. Müller, Rudo Ritter, de peças de Molière.

Curtas-metragens produzidos pela UFA.

1935

't was één April (*Era 1º de abril*)

Estúdio: UFA. Direção: Detlef Sierck, Jacques van Pol. Roteiro: H.W. Litschke, Rudo Ritter, Jacques van Tol. Elenco: Johan Kaart, Jopie Koopman, Herman Tholen.

Preto e branco.

Versão holandesa de *1º de abril*.

1936

La chanson du souvenir (*A canção da lembrança*)

Estúdio: UFA. Direção: Detlef Sierck, Serge de Poligny. Produção: Bruno Duday Roteiro: Detlef Sierck, Franz Wallner-Basté. Elenco: Mártha Eggerth, Max Michel, Collette Darfeuil.

Preto e branco.

Versão francesa de *Onde canta o rouxinol*, de Carl Lamac, 1936.

1938

Accord final (*Ajuste final*)

Produção: J. Weissmann (France-Suisse Films). Direção: Ignacy Rosenkranz. Roteiro: Ignacy Rosenkranz, Max Kolpé. Elenco: Käthe von Nagy, Josette Day, Nane Germon.

Preto e branco. 95 min.

Direção não creditada de Douglas Sirk.

1946

The Strange Woman (*Flor do mal*)

Estúdio: United Artists/Hunt Stromberg Produção: Jack Chertov Direção: Edgar G. Ulmer Roteiro: Herb Meadow Elenco: Hedy Lamarr, George Sanders, Louis Hayward.

Preto e branco. 100 min.

Direção não creditada de Douglas Sirk.

1948

Lulu Belle

Estúdio: Columbia. Produção: Benedicte Bogeaus. Direção: Leslie Fenton. Roteiro: Everett Freeman. Elenco: Dorothy Lamour, George Montgomery, Otto Kruger.

Preto e branco. 86 min.

Direção não creditada de Douglas Sirk.

1956

Never Say Goodbye (*Nunca deixei de te amar*)

Estúdio: Universal International. Produção: Albert J. Cohen. Direção: Jerry Hopper. Roteiro: Charles Hoffman; de peça de Luigi Pirandello. Elenco: Rock Hudson, George Sanders.

Cor. 96 min.

Direção não creditada de Douglas Sirk.

1975

Sprich Zu mir wie der Regen (*Fale comigo como a chuva*)

Direção: Douglas Sirk e alunos da Escola de Cinema de Munique. Roteiro: coletivo, baseado em peça de Tennessee Williams. Cor. 12 min.

Curta-metragem

1977

Silvesternacht, Ein Dialog (*Véspera de ano novo, um diálogo*)

Direção: Douglas Sirk e alunos da Escola de Cinema de Munique. Roteiro: coletivo, da peça de Arthur Schnitzler. Elenco: Christian Berkel, Hanna Schygulla.

Cor. 18 min.

Curta-metragem

1978

Bourbon Street Blues

Direção: Douglas Sirk e alunos da Escola de Cinema de Munique. Roteiro: Douglas Sirk, George Borgel, Hans Schmid, da peça de Tennessee Williams. Direção de fotografia: Michael Bauhaus. Elenco: Rainer Werner Fassbinder, Annemarie Dueringer.

Cor. 24 min.

Curta-metragem

Programação extra



O medo devora a alma

(*Angst essen Seele auf*, Alemanha, 1974)

Emmi Kurowski é uma viúva de uns 60 anos que leva uma vida simples. Ela conhece e se apaixona por Ali, um imigrante marroquino bem mais novo que ela. Quando Emmi decide anunciar para a família que pretende se casar, vai ter que enfrentar a fúria e o desprezo dos dois filhos e da sociedade que a cerca. *Remake de Tudo o que o céu permite.*

