

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

LUÍS FELIPE DUARTE FLORES

Max Ophuls, mestre de cerimônias

Mise en scène reflexiva em La ronde e Lola Montès

BELO HORIZONTE

2015

LUÍS FELIPE DUARTE FLORES

Max Ophuls, mestre de cerimônias

Mise en scène reflexiva em La ronde e Lola Montès

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito à obtenção do título de Mestre em Artes.

Linha de Pesquisa: Cinema

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Ana Lúcia Andrade

BELO HORIZONTE

2015

Flores, Luís Felipe, 1987-

Max Ophuls, mestre de cerimônias [manuscrito] : mise en scène reflexiva em La ronde e Lola Montès / Luís Felipe Duarte Flores. . 2015.

234 f. : il.

Orientadora: Ana Lúcia Andrade.

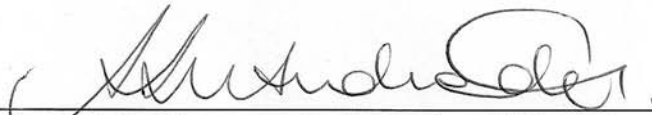
Dissertação (mestrado) . Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

1. Ophuls, Max, 1902-1957 . Teses. 2. Diretores e produtores de cinema . Alemanha . Teses. 3. Crítica cinematográfica . Teses. 4. Movimento (Encenação) . Teses. 5. Cinema . Teses. I. Andrade, Ana Lúcia, 1969- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

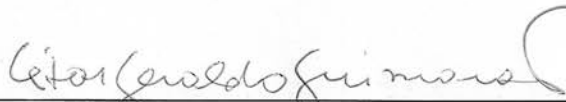
CDD 791.430233

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação do aluno **LUÍS FELIPE DUARTE FLORES** Número de Registro **2013709824**.

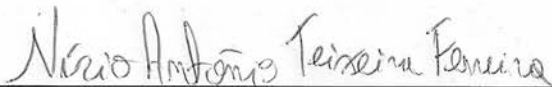
Titulo: **“MAX OPHULS, MESTRE DE CERIMÔNIAS: Mise en scène reflexiva em La ronde e Lola Montès”**



Profa. Dra. Ana Lúcia Menezes de Andrade – Orientadora - EBA/UFMG



Prof. Dr. César Geraldo Guimarães – Titular – FAFICH/UFMG



Prof. Dr. Nísio Antônio Teixeira Ferreira – Titular – FAFICH/UFMG

Belo Horizonte, 10 de Julho de 2015

AGRADECIMENTOS

À Carla Maia e ao Antônio Flores, pela companhia nas infinitas fabulações cotidianas, na construção, dia-a-dia, da mais bela e difícil ficção, a própria vida. Cacá foi parceira inseparável, sem a qual, para dizer o mínimo, o caminho seria mais triste e sombrio. À Ana Andrade, por incentivar modos singulares de se construir um roteiro do pensamento, pelos ensinamentos de um olhar atento e sensível. César Guimarães e Rafael Ciccarini foram fundamentais para a “lapidação” da dissertação, ao aceitarem examinar uma versão preliminar do texto. A forma “definitiva” deste é tributária dos comentários e desafios lançados por ambos. Do Rafael, recebi o legado renovado de uma antiga cinefilia. César, com sua incomparável generosidade, erudição e rigor intelectual, é um mestre cuja presença inspira os meus traços. Ao amigo Mateus Araújo, outro mestre luminoso, fica a gratidão pelas lições e partilhas, além dos importantes suprimentos bibliográficos. Ao Nísio Teixeira, pela leitura cuidadosa do texto, pela amizade que começa e se prolonga no amor pelo cinema. Ao Rafael Conde, pela possibilidade. Thiago Flores, cristal fraterno, pelo mergulho nas imagens e vivências. Pedro Flores, fiel cavaleiro do falso escudeiro, pela partilha de sonhos e perigos. Marília Flores, pelos gestos diários de ternura e de cuidado. Dimas Flores, pelo amor das coisas simples e diversas. Silvana, pelas portas abertas e festivas. Júlio, pelo cultivo do quintal e das palavras. É preciso agradecer outras pessoas, pela amizade e pela interlocução: Roberto Cotta, Rodrigo Costa, Daniel Ribão, Carolina Fenati, Ewerton Belico, Victor Guimarães, Cláudia Mesquita, Raíssa Visagento, Ana Siqueira, André Brasil, Leonardo Amaral, Laís Ferreira, Henrique Henras, João Dumans, Affonso Uchoa, Luís Fernando Moura, Flamingo, Ursula Rösele, Glaura Cardoso Vale, Fernando Pacheco, Pedro Veras, Júlia Hansen, Fábio Andrade, Roberta Veiga, Carla Italiano, Douglas Resende, João Toledo, Samuel Marotta, Patrícia Mourão, Vinícius Andrade, Lygia Santos, Luiz Pretti, Gabriel Martins, Fabián Ludueña, Ana Lopez, Álvaro Andrade, além dos colegas do Poéticas da Experiência, presenças que fazem parte de quem sou e do que vejo. Por fim, exponho a minha dívida infinita com todos os que trabalham na disponibilização *online* de filmes, livros, textos, imagens e documentos em geral. Esta pesquisa, realizada nos confins da província e com modesto apoio financeiro, jamais seria possível sem o esforço deles. Menciono outra vez o amigo Mateus Araújo, espírito altruísta e colecionador incansável, em cuja pessoa agradeço aos defensores do direito ao livre acesso contra o direito de propriedade. À Capes, pelo suporte financeiro. Todo trabalho intelectual, por mais solitário que possa ser, é um esforço coletivo, em que somos atravessados por encontros indeterminados com ideias, imagens e fantasmas. Assim, é provável que vários daqueles a quem eu deveria agradecer tenham ficado de fora desta lista de débitos que me orgulho de possuir.

*Que é a vida? Um frenesí.
Que é a vida? Uma ilusão,
uma sombra, uma ficção;
e o maior bem é tristonho,
porque toda a vida é sonho
e os sonhos, sonho são.*

Calderón de la Barca

RESUMO

A pesquisa investiga a organização da *mise en scène* em dois filmes do cineasta alemão Max Ophüls, *La ronde* (1950) e *Lola montès* (1955), obras constituídas por discursos reflexivos. A princípio, busca-se aproximar o cineasta de algumas teorias do cinema moderno e de outras manifestações sensíveis, como o teatro, o circo e a estética barroca. A abordagem privilegia elementos ligados à visualidade artística, buscando refletir sobre os seus desdobramentos no meio cinematográfico. A partir disso, as referidas obras são analisadas com enfoque nas suas construções cenográficas. Cada um à sua maneira, os filmes se valem da *mise en scène* como um dispositivo fundamentalmente reflexivo, capaz de problematizar os limites da imagem e fazer convergir, na superfície da tela, ideias e sensibilidades relacionadas ao mundo e ao cinema modernos.

Palavras-chave: Max Ophüls. Cinema. *Mise en scène*. Reflexividade. Modernidade.

ABSTRACT

This research investigates the mise en scène organization in two features of German filmmaker Max Ophuls, La ronde (1950) and Lola Montès (1955), which are made of singular reflexive speeches. At first, it tries to put the director's work in relation to some theories of modern cinema and to other artistic manifestations, such as theater, circus or Baroque aesthetics. The approach focuses on those elements related to artistic visuality, in order to think about its influences on the film medium. Based on this, the film analysis focus on scenographic constructions. Each one in its own way, both films make use of the mise en scène as a fundamentally reflexive apparatus, capable of questioning the limits of image and to bring together, on screen, ideas and sensibilities related to modern world and cinema.

Key words: Max Ophuls. Cinema. Mise en scène. Reflexivity. Modernity.

LISTA DE FIGURAS*

Fig. 1.01-04: <i>Mise en scène</i> reflexiva e enquadramento frontal em <i>A companhia amorosa</i>	056
Fig. 1.05-08: Descentramentos e teatralidade em <i>A noiva vendida</i>	059
Fig. 1.09: Karl Valentin interpreta o palhaço que comanda o circo.....	059
Fig. 1.10: No fim, uma fotografia do elenco reforça o aspecto teatral ou operístico da obra.....	059
Fig. 1.11-14: A dança amorosa em <i>Liebelei</i>	061
Fig. 1.15-16: <i>Liebelei</i> – tensão da quarta parede.....	062
Fig. 1.17-22: <i>Madame de...</i> – a valsa dos amantes.....	064
Fig. 2.01-04: O mestre de cerimônias de <i>A comédia do dinheiro</i>	086
Fig. 3.01-04: Tempos de suspensão no episódio do senhor e da empregada em <i>La ronde</i>	108
Fig. 3.05-09: O peso do tempo no quarto conjugal em <i>La ronde</i>	109
Fig. 3.10-15: O mestre de cerimônias renova a ronda das imagens em <i>La ronde</i>	113
Fig. 3.16: Espelho como mediação cênica no enlevo do conde e da atriz em <i>La ronde</i>	116
Fig. 3.17-20: A imagem da mulher casada, hesitante, se multiplica nos espelhos da cena.....	116
Fig. 3.21: O rosto do conde no espelho e a impossibilidade da rememoração	116
Fig. 3.22-31: Correspondências visuais entre os casais de <i>La ronde</i>	117
Fig. 3.32-35: O mestre de cerimônias e seu discurso reflexivo na abertura de <i>La ronde</i>	129
Fig. 3.36-38: Frontalidade e endereçamento direto nas aparições do narrador de <i>La ronde</i>	135
Fig. 3.39-44: Os muitos disfarces do mestre de cerimônias (potências do falso em <i>La ronde</i>)..	137
Fig. 4.01-03: Ativação do maquinário circense em <i>Lola Montès</i>	147
Fig. 4.04: O maquinário circense funciona a todo vapor.....	151
Fig. 4.05: Lola chega num plano marcado pela frontalidade e pelo exibicionismo.....	151
Fig. 4.06: Ao seu redor, a coreografia dos cavalheiros com cara de dinheiro.....	151
Fig. 4.07: Vinda do fundo, a figura de M. Loyal se impõe (graficamente) sobre Lola.....	151
Fig. 4.08: M. Loyal arrasta a cortesã e a leva para outro fluxo cenográfico.....	152
Fig. 4.09: Lola se exercita com o maestro	152
Fig. 4.10: Lola treina passos de bailarina.....	152
Fig. 4.11: A organização da <i>mise en scène</i> propicia a exibição frontal de Lola.....	152
Fig. 4.12: Lola deve realizar sucessivos esforços físicos no espaço do circo.....	153
Fig. 4.13: Escadas, anteparos.....	153
Fig. 4.14: No palco de Varsóvia, a plataforma gira, e então.....	153

Fig. 4.15: O apresentador reativa, com um disparo, o maquinário da cena.....	153
Fig. 4.16: O micro-relato da Varsóvia é marcado pelos movimentos circulares	155
Fig. 4.17: O corpo de Lola é levado por um cossaco em torno da arena.....	155
Fig. 4.18: Enquadramentos variados. O formato da tela valoriza a geometria do espaço.....	156
Fig. 4.19: Em <i>contra-plongée</i> , o soldado francês toma Lola do cossaco	156
Fig. 4.20: Toda a sequência é dominada pela materialidade da voz do narrador.....	156
Fig. 4.21: O movimento se acalma quando Lola é levada para o embaixador.....	156
Fig. 4.22: Um corte mostra a cortina fechada.....	167
Fig. 4.23: Uma profusão de corpos e figuras entra em cena.....	167
Fig. 4.24: Cores, formas e movimentos se inscrevem na organização da <i>mise en scène</i>	167
Fig. 4.25: O apresentador emerge de um alçapão central.....	168
Fig. 4.26: Lola é transportada, imóvel, pelos servos	168
Fig. 4.27: Imóvel no centro do picadeiro, Lola é exibida pelo mestre de cerimônias	170
Fig. 4.28: M. Loyal realiza uma volta de 360 graus.....	170
Fig. 4.29: O giro é seguido pela câmera. A posição do apresentador se mantém a mesma	170
Fig. 4.30: A imagem de Lola.....	170
Fig. 4.31: Ela é submetida ao movimento cenográfico, e mostrada de diferentes ângulos	171
Fig. 4.32: A fixidez da vedete contrasta com a mobilidade da cena	171
Fig. 4.33: O volteio fluido do apresentador	171
Fig. 4.34: No circo, Lola está continuamente submetida ao funcionamento do espetáculo.....	171
Fig. 4.35: Lola permanece imobilizada no centro do quadro	174
Fig. 4.36: As cabeças nas lanças inscrevem na <i>mise en scène</i> uma iconografia sacrificial.....	174
Fig. 4.37: Durante a rodada de questões	177
Fig. 4.38: Cada pergunta é um golpe sonoro desferido contra o rosto da vedete.....	177
Fig. 4.39: A encenação de Lola no passado.....	183
Fig. 4.40: Nos flashbacks, Lola apresenta uma tendência a deslocamentos resolutos	183
Fig. 4.41: A investida em direção ao coreto	183
Fig. 4.42: Lola alcança o rei.....	183
Fig. 4.43: Lola dá um tapa na cara do regente da orquestra	184
Fig. 4.44: Lola atravessa o jardim festivo	184
Fig. 4.45: Lola arrasta consigo as cadeiras	184
Fig. 4.46: Lola obriga os convivas a se esquivarem do seu traslado impetuoso	184
Fig. 4.47: Nos bastidores circenses, a <i>mise en scène</i> carrega certa melancolia.....	187
Fig. 4.48: Há certa exaustão ou fadiga visível no corpo e no rosto de Lola.....	187

Fig. 4.49: Barras do camarim servem de anteparo ao olhar e simbolizam a prisão de Lola	187
Fig. 4.50: O encontro entre o médico e o palhaço possui um peso melancólico	188
Fig. 4.51: O palhaço é triste e taciturno	188
Fig. 4.52: Lola no camarim.....	188
Fig. 4.53: Vestida de Vênus, Lola atravessa um aquário de seda	189
Fig. 4.54: Enquadramento pictórico de Lola	191
Fig. 4.55: Enquadramento pictórico de Lola	191
Fig. 4.56: A <i>mise en scène</i> dos <i>flashbacks</i> é mais naturalista.....	196
Fig. 4.57: A imagem do passado se faz de anteparos.....	196
Fig. 4.58: Na sequência de Lizst, os véus e grades revestem o beijo dos amantes	196
Fig. 4.59: A câmera se desvia da ação, afastando-se da satisfação erótica do olhar	196
Fig. 4.60: Na sequência da Bavária.....	197
Fig. 4.61: Lola rasga o vestido para mostrar a sua silhueta ao rei.	197
Fig. 4.62: Antes que a imagem mostre o corpo da vedete, um corte	197
Fig. 4.63: A cena se desvia para fora do salão real, onde dois criados dormem	197
Fig. 4.64: Cena de amor entre Lola e o diplomata (jogo de espelhos).....	203
Fig. 4.65: O anão reflete, sem correspondências, os gestos do apresentador	203
Fig. 4.66: M. Loyal e anão procuram espiar o que ocorre no interior do palacete.....	203
Fig. 4.67: M. Loyal e anão reproduzem a canção do emissário francês	203
Fig. 4.68-71: No último plano do filme, a câmera se afasta de Lola no camarim-jaula	213

*OBS: Todas as figuras são fotogramas retirados dos próprios filmes de Max Ophuls analisados.

