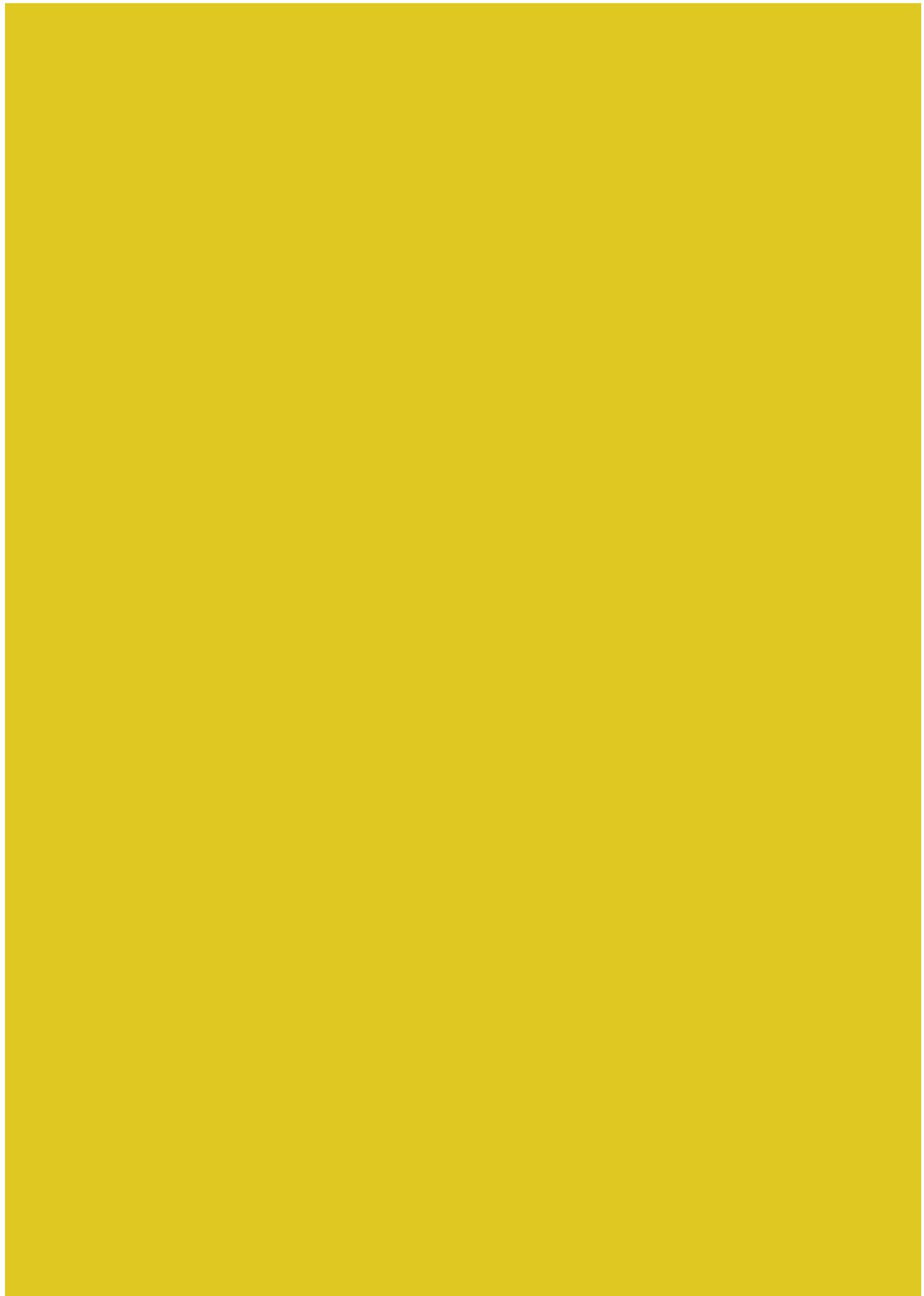
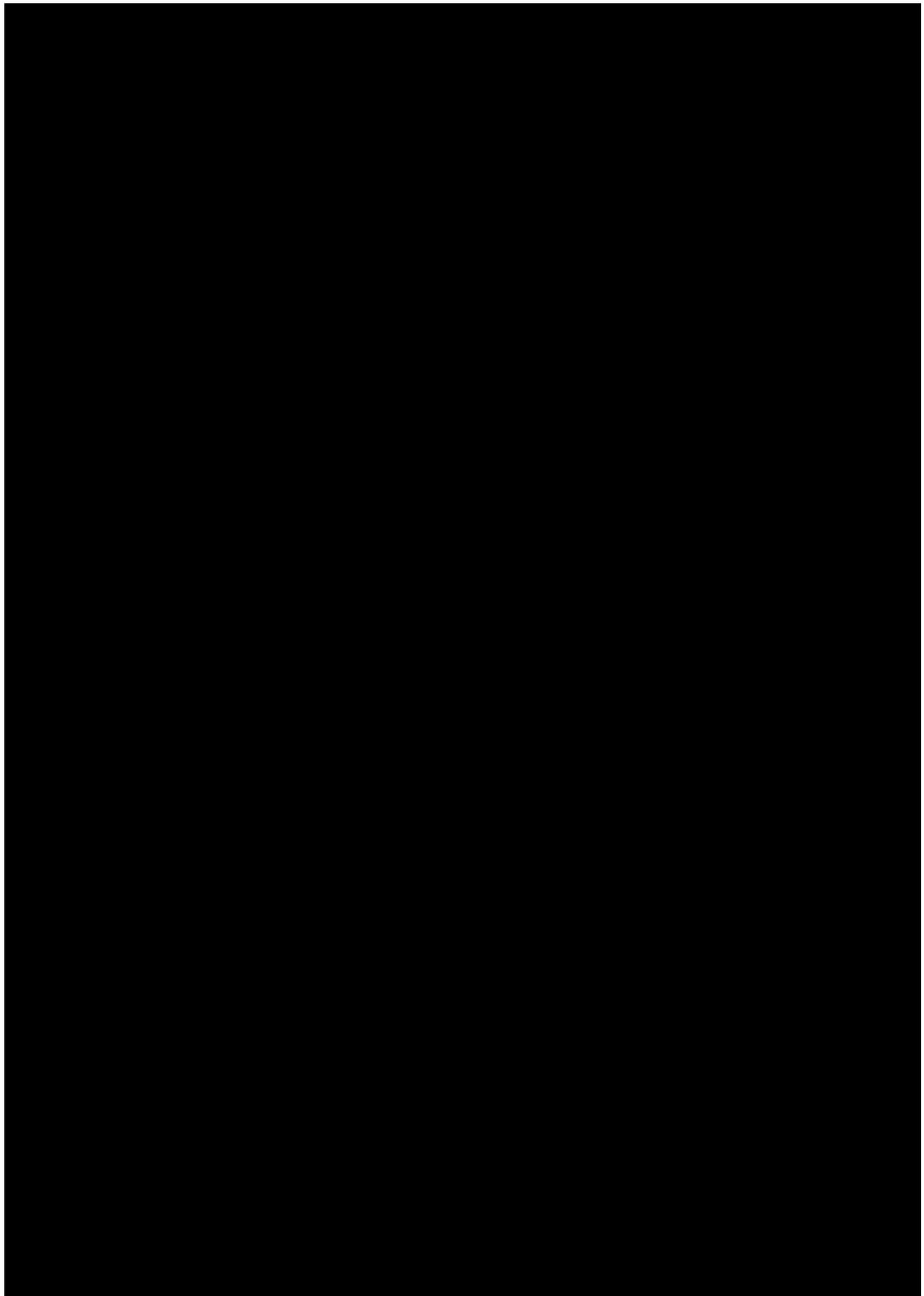