Direção, roteiro, produção e direção de arte: Rainer Werner Fassbinder Direção de fotografia: Jürgen Jürges Montagem: Thea Eymész Elenco: Brigitte Mira, El Hedi ben Salem, Barbara Valentin, Irm Hermann, Karl Scheydt, Marquard Bohm. Cor. 93 min



Longe do paraíso

(*Far from Heaven*, Estados Unidos, 2002)

Anos 50. Cathy Whitaker é uma dona de casa que mora no subúrbio de uma cidade americana; casada e mãe de família. Quando descobre que seu marido tem um caso com um outro homem, se desespera e só encontra conforto nos braços do seu jovem jardineiro, um homem negro e íntegro. Ela se apaixona por ele, mas vai ter que enfrentar o preconceito da sociedade.

Filme formal e tematicamente inspirado em *Tudo o que o céu permite* e *Imitação da vida*.
Direção e roteiro: Todd Haynes. Produção: Christine Vachon, Jody Allen. Direção de fotografia:

Edward Lachman. Direção de arte: Marc Friedberg, Peter Rogness. Montagem: James Lyons. Figurinos: Sandy Powell. Música: Elmer Bernstein. Elenco: Julianne Moore, Dennis Quaid, Dennis Haysbert. Patricia Clarkson, Viola Davis. Cor. 107 min.



Imitação da vida

(*Imitation of Life*, Estados Unidos, 1934)

Bea Pullman cria sozinha, com dificuldade, a filha pequena, Jessie. Ela conhece a boa Delilah Johnson, uma negra, cozinheira de mão cheia, que passa a ser sua empregada e melhor amiga. Delilah cria uma receita fabulosa de panquecas, o que transforma a vida das duas mulheres. Agora, ricas, elas enfrentarão problemas com as respectivas filhas. Enquanto Jessie se apaixona pelo mesmo homem que a mãe, a filha de Delilah, Peola, renega a mãe por causa de sua cor.

Filme que deu origem ao roteiro de *Imitação da vida*, de Douglas Sirk.

Direção: John M. Stahl. Roteiro: William Hurlbut; do romance de Fanny Hurst. Produção: Carl Laemmle Jr., Henry Henigson. Direção de fotografia: Merrit Gerstad. Direção de arte: Charles D. Hall. Montagem: Philip Cahn, Maurice Wright. Elenco: Claudette Colbert, Louise Beavers, Warren William, Ned Sparks. Preto e branco. 111 min.



Sublime obsessão

(*Magnificent Obsession*, Estados Unidos, 1935)

O marido de Helen Hudson morre num acidente porque o equipamento que poderia salvá-lo estava sendo usado para socorrer o *playboy* Robert Merrick. O *bon vivant* se aproxima

Programação de aulas

de Helen e acaba causando outro acidente, em que ela fica cega. Sem saber que o homem que agora a ajuda é o causador da morte do marido, Helen se apaixona por Robert. Para tentar fazê-la recuperar a visão, Robert retoma os estudos de Medicina. wPrimeira versão feita pela Universal do romance de Lloyd C. Douglas.

Direção: John M. Stahl. Roteiro: Sara Y. Mason, Victor Heerman, George O'Neil; do romance de Lloyd C. Douglas. Produção: John M. Stahl, E. M. Asher. Direção de fotografia: John J. Mescall. Direção de arte: Charles D. Hall. Montagem: Milton Carruth. Elenco: Irene Dunne, Robert Taylor, Charles Butterworth, Ralph Morgan. Preto e branco. 101 min.



Segredos e mentiras

(Secrets and Lies, Inglaterra, 1996)

Cynthia Pearl, mulher de meia-idade que trabalha como operária, descobre que a filha que deu em adoção, Hortense, é negra, bem-sucedida e quer se reaproximar da mãe biológica.

A filha legítima de Cynthia, Roxanne, garota revoltada, a princípio, não aceita a nova configuração familiar. Paralelamente, o irmão de Cynthia, Maurice, tem problemas com a mulher que não consegue engravidar. Melodrama feminino que aborda questões presentes nos filmes de Sirk, mas de maneira formalmente distinta.