SUMÁRIO

PRÉ-TEXTO (Introdução).....	018
Cap. 1 - IMAGEM E CRISE: OPHULS E O CINEMA MODERNO	022
1.1. Teorias do cinema moderno	023
1.1.1. Continuidade e duração: <i>O que é o cinema?</i>	025
1.1.2. <i>A rampa</i> : Superfície e profundidade	031
1.1.3. Tempo e movimento: as duas imagens	034
1.1.4. <i>O que é o cinema moderno?</i>	038
1.1.5. <i>Moderno?</i>	043
1.2. Derivas	045
1.3. Imagens da vida moderna	053
Cap. 2 - MAX OPHULS, <i>LE METTEUR EN SCÈNE</i>	065
2.1. Ophuls e o teatro	067
2.1.1. Teatro e engajamento político	068
2.1.2. O grande Max	070
2.1.3. Teatro revolucionário e modernismo	072
2.1.4. O mestre de cerimônias	074
2.2. Narrativa e atração: o circo e a cena	077
2.3. <i>A comédia do dinheiro</i>	083
2.4. Ophuls e a estética barroca	088
2.4.1. A imagem decorativa	091
2.4.2. Uma estética do movimento	095
Cap. 3 – <i>LA RONDE</i> : A RONDA DAS IMAGENS	101
3.1. A festa barroca	105
3.1.1. A ronda ameaçada	105
3.1.2. Entre imobilidade e movimento	110
3.1.3. Circularidade e desvios	111
3.1.4. Dobras, reflexos, molduras	114
3.1.5. Ficção e cuidado	120
3.2. Cinema e teatro	123
3.2.1. Fronteiras e frontalidades	128
3.1.2. Reflexividade e reflexão	131

Cap. 4 - LOLA MONTÈS: A ANTI-VEDETE	138
4.1. O maquinário circense	141
4.1.1. O horror do vazio	148
4.1.2. Um cinema de atrações	160
4.2. As aparições da vedete	165
4.2.1. Uma atriz carregada para a cena	168
4.2.2. O sacrifício da vedete	173
4.2.3. O sacrifício interrompido	178
4.2.4. Do público ao privado	181
4.2.5. Enquanto isso, no purgatório	185
4.2.6. (Des)aparições	189
4.3. A <i>mise en scène</i> interior	193
4.3.1. O olhar contrariado	194
4.3.2. Entre o clássico e o moderno	198
4.4. O rosto de Heráclito	200
4.4.1. Através do cristal	201
4.4.2. Reflexos do fora-de-campo	205
4.4.3. Recordações do labirinto	207
4.5. Uma estética da vertigem	208
4.5.1. A maçã de Newton	210
DESVIO (Considerações Finais)	214
REFERÊNCIAS	223
FILMOGRAFIA DE MAX OPHULS	234

PRÉ-TEXTO (INTRODUÇÃO)

Há uma qualidade que une todos os grandes escritores: escolas e colégios são dispensáveis para que eles permaneçam vivos para sempre. Tirem-nos do currículo, lancem-nos à poeira das bibliotecas, não importa. Chegará um dia em que um leitor casual, não subvencionado nem corrompido, os desenterrará e os trará de novo à tona, sem pedir favores a ninguém.

Ezra Pound

Extremamente jovem em relação aos demais meios artísticos o cinema apresenta a condensação radical de uma vasta história das formas, através de pouco mais que cem anos de imagens (e sons). Se é verdade que essa existência compacta não cessa de convocar (ou conduzir a) um passado nela acumulado, isto não muda o fato de que toda crítica da arte cinematográfica deve se valer, necessariamente, de objetos relativamente imaturos para o estabelecimento de supostas linhagens canônicas. Por um lado, essa relativa dificuldade de consolidação evidencia o que qualquer tradição significa desde sempre: um ritmo de apropriação e desaparecimento de elementos conectados por relações variáveis. Por outro, a correspondência fundamental entre o surgimento do cinema e a velocidade crescente na acumulação e circulação das imagens (vistas, reproduzidas, esquecidas, descartadas) constitui um complicador adicional para a tarefa de qualquer gesto historiográfico, o qual acaba se fazendo, muitas vezes, por camisas de força e saltos precipitados.

De fato, um dos principais traços da modernidade é a aceleração inédita do desenvolvimento tecnológico enquanto prótese para a percepção, o corpo e a memória¹. Refletida na emoção, a conseqüente desorientação desse desenvolvimento não tardaria em recair sobre o conjunto da experiência humana, comprometendo para sempre os seus suportes, promessas e utopias. Nesse sentido, uma atitude possível face à égide da tradição e seus problemas é preferir os riscos, rascunhos, rasuras; refazer continuamente os traços ensaiados, a fim de constituir não mais um conjunto fechado de objetos eternos, mas sim, aberto, mutável e consciente das forças que almejam suprimir de vez os seus contornos ou, pelo contrário, torná-los por demais incontestáveis. Desse modo, as produções artísticas restam (ou deveriam restar) disponíveis à contínua elaboração de sentidos e conexões, sem

¹ A esse respeito, conferir os estudos de Stigler sobre as relações entre tempo e técnica na existência humana: STIEGLER, Bernard. *Technics and time, 1: The fault of Epimetheus*. Stanford: Stanford University Press, 1998; *Technics and time, 2: Disorientation*. Stanford: Stanford University Press, 2009; e *Technics and time, 3: Cinematic time and the question of malaise*. Stanford: Stanford University Press, 2011.

limitações provenientes da posição em relação ao cânone (seja dentro ou fora dele). Interessa, sobretudo, a liberdade de deslocá-los ou renová-los através das figuras do pensamento, de modo a produzir potências e significações conectadas às suas diferentes recepções ao longo do tempo.

A obra do cineasta alemão Max Ophuls, realizada entre 1930 e 1955, representa um caso bastante peculiar no âmbito da história do cinema e suas tradições. Se, por um lado, tornou-se lugar comum associar o cineasta a certa tradição poético-realista que anteciparia e motivaria o cinema moderno, composta por nomes como Fritz Lang, Orson Welles, Roberto Rossellini, Carl-Theodor Dreyer, Otto Preminger e Jean Renoir² – o que garantiria parte de sua importância em termos canônicos –, por outro, são poucos os estudos dedicados a analisar a recepção e os desdobramentos de seus filmes na modernidade³, bem como atualizar os sentidos de sua sobrevivência no mundo contemporâneo. Com efeito, suas obras são marcadas por modos singulares de composição imagética, que não apenas contribuem para renovar as perspectivas da arte cinematográfica, como também capturam, em sua superfície, afetos e emoções característicos do espírito moderno. O principal objetivo desta dissertação é demonstrar a presença, nos filmes *La ronde* (1950) e *Lola Montès* (1955), de uma reflexão visual sobre o cinema e o mundo, inscrita nos modos de organização das imagens e nas formas sensíveis que as compõem.

No primeiro capítulo contextualiza-se a obra do diretor no âmbito do cinema moderno. Para tanto, parte-se de um breve levantamento de aspectos e figuras da vida moderna encontrados ao longo de sua filmografia, com o propósito de delinear, pouco a pouco, algumas das marcas dessa modernidade. A ideia é dar a ver a hipótese de trabalho em uma forma mais geral – isto é, panorâmica, superficial –, que servirá de pano de fundo às análises propostas mais à frente. Esse movimento inicial é seguido da exposição de cinco teorias do cinema moderno, a saber, as de André Bazin, Serge Daney, Gilles Deleuze, Adrian Martin e Jacques Aumont. Busca-se, sempre que possível, estabelecer um diálogo crítico com esses pensadores, utilizando-se do cinema de Ophuls como plano de contato entre teoria e prática.

² BORDWELL, David. *On the history of film style*. Cambridge: Harvard, 1997, p. 79.

³ Entendida como uma fase inconclusa da história humana, marcada por profundas transformações técnicas e culturais que continuam a se desenrolar até os dias de hoje. Vale dizer que esse período moderno está intimamente ligado às noções de modernismo artístico e cinematográfico, embora não se confunda exatamente com elas. Ao mencionar a recepção dos filmes no interior dessa modernidade, refere-se principalmente às relações possíveis entre os atributos gerais desta (e de suas manifestações na arte ou, mais especificamente, no cinema) e as características formais predominantes na obra de Ophuls.

É certo que todos esses pensamentos sobre o cinema moderno compartilham de uma intensa valorização da *mise en scène* enquanto aspecto crucial da modernidade cinematográfica. Portanto, o segundo capítulo se dedica à investigação das principais heranças da encenação modernista que convergem para os filmes de Ophuls, em especial aquelas relacionadas ao teatro, meio onde o cineasta trabalhou durante muitos anos. A ideia central é demonstrar que algo da modernidade do cinema ophulsiano – e, mais amplamente, da modernidade cinematográfica em geral – já estava presente em práticas e técnicas precedentes, dentre as quais, além dos palcos, pode-se citar as atrações de feira e a estética barroca.

As ideias contidas nos dois primeiros capítulos são retomadas na parte final da dissertação, composta por dois capítulos dedicados, cada um deles, à análise de um filme específico. É preciso esclarecer que a escolha dos filmes citados se deve a dois fatores principais. Em primeiro lugar, ambos fazem parte da última etapa da carreira de Ophuls, período privilegiado para se observar a sua técnica cinematográfica no grau máximo de maturidade. Em segundo lugar, em se tratando da sensibilidade moderna, as duas obras apresentam um nítido contraste em relação às suas formas de manifestação, diferença que se mostra bastante produtiva para evidenciar a passagem da modernidade pelos filmes, e vice-versa.

Por fim, cabe retomar a tríade crítico-poética do método de estudo delineado por Pound, em seu profícuo *ABC da literatura*: exame direto, comparação e concentração. Assim como o aluno de Agassiz, que observa o peixe decompor-se na tentativa de descrevê-lo, cabe ao estudante de cinema uma atenção completa em relação às imagens (e sua duração), a fim de examinar, com cuidado, os componentes, procedimentos e recursos expressivos utilizados, bem como compará-los aos de outros objetos⁴. No encontro com as imagens, é preciso guardar sempre uma dupla atitude entre a distância justa e a proximidade irrestrita, buscando-se, por um lado, conhecê-las de perto, no corpo a corpo, e, por outro, olhar para elas, deixá-las falar. Nesse sentido, a *mise en scène* se torna um operador analítico central para se estudar as formas de organização das obras, ao permitir, em sua intimidade radical com a matéria sensível, a reflexão sobre os modos pelos quais o cinema se constitui e se deixa atravessar por forças primordiais da existência humana. Olhar decompor – olhar, decompor – para recompor, em seguida, uma constelação possível

⁴ POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970, pp. 23-24.

(do pensamento) que venha, como um relâmpago demoníaco, perfurar as imagens com outras imagens, encarnar nas nossas ideias.

Vale lembrar que a noção poundiana de crítica encontra sua plena justificação em duas funções principais: a tentativa de preceder a composição (realizada, em geral, pelos próprios artistas ou crítico-artistas) e “o estabelecimento do *paideuma*, ou seja, a ordenação do conhecimento de modo que o próximo homem (ou geração) possa achar, o mais rapidamente possível, a parte viva dele e gastar um mínimo de tempo com itens obsoletos”⁵. Um objetivo adicional deste estudo é olhar para os filmes de Max Ophuls como integrantes da “parte viva” da tradição cinematográfica, algo que, vale ressaltar, o leitor jamais poderá comprovar devidamente sem assisti-los por sua própria conta e risco.

⁵ CAMPOS, Augusto de. “As antenas de Pound”. In: POUND, Ezra. *ABC da literatura*, pp. 11-12.

Cap. 1 – IMAGEM E CRISE: OPHULS E O CINEMA MODERNO

*A Modernidade é o transitório, o efêmero,
o contingente, é a metade da arte, sendo
a outra metade o eterno e o imutável.*

Charles Baudelaire

Filmes como *La ronde* (*Conflitos de amor*, França, 1950) ou *Lola Montès* (França, Alemanha, Luxemburgo 1955) fazem parte de uma modernidade cinematográfica em crescente agitação, prestes a eclodir em novas formas e caminhos de se fazer cinema. Inseridas na fase final da carreira de Max Ophuls⁶ (1902-1957), ambas as obras constroem relações bastante complexas com determinados aspectos constituintes do mundo moderno, especialmente se comparadas às produções anteriores do cineasta. Não obstante, essa modernidade já estava presente, de modo incipiente, ao longo de toda a sua carreira cinematográfica, cujo período de produção (1930-1955) atravessa justamente a chamada transição do clássico ao moderno (aproximadamente 1930-1945) e encontra, no pós-guerra, uma fronteira fundamental. Com efeito, atravessado pelas ruínas, pelas mortes, pelo terror radical, todo o imaginário ocidental passa por transformações profundas que determinam novos meios e matérias para a experiência e a produção sensível. Face à necessidade de consciência histórica, muitas manifestações artísticas passam a engendrar uma dimensão crítica-reflexiva indissociável das próprias construções e fabulações.

Este capítulo pretende abordar os principais teóricos que refletiram sobre a modernidade no cinema e, a partir disto, contextualizar, através de um breve panorama crítico e teórico, a obra de Max Ophuls no âmbito do cinema (e do mundo) dito moderno, a fim de fundar as bases para os movimentos analíticos subsequentes.

A reunião de exemplos e comentários que sugerem a modernidade dos filmes de Ophuls não deseja meramente observar o desenvolvimento cronológico das obsessões do autor, nem tampouco almeja reforçar sua presença histórica como simples figura autoral do

⁶ Cabe esclarecer que a questão do uso ou não do trema provoca certa polêmica em relação à grafia do nome de Ophuls. Seu verdadeiro nome, Oppenheimer, foi abandonado em prol do codinome Ophüls, utilizado com trema em todos os seus filmes produzidos até 1940. Nas produções realizadas entre 1947 e 1949, em Hollywood, ele assina Max Opuls. De volta à Europa, realiza os seus quatro últimos filmes, entre 1950 e 1955, nos quais é creditado como Max Ophuls, desta vez sem o trema. Em seu livro sobre o cineasta, Claude Beylie dedica todo um capítulo para tentar esclarecer a questão, conferindo-lhe uma dimensão notadamente política: o artista teria abandonado o uso do trema por ser um elemento gramatical fortemente germânico e, portanto, associado na sua memória aos terrores nazistas e ao exílio de seu país natal. Em todo caso, independentemente da interpretação de Beylie, o nome de Max Ophuls é grafado sem o trema nesta pesquisa, em fidelidade à forma utilizada por ele na fase final de sua carreira.

cinema moderno (trabalho realizado, em certa medida, pelos “jovens turcos”, especialmente François Truffaut). De fato, o que se pretende é preparar o terreno para a análise de *La ronde* e *Lola Montès*, filmes que apresentam procedimentos formais ligados, de modo extremamente potente, às concepções e práticas do cinema moderno. Nesse sentido, deve-se realizar, primeiramente, um breve panorama das principais teorias que tentam refletir sobre a modernidade cinematográfica, para que sirvam de contraponto crítico aos nossos próprios comentários sobre as obras referidas.