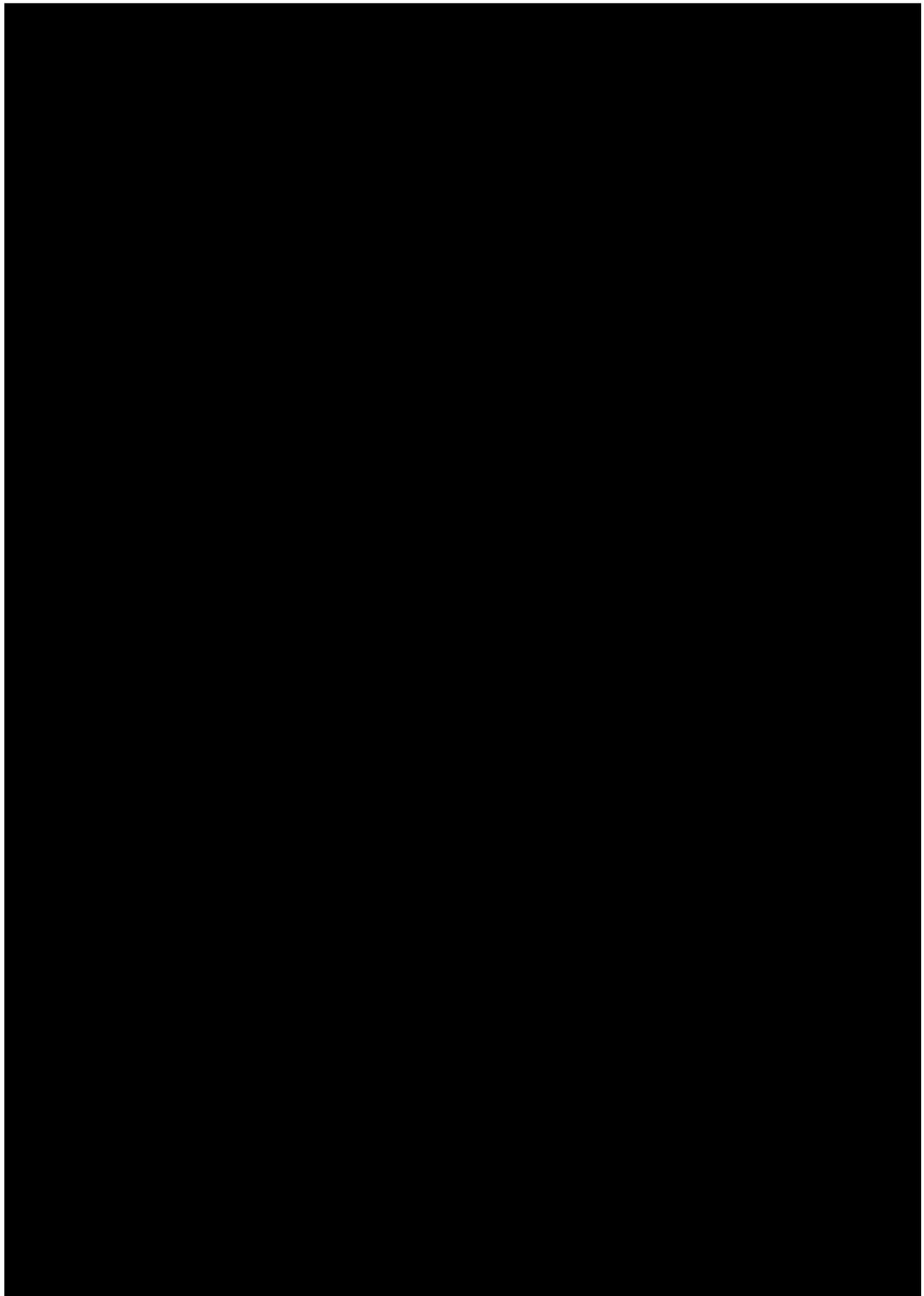
Douglas Sirk

O PRÍNCIPE DO MELODRAMA









Sumário

APRESENTAÇÃO

- 15 **Douglas Sirk, o príncipe do melodrama**
- 43 **Em defesa do melodrama**

TESTEMUNHOS

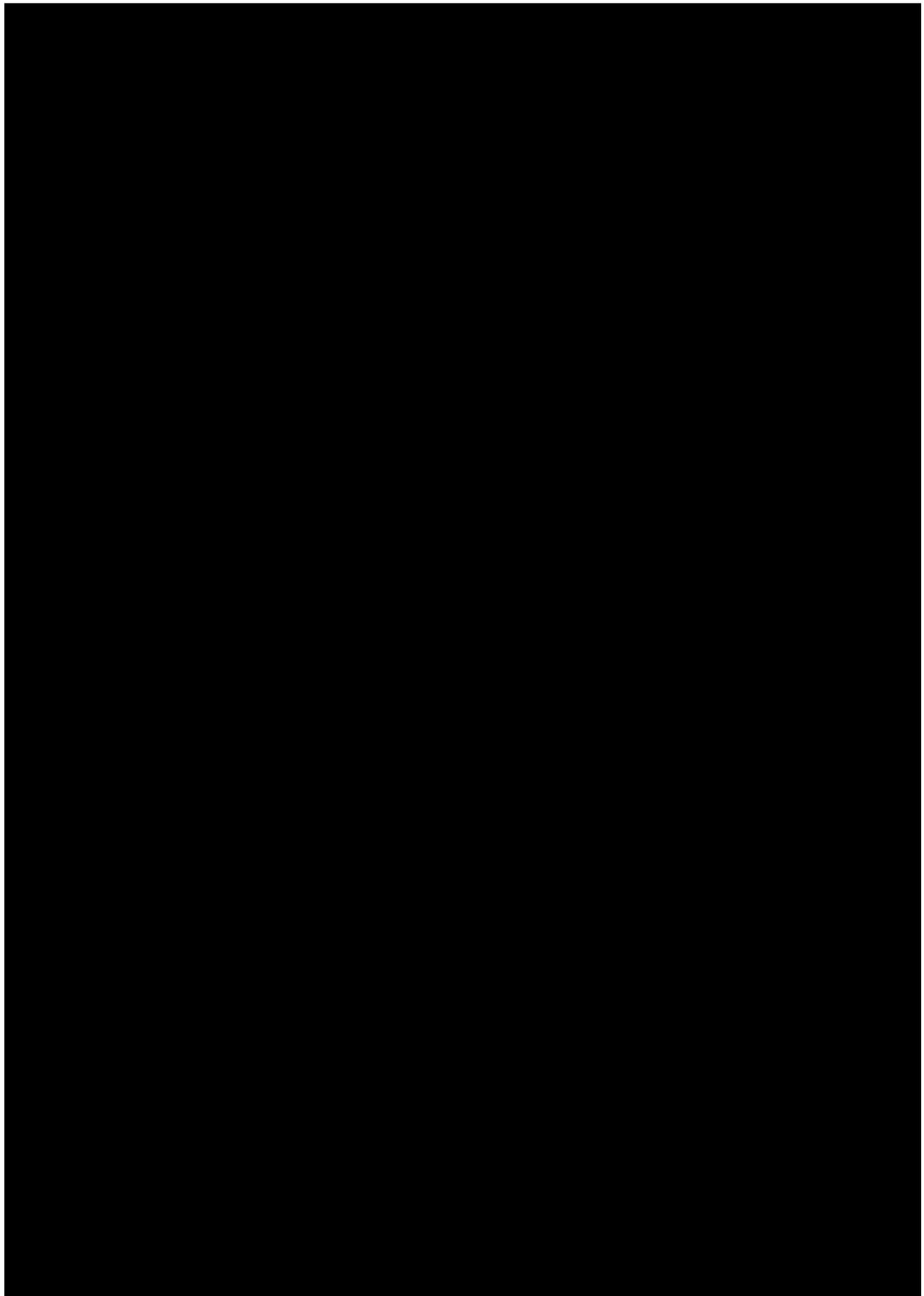
- 55 **A ternura segundo Douglas Sirk**
- 61 **Imagens do melhor (e do pior) dos mundos**
- 71 **“Dá vontade de voltar no tempo e entrar nos filmes de Sirk”**
- 77 **Cinemascope das moças (e de muitos rapazes)**