Direção e roteiro: Mike Leigh. Produção: Simon Channing-Williams. Direção de fotografia: Dick Pope. Direção de arte: Eve Stuart. Montagem: Jon Gregory. Música: Andrew Dickson. Elenco: Brenda Blethyn, Marianne Jean-Baptiste, Timothy Spall, Phyllis Logan, Claire Rushbrook. Cor. 136 min.

SÃO PAULO

19 de maio, 10h

“Sirk, a formação de um estilo”

Pedro Maciel Guimarães

Pesquisador em História e Estética do Cinema e Audiovisual, e curador da mostra *Douglas Sirk, o príncipe do melodrama*.

30 de maio, 10h

“De Sierck a Sirk, da UFA a Hollywood”

Cássio Starling Carlos

Crítico de cinema da *Folha de S. Paulo* e curador da mostra *Douglas Sirk, o príncipe do melodrama*.

BRASÍLIA

2 de junho, 14h30

“Sirk, a herança de um gênero”

Pedro Maciel Guimarães

Pesquisador em História e Estética do Cinema e Audiovisual, e curador da mostra *Douglas Sirk, o príncipe do melodrama*.

RIO DE JANEIRO

19 de junho, 14h

“A encenação pelo excesso e o sistema sirkiano”

Mariana Baltar

Professora de estudos de mídia da Universidade Federal Fluminense.

22 de junho, 14h

“A permanência de Douglas Sirk”

João Luiz Vieira

Professor de cinema da Universidade Federal Fluminense.

Referências Bibliográficas

OBRAS SOBRE MELODRAMA E DOUGLAS SIRK

- ASCHEID, Antje. *Hitler's Heroines. Stardom and Womanhood in Nazi Cinema*.
Filadélfia: Temple University Press, 2003
- BALTAR, Mariana. *Realidade lacrimosa – Diálogos entre o universo do documentário e a imaginação melodramática*. 2007. 278 f. Tese (Doutorado em Comunicação).
Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2007.
- BOURGET, Jean-Loup. *Douglas Sirk*. Paris: Edilig, 1984
- BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. New Haven/London: Yale University Press, 1995.
- FASSBINDER, Rainer Werner. *Anarquia da fantasia*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.
- FUSS, Diana. *Inside/Out. Lesbian Theories, Gay Theories*. Londres: Routledge, 1991.
- GLEDHILL, Christine. *Home is Where the Heart is – Studies in Melodrama and the Woman's Film*. Londres: British Film Institute, 1987.
- HALLIDAY, Jon. *Sirk on Sirk*. Londres: BFI, 1971 ; tr. fr. *Conversations avec Douglas Sirk*.
Paris: Cahiers du Cinéma, 1997.
- HAMBURGER, Esther. *O Brasil antenado, a sociedade da novela*.
Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- KLINGER, Barbara. *Melodrama and Meaning – History, Culture and the films of Douglas Sirk*.
Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 1994.
- KOEPNICK, Lutz. *The Dark Mirror – German Cinema Between Hitler and Hollywood*.
Berkeley/Los Angeles/Londres: University of California Press, 2002.
- MULVEY, Laura. *Visual and Other Pleasures*.
Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 1989.
- SHAVIRO, Steven. *The Cinematic Body*. Mineápolis: University of Minnesota Press, 1993.
- SMITH, Henry Nash. *The American West as Symbol and Myth*.
Cambridge: Harvard Univ. Press, 1981.
- SPIGEL, Lynn. *Making Room for TV: Television and the Family Ideal in Postwar America*.
Chicago/ Londres: The University of Chicago Press, 1992.
- STAGGS, Sam. *Born to be Hurt – The Untold Story of Imitation of Life*.
New York : St. Martin's Press, 2009.
- WILSON, Michael Henry. *Jacques Tourneur ou la magie de la suggestion*.
Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2003.
- XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, Nelson Rodrigues, Cinema Novo*.
São Paulo: Cosac Naify, 2003.