Um objetivo secundário, a ser aprofundado nas análises, é contribuir para a desconstrução de recepções passadistas ou esvaziadas em relação aos filmes de Ophuls, os quais, valendo-se de formas e recursos específicos da criação cinematográfica, constituem testemunhos históricos – não obstante fictícios – não apenas do seu tempo, como também da herança tecnológica (e imagética) responsável pela fabricação histórica da humanidade. Além disso, pretende-se estabelecer conexões entre os dois filmes mencionados e as práticas cinematográficas contemporâneas, usando como base os aspectos heterogêneos que constituem a tradição do cinema moderno.

1.1. Teorias do cinema moderno

André Bazin (1918-1958) é a peça central para qualquer pensamento da imagem cinematográfica desenvolvido a partir dos anos 1940. Responsável pela formulação e pela disseminação de boa (e significativa) parte do vocabulário técnico utilizado pela teoria contemporânea do cinema (termos e expressões como “decupagem clássica”, “profundidade de campo” e *mise en scène*), o ensaísta é figura imperativa da reflexão sobre o cinema moderno, cuja influência se reflete, concretamente, na posição de co-fundador e principal mentor dos *Cahiers du cinéma*, surgidos em 1951.

Com efeito, Bazin elaborou uma série de categorias de análise e conceitos estéticos que foram incorporados ao discurso crítico e permanecem bastante atuais nos nossos tempos. Como diz Ismail Xavier, “podemos concordar com Bazin, escrever contra ele, emprestar algumas noções e ideias, reconhecer outras. Impossível ignorá-lo”⁷. De fato, um vasto espectro de pensadores, que vão de Christian Metz a Pascal Bonitzer, de Roland Barthes a Gilles Deleuze, de Dudley Andrew a Jean-Louis Comolli, “têm dialogado com

⁷ Ismail Xavier, na introdução de BAZIN, André. *O cinema – ensaios*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 8.

este crítico notável que nos anos 40 e 50, proferindo palestrar em cineclubes e escrevendo artigos em revistas [...], conduziu a análise do filme a um outro patamar”. Nesse sentido, é importante observar que:

[...] diante do impacto de *Cidadão Kane* [*Citizen Kane*, EUA, 1941, de Orson Welles] e do cinema norte-americano que o fim da II Guerra tornou disponíveis no mercado europeu, diante da revolução gerada pelo neo-realismo italiano, foi Bazin quem trouxe a mais rica formulação crítica capaz de esclarecer o significado das transformações então em andamento, numa criação que, no desdobramento, mostrou-se uma teoria do cinema moderno [...]. Diante da tradição teórica das vanguardas de 1920 e da formulação clássica de André Malraux em 1940 (a arte do cinema começa com a decupagem da cena), foi Bazin quem subverteu de forma radical a questão da montagem e do “específico fílmico”, superando lugares-comuns sobre as relações entre o cinema e o teatro, criando um novo referencial de papel decisivo na formação dos jovens que, em 1959, lideraram a *Nouvelle Vague*⁸.

Com efeito, André Bazin foi o grande responsável pela construção de um mito moderno em torno da obra de Orson Welles. Nesse sentido cabe abordar, ainda que brevemente, os motivos que levaram à designação de *Citizen Kane* como um dos marcos da modernidade cinematográfica (haverá outros, como exemplifica o caso do Neorealismo italiano). Ao retomar o pensamento de Bazin, Jacques Aumont aponta que:

Depois do filme de Welles, continuará a fabricação de produtos normatizados, conformes às regras mais ou menos lógicas, mais ou menos universais, elaboradas por Hollywood, mas se saberá que existe outra possibilidade de cinema, que não apenas autoriza a virtuosidade narrativa – misturar os tempos e as vozes –, de como permite reivindicar a responsabilidade plena e inteira do dizer e do dito, em suma, de comportar-se como autor de filmes, seguindo o modelo então confesso do romancista. André Bazin, sempre perceptivo, não se enganou quanto a isso, ao declarar que, com e depois desse filme, “o cinema é, enfim, o igual da literatura”⁹.

Vale dizer que Bazin jamais escreveu qualquer tratado ou compêndio de seu pensamento. Sua teoria, sua historiografia, sua estilística, irredutíveis a uma visão unívoca, são legadas às gerações posteriores através de ensaios críticos e fragmentos coletados, publicados em revistas sobre cinema e arte, principalmente aqueles reunidos no célebre livro *O que é o cinema?*, obra decisiva e questão-título elementar para toda a linhagem

⁸ Ismail Xavier, na introdução de BAZIN, André. *O cinema – ensaios*, p. 9.

⁹ AUMONT, Jacques. *Moderno?*, p. 32.

crítica que o atravessa¹⁰. Cabe perceber, sobretudo, que o discurso teórico de Bazin “constitui a tradição que opõe cinema clássico/cinema moderno e elaborou [ao mesmo tempo] um referencial bem definido para sustentar a existência de tal oposição”. A tradição (baziniana), entendida aqui sem linearidades, como “o ritmo de apropriação e perda d[...]a possibilidade de pensar”¹¹ o cinema, será analisada, de modo crítico e sintético, em quatro de seus principais integrantes: primeiramente, o próprio Bazin (com foco nos textos produzidos no período de 1950-1958); depois, o crítico Serge Daney (1970-1982); a seguir, o filósofo Gilles Deleuze (aprox. 1976-1985); e, por fim, como representante de uma abordagem contemporânea, o crítico Adrian Martin (aprox. 1994-hoje).

1.1.1. Continuidade e duração: *O que é o cinema?*

Na tentativa de compreender os aspectos predominantes do conceito de cinema moderno formulado por Bazin, pode-se retomar o seu artigo seminal sobre “A evolução da linguagem cinematográfica”¹², publicado originalmente em 1958. Nesse texto, o pensador parte da distinção entre duas grandes tendências no fazer cinematográfico de 1920 a 1940: “os diretores que acreditam na imagem e os que acreditam na realidade”¹³.

A primeira tendência seria formada por “tudo aquilo que a *representação* na tela pode acrescentar à coisa representada”¹⁴. Haveria dois grupos básicos de intervenção (ou contribuição) na *imagem*: os elementos de ordem *plástica* (estilo do cenário, maquiagem, interpretação, iluminação, enquadramento) e os recursos da *montagem* (organização das imagens no tempo). Lembrando as palavras de Malraux, Bazin afirma que o segundo grupo constituiria “o nascimento do filme como arte [...]. Na realidade, enfim, uma linguagem”¹⁵. Via de regra, essa montagem, cujo princípio fundamental é o da invisibilidade (a

¹⁰ Vale citar, também, outras obras importantes de Bazin, como os livros dedicados a Jean Renoir (BAZIN, André. *Jean Renoir*. Londres: W. H. Allen, 1974. Editado por François Truffaut. Introdução de François Truffaut e Jean Renoir), Charlie Chaplin (BAZIN, André. *Charlie Chaplin*. Tradução de André Telles. Prefácio de François Truffaut. Posfácio de Eric Rohmer. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006) e Orson Welles (BAZIN, André. *Orson Welles*. Tradução de André Telles. Prefácio de André S. Labarthe. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005), além da célebre coletânea sobre o tema do cinema da crueldade (BAZIN, André. *The cinema of cruelty*. New York: Arcade, 2013. Editado por François Truffaut).

¹¹ COCCIA, Emanuele. *Filosofia de la imaginación – Averroes y el averroísmo*. Tradução de María Teresa D’Meza. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008, p. 104.

¹² BAZIN, André. “A evolução da linguagem cinematográfica”. In: *O cinema ensaios*, pp. 66-81.

¹³ BAZIN, André. “A evolução da linguagem cinematográfica”, p. 67.

¹⁴ BAZIN, André. “A evolução da linguagem cinematográfica”, p. 67..

¹⁵ BAZIN, André. “A evolução da linguagem cinematográfica”, p. 67.

“montagem invisível”), pode ser apreendida em três procedimentos conhecidos pelos nomes de “montagem paralela”, “montagem acelerada” e “montagem de atrações”.

Quaisquer que sejam os modos de utilização e combinação desses procedimentos, “podemos reconhecer [...] o traço comum que é a própria definição da montagem: a criação de um sentido que as imagens não contêm objetivamente e que procede unicamente de suas relações”¹⁶. Exemplos possíveis dessa propriedade estariam nos filmes de Lev Kulechov, Sergei Eisenstein ou Abel Gance, casos nos quais os acontecimentos não eram necessariamente mostrados, mas apenas aludidos pela montagem, sendo que “a significação final do filme residia muito mais na organização dos elementos que no conteúdo objetivo deles”. A esse respeito, Bazin já elaborara a crença na objetividade da imagem fotográfica, central a todo o seu pensamento, no artigo “Ontologia da imagem fotográfica”, no qual oferece um engenhoso retrospecto da arte representativa, passando pelos desenhos rupestres e pela pintura, até chegar à fotografia. Em suma, sua crítica aos “filmes de montagem” reside no fato de que, neles, “o *sentido* não está na imagem, ele é a sombra projetada pela montagem, no plano de consciência do espectador”.

Tanto pelo conteúdo plástico da imagem quanto pelos recursos da montagem, o cinema dispõe de todo um arsenal de procedimentos para impor aos espectadores sua interpretação do acontecimento representado. Podemos considerar que, no final do cinema mudo, esse arsenal estava completo. Por um lado, o cinema soviético levou às últimas consequências a teoria e a prática da montagem, enquanto que a escola alemã fez com que a plástica da imagem sofresse todas as violências possíveis (cenário e iluminação). [...] Se o essencial da arte cinematográfica consiste em tudo o que a plástica e a montagem podem acrescentar a uma realidade dada, a arte muda é uma arte completa¹⁷.

Uma vez considerado o “expressionismo da montagem e da imagem”, Bazin faz um breve retrospecto de cineastas que questionaram, desde o cinema mudo, esse modelo representativo, geralmente admitido como “o essencial da arte cinematográfica”. Para isso, ele faz referência a três exemplos principais: Erich von Stroheim, Friedrich Wilhelm Murnau e Robert Flaherty. Neste último, a imagem adotaria, para documentar eventos da realidade, a forma de uma imagem-espera, na qual o tempo, longe de ser sugerido pela montagem, é *mostrado* no próprio plano. “Flaherty se limita a *mostrar* a espera, a duração

¹⁶ BAZIN, André. “A evolução da linguagem cinematográfica”, p. 67.

¹⁷ BAZIN, André. “A evolução da linguagem cinematográfica”, p. 69.

da caça e a própria substância da imagem, seu verdadeiro objeto”¹⁸. Em Murnau, por sua vez, o interesse não estaria tanto no tempo, mas no espaço dramático. A composição plástica, nesse caso, “não acrescenta nada à realidade, não a deforma, muito pelo contrário, ela se esforça para desvelar suas estruturas profundas, para fazer aparecer relações preexistentes que se tornam constitutivas do drama”¹⁹. Por fim, ao organizar a *mise en scène* através da proximidade e da insistência com a realidade, Stroheim oporia, ao expressionismo da imagem e aos artifícios da montagem, um tempo singular. Em todos esses casos, estaria em jogo o juízo estético incontornável do pensamento baziniano: “a imagem vale [...] não pelo que *acrescenta*, mas pelo que *revela* da realidade”²⁰. Em suma, um “realismo revelatório”.

Após fazer um breve retrospecto das convenções de gênero e de linguagem observadas nas produções situadas entre 1930 e 1940, Bazin passa a problematizar os temas e estilos encontrados após 1938, ano anterior à Segunda Guerra. Cabe observar que embora a guerra constitua, aos olhos do ensaísta, uma verdadeira fronteira estética do cinema moderno, isso não se deve tanto aos seus sentidos políticos, quanto ao surgimento de novos realizadores, matérias e, por conseguinte, formas cinematográficas. Não obstante, o tipo de decupagem disseminado em 1938 ainda se pautava, para Bazin, por uma forma de relato “analítica” e “dramática”, que busca simplesmente apresentar a realidade do modo mais *eficaz*.

Assim, por volta de 1938, os filmes eram, de fato, quase sem exceção, decupados segundo os mesmos princípios. A história era descrita por uma sucessão de planos cujo número variava relativamente pouco (cerca de 600). A técnica característica dessa decupagem era o campo/contra-campo [...]. Foi esse o tipo de decupagem, perfeitamente conveniente aos melhores filmes dos anos 30 a 39, que a decupagem em profundidade de campo de Orson Welles e William Wyler veio questionar²¹.

A tese de Bazin chega então ao seu ponto fulcral. Para ele, filmes como *Citizen Kane* (*Cidadão Kane*, EUA, 1941), de Welles, e, antes dele, *La grande illusion* (*A grande ilusão*, França, 1937), *La bête humaine* (*A besta humana*, França, 1938), e *La règle du jeu* (*A regra do jogo*, França, 1939), todos de Jean Renoir, alcançariam, através da profundidade de campo, dos planos-sequência, dos movimentos de câmera e do deslocamento dos atores, uma

¹⁸ BAZIN, André. “A evolução da linguagem cinematográfica”, p. 69.

¹⁹ BAZIN, André. “A evolução da linguagem cinematográfica”, p. 69.

²⁰ BAZIN, André. “A evolução da linguagem cinematográfica”, p. 70.

²¹ BAZIN, André. “A evolução da linguagem cinematográfica”, p. 75.

continuidade fundamental do espaço dramático e da sua duração, aspectos que suprimiriam parcialmente o domínio da montagem²². Esses atributos seriam legados justamente pelas tendências do cinema mudo ilustradas, anteriormente, por Stroheim, Murnau, Flaherty, e com as quais o cinema moderno parece reatar. De fato, em filmes como *The magnificent Ambersons* (*Soberba*, EUA, 1942), de Welles, a “recusa de cortar o acontecimento, de analisar no tempo a área dramática, é uma operação positiva cujo efeito é superior ao que a decupagem clássica poderia ter produzido”²³. Essa afirmação poderia ser facilmente aplicada a vários filmes de Ophuls, nos quais a cinematografia se faz através de derivas, retornos, oscilações. A nova modalidade do fazer cinematográfico corresponderia, para o crítico, a um modo específico da modernidade no cinema.

Cabe lembrar que o modernismo de Welles, apontado a partir de *Citizen Kane*, apresenta uma forte dimensão de reflexividade, aspecto profundamente conectado ao estilo de Ophuls. A esse respeito, as ponderações de Jacques Aumont são precisas:

Welles não procura prescrever uma maneira de fazer cinema (mesmo que tenha imitadores ou parodistas). Ele emite, em filmes amplamente “teóricos”, propostas a um só tempo abstratas e concretas sobre o exercício de sua arte. *Kane* vale por seu questionamento da técnica invisível: ele deixa ver a técnica. Melhor: ele deixa ver que ele a deixa ver. De todos os traços modernos, certamente o que Welles pratica com mais naturalidade é a reflexividade: uma obra moderna é sempre também uma declaração a propósito da arte²⁴.