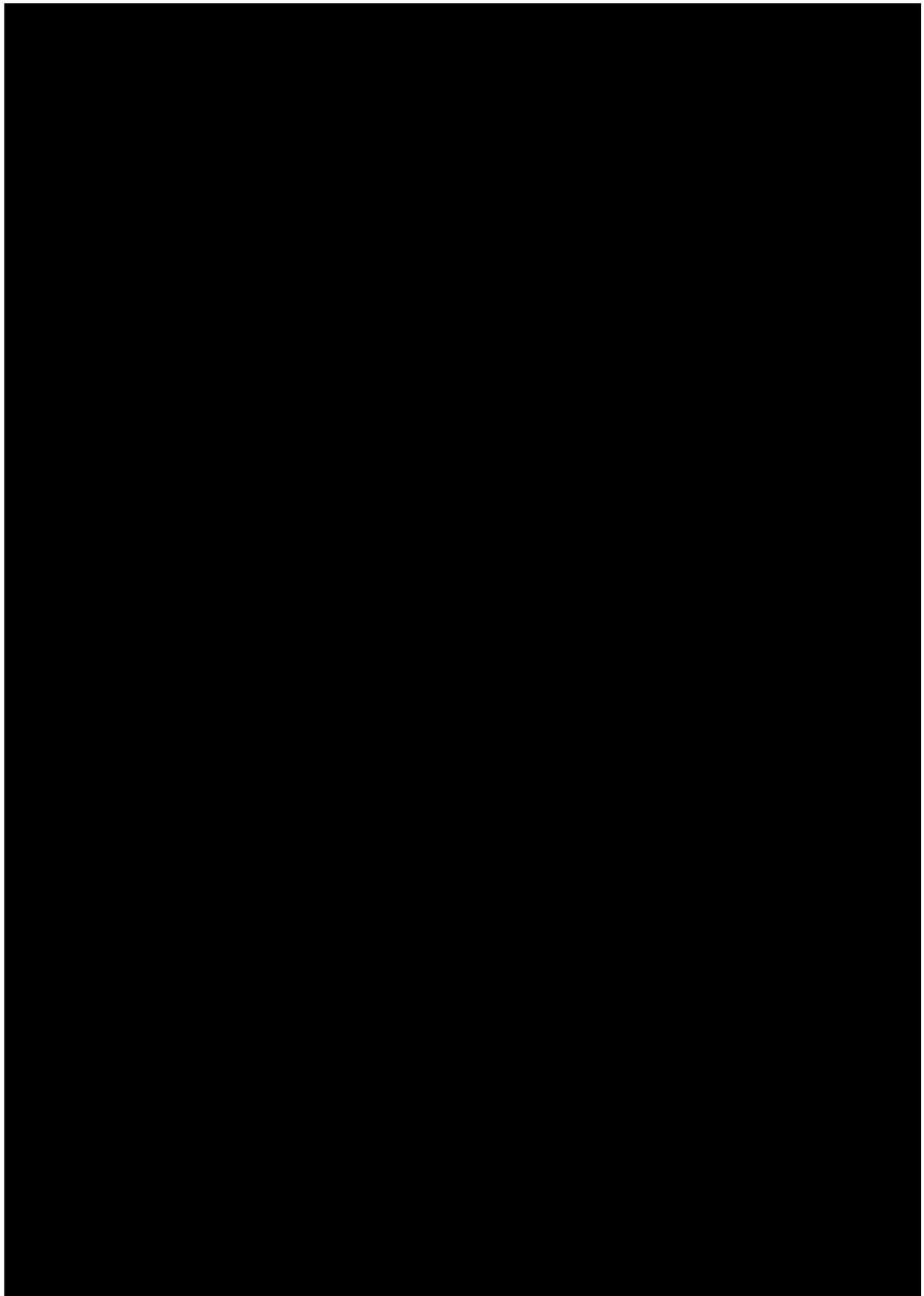
ENSAIOS

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

127 FILMOGRAFIA

172 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS







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

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-*

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



(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-*

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 significativo. 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-



(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*.



(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?

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 penta-

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 apagam*.

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).

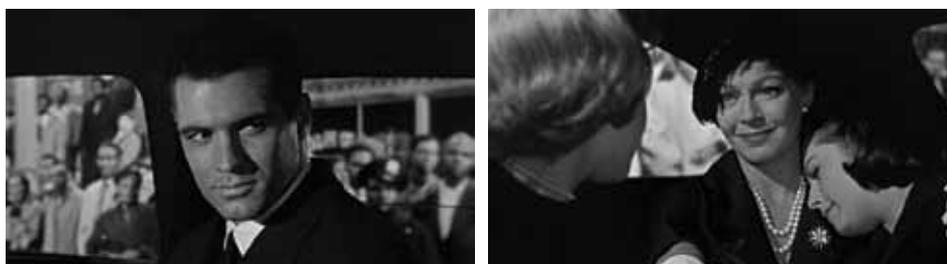