- ARAÚJO, Inácio. "O cinema que se ama". *Folha de São Paulo*, 15 de março de 1996.
- _____. "Douglas Sirk ensina as virtudes da observação". *Folha de São Paulo*, 12 de fevereiro de 2005.
- BLEYS, Jean-Pierre. "Quando Douglas Sirk s'appelait Detlef Sierck". *Les Cahiers de la Cinémathèque* n° 32, primavera de 1981.
- CAMPER, Fred. "The Films of Douglas Sirk - Tarnished Angels". *Screen*, verão de 1971.
- CERISUELO, Marc. "La présence germanique à Hollywood: un transfert culturel essentiel". In _____ (org.), *Vienne et Berlin à Hollywood – Nouvelles Approches*. Paris : Presses Universitaires de France, 2006.
- COMOLLI, Jean-Louis. "L'aveugle et le miroir ou l'impossible cinéma de Douglas Sirk". *Cahiers du Cinéma* n° 189, abril de 1967.
- DANEY, Serge. "La fameuse dernière scène". *Libération*, 3 de maio de 1982.
- DOUCHET, Jean. "Les années 50 ou l'évidence du regard". *Cahiers du Cinéma*, n° 443/444, maio de 1991.
- DYER, Richard. "Rock – The last guy you have figured?". In *The Culture of Queers*. Londres: Routledge, 2001.
- ELSAESSER, Thomas. "Documents on Sirk – Postscript on the documents". In MULVEY, Laura; HALLIDAY, Jon. (org.), *Douglas Sirk*. Edimburgh Film Festival, 1972.
- ELSAESSER, Thomas. ([1972] 1987). "Tales of sound and fury: Observations on the family melodrama". In GLEDHILL, Christine (org.), *Home is where the heart is: Studies in melodrama and the woman*. London: British Film Institute: [1972] 1987.
- GALLAGHER, Tag. "White Melodrama: Douglas Sirk". *Senses of Cinema* n° 36, janeiro de 2006.
- GROSZ, David. "The First Legion: Vision and perception in Sirk". *Screen*, verão de 1971.
- HAKE, Sabine. "The Melodramatic Imagination of Detlef Sierck". *Screen*, verão de 1997.
- HALLIDAY, Jon. "Notes on Sirk's German Films". In MULVEY, Laura; HALLIDAY, Jon. (org.), *Douglas Sirk*. Edimburgh Film Festival, 1972.
- HANSEN, Miriam. "The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism". In *Modernism/Modernity* 6 (2), 1999. pp. 59-77.
- JOYRICH, L. "All that television allows: TV melodrama, postmodernism and the consumer culture." In SPIGEL, Lynn., MANN, Denise. *Private Screenings: Television and the Female Consumer*. Minesota: University of Minnesota Press, 1992.
- KEHR, Dave. "Douglas Sirk without tears". *The New York Times*, 13 de outubro de 2010.

- NOWELL-SMITH, Geoffrey. "Minnelli and melodrama". In GLEDHILL, Christine (org.), *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and Woman's Film*. Londres: British Film Institute, [1972] 1987.
- RIVETTE, Jacques. "Génie de Howard Hawks". *Cahiers du Cinéma*, n° 23, maio de 1953.
- SMITH, Robert E. "Love Affairs That Always Fade". *Bright Lights Film Journal* n° 6, 1977.
- VIVIANI, Christian. "Le chant du vent, la parole de la pluie (sur deux films Allemands de Douglas Sirk)". *Positif* n° 539, janeiro de 2006.


















ENTREVISTAS DE DOUGLAS SIRK

- "Entretien avec Douglas Sirk par Jean-Claude Biette et Dominique Rabourdin", *Cahiers du Cinéma* n° 290-291, julho-agosto de 1978.
- "Entretien avec Douglas Sirk". *Cahiers du Cinéma*, número especial n° 6, fevereiro de 1980.
- "Sept questions et sept réponses sur Ecrit sur du vent de Douglas Sirk". *Positif* n° 259, setembro de 1982.