Em todo caso, vale a ressalva de que “o plano-sequência do diretor moderno não renuncia [completamente] à montagem – como poderia renunciar sem recair num balbúcio primitivo; ele a integra à composição plástica”²⁵. Nesse sentido, Bazin confere grande valor estético ao recurso da profundidade de campo, atribuindo a ele uma importância capital no “progresso dialético da linguagem cinematográfica”. A esse respeito, ele acrescenta três observações gerais, duas de ordem psicológica e uma “metafísica”: “a profundidade de campo [...] é mais realista”; “ela implica [...] uma atitude mental mais ativa”; e ela “reintroduz a ambiguidade [enquanto possibilidade] na estrutura da imagem”²⁶.

Essa ambiguidade consiste, sobretudo, em conservar o mistério fundamental que constitui o real – como faz Rossellini em relação ao rosto da criança, em *Germania anno*

²² BAZIN, André. “A evolução da linguagem cinematográfica”, pp. 75-76.

²³ BAZIN, André. “A evolução da linguagem cinematográfica”, p. 76.

²⁴ AUMONT, Jacques. *Moderno?*, p. 42.

²⁵ BAZIN, André. “A evolução da linguagem cinematográfica”, p. 76.

²⁶ BAZIN, André. “A evolução da linguagem cinematográfica”, p. 77.

zero (Alemanha ano zero, Itália, França, Alemanha, 1948) – e, ao mesmo tempo, apresentar a realidade em sua integridade. Não por acaso, o Neorealismo italiano constitui, para Bazin, a confirmação daquela revolução da linguagem observada nos filmes de Welles ou Renoir, que encontrariam, “para além das facilidades da montagem, o segredo de um relato cinematográfico capaz de expressar tudo sem retalhar o mundo, de revelar o sentido oculto dos seres e das coisas sem quebrar sua unidade natural”²⁷. A “boa tradição” do cinema moderno é, assim, aquela capaz de recuperar certa “vocação realista” da arte cinematográfica – que fora obliterada pelas intervenções excessivas da montagem e da plasticidade – e torná-la “novamente capaz de integrar o tempo real das coisas, a duração do evento ao qual a decupagem clássica substituía insidiosamente um tempo intelectual e abstrato”. Em outros termos, “no tempo do cinema mudo, a montagem *evocava* o que o realizador queria dizer; em 1938, a decupagem *descrevia*; hoje, enfim, [...] o diretor *escreve* diretamente em cinema”.

Em suma, Bazin contrapõe um cinema cujas unidades espaço-temporais preservam a ambiguidade do real, aos cinemas ditos “expressionistas” ou “dramáticos”, que reduzem a realidade aos efeitos e sentidos produzidos pelos artifícios da montagem ou pela intervenção plástica. Enquanto estes utilizariam procedimentos tipicamente naturalistas (montagem paralela, montagem acelerada, montagem de atrações, campo/contracampo, *raccord* etc.) para conduzir o relato e seus sentidos, aquele seria marcado, principalmente, pelo recurso à profundidade de campo e pela valorização do plano-sequência, procedimentos capazes de preservar, nos blocos sensíveis do filme, a pluralidade de sentidos que caracteriza a realidade.

Os aspectos discutidos por Bazin nesse artigo apresentam, ao lado da sua série de textos sobre o Neorealismo italiano²⁸, os principais traços de sua teoria do cinema moderno. Todavia, seu pensamento cinematográfico é bastante amplo e difuso, e se encontra espalhado de modo heteróclito pelas dezenas de ensaios de sua autoria, publicados em jornais e revistas especializadas. No seu livro *O discurso cinematográfico*, o professor Ismail Xavier realiza um importante esforço de concisão desse pensamento, oferecendo ao leitor um esquema geral composto pelas linhas dominantes do mesmo²⁹. Abstraídos da contextualização histórica em relação a outras correntes teóricas, esse

²⁷ BAZIN, André. “A evolução da linguagem cinematográfica”, p. 80.

²⁸ Cf. “O realismo cinematográfico e a escola italiana da Liberação”; “*La terra trema*”, “*Ladrões de bicicleta*”, “De Sica diretor”, “Uma grande obra: *Umberto D*”, “*Cabiria*, ou a viagem aos confins do Neorealismo”, “Defesa de Rossellini”, “*Europa 51*”.

²⁹ XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico – a opacidade e a transparência*. São Paulo: Terra e Paz, 2008, p. 79.

esquema apresenta os seguintes pontos: defesa de um destino realista do cinema; defesa da utilização do som para fins de ampliação do realismo; aproximação entre a narração cinematográfica e o romance “objetivo” e “de reportagem” do século XX; minimização do papel da montagem; valorização radical da continuidade; combate contra a decupagem clássica. Xavier afirma que:

Bazin vai apontar, primeiro, a evolução técnica dos aparelhos e da película sensível [...]. Ele vai dizer que temos aí um exemplo de como a técnica tem seus reflexos nítidos no nível da linguagem. Em segundo lugar, ele vai apontar a preferência do cinema moderno pelo uso de movimento de câmara e pela exploração da profundidade de campo, de modo a substituir os frequentes cortes do cinema clássico pelo fluxo contínuo da imagem. Ele procura citar situações onde a multiplicidade de planos e a montagem do método clássico estariam sendo substituídos pelo uso de um único e longo plano. Será este longo plano aquilo que receberá a denominação de plano-sequência. Nome inspirado no fato de que, dentro da segmentação sequência/cena/plano, o alongamento deste último estaria produzindo modificações qualitativas na organização do filme, de modo a que um único plano passe a cumprir a função dramática da sequência do esquema clássico. [...]. A decupagem clássica seria um processo analítico artificial, de decomposição da realidade em fragmentos irrealis e reconstituição dos pedaços que montam um todo expressivo, mas abstrato, consistente logicamente (como um discurso), mas sem o peso de realidade adquirido pela adoção do plano-sequência. No novo cinema, no verdadeiro cinema realista, a montagem continua a existir, mas apenas como um resíduo: seu papel é puramente negativo, de eliminação inevitável numa realidade abundante demais³⁰.

Apesar de sua grande dedicação ao cinema neorrealista italiano, pautada pela valorização engenhosa dos temas e formas urgentes numa Europa em ruínas, cabe observar que o pensamento de Bazin está ainda muito distante de estabelecer conexões mais amplas entre a estética e a política no pós-guerra. Esta surge de modo indireto, mas não menos potente, na cuidadosa oposição entre as modalidades cinematográficas do clássico e do moderno, bem como na observação assídua de “uma matéria ainda inexplorada” pelos novos cineastas. Em todo caso, seus ensaios chamam atenção, preferencialmente, para os recursos expressivos e os procedimentos formais utilizados para trabalhar essa matéria, deixando de lado, muitas vezes, a construção de críticas ou sentidos de viés político. Estes são formulados, mais profundamente, por Serge Daney, redator dos *Cahiers* de 1964 a 1981, editor-chefe da revista, ao lado de Serge Toubiana, a partir de 1974, e, sem dúvida, um dos principais herdeiros da tradição baziniana – embora toda herança filosófica seja, de algum modo, a relação enviesada e transformada do pensamento consigo mesmo.

³⁰ XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico*, pp. 80-81.

1.1.2. *A rampa*: superfície e profundidade

No seu livro *A rampa*, Serge Daney oferece uma seleção de alguns dos seus textos publicados nos *Cahiers* entre 1970 e 1981, com o propósito de (re)traçar o retorno crítico da revista a certa herança bazaniana, “mais empenhada no ensaísmo crítico e no pensar a partir das obras do que na aplicação, em abstrato, de princípios teóricos generalizantes”³¹. De fato, essa revisão ocorre após os anos da “deconstrução” e do “teorismo dogmático” característicos da fase maoísta que, por sua vez, foi marcada pelo intenso debate *Cahiers-Cinéthique*. “Daney simboliza a força do crítico na nova fase pós-desconstrução, em que se recuperou a reflexão a partir do constante corpo-a-corpo com os filmes e se deixou de estigmatizar a cinefilia”, afirma Xavier³². Os ensaios contidos em *A rampa* são organizados em torno de questões e momentos determinantes dessa passagem epistemológica, sempre acompanhados de comentários, escritos pelo autor, que colocam em perspectiva a sua própria trajetória no contexto mais amplo da crítica de cinema.

Para fechar o livro, Daney escreve um ensaio curto, intitulado “A rampa (bis)”, que apresenta “um novo ponto de vista para pensar a oposição clássico/moderno que encontrara outras variantes no pensamento de Bazin, nos *Cahiers du cinéma* nos anos 60, em Noel Burch, Christian Metz e Pasolini”³³. Com base no conceito de *scénographie*, entendido, aqui, como a síntese formal da *mise en scène*, do olhar da câmera e dos procedimentos de montagem, bem como as suas possíveis variações, o pensador estabelece uma taxonomia de três momentos principais da história do cinema: o clássico, o moderno, e o pós-1970.

Nesse sentido, o clássico (e sua cenografia) seria “o momento bastante curto da história do cinema – trinta anos? – em que os cineastas souberam produzir o engodo do que parece faltar desde sempre no cinema: a profundidade”³⁴. Essa *profundidade fundamental* convoca e realiza, sem cessar, o desejo do espectador “de ver mais, de ver por trás, de ver através”, de alcançar “o segredo atrás da porta”³⁵, rumo à revelação final. Assim, os melhores diretores seriam aqueles capazes de utilizar os objetos da cena para

³¹ XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico*, p. 190.

³² XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico*, p. 190.

³³ XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico*, p. 190.

³⁴ DANÉY, Serge. *A rampa*. Tradução de Marcelo Rezende. São Paulo: Cosac & Naify, 2011, p. 229.

³⁵ Como diz o título original do filme de Fritz Lang (*The secret beyond the door*, EUA, 1948). Daney se refere a esse filme como uma espécie de obra fronteira e questionadora entre o cinema clássico e o cinema moderno. A esse respeito, conferir também MACHADO, Tiago Mata. “O segredo atrás da porta do cinema clássico e a consciência necessária do cinema moderno”. In: *Devires*, nº 1. Belo Horizonte: Fafich, 1999.

velar, temporariamente, elementos dramáticos, e carregar todo o espaço com promessas contínuas de “mais ver”. “Essa foi a era de ouro da cenografia, o triunfo paradoxal de uma cenografia sem cena”. Hoje, porém, “estamos [...] muito longe desse cinema. Nós não sabemos mais fazê-lo e, por isso, nós o amamos mais do que nunca”³⁶.

Tal cenografia já se transforma com o advento do cinema falado (1927) que faz sumir o espaço da música de acompanhamento. Depois do falado, é a lembrança do estúdio, da cena perdida, dos cortes da montagem, do quadro imprevisível, dos saltos espaciais, fantasmas que assombram para sempre as dobras da imagem. Com efeito, trata-se de golpes de força da “direção”, que não querem somente suspender e prolongar o desejo da visão, como também (re)conduzi-la, balizá-la, comandá-la através de um “jogo de chicanas e de falsos caminhos”, fazê-la se perder “num labirinto de recorrências” intermináveis. Em todo caso, restava algo para se ver ou, ao menos, uma ilusão para se acreditar.

É justamente essa crença possível que a modernidade cinematográfica desfaz ao recordar que “não existe nada e que nada pode existir porque a imagem do cinema é uma superfície sem profundidade”. A cenografia moderna quebra o pacto da profundidade e, com ele, a promessa de que há sempre algo além, algo atrás da porta, mesmo que seja apenas um logro. Todo ilusionismo é combatido através da superfície pura e sem entranhas, que existe apenas em sua própria imanência. A tela se afasta em definitivo do teatro, e passa a buscar afinidades na pintura. Trata-se, sobretudo, de devolver o olhar do espectador a ele mesmo – não por acaso, a proliferação dos espelhos, das janelas, dos reflexos – de modo que, uma vez consciente desse olhar, sua indagação seja não mais sobre aquilo que está por detrás de algo, mas sim acerca da capacidade de sustentação do olhar face àquilo que se vê.

À maneira de Bazin, Daney defende uma ambiguidade fundamental da imagem, embora acometida de partida por uma espécie de pecado original: não apenas o excesso da visão, ou sua consciência profunda, como também uma ferida histórica irremissível. De fato, o cinema moderno é aquele que assumiu claramente a “não-profundidade da imagem, que a reivindicou e que pensou construir – com humor ou com furor – uma máquina de guerra contra o ilusionismo do cinema clássico, contra a alienação das séries industriais, contra [uma] Hollywood” que

³⁶ DANNEY, Serge. *A rampa*, p. 230.

nasceu – não por acaso – na Europa destruída e traumatizada do pós-guerra, sobre as ruínas de um cinema enfraquecido e desqualificado, sobre a recusa fundamental da aparência, da direção, da cena. [...]. Por diferentes que tenham sido uns dos outros, os grandes inovadores do cinema moderno, de Rossellini a Godard, de Bresson a Resnais, de Tati a Antonioni, de Welles a Bergman, são aqueles que afastam radicalmente sua arte do modelo teatral-propagandista, onipresente, ao contrário, no cinema clássico. Em comum, eles têm o fato de pressentir que não têm mais exatamente relação com os mesmos corpos que antes. Antes dos campos [de extermínio], antes de Hiroshima. E isso é irreversível³⁷.

Uma forte suspeita recairia, assim, sobre a estética publicitária, que ligaria a propaganda totalitarista à indústria norte-americana do consumo (logo, Hollywood). As produções sensíveis perdem a sua parte de magia e de inocência, esmagadas por um peso que se torna insuportável e que é preciso, finalmente, confrontar. Sem dúvida, o discurso de Daney estabelece relações políticas profundas com as formas, algo menos claro no pensamento de Bazin³⁸. “A outorga do estatuto de ‘autor’ e a famosa ‘política’ que devia acompanhá-la vieram oportunamente assinalar que a velha profissão do ‘diretor’ nunca mais seria inocente”³⁹. As câmeras de gás, os campos de concentração, os tribunais nazistas, a bomba atômica, provocam uma fissura profunda no imaginário artístico, que só pode ser transposto pela consciência histórica e pela desconstrução.

Vale lembrar que a fronteira histórica de Daney é similar à de Bazin. Contudo, a Segunda Guerra é, para ele, uma linha divisória mais nítida (uma ferida mais aberta) entre o clássico e o moderno, dois modos (bastante plurais) de existência sensível, separados pelo abismo sem fim ou pelo imenso muro – com destroços por todos os lados, à beira de um precipício sem profundidade, uma fenda sem vazão e, logo, infinitamente voraz. A famosa frase de Adorno, “escrever poesia depois de Auschwitz é desumano [*barbaric*]”⁴⁰, embora revisada pelo próprio filósofo, não deixa de ser expressiva das transformações

³⁷ DANEY, Serge. *A rampa*, p. 231.

³⁸ A confirmação disso está nos seus próprios escritos, como o célebre “*Le travelling de Kapo*”, publicado no ano da morte de Daney. Nesse texto, ele endossa a crítica de Rivette sobre o filme *Kapo*, intitulada “*De l’abjection*”, embora confesse, paradoxalmente, jamais ter visto o filme. Essa contradição é apenas aparente, pois o discurso de Daney não se dedica tanto ao filme, quanto à reivindicação de certa formulação do cinema. É porque elas “resistem” à própria estetização que as imagens dos campos servem como marco para uma regra geral: é a forma como as coisas são filmadas que constitui a significação daquilo que é filmado. (Disponível em: <http://www.filmfilm.be/post/35124287414/le-travelling-de-kapo-par-serge-daney-traffic-4>)

³⁹ DANEY, Serge. *A rampa*, p. 231.