(13) Claus (à esq.), filho de Douglas Sirk com cerca de 12 anos, no filme *Streit um den Knaben jo.*

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

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.

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*.

1

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 dramaturgico, 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.

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

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, biombo,

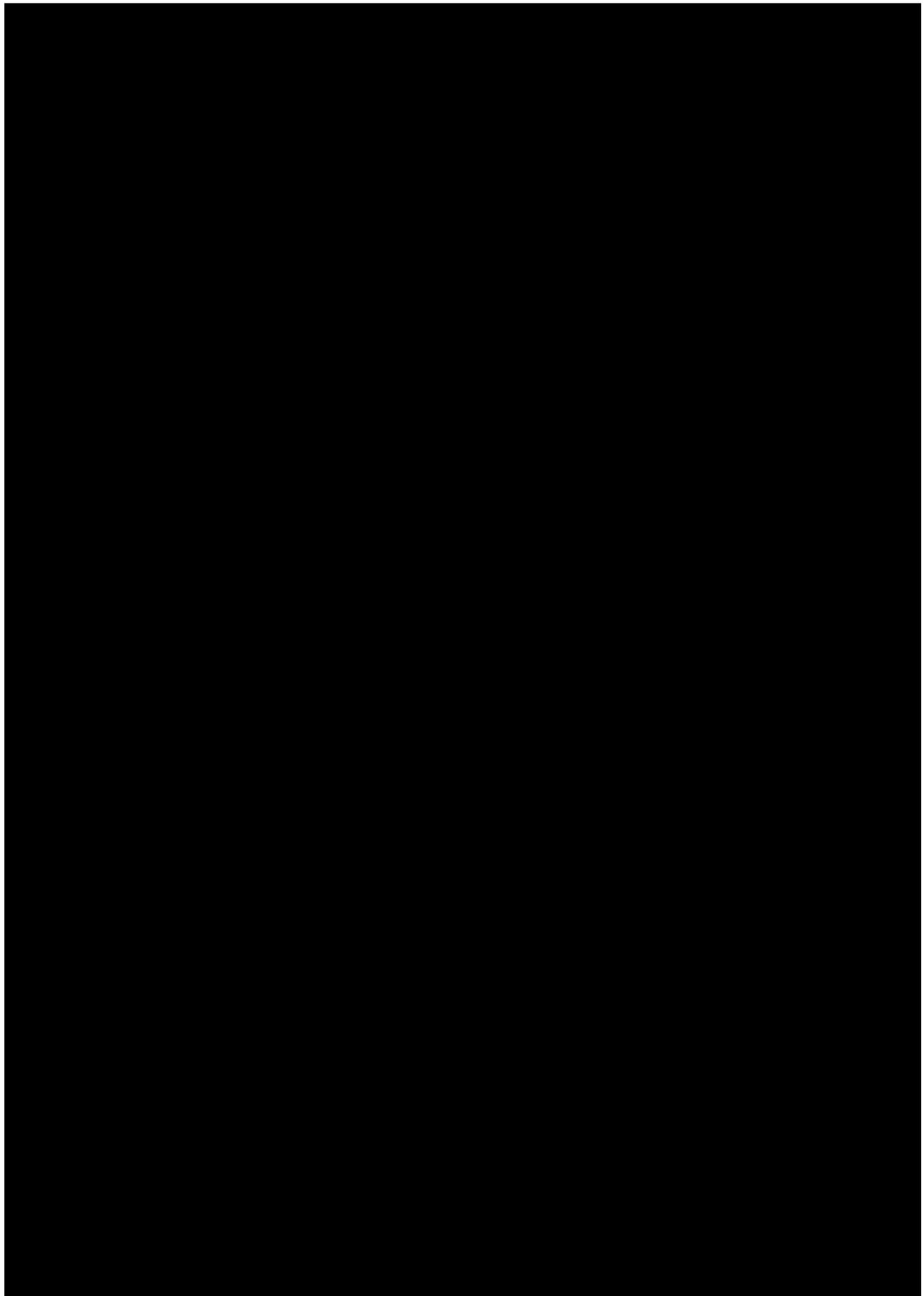
visão crítica da sociedade americana dos anos 1950. A vida doméstica nos subúrbios aparece em seus filmes como uma concentração de forças desencontradas, de repressões e acomodações a constituir uma realidade asfíxiante em contraste com a ideologia da felicidade propagandeada na época.