ENTREVISTA FILMADA SOBRE DOUGLAS SIRK

- BOURGET, Jean-Loup; BERTHOMIEU Pierre. Nicholas Ripoche (dir.), *All I Desire par Bourget et Berthomieu*, Carlotta Films, 2008.

Créditos

Patrocínio  **Ministério da Cultura e Banco do Brasil**
Realização  **Centro Cultural Banco do Brasil**
Apoio institucional  **Goethe-Institut São Paulo**
Organização  **Aroeira**
Curadoria e organização catálogo  **Cássio Starling Carlos e Pedro Maciel Guimarães**
Produção executiva  **Patrícia Mourão**
Coordenação de produção  **Lila Foster e Fábio Savino**
Produção de cópias  **Fábio Savino**
Produção local SP/DF/RJ  **Renata Da Costa, Daniela Marinho e Bárbara Defanti**
Monitoria SP/DF/RJ  **Danilo Figueiredo da Silva, Mariana Amaral e Giovani Barros**
Projeto gráfico  **Joana Amador**
Assistência de produção executiva  **Paula Pasquoto de Oliveira**
Assessoria de imprensa SP  **Thiago Stivaletti**
Assessoria de imprensa DF  **Objeto Sim Projetos Culturais**
Assessoria de imprensa RJ  **Cláudia Oliveira**
Tradução e transcrição de textos  **Mario Bresighello e Marina Santos Oliveira**
Revisão de textos  **Rachel Ades**
Legendagem  **Hugo Casarini**
Transporte internacional de cópias  **Brazil Wind Logistics e FedEx**
Transporte nacional  **TPK Express**
Liberação alfandegária  **KM Comex**

Agradecimentos especiais

Matthias Brunner – Douglas Sirk Foundation
Eduardo Simantob

Agradecimentos

Marc Cerisuelo, Alain Bergala, Christian Viviani, Gleison Silva, Simone Molitor
(Goethe-Institut), João Luiz Vieira, Mariana Baltar, Paulo Perdigão (*in memoriam*),
Rainer Werner Fassbinder (*in memoriam*), Alcino Leite Neto, Laura Mulvey,
Mariana Ximenes, Ismail Xavier, Luiz Carlos Oliveira Jr., Esther Hamburger, Carlos Ebert,
Djalma Limongi Batista, Thiago Stivaletti e Robert Fischer

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Douglas Sirk: o príncipe do melodrama / Pedro Maciel Guimarães,
Cássio Starling Carlos (org.). – São Paulo: Centro Cultural Banco do
Brasil; Ministério da Cultura, 2012.
187 p. il.

Inclui bibliografia e filmografia.
Vários autores.
ISBN 978-85-6381-01-0

1. Cineastas 2. Cinema – Hollywood 3. Sirk, Douglas, 1900-1987
4. Gênero – Melodrama I. Guimarães, Pedro Maciel II. Carlos,
Cássio Starling III. Título.

CDD-791.4230 92

Imagens:

Capa e contra-capas: Lana Turner e John Gavin em *Imitação da vida*.

Primeira guarda: Cena de *Palavras ao vento*.

Segunda guarda: Cena de *Sublime obsessão*.

© Ronald Grant Archive (capa, guardas e págs 3, 78, 117 e 129);

© Douglas Sirk Foundation (págs 9, 37 e 146);

Demais páginas: reprodução.

Projeto Gráfico: Joana Amador

Fontes: DTL Nobel e Sabon

Papel: Pólen Bold Imune 90 g/m²

Impressão: Fabracor

Tiragem: 1420



The End





Produção **Apoio**
Institucional

Realização

Ministério da
Cultura



[aroera]



GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PAIS RICO E PAIS SEM POBREZA