⁴⁰ Frase distorcida de tantas maneiras: “Não pode haver poesia depois de Auschwitz”, “Nenhuma poesia lírica depois de Auschwitz”, ou “Nenhuma história depois de Auschwitz”. Um artigo simples e esclarecedor sobre o assunto pode ser acessado no seguinte link: <http://mindfulpleasures.blogspot.com.br/2011/03/poetry-after-auschwitz-what-adorno.html>

sofridas pelo imaginário ocidental naquele momento – diante do terror, do genocídio, da devastação e da violência – e que levam a arte ao limite de suas próprias possibilidades.

Existiria uma terceira cenografia, surgida nos anos 1970, cujos empenhos não se resumiriam nem à continuidade das denúncias do ilusionismo, nem à reposição da profundidade clássica, mas seriam marcados pela tentativa de se oferecer (ao olhar) a possibilidade de “deslizar lentamente ao longo das imagens que deslizam elas mesmas umas sobras as outras”⁴¹. Nessa “cenografia folhada, barroca em forma de diorama”⁴², o cinema constitui a tela de fundo do próprio cinema, um “museu de cenografia” no qual “os diferentes sistemas de ilusão podem funcionar lado a lado”⁴³. Em filmes como os de Syberberg ou Raul Ruíz, a imagem seria organizada em forma de labirinto, guiada por excessos de artifício que embaralham as oposições tradicionais. É preciso perceber, aqui, que “a cena de cinema, com suas reminiscências teatrais, é complexa”⁴⁴, e que suas formas, corpos e fantasmas são existências imprevisíveis, incapturáveis.

1.1.3. *Tempo e movimento: as duas imagens*

Publicado em 1982, o “testamento cinematográfico” de Daney corresponde, como mencionado, a uma grande abertura metodológica e conceitual em relação à atividade crítica no cinema. Parte dessa abertura se reflete, mais claramente, nos profícuos debates estabelecidos na redação dos *Cahiers* sob a sua chefia. Ao assumir o cargo, em 1974, período posterior aos chamados anos maoístas da revista, ele passa a publicar uma série de entrevistas ou artigos com filósofos e semiólogos, como Michel Foucault, Jacques Rancière, Marc Ferro, Christian Metz, Roland Barthes e Gilles Deleuze. Este último, em diálogo bastante direto com teóricos do cinema, como Bazin, Heath, Bordwell, Kracauer e Burch, além do próprio Daney, opera um forte combate às premissas da semiologia e à teoria do Dispositivo (formulada originalmente por Jean-Louis Baudry), recusando, em teoria, qualquer redução da imagem cinematográfica a estruturas psicológicas do eixo Freud-Lacan.

⁴¹ DANEY, Serge. *A rampa*, p. 233.

⁴² DANEY, Serge. *A rampa*, p. 234.

⁴³ DANEY, Serge. *A rampa*, p. 233.

⁴⁴ DANEY, Serge. *A rampa*, p. 233.

Com efeito, a publicação do livro *Anti-Édipo: Capitalismo e esquizofrenia*⁴⁵, escrito em parceria com Félix Guattari, já representava uma influência significativa, embora indireta, no campo da teoria filmica. Nele, os autores criticam fortemente o “imperialismo analítico do Complexo de Édipo”⁴⁶, entendido como uma forma de “colonização continuada por outros meios”⁴⁷. Nesse sentido, a partir do marxismo freudiano de Reich, eles confrontam dois dos principais pilares da semiótica do cinema: Saussure e Lacan. Em relação ao primeiro, tentam deslocar a tendência das metáforas linguísticas no discurso cultural para um léxico formado por fluxos, energias e máquinas de desejo. Para se opor ao segundo, argumentam que a narrativa freudiana do Édipo tem servido como um mecanismo de repressão fundamental do capitalismo patriarcal, agindo contra qualquer desejo de natureza indomável e polimorfa, considerado excessivo pelas rédeas da racionalidade capitalista. Como afirma David Rodwick, em 1997, *O anti-Édipo* é capaz de “criticar e demolir as fundações saussurianas e lacanianas nas quais [...] a maioria da teoria do cinema e da cultura contemporânea se baseiam”⁴⁸.

Apesar da grande importância da obra na renovação do pensamento ocidental pós-estruturalista, é, sem dúvida, no seu grande tratado teórico dedicado ao cinema – isto é, os dois volumes, publicados na década de 1980, intitulados *A imagem-movimento* e *A imagem-tempo* – que a influência de Deleuze na teoria filmica se torna mais evidente. Neles, o filósofo parte de aproximações entre a emergência do cinema e a crise da psicologia tematizada por Bergson (cf. *Matéria e memória*) para conceituar e explorar os regimes da imagem homônimos aos dois tomos e que correspondem, grosso modo, às formas singulares do cinema clássico e do cinema moderno.

O primeiro seria organizado pelo encadeamento das ações, pela conexão orgânica entre as imagens e pelo desenvolvimento teleológico de uma ordem narrativa na qual as figuras mostradas se prolongam nas ações (ou reações) dos personagens, e fazem passar da percepção à ação. Esse regime projetaria consigo “um modelo de verdade (a verdade é o todo)”⁴⁹, no qual “as imagens não se encadeiam sem se interiorizarem num todo, que se exterioriza ele mesmo em imagens encadeadas”. Esse modelo “supõe que haja relações comensuráveis ou cortes racionais entre imagens, na própria imagem, entre a imagem e o

⁴⁵ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010.

⁴⁶ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*, p. 39.

⁴⁷ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*, p. 226.

⁴⁸ *Apud* STAM, Robert. *Reflexivity in film and literature* – From Don Quixote to Jean-Luc Godard. Ann Arbor: UMI Research Press, 1985, p. 257.

⁴⁹ DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2000, p. 86.

todo”⁵⁰. O tempo é representado apenas de modo indireto, sempre dependente das relações encontradas ou construídas no espaço.

A imagem-tempo, por sua vez, romperia com o esquema sensório-motor da imagem-movimento. Menos sujeita à linearidade narrativa pautada pela lógica causa-efeito, essa categoria suspende o vínculo das ações e reações para fazer surgir novas sensibilidades e modos de percepção. Nela, “não há mais totalização, porque o tempo já não decorre do movimento para medi-lo, porém se mostra nele mesmo para suscitar falsos movimentos”⁵¹. Isso não significa, contudo, “que o movimento tenha cessado, mas [sim que] a relação entre movimento e tempo se inverteu. O tempo não resulta mais da composição das imagens-movimento (montagem), ao contrário, é o movimento que decorre do tempo”⁵². O cinema se torna dispersivo, aleatório, passa a oferecer sensações óticas e sonoras puras, nas quais o tempo emerge diretamente, enquanto duração. Em vez da representação fílmica, o filme enquanto evento.

A imagem interrompida, não mais prolongada em movimento, coloca em relação dois termos diversos através do seu fluxo: o atual e o virtual. “A imagem atual, cortada de seu prolongamento motor, entra em relação com uma imagem virtual, imagem mental ou em espelho”⁵³. Por um lado, as imagens se abrem nas zonas de lembranças, nos sonhos, nos pensamentos. Por outro, se tornam estados psicológicos e podem mesmo retomar o fluxo do movimento. Enquanto o atual seria algo da ordem do real, do físico, do objetivo, do descritivo (sem ser, conclusivamente, nada disto), o virtual, por sua vez, estaria próximo do mental, do imaginário, do subjetivo, da narração⁵⁴.

Nesse sentido, o filósofo trabalha o conceito da imagem-cristal como uma espécie de aprofundamento da imagem-tempo, isto é, sua expressão máxima, na qual a imagem atual teria uma imagem virtual correspondente, como um duplo, como um reflexo no espelho. A “irreducibilidade [da imagem-cristal] consiste na unidade indivisível de uma imagem atual e de ‘sua’ imagem virtual”⁵⁵. Assim, o regime da imagem-tempo é também

⁵⁰ DELEUZE, Gilles. *Conversações*, p. 81.

⁵¹ DELEUZE, Gilles. *Conversações*, p. 82.

⁵² DELEUZE, Gilles. *Conversações*, p. 69.

⁵³ DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo – Cinema 2*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2009, p. 61.

⁵⁴ DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*, p. 61.

⁵⁵ DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*, p. 99.

“um regime cristalino [...], que procede por cortes irracionais e só tem reencadeamentos, e substitui o modelo da verdade pela potência do falso como devir”⁵⁶.

Cabe observar que, à maneira de Bazin e Daney, Deleuze associa os novos critérios formais da produção e da percepção cinematográfica ao pós-guerra, conforme explicado no prefácio à edição inglesa do segundo volume:

Por que a Segunda Guerra Mundial é tomada como uma quebra? O fato é que, na Europa, o período pós-guerra aumentou significativamente as situações às quais não sabemos mais como reagir, em espaços que não sabemos mais como descrever. [...] As situações podiam ser extremas ou, pelo contrário, pertencentes à banalidade cotidiana ou ambas as coisas de uma vez: o que tende a desmoralizar, ou ao menos perder importância, é o esquema sensorio-motor que constituía a imagem-ação do antigo cinema. E graças a esse afrouxamento do vínculo sensorio-motor, é o tempo, “um punhado de tempo no estado puro”, que emerge na superfície da tela. O tempo deixa de ser transmitido pelo movimento, ele aparece em pessoa, e ele próprio faz surgir *falsos movimentos*. Por isso, a importância da *falsa continuidade* no cinema moderno: as imagens não estão mais ligadas por cortes racionais e pela continuidade, mas sim religadas através da falsa continuidade e dos cortes irracionais⁵⁷.

Com efeito, existem muitas proximidades possíveis entre as ideias de Deleuze e as de Bazin, a começar pela leitura algo estética do pós-guerra, focada principalmente nos desdobramentos formais e perceptivos do período. Em artigo para a revista *Iris*, Jon Beasley-Murray⁵⁸ aponta as principais afinidades entre os dois pensadores: predileção pelos planos longos, interesse na *mimesis* e na ontologia, e a crença de que “a especificidade do cinema continua a ser o seu desdobramento da imagem no tempo real que se torna o tempo vivido do pensamento e do corpo”. Além disso, Deleuze parece herdar de Bazin certo culto do autor, que corresponde à ênfase em cineastas individuais, método bastante “surpreendente para um filósofo que sempre se afastou de qualquer noção de um ‘sujeito’ empírico ou transcendental”⁵⁹. Outras aproximações podem ser encontradas, por exemplo, no belo artigo de Diane Arnaud intitulado “From Bazin to Deleuze – A matter of depth”⁶⁰. Nele, a autora investiga a reapropriação e a consequente renovação operada por Deleuze sobre várias das noções centrais ao pensamento baziniano,

⁵⁶ DELEUZE, Gilles. *Conversações*, p. 86.

⁵⁷ DELEUZE, Gilles. *Cinema 2: The time-image*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989, p. xi.

⁵⁸ BEASLEY-MURRAY, Jon. “Whatever happened to neorealism? – Bazin, Deleuze, and Tarkovsky’s long take”. In: *Iris*, nº. 23, Spring 1997, pp. 37-52.

⁵⁹ STAM, Robert. *Reflexivity in film and literature*, p. 259.

⁶⁰ ARNAUD, Diane. “From Bazin to Deleuze – A matter of depth”. In: ANDREW, Dudley; JOUBERT-LAURENCIN, Hervé (Orgs.). *Opening Bazin – Potwar film theory & its afterlife*. New York: Oxford University Press, 2011, pp. 85-94.

como a *profundidade de campo*, o *plano-sequência*, a *duração*, a *função de realidade* e o *acréscimo de teatralidade*.

1.1.4. *O que é o cinema moderno?*

Para responder à questão-título de seu livro *O que é o cinema moderno?*, o crítico australiano Adrian Martin traça um breve retrospecto do surgimento do cinema em meio às transformações do mundo moderno⁶¹. De certo modo, pode-se dizer que o cinema sempre foi moderno, uma vez que representa o ponto culminante de uma revolução sem precedentes nas condições técnicas da humanidade. Seu surgimento se associa a uma série de atributos característicos da “modernidade”, marcada pelas emoções produzidas por um tempo propriamente cinematográfico (velocidade, vertigem, delírio)⁶², bem como a crescente tensão tecno-lógica entre o indivíduo e o mundo ao seu redor. Com efeito, ao constituir novas formas de fabricar e de experimentar o mundo, todo filme seria “uma instância ou ilustração da *modernidade*”. Todavia, essa modernidade é substancialmente diferente do chamado modernismo artístico, dos “movimentos de vanguarda explícitos” e “marginais” que subvertem ou reinventam as regras “clássicas” previamente estabelecidas pela tradição ou pelos interesses comerciais.

Com efeito, em termos formais e narrativos, a maior parte da produção cinematográfica – principalmente aquela voltada estritamente para fins comerciais – apresenta uma regulação estrita das formas, uma exagerada disciplina estética que se aproxima do *classicismo* na arte – ou sua retomada *renascentista* –, com critérios de valor que almejam “a história bem contada”, e podem ser resumidos pela máxima do *estilo invisível*, “a forma tão perfeitamente elegante e discreta que pode passar inadvertida se os espectadores estamos suficientemente concentrados na ilusão do mundo fictício e seus habitantes, no conteúdo narrativo”. Não obstante sua modernidade fundamental, as definições seculares do cinema são herdadas de contextos clássicos encontrados em outras práticas sensíveis, como a pintura acadêmica, o romance do século XIX, o soneto poético, o teatro em três atos.

⁶¹ MARTIN, Adrian. *¿Qué es el cine moderno?*. Valdivia, Chile: Uqbar, 2008.

⁶² Não por acaso, Stiegler encontra no cinema o dispositivo fundador de toda a experiência humana moderna, através das transformações tecno-lógicas nas formas de experiência, de percepção e de construção mnemônica. Cf. STIEGLER, Bernard. *Technics and time*, 3.

É preciso observar, no entanto, que a divisão entre *clássico* e *moderno* não é evidente no cinema: mesmo em seus primórdios, o moderno aparece em muitas das imagens e sensibilidades de diretores considerados clássicos, como Louis Feuillade (década de 1910), Fritz Lang e Lubitsch (1920), King Vidor e Mizoguchi (1930). No sentido contrário, cineastas com obsessões profundamente modernas levam a forma clássica à sua mais completa lapidação, como é o caso exemplar de Alfred Hitchcock⁶³.

No capítulo homônimo ao livro, Martin realiza uma revisão bastante pessoal das manifestações do cinema moderno em relação ao cinema clássico. Através de comentários e análises que envolvem um vasto espectro de diretores consagrados, que vão de Rossellini a Godard, de Kazan a Cassavetes, de Bergman a Antonioni, passando por Ozu, Mizoguchi, Bresson, Resnais e Glauber Rocha, o autor investiga possíveis oposições entre as duas modalidades, buscando encontrar uma atitude comum às práticas modernas da imagem cinematográfica, bem como (re)conectar estas aos artistas contemporâneos (Chantal Akerman, Tsai Ming-Liang, Abbas Kiarostami). A sua proposição metodológica – “é assim que devemos proceder ao escrever a história do cinema moderno e definir suas principais linhas de busca estética e intelectual” – Martin faz ecoar numa frase (belíssima, por sinal) da carta aberta de Roland Barthes ao cineasta Michelangelo Antonioni – “superação de um velho problema e [...] formulação de uma nova pergunta”⁶⁴.