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*.





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 compaixão pelas pessoas que viu nos seus filmes e nos de Sirk. Amor e compaixão 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 lacrimajante. 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 fracos. 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.

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



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), inexitem no filme crucifixos e/ou sagrados corações de Jesus, tão comuns nos hospitais representados nos filmes americanos da época.

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.

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 emoções 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).

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.





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 *Acessado* em que Jean Seberg vende jornais na



Dorothy Malone



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”.

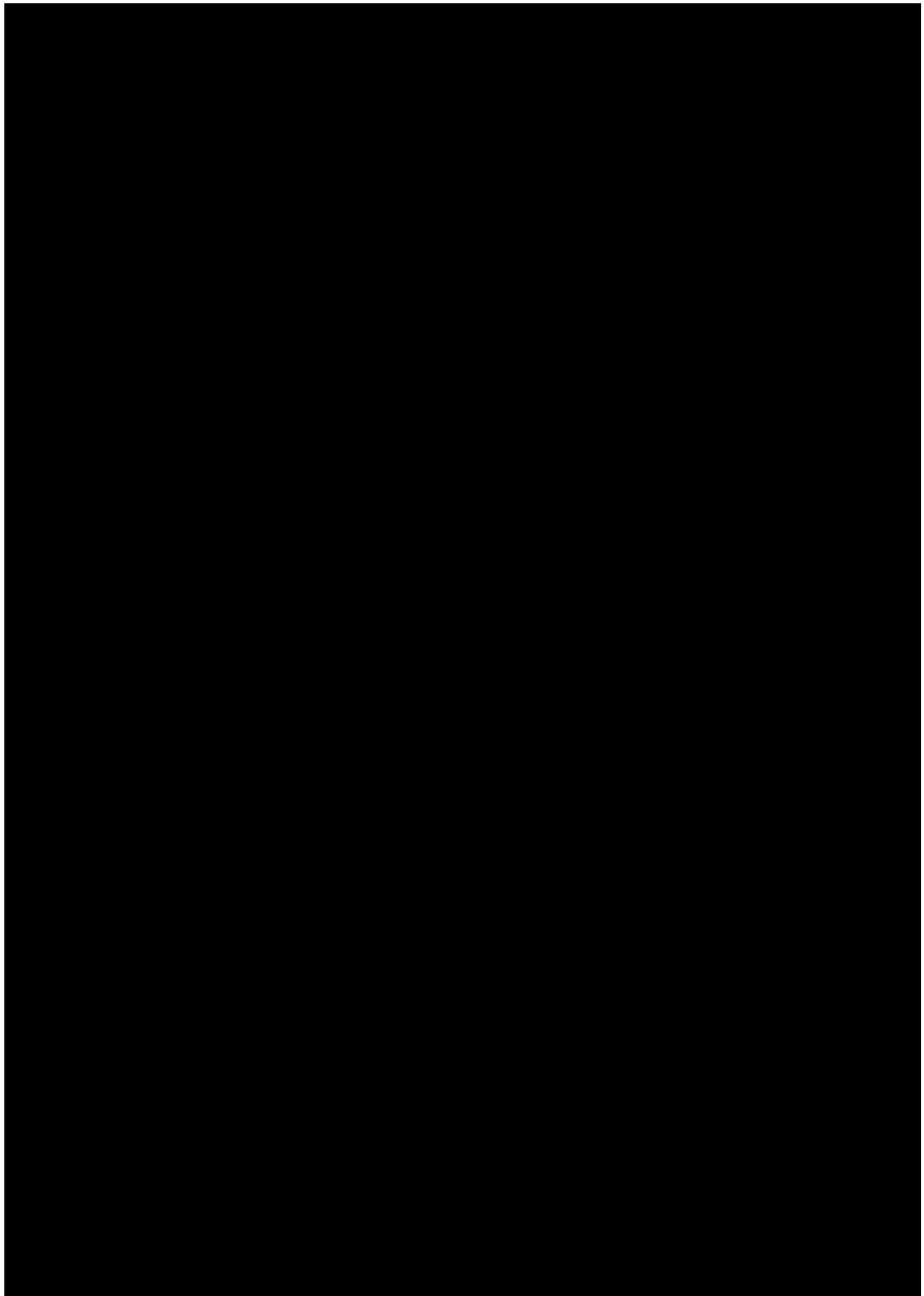
Melodramas mexicanos, argentinos, italianos eram reservados à data. Quando o gongo da sala do “Cine Avenida” soava anunciando a sessão, cessavam os ventiladores possantes colocados debaixo da tela; e a cortina multicolorida esvoaçava e iluminava-se como uma bandeira do arco-íris em paradas *gays*, sob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



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





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 enjoada 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

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 sofredoras, 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

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

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

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

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

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 morrerá de enfarto e rolará 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 exibições 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*

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

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 apaixonou por Steve. Este não exhibe a potência que poderia lhe conferir aqui o papel que teve

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).

elle

patriarcado é preocupante, explosiva e irrompe dramaticamente em violência no interior de seu ambiente predileto, a família. Enquanto os faroestes e os filmes de gângster 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 maternas 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),

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 padrao. 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

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

N

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

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 cafajeste, 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 cafajeste 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 Stivalletti

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.