Novamente, “o fim da Segunda Guerra Mundial marca a inegável emergência de uma divisão real entre o clássico e o moderno no cinema”. Na esteira de Thomas Elsaesser, para quem “o maio de 1945 pode ser entendido como [...] um momento ‘originário’ [...] em que todos os valores podem ser reorganizados”, Martin utiliza uma perspectiva apocatástica, pela qual a reconstrução social sobre as ruínas do pós-guerra significaria “muito mais que uma simples limpeza; [...] um apagamento total, uma sensação de começar do zero em todos os níveis da ética, da moral, da formação social e da estética”⁶⁵.

Essa perspectiva não é estranha às teorias do modernismo em geral, e “uma razão pela qual o período do pós-guerra pareceu tão importante está em que a própria guerra

⁶³ “Qual é o limite do cinema clássico? Que os olhos, as portas, os objetos-pivô, e os objetos-esconderijo não se abram mais sobre nada. Em Hitchcock já: olhos cegados, portas proibidas, linguagem intransitiva e rasa. Nada esconde nada porque tudo está à vista. O que se passa se não há mais nada para ver ‘atrás’? Um acidente. O bloqueio da pulsão escópica. O olhar não se perde mais entre obstáculo e profundidade, mas é devolvido para a tela como uma bala por um muro. A imagem reflui em direção ao espectador com a aceleração de um *boomerang*, e o chicoteia com força” (DANEY, Serge. *A rampa*, p. 230).

⁶⁴ Cf. BARTHES, Roland. “Caro Antonioni”. Disponível em: <http://www.michelangeloantonioni.info/2013/01/24/carantonioni-di-roland-barthes/> - Acesso em 30 de outubro de 2013 (Tradução nossa).

⁶⁵ MARTIN, Adrian. *¿Qué es el cine moderno?*, p. 20.

pode ser vista como o momento apocalíptico de transição para o novo”⁶⁶. De fato, “o modernismo geralmente mostra algum tipo de cruzamento entre um tempo moderno e apocalíptico e um símbolo atemporal e transcendente”⁶⁷. Assim, após 1945, até mesmo “os modos mais regulados e conformistas de produção fílmica começaram a reverberar – muitas vezes, apesar de si mesmos – novas formas de expressão artística”. Contudo, o verdadeiro modernismo se consolida apenas na década de 1960, com os “cinemas novos” deslocando-se, ao redor do mundo, das margens para o centro, e constituindo o circuito internacional privilegiado do chamado “cinema de arte”.

Nesse contexto, Rossellini é um dos grandes pioneiros que “anunciaram que algo radicalmente novo e estranho, militantemente desconhecido, havia adentrado no mundo do cinema”. Embora recuse os clichês de Bazin e Kracauer ligados ao neorealismo histórico, Martin faz coro com ambos na constatação de que o cineasta italiano inventara “uma nova maneira de filmar as pessoas e o mundo onde se vive, uma nova forma de contar (ou negar-se a contar) uma história”⁶⁸. A própria maneira de Rossellini abordar o seu ofício já era dotada de um ‘anti-classicismo’ desconcertante, e que resultou num cinema marcado por bordas ásperas, *sketches* e vinhetas, rupturas brutais do ritmo, justaposições ou misturas de tons dramáticos e cômicos. Interessa, principalmente, valorizar a atitude do artista através de seus filmes: “um cinema da espontaneidade e do improvisado [...] um cinema do risco, e não do domínio ou do controle que caracterizavam a instituição do cinema clássico”. Não obstante, Martin não deixa de reproduzir, em relação ao estilo neorrealista, um dos lugares comuns que ele próprio critica, ao afirmar que o diretor parte de uma *tábula rasa* marcada pelas “ruínas e laços quebrados entre indivíduos, famílias e instituições sociais”.

O autor levanta, pouco a pouco, os aspectos que compõem a sua ideia de cinema moderno. Nos filmes americanos de Jean Renoir e Otto Preminger, produzidos nos anos 1940, ele encontra um novo tipo psicológico de personagens, marcado pela contínua transformação dos pensamentos e emoções – não mais reclusos em uma figura coerente, lapidada, bem delineada – através do meio fílmico. Nos cineastas norte-americanos do pós-guerra, como Elia Kazan e Nicholas Ray, ele encontra um novo estilo de interpretação, capaz de produzir, através de um maneirismo corporal e facial, as referidas concepções

⁶⁶ BRADBURY, Malcolm; MCFARLANE, James. “O nome e a natureza do modernismo”. In: *Modernismo: Guia geral 1890-1930*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 39.

⁶⁷ BRADBURY, Malcolm; MCFARLANE, James. “O nome e a natureza do modernismo”, p. 38.

⁶⁸ MARTIN, Adrian. *¿Qué es el cine moderno?*. p. 21.

psicológicas dos personagens. Ao valorizar certo *exibicionismo*, marcado pelo excesso de gestos e pelo realce dos “detalhes de superfície”, esse método de atuação rompe com o código clássico da invisibilidade e do equilíbrio. A consequência cenográfica desse novo estilo de atuação estaria em filmes como os de Cassavetes e Pialat, marcados pela consciência de que “já não se podia confiar que os atores permaneceriam congelados para um campo-contracampo; agora os corpos se moviam uns em direção aos outros, entrelaçados em formas e configurações imprevisíveis”. Já nos filmes japoneses de Yasujiro Ozu, Kenji Mizoguchi e Mikio Naruse, o autor observa “uma nova atenção à geometria dos espaços correntes e do gesto e da postura física”, que corresponde à reinvenção do cotidiano visto pelo cinema.

Em suma, as explorações e experimentos que dão forma ao cinema moderno já estavam bem consolidadas no fim dos anos 1950, apresentando abordagens anti-classicistas da narrativa, da atuação e da caracterização (logo, ao corpo e ao gesto), do desenvolvimento das relações espaço-temporais, e da própria representação (o ato de mostrar ou imaginar o mundo). Martin tenta conectar esses traços com filmes posteriores ao pós-guerra, nos quais “alguns desses aspectos foram totalmente obliterados”, embora “sempre seguidos por uma nova reagrupação, uma nova aproximação às perguntas e problemas perenes do cinema”. Os anos 1960 seriam, então, “a grande era do cinema moderno”, na qual cineastas como Agnès Varda, Alain Resnais, Jerzy Skolimowski, Nagisa Oshima, Federico Fellini, Marco Bellocchio, Glauber Rocha, André Delvaux, Arthur Penn, Jerry Lewis, Raúl Ruiz, Vera Chytilová, Peter Whitehead e Ken Loach tentavam superar as convenções e realizar novos experimentos no estilo fílmico. Assim, os anos 1970 trariam a “intensificação desses logros, menos ecléticos e glamorosos, mais focalizados”. Nomes como Fassbinder, Wim Wenders, Monte Hellman, Elaine May, Jean Eustache, Philippe Garrel, Sohrab Shahid Saless, Chantal Akerman, Víctor Erice, Jean-Marie Straub e Danièle Huillet fizeram surgir

um novo espírito vanguardista, especialmente sintonizado com o *minimalismo*: afastando-se da montagem soviética rápida e complexa dos anos 20, Dusan Makavejev na Iugoslávia dos anos 60 e Chris Marker desde os anos 50, ou Chytilová com a ‘construção de grandes partes’ (reemergida nos anos 90), o cinema moderno descobriu seu amor de longo prazo pelas tomadas extensas, as durações primorosamente expandidas, as posições de câmera distantes e, muitas vezes, estáticas... e, num sinal de que viriam mais transformações depois dos anos 70, Godard se reinventou a si mesmo, não uma, mas duas vezes⁶⁹.

⁶⁹ MARTIN, Adrian. *¿Qué es el cine moderno?*, p. 25.

Os anos 1980, por sua vez, “representaram uma fase incomum e difícil na aventura do cinema moderno”. Neles, “o radicalismo político, as polêmicas assombrosas e os audazes experimentos formais das décadas anteriores pareciam ter se consumido; ou, talvez, tenham sido apagados com sucesso pelas forças do mercado no mundo inteiro”. A atenção crítica e teórica, pautada pelo campo florescente dos “estudos culturais”, se volta para as formas e gêneros populares, como o filme de ação, o musical, a comédia adolescente e, especialmente, o terror (campo para um novo surgimento do autor, com David Cronenberg, Wes Craven e George A. Romero). Para concluir, Martin toma *Sans soleil* (*Sem sol*, França, 1982), de Chris Marker, como precursor do que o cinema se tornaria nas décadas seguintes: “seu estatuto incerto e intrigante” corresponde a “um novo tipo de prática – o *filme-ensaio*, [e] reinventa as fronteiras entre o documentário e a ficção, entre a reportagem objetiva e a especulação imaginativa, entre a análise e a fantasia”. Além disso, a tecnologia do vídeo digital utilizada por Marker seria amplamente difundida nos anos seguintes.

O foco dos capítulos seguintes – compostos de ensaios que demonstram, aplicam e estendem as questões levantadas na introdução – se dá justamente nos cineastas inovadores que emergem nos anos 1980/90, como Hou Hsiao-Hsien, Tsai Ming-Liang, Abbas Kiarostami, Pedro Costa, Naomi Kawase, além de “viajantes incansáveis”, como Chantal Akerman e Robert Kramer. No contemporâneo, “o cinema moderno, mais que nunca, se define na tensão entre a tendência ao veloz cosmopolitismo [...] e uma vontade regionalista, um desejo de se sentar em um lugar e observar como se fundem ali as forças e os traços da história”.

É preciso ponderar que, embora Martin se limite a uma taxonomia binária, sem apontar ramificações muito precisas além dos próprios cineastas – o que significa agrupar sensibilidades e práticas radicalmente distintas numa mesma categoria de modernismo – seu gesto se justifica pela tentativa de (re)conceituar o cinema moderno com base na postura do artista em relação ao mundo. Ao retomar o conceito de *autor*, ele se desvia do método estabelecido pela chamada “política dos autores” nos anos 1950, preferindo, a esta, falar numa “poética dos autores”, expressão cunhada pelo cineasta e crítico francês Jean-Claude Biette para se referir ao duplo olhar, ao mesmo tempo amante e crítico, de toda criação artística verdadeiramente moderna. Nesse sentido, a *visão de mundo* do cineasta (moderno) corresponderia a uma unidade complexa encontrada na obra, e que coloca em conjunção forma e conteúdo, sensibilidade e gesto poético, espanto e admiração, pois, “ao

contrário do sacerdote, o artista se espanta e se admira. O olhar do artista pode ser crítico, mas nunca acusatório ou ressentido”⁷⁰.

1.1.5. *Moderno?*

Em estudo recente dedicado a problematizar a utilização do atributo “moderno” em relação ao meio cinematográfico, o crítico e teórico francês Jacques Aumont desenvolve a hipótese de que o cinematógrafo, não obstante o caráter fundamentalmente moderno de sua descoberta científica, apenas se torna cinema quando de fato se integra – e não sem certa defasagem face às artes tradicionais – à modernidade artística, movimento que faz “a passagem de uma técnica a uma arte moderna”⁷¹. Ao expressar o seu espanto diante da vigorosa crença – sustentada por “profetas”, como Jacques Rivette, Serge Daney e Gilles Deleuze, ou “propagandistas”, como Jean-Luc Godard – no crivo “clássico/moderno” como binômio descritor dessa transformação, Aumont observa a real arbitrariedade envolvida na escolha dos seus marcos fronteiros, isto é, aqueles que definiriam o fim de um “primeiro cinema” falsamente moderno e encarnariam a idade adulta da arte cinematográfica.

Nesse sentido, os dois cânones fundamentais que cumpririam o papel de desencadear tendências propriamente modernas na tradição fílmica seriam Orson Welles (mais especificamente, com seu *Cidadão Kane*) e Roberto Rossellini. O primeiro teria sido tomado como bandeira privilegiada de determinada crítica francesa, formada por nomes como Astruc, Bazin e Leenhardt que “saudaram nele a passagem do cinema americano, e de seu duvidoso ‘classicismo’, para a idade adulta e moderna”⁷². Através de um processo de intensa mitificação, *Cidadão Kane* acumularia sobre si alguns dos traços primordiais da “sensibilidade moderna”: a poderosa figura do autor desempenhada por Welles enquanto artista inovador, construtor de uma linguagem própria, marcada pelos experimentos originais e pela consciência reflexiva. O segundo, também bastante valorizado por Bazin, seria defendido de maneira apaixonada pelo jovem crítico Jacques Rivette, especialmente em sua “Carta sobre Rossellini”, na qual elogiava, dentre outras coisas, a liberdade formal, a evidência do mundo e o anticlassicismo presentes nas obras do cineasta.

⁷⁰ BARTHES *apud* MARTIN, Adrian. *¿Qué es el cine moderno?*, p. 16.

⁷¹ AUMONT, Jacques. *Moderno?*, p. 23.

⁷² AUMONT, Jacques. *Moderno?*, pp. 42-43.

Os argumentos caminham no sentido de diluir as fronteiras demasiado engessadas das teorias da modernidade (por exemplo, a divisória do pós-guerra ou os êxtases vanguardistas). Ao romper “com aquilo que os precede, e particularmente com os esforços para pensar a modernidade no entre-guerras”⁷³, os filmes de Welles e Rossellini “podem ser [...] vistos como tentativas modernas: elas têm, do moderno, a virtude do *inesperado*; têm também a ingratidão *traidora* para com a tradição mais imediata”⁷⁴. Com efeito,

o cinema de autor mestre e de experimentador racional, à maneira de Welles, e o cinema de médium à espreita, *à la* Rossellini, são as primeiras tentativas para fazer face, pelo viés de uma posição na arte, a questões essenciais da época: o poder (versão abstrata, *O processo*; versão alegórica, *Grilhões do passado*; versão concreta, *Kane*); a corrupção (*Marca da maldade*); o heroísmo e a utopia (*Paisà, Roma, cidade aberta*), a derrelição (*Alemanha, ano zero*); e até mesmo (é a tese escandalosa de Rivette) o amor, a renúncia e a fé (*Stromboli, Viagem à Itália*)⁷⁵.

Aumont observa, nesses esforços, aspectos que fundam a noção de certo *modernismo* cinematográfico, como a consciência histórica, a reflexividade, a relatividade do gosto e o arbitrário da decisão sobre a arte. O que colocaria em relação, com cinquenta anos de atraso, as inovações técnicas e artísticas no cinema seria principalmente um discernimento aumentado em relação à sua própria existência artística, isto é, o surgimento de “uma modernidade mais deliberada, mais refletida, mais capaz de teorizar sobre si mesma, mais consciente de sua situação em uma história da cultura e que sabe se criticar para se reforçar”⁷⁶.

A partir daí, tudo se agitaria nas energias incontidas, nas subversões formais, nas propostas radicais, na intensificação da dimensão crítica, desde os fecundos novos cinemas até as tendências dos anos 1970 (o *underground*, Antonioni, a nova Hollywood etc.). Depois, compondo tendências bastante heterogêneas, viria o chamado pós-moderno, com suas respostas ambíguas ao incerto e prolongado acabamento dos projetos de modernidade.

A conclusão possível (e bastante aberta) do pensamento de Aumont chega pela constatação de que “o cinema já não é moderno; [e] tampouco [...] pós-moderno, nunca o tendo realmente sido”⁷⁷. Portanto, seria preciso olhar para ele, sobretudo, como uma arte contemporânea, buscando seus atributos específicos nas relações estabelecidas com as

⁷³ AUMONT, Jacques. *Moderno?*, p. 51.

⁷⁴ AUMONT, Jacques. *Moderno?*, p. 51.

⁷⁵ AUMONT, Jacques. *Moderno?*, p. 51.

⁷⁶ AUMONT, Jacques. *Moderno?*, p. 52.

⁷⁷ AUMONT, Jacques. *Moderno?*, p. 77.

práticas sensíveis, com a história e com as demais instituições tecnológicas do presente (por exemplo, a filosofia, o museu, a cibercultura). A questão da modernidade retornaria, assim, “inseparável da questão da arte”⁷⁸ e, portanto, de todas as demais questões do mundo hodierno. A sobrevivência – ou resistência – do cinema, através de incessantes mutações, como DVD, o *stream*, a televisão, pode-se vislumbrar na possibilidade de uma “segunda modernidade”, que não se pautar pela própria tradição, não considere os progressos técnicos como meros elementos internos (e eternos) e assumam a potência dos detalhes na interconexão com diferentes objetos (fílmicos ou não). Em todo caso, acrescenta ele:

O que, de uma modernidade a outra, não poderia mudar é a paixão pela novidade – se entendermos com isso não a simples novação publicitária ou publicizável, e sim a invenção, e a invenção assinada, a que tem um autor, a que, por conseguinte, não passará com a moda (“o que é novo é inesquecível”, dizia Deleuze), e a que não tem medo de ser *intempestiva*⁷⁹.

Quanto às teorias de Martin e Aumont, em particular, interessa investigar de que modo os filmes que compõem o *corpus* se aproximariam ou se afastariam do olhar que eles dedicam ao conceito de “cinema moderno”, enquanto catalisador das inovações e transformações da técnica cinematográfica.

1.2. Derivas

Os traços gerais do cinema de Ophüls parecem corresponder, em grande parte, às formas e práticas valorizadas pelos pensadores do cinema moderno. É claro que essa comparação só pode alcançar suficiente justificação através das análises de filmes específicos, movimento previsto para os capítulos finais desta dissertação. Por ora, seguem algumas notas com o propósito de contextualizar o cinema ophülsiano em relação às teorias apresentadas.

De um modo geral, as construções cenográficas de Ophüls apresentam certa continuidade fundamental do espaço filmado, conforme defendido por Bazin. Através da utilização complexa dos planos-sequência, da liberdade dos movimentos de câmera, do realce preciso da profundidade de campo, e da valorização da teatralidade nas relações dos

⁷⁸ AUMONT, Jacques. *Moderno?*, p. 93.

⁷⁹ AUMONT, Jacques. *Moderno?*, p. 96.

corpos com o quadro, a montagem é continuamente submetida à organização da *mise en scène*. Com efeito, a montagem ophulsiana só pode ser considerada em sua constante conexão à atividade de construção cenográfica. Como dizia Godard: “criar um elo para o olhar [...] é quase uma definição de montagem, sua ambição suprema e, ao mesmo tempo, sua submissão à *mise en scène*”⁸⁰.

É curioso que o olhar atento e generoso de Bazin não tenha se dedicado, em seus textos, a reflexões aprofundadas sobre as imagens ophulsianas⁸¹. Essa tarefa, no entanto, foi muito bem desempenhada pelos seus “herdeiros” críticos dos *Cahiers du cinèma*, os jovens membros da geração conhecida como *Nouvelle Vague*, ao longo da década de 1950, momento em que Bazin era o redator-chefe da revista (ao lado de outros dois de seus cofundadores, Jacques Doniol-Valcroze e Lo Duca, sendo este, mais tarde, substituído por Éric Rohmer). Truffaut, por exemplo, escreve um artigo de 1955 dedicado ao derradeiro filme de Ophuls⁸², e outro, de 1957, ano da morte do artista, no qual o designa como “nosso cineasta de cabeceira”⁸³, em referência à sua importância para a geração da *Nouvelle Vague* que logo se tornaria, por algum tempo, o grupo catalisador das energias do cinema moderno. Essa importância é mais do que confirmada nos artigos de Jacques Rivette⁸⁴, um dos principais pensadores do conceito de *mise en scène* no cinema, que situam o cineasta ao lado de nomes como Preminger, Astruc e Mizoguchi. Para ele, esses diretores definiriam uma nova noção de cinema “puro”, na qual o objeto, “longe de ser destruído, revela e superpõe todos os seus rostos”. Por fim, ecos do estilo ophulsiano podem ser encontrados em certos movimentos de câmera de Godard⁸⁵, no primeiro filme

⁸⁰ GODARD, Jean-Luc. “Montage, mon beau souci”. In: *Cahiers du cinèma*, n.º 65, dezembro de 1956, p. 30.

⁸¹ O único comentário conhecido de Bazin sobre Ophuls analisa, com relutância, as imagens excessivamente barrocas de *Le plaisir*. Cf. BAZIN, André. “Mouche!”. In: *Cahiers du cinèma*, n.º 15, setembro de 1952. Sabe-se, também, que Bazin recusara um artigo de Godard sobre o mesmo *Le plaisir* “por ser *elogioso* a um filme que não era fiel aos contos (de Maupassant) nos quais se baseara” (AGUIAR, Tiago Mata Machado. *Godard polifônico: genealogias do cinema moderno*. Campinas: Unicamp (Tese), 2001, p. 36. Grifo nosso).

⁸² TRUFFAUT, François. “Lola Montès”. In: *The films in my life*. New York: Touchstone, 1985, pp. 225-228.

⁸³ TRUFFAUT, François. “Max Ophuls is dead”. In: *The films in my life*, pp. 229-234.

⁸⁴ Cf. RIVETTE, Jacques. “Sainte Cécile (Bonjour tristesse)”. In: *Cahiers du cinèma*, n.º 82, abril de 1958, pp. 52-54.

⁸⁵ O próprio Godard assume sua admiração durante uma conversa com o filho do cineasta, Marcel Ophuls, ao dizer, por exemplo, que “em Max Ophuls, há um pouco de Fragonard, um pintor de quem gosto muito, uma pintura de esboços e desenhos, e quanto aos seus movimentos de câmera, muito singulares e absolutamente inimitáveis – pode-se copiar certos *travellings*, certos procedimentos, eu não privei disso... mas há nesses movimentos alguma coisa além da técnica. O início de “A máscara” [primeiro episódio de *Le plaisir*] é uma proeza técnica, muitos mais daqueles feitos por Hollywood ou, por exemplo, aquele pobre De Palma. É algo bem diverso, pois há uma dimensão de rascunho, um lado Matisse, momentos de Proust. Eu discuto isso com frequência com minha companheira Anne-Marie Miéville: isso permite, talvez, não ter assunto nenhum. Ou não ter necessidade de um assunto profundo. Não que o roteiro não seja trabalhado, mas não é preciso ir a fundo, existe uma determinada forma, propriamente física, ou que se exprime fisicamente, que termina por se tornar um outro fundo... um outro fundo de uma outra maneira, em vez de estar sobre a terra, ousa dizer que ela está nas alturas...” (GODARD, Jean-Luc; OPHULS, Marcel. *Dialogues sur le cinèma*, p. 19).

de Jacques Demy, intitulado *Lola* (França, Itália, 1961) em homenagem a Ophuls, ou na engenhosa teatralidade de Rivette. Além disso, em meio aos muitos artigos dedicados a Max Ophuls⁸⁶, há um conjunto considerável de reflexões escritas pelo próprio cineasta sobre as suas experiências cinematográficas: “*Hollywood, petite ile*”⁸⁷, “*L’Art trouve toujours ses voies*”⁸⁸, “*Le dernier jour de tournage*”⁸⁹, “*Mon expérience*”⁹⁰, “*Les infortunes d’un scénario*”⁹¹ e a série de fragmentos biográficos intitulada “*Souvenirs*”⁹².

Se, por um lado, Deleuze ensaia uma teoria geral do cinema, através de reflexões sobre a sua relação com o tempo, por outro, concentra-se nas singularidades de certos cineastas, buscando definir diferentes formas de atualização do todo, isto é, diferentes estilos. Desse movimento, resulta um corpo crítico altamente heteróclito, marcado pela recuperação da análise estilística como base para toda formulação teórica. Em dado momento, porém, o próprio filósofo se refere às imagens de Ophuls, batizando-as de “cristais perfeitos”. Tais reflexões sugerem que as facetas dessas imagens

são espelhos enviesados, como em *Desejos proibidos [Madame de...]*. E os espelhos não se contentam em refletir a imagem atual, eles constituem o prisma, a lente onde a imagem desdobrada não para de correr atrás de si mesma para se encontrar, como na pista de circo de *Lola Montès*. Na pista ou no cristal, as personagens aprisionadas se agitam, agindo e agidas, um pouco como os heróis de Raymond Roussel, executando suas proezas no seio de um diamante ou de uma gaiola de vidro, sob uma luz irisada (*La tendre ennemie*). No cristal só podemos girar: é assim que rodam os episódios, mas também as cores (*Lola Montès*), as valsas, mas também os brincos (*Desejos proibidos*), as visões circulares do crupiê em *Conflitos de amor [La ronde]*. A perfeição cristalina não deixa subsistir nenhum fora: não há nada fora do espelho ou do cenário, apenas um avesso onde passam as personagens, que desaparecem ou morrem, abandonadas pela vida que se reinjeta no cenário. Em *O prazer*, o fato de se arrancar a máscara do velho dançarino não mostra nada fora dela, e sim um avesso que remete e devolve ao baile o médio apressado⁹³.

⁸⁶ Cf. RIVETTE, Jacques. “Le masque”. In: *Cahiers du cinéma*, nº. 28, novembro de 1953, pp. 49-51; TRUFFAUT, François. “Lola au bûcher”. In: *Cahiers du cinéma*, nº. 55, janeiro de 1956, pp. 28-31; DEMONSABLON, Philippe. “Les questions”. In: *Cahiers du cinéma*, nº. 55, janeiro de 1956, p. 31; AUDIBERTI, Jacques. “Billets XV”. In: *Cahiers du cinéma*, nº. 56, fevereiro de 1956, pp. 24-27; SELIER, Jacques. “Lola aux pieds nus”. In: *Cahiers du cinéma*, nº. 56, fevereiro de 1956, pp. 46-48; RIVETTE, Jacques & TRUFFAUT, François. “Entretien avec Max Ophuls”. In: *Cahiers du cinéma*, nº. 72, junho de 1957. Cf., ainda, a sessão especial dedicada a Ophuls na *Cahiers du cinéma*, nº. 81, março de 1958. Também Godard, em *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, é muito elogioso com Max Ophuls.

⁸⁷ In: *Cahiers du cinéma*, nº. 54, dezembro de 1955, pp. 4-9.

⁸⁸ In: *Cahiers du cinéma*, nº. 55, janeiro de 1956, pp. 16-19.

⁸⁹ In: *Cahiers du cinéma*, nº. 59, maio de 1956, pp. 4-7.

⁹⁰ In: *Cahiers du cinéma*, nº. 81, março de 1958, pp. 2-9.

⁹¹ In: *Cahiers du cinéma*, nº. 81, março de 1958, pp. 21-23.

⁹² O texto está dividido em onze partes e, mais tarde, os artigos foram reunidos e publicados, por ocasião da retrospectiva do cineasta na Cinemateca Francesa, em: OPHULS, Max. *Souvenirs*. Paris: Cahiers du Cinéma e Cinémathèque Française, 2002.

⁹³ DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*, p. 104.

Sem dúvida, o ponto definitivo dessa cristalografia corresponde a *Lola Montès* – conforme será discutido com maior profundidade no capítulo dedicado ao filme. Em todo caso, cabe adiantar que, para Deleuze, o aspecto central do estilo ophulsiano se liga à teatralidade fundamental da cena, intensamente valorizada pelo recurso do plano-sequência. Ademais, como sugere o trecho anterior, existe certa tendência barroca, bastante propícia às dobras, desvios e movimentos aberrantes que, ao recusarem o fluxo “normal” da continuidade clássica, resultam em construções geradoras do indiscernível, isto é, aquilo que o filósofo nomeia “potência do falso”.

Resta apontar que vários dos traços estilísticos do cinema de Ophuls se aproximam fortemente dos significados construídos por Deleuze no desenvolvimento de sua teoria. Por conseguinte, também dos principais cineastas por ele analisados, como Welles, Visconti, Ozu ou Fellini, nos quais o tempo emerge em sua forma imutável, em toda a sua espessura, isto é, sem resultar “simplesmente do movimento”⁹⁴. Trata-se, sobretudo, de uma renovação dos procedimentos básicos do cinema – enquadramentos, movimentos de câmera, construções do cenário, profundidade de campo, iluminação – de modo a ultrapassar a dimensão puramente funcional da economia narrativa. No cinema moderno conceituado por Deleuze, portanto, importam mais as novas formas de associação e de composição possíveis com a ruptura do esquema sensório-motor, como é o caso do plano-sequência que tende a “interiorizar a montagem na cena, na *mise en scène*”⁹⁵, sem, contudo, suprimi-la totalmente.

Cabe observar que, para além de todo o seu vigor analítico, o pensamento de Deleuze se sustenta sobre uma base no mínimo controversa: a compreensão da ruptura do “esquema sensório-motor” como linha divisória entre o clássico e o moderno no cinema. A constatação é de Rancière, provavelmente o principal pensador contemporâneo a colocar em questão a ruptura da tradição artística moderna. Ele rejeita explicitamente a perspectiva deleuziana para uma história do cinema, ao mesmo tempo em que problematiza o deslocamento das condições gerais de representação no século XX. Afinal de contas – ele pergunta –, “como uma classificação entre dois tipos de signos [a imagem-movimento e a imagem-tempo] pode ser cortada ao meio por um acontecimento histórico exterior?”.

Assim, essa ruptura só valeria por ser a fábula necessária ao pensamento. “A imagem-movimento está ‘em crise’ porque o pensador precisa que esteja em crise”.

⁹⁴ DELEUZE, Gilles. *Conversações*, p. 67.

⁹⁵ DELEUZE, Gilles. *Conversações*.