(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-

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

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 dramaturgicos.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-

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.





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.

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**



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.**

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 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 Urbanin. 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.



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 JENSSSEN** Música: **MICHEL MICHELET** Elenco: **GEORGE SANDERS, LUCILLE BALL, CHARLES COBURN, BORIS KARLOFF**
♦ PB ♦ EUA ♦ 102 MIN.



Apasionados

(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: *Apasionados* 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.

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.



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.

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: *E 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.



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.



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. GAUSMAN, JULIA HERON Figurinos: BILL THOMAS Música: JOSEPH GERSHENSON Elenco: ANN SHERIDAN, STERLING HAYDEN, PHILIP REED, PHYLLIS STANLEY • COR • EUA • 80 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.



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: **RUSSELLA. GAUSMAN, OLIVER EMERT** Figurinos: **JAY MORLEY JR.** Música: **FRANKSKINNER** Elenco: **ROCK HUDSON, BARBARA RUSH, GREGG PALMER, BART ROBERTS, IAN MACDONALD • COR • EUA • 77 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 Habanera*: 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



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



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



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**

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.

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:

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)

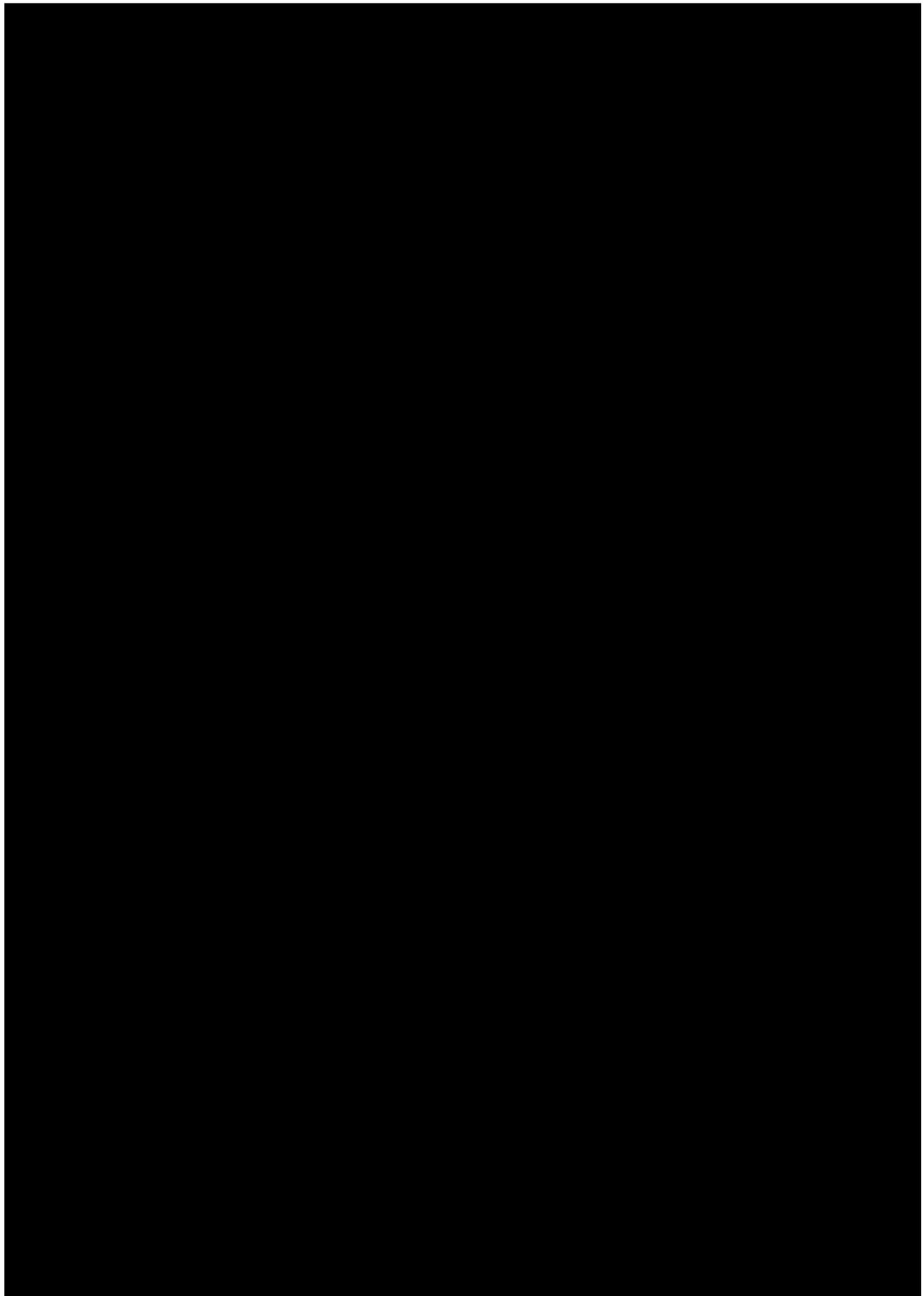
Cynthia Pearl, mulher de meia-idade que trabalha como operária, descobre que a filha que deu em adoção, Hortense, é negra, bem-sucedida e quer se reaproximar da mãe biológica.

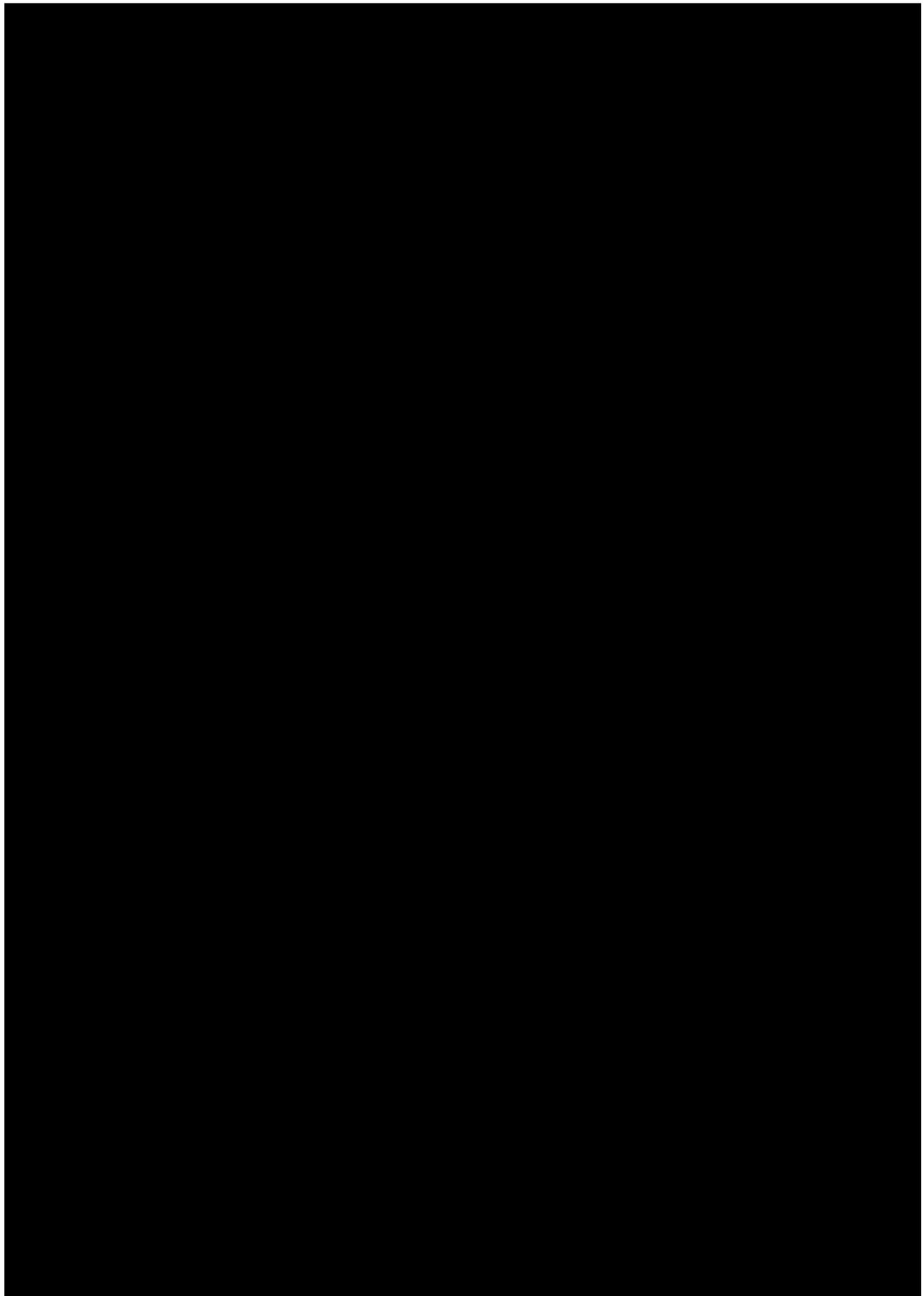
A filha legítima de Cynthia, Roxanne, garota revoltada, a princípio, não aceita a nova configuração familiar. Paralelamente, o irmão de Cynthia, Maurice, tem problemas com a mulher que não consegue engravidar. Melodrama feminino que aborda questões presentes nos filmes de Sirk, mas de maneira formalmente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

Referências Bibliográficas

- 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.
- HAKÉ, 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.





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

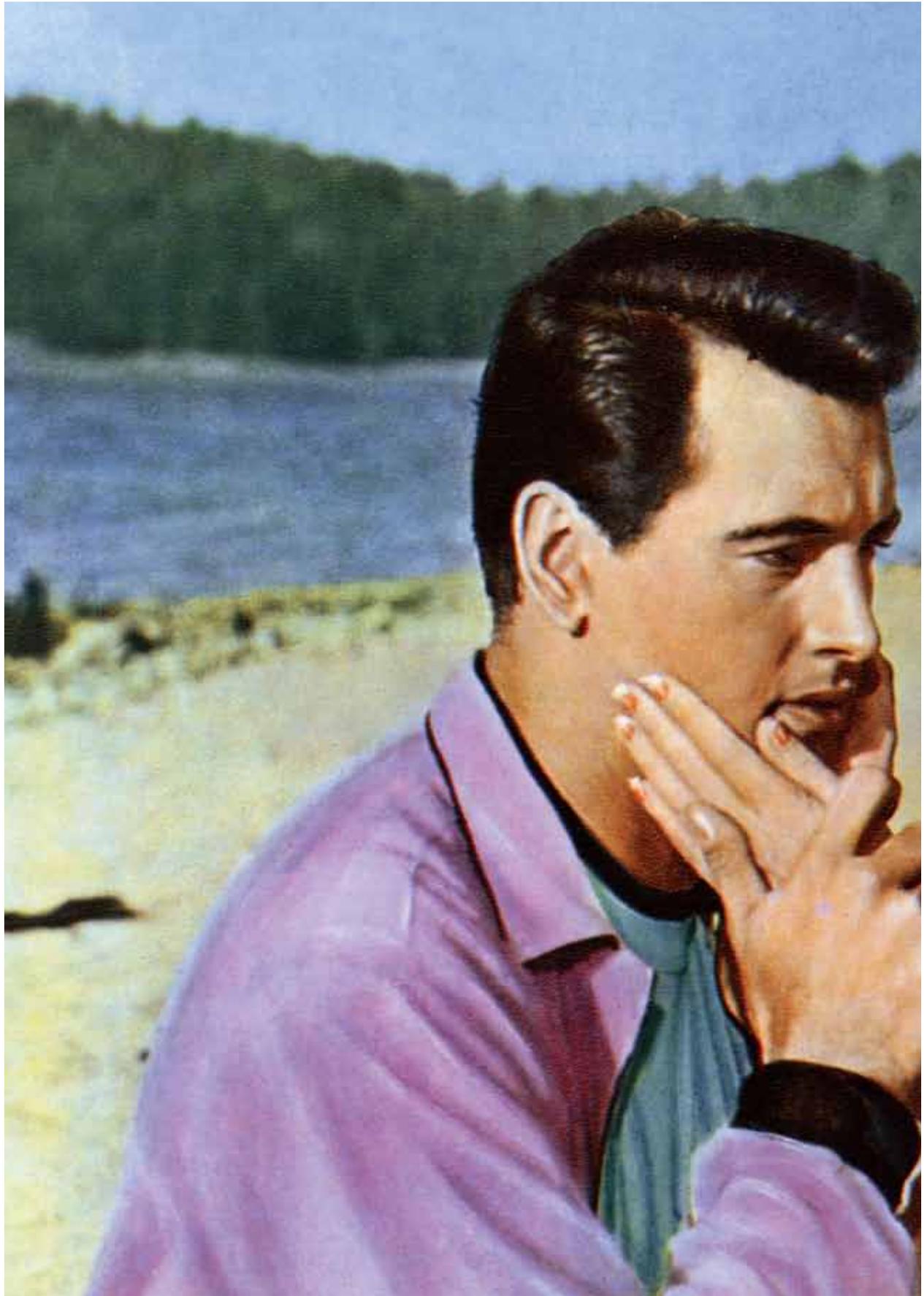
Papel: Pólen Bold Imune 90 g/m²

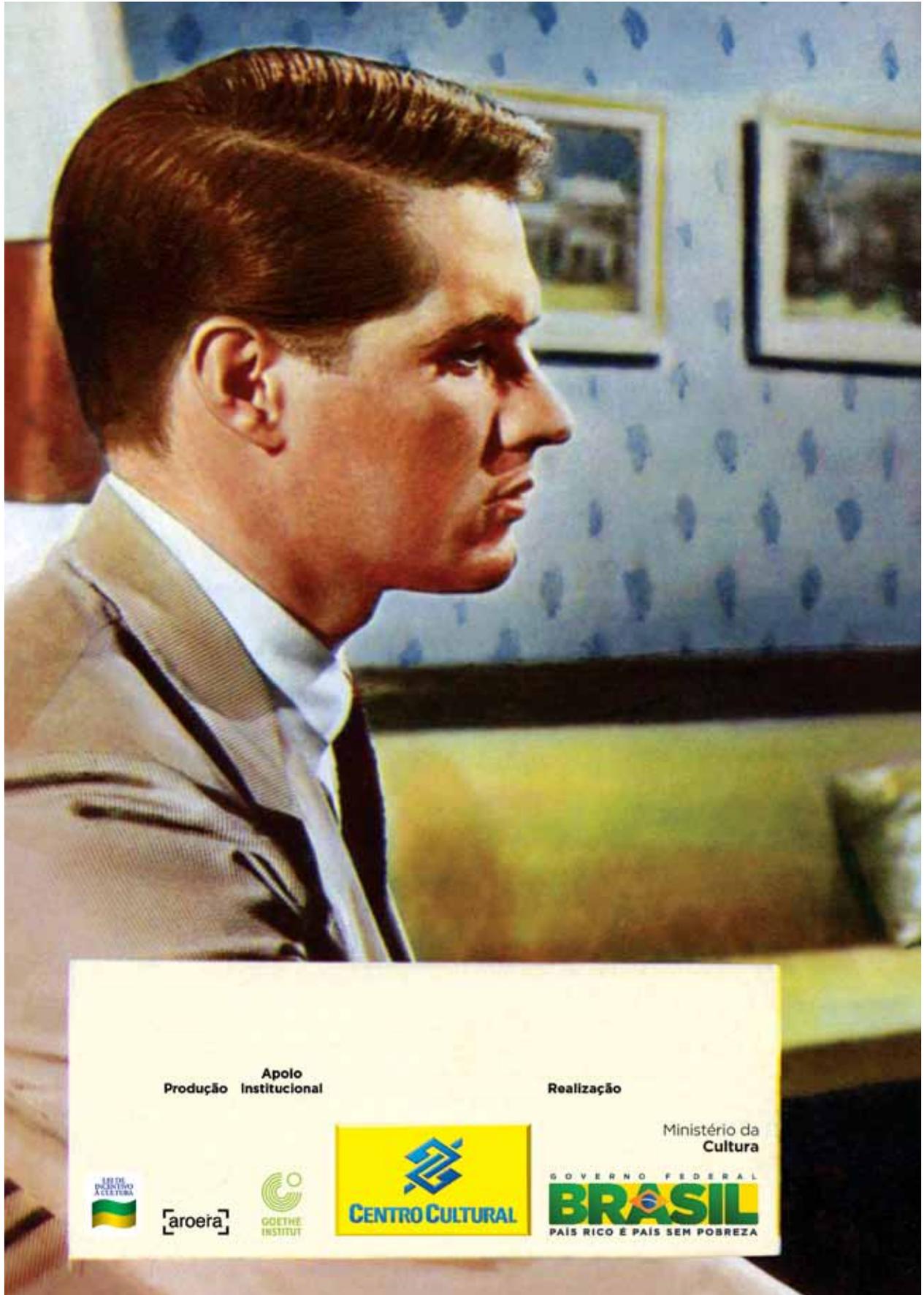
Impressão: Fabracor

Tiragem: 1420



The End





Produção **Apoio Institucional**

Realização

Ministério da
Cultura



[aroera]



GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PAÍS RICO E PAÍS SEM POBREZA