Cinema, fábula contrariada e feita de contradição: no lugar da chamada “modernidade artística”, Rancière prefere falar em “regime estético da arte”, no qual “a potência da obra [...] identifica-se com uma identidade dos contrários”. Ele recorda que as categorias deleuzianas nunca chegam a se tornar estáveis e que a suposta ruptura do “esquema sensorio-motor” não se reduz a nenhum plano ou relação entre planos, pois “o gesto que libera as potencialidades sempre as encadeia novamente”, isto é, a imagem-movimento e a imagem-tempo só existem numa dialética ininterrupta, numa contínua oscilação, num incessante ir-e-vir. Nessa lógica incerta, “a oposição da imagem-movimento e da imagem-tempo é [...] uma ruptura fictícia. Sua relação dar-se-ia, mais propriamente, segundo uma espiral infinita. A atividade da arte sempre deve reverter-se em passividade, reencontrar-se, ainda, nessa passividade, e deve contrariar-se novamente”⁹⁶.

No final do seu livro *A rampa*, Daney inclui um *post-scriptum* melancólico em relação à história do cinema. Para ele, “o cinema ‘clássico’ é hoje um modelo vazio e uma vaga nostalgia. O cinema ‘moderno’, uma provocação sem objeto e um luto sem fim. O litígio que os opõe é eterno. Acorrentados”⁹⁷. Essa dicotomia fechada demanda uma nova inflexão, capaz de transformar a relação do clássico enquanto sonho e do moderno enquanto vigília. O próprio Daney sugere vagamente essa alternativa ao conceituar a sua terceira cenografia, que não coincide “nem [com] a profundidade simulada da imagem rasa, nem [com] a distância real da imagem em relação ao espectador”, preferindo jogar com a coexistência possível dos “diferentes sistemas de ilusão”.

Vale lembrar que essa terceira via não deixa de ser profundamente moderna, e que o próprio Daney se recusa a rotulá-la com qualquer sentido de superação ou destruição em relação a um modelo anterior⁹⁸. Trata-se, acima de tudo, de um caminho em aberto, no qual o crítico francês parece enxergar a emergência de procedimentos notadamente barrocos, como a teatralidade, o artifício e a reflexividade. Nesse sentido, tais aspectos parecem encontrar um forte precursor no cinema de Ophüls que, principalmente a partir dos anos 1950, isto é, em pleno período do pós-guerra, não se reduz nem ao “luto sem fim” do moderno, nem ao “modelo vazio” do clássico. Já em obras como *La ronde*, *Le plaisir* e *Madame de...*, a cena se faz de uma verdadeira sensibilidade barroca, marcada pela

⁹⁶ RANCIÈRE, Jacques. *A fábula cinematográfica*. Tradução de Christian Pierre Kasper. Campinas: Papirus, 2013, pp. 120-124.

⁹⁷ DANÉY, Serge. *A rampa*, p. 236.

⁹⁸ “É então que nos damos conta de que o arcaico e o pós-moderno guardam entre si um parentesco” (DANÉY, Serge. *A rampa*, p. 236).

profusão de ilusões, labirintos, espirais, espelhos. Tudo isso que culminará no “museu circense” de *Lola Montès*.

No entanto, essa sensibilidade moderna de fundo barroco tem as suas nuances. Em *Nós, os mortos*⁹⁹, Denilson Lopes privilegia a tradição do neobarroco menor, colocada em oposição a certa “estética barroca exagerada, excessiva, intensamente experimental”. Nessa tradição menor, o vendaval da modernidade age no sentido de dispersar os eventos e objetos que só podem ser recuperados enquanto ruínas. Emergiria, desse movimento, uma *sensibilidade* notadamente melancólica, marcada por uma delicadeza rigorosa “e oposta a toda proliferação exagerada de signos”¹⁰⁰. Nesse contexto, o cinema se torna operador central para distinguir os dois tipos de barroco: “a genealogia do neobarroco menor leva a um impressionismo cinematográfico” formado por nomes como Jean Renoir, Orson Welles, Satyajit Ray, Max Ophuls e Luchino Visconti¹⁰¹. Tal linhagem se caracterizaria pela

valorização da impressão fugaz e sensual do mundo, a transitoriedade dos momentos que pode até atingir mesmo uma espiritualização da matéria; a ênfase na leveza da câmara e da montagem sobre o enredo, os fatos e efeitos de choque, que podem caminhar para uma dissolução da narrativa rumo à imagem ou à música¹⁰².

As obras dos diretores citados se caracterizariam pelo delicado equilíbrio entre espetáculo e narrativa, alta modernidade e cinema clássico, artificialidade e leveza. Ao se recusarem a aderir tanto ao modelo de produção (da ilusão) hollywoodiana, quanto ao “luto sem fim” do cinema moderno, continuariam a investir na composição das belas imagens, sem deixar de lado a necessidade de consciência histórica¹⁰³. Assim, repõem sem cessar o impasse fundamental do cinema moderno, ao mesmo tempo em que oferecem uma alternativa à sensação geral de nostalgia em relação ao fim (do mundo, da arte) no pós-guerra. “Entre a nostalgia conservadora e o otimismo progressista paralisante, a sensibilidade melancólica se insinuaria como aprendizado de outro tipo de percepção, mais diferida e fragmentária, menos mítica e totalizante”¹⁰⁴. “Afeto fundador do moderno”¹⁰⁵,

⁹⁹ LOPES, Denilson. *Nós os mortos: melancolia e neo-barroco*. Rio de Janeiro: 7Letras, 1999.

¹⁰⁰ AVELAR, Idelber. “Sensibilidad melancólica y alegoría crítica”. In: *Nueva Sociedad*, nº. 170. Caracas: 2000, p. 215.

¹⁰¹ LOPES, Denilson. *Nós os mortos*.

¹⁰² LOPES, Denilson. *Nós os mortos*, p. 81.

¹⁰³ Cf. MARTIN, Adrian. *¿Qué es el cine moderno?*

¹⁰⁴ AVELAR, Idelber. “Sensibilidad melancólica y alegoría crítica”, pp. 216-217.

¹⁰⁵ LOPES, Denilson. *Nós os mortos*.

essa sensibilidade, “formada a partir da consciência da perda [...] seria uma *reserva* ético-estética sempre refratária, tanto à emergência de ideais substitutos das utopias derrubadas, quanto a qualquer reformismo conformista simplificador”¹⁰⁶. Lopes escreve:

Uma constelação neo-barroca contribui para emoldurar a tradição de um cinema moderno que ainda denuncia a ilusão da cena, mas quer resgatar o fascínio do cinema clássico, sem reproduzir a máquina de alienação hollywoodiana. [...] É precisamente no limite entre o clássico e o moderno que devem ser buscadas forças para a conciliação entre o encantamento da estória, da imagem e sua capacidade de conhecimento, entre espetáculo e História, especialmente dos anos 30 à década de 50, do realismo poético aos filmes *noirs*, apesar da incessante revisitação desses últimos, especialmente a partir dos anos 80; dos melodramas e musicais hollywoodianos a Sternberg, Ophuls; a fim de superar a pobreza imagética e intelectual de um cinema alternativo, *grunge*, afirmador da banalidade, que ainda pensa ser possível uma simples adesão às coisas [...] ¹⁰⁷.

Se Deleuze atribuía ao cinema moderno a representação direta do tempo, este tempo, para Lopes, interessa somente na sua espessura histórica. A ideia, aqui, é revisitar o cinema moderno através de “leituras diferenciadoras, menos interessadas em obras, filmes do passado, e mais em provocações para o presente e perspectivas para o futuro”¹⁰⁸. É preciso, no entanto, reconhecer que esse jogo não pode se resumir à simples conciliação de encantamento e consciência histórica sugerida pelo autor. Ao menos, não sempre. Por maior que seja a vontade de construção espetacular do artista e da arte – seu empenho em erigir imagens que convoquem a comunhão dos olhares, seu apreço pelas belas figuras e pelas belas formas – um filme como *Lola Montès* opera a transgressão algo violenta de certas premissas narrativas estabelecidas¹⁰⁹. Mais do que na agregação de encanto e de crítica, a verdadeira potência de *Lola Montès* se encontra na “não-reconciliação” paradoxal dessas duas dimensões que passam a co-existir, na superfície e nas fissuras da imagem, sem jamais produzir uma harmonia estável ou resultar numa forma fechada. Antes, elas oscilam e colidem em total revolução. “A *não-reconciliação* não é a união nem o divórcio, nem o corpo pleno nem o pressuposto do esfacelamento, do caos [...], mas sua dupla possibilidade”¹¹⁰, afirma Daney sobre o filme *Nich versöhnt*, de Straub e Huillet.

¹⁰⁶ AVELAR, Idelber. “Sensibilidad melancólica y alegoría crítica”, p. 217.

¹⁰⁷ LOPES, Denilson. *Nós os mortos*, p. 9.

¹⁰⁸ LOPES, Denilson. *Nós os mortos*.

¹⁰⁹ Não por acaso, tornou-se a obra maldita aos olhos do maquinário cinematográfico hegemônico (composto pelo grande público, pela mídia, pelos produtores, pelos distribuidores).

¹¹⁰ DANEY, Serge. *A rampa*, p. 99.

“A não-reconciliação é também uma maneira de fazer filmes, de os fabricar. Ela é a recusa obstinada de todas as forças de *homogeneização*”¹¹¹.

De fato, as questões características do cinema moderno – como a dialética entre o visível e o narrado; a oscilação entre continuidade e ressignificação da tradição; a tensão entre imagem publicitária e prazer visual – são recorrentes em todo o cinema de Max Ophuls. Especialmente nos últimos filmes, a partir de *La ronde*, e culminando em *Lola Montès*, a pretensão espetacular é negada e afirmada a um só tempo¹¹². Por um lado, está o barroco, o investimento no espetáculo, a recuperação do encanto e do prazer visual do cinema clássico, renovados pelo potencial moderno do dispositivo; por outro, a problematização da representação, a consciência das condições de produção da imagem, a ruptura com as práticas convencionais. Tratam-se, no fundo, de dilemas constitutivos da própria tecnologia cinematográfica e que não cessam de alimentar a existência improvável de cada filme, “fábula contrariada” e feita de contradição¹¹³. Assim, um filme como *Lola Montès* funciona entre o fascínio e a interrupção, a continuidade e a fragmentação, a narrativa e a autonomia das cenas.

Embora em forte sintonia com o projeto estético de Ophuls, *Lola Montès* constitui um caso à parte na sua filmografia. Nele, a dimensão crítica do espetáculo adquire uma intensidade inédita, encontrando forte correspondência com elementos cênicos e narrativos da obra. Em nenhum momento da sua carreira, o cineasta se aproximou tanto daquilo que Daney chama de o “luto do cinema moderno”, perceptível em certo estranhamento formal que caracteriza a organização das imagens. Além do mais, o tormento de *Lola* é quase sem brechas, ao ponto de David Neves afirmar que “o Mammoth Circus é a reconstrução terrestre do purgatório”¹¹⁴. Ao mesmo tempo, a *mise en scène* oferece uma alternativa radical para essa crise¹¹⁵, que passa pela profunda reflexividade da imagem ophulsiana, capaz de contrariar a perversão da lógica espetacular e convocar a sua urgente renovação. Alguma redenção se torna possível: consciente da estrutura de sua própria publicidade, *Lola* pode reinventar o seu lugar e o seu papel. São justamente esses elementos reflexivos, abundantes ao longo da filmografia de Ophuls, que permitem compreender melhor a sua

¹¹¹ DANEY, Serge. *A rampa*.

¹¹² SERVOIS, Julien. *Analyse d'une oeuvre: Lola Montès*. Paris: VRIN, 2011, p. 14.

¹¹³ Cf. RANCIÈRE, Jacques. *A fábula cinematográfica*.

¹¹⁴ NEVES, David. “A via-sacra da cortesã *Lola Montès*”. In: NEVES, David. *Telégrafo visual: crítica amável de cinema*. São Paulo: 34, 2004, p. 87

¹¹⁵ Para problematizar a questão, basta lembrar que Stanley Kubrick, admirador confesso de Ophuls e um dos diretores mais profundamente autorais do cinema contemporâneo, assume claro desgosto em relação a *Lola Montès*, enquanto declara predileção suprema por *Le plaisir*.

posição estética e política em relação à problemática do cinema moderno: nem recusar nem ceder totalmente à ficção, mas sim renová-la, reinventá-la, desconstruir as suas amarras.

Com efeito, a questão da *mise en scène* é fundamental para todas as teorias mencionadas. Em termos bem grosseiros, o cinema moderno é aquele no qual as cenas deixam de ter um papel secundário no encadeamento narrativo, e se tornam capazes de submeter a montagem à sua própria organização: em Bazin, para preservar a ambiguidade do real; em Daney, para denunciar a ilusão da tela plana; em Deleuze, para revelar o tempo em formação; em Martin, para renovar os modos de olhar, entre a crítica e o encanto.

Assim, é justamente os modos de construção cenográfica que fazem o cinema de Ophuls retornar, continuamente, à incerta tradição da modernidade cinematográfica. Essa *mise en scène* que apresenta vários dos traços anticlassicistas elencados por Martin, como é o caso da teatralidade (não apenas dos corpos, mas de toda a cena), da contiguidade do espaço e do tempo (desenvolvimento das relações espaço temporais) e da representação marcada pela reflexividade, confere à cena um olhar singular, capaz de revelar a sua construção ao mesmo tempo em que aposta na ilusão renovada. São os modos de organização dessa *mise en scène* que serão investigados, em detalhes, nos capítulos analíticos dedicados aos filmes *La ronde* e *Lola Montès*. Antes disso, cabe percorrer, a partir da teoria aqui abordada, alguns elementos que revelam traços de modernidade ao longo da filmografia de Max Ophuls.

1.3. Imagens da vida moderna

Ophuls estreiou na direção cinematográfica com o curta-metragem *Dann schon lieber Lebertran* (Alemanha, 1931), cuja tradução literal corresponderia a “Então, prefiro óleo de fígado de bacalhau”. Hoje, a obra é considerada perdida, mas relatos deixados a seu respeito indicam elementos relevantes para uma breve análise. O historiador Ronny Loewy¹¹⁶ indica, em artigo que tenta reconstituir o contexto de produção e de circulação do filme, que este partiria da bem-humorada inversão dos mundos infantil e adulto: na história original, os pais receberiam de Natal brinquedos, locomotivas, bonecas, enquanto as crianças ganhariam cigarros, papel de carta, canetas. É possível perceber, nessa ideia, uma ambiguidade espiritual característica da vida moderna, na qual os produtos de cultura e de

¹¹⁶ LOEWY, Ronny. “Dann schon lieber Lebertran – tout autour de l’huile de foie de morue”. In: *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 34-35, 2001, pp. 181-189 (Tradução nossa).

consumo não encontram, de imediato, os seus devidos destinos ou destinatários. Resta, assim, uma estranheza, uma busca confusa por sentidos nos objetos que, todavia, nos escapam. Embora não seja possível saber ao certo até onde a linha temática descrita encontraria uma unidade estética na conjugação com a forma, os comentários feitos (e recolhidos) no artigo levam a crer na existência de uma modernidade incipiente na forma da obra, marcada por modos originais de fabricação filmica. Segundo Ernst Jäger, por exemplo, o filme impõe um novo “estilo de curta-metragem falado” e oferece “uma ocasião para debater, uma ocasião para brincar”.

É preciso continuar a trabalhar nesse sentido, pois é somente assim que se avança rumo à técnica difícil e exata de um comediante visual de curta-metragem, que deve se fundar mais no humor das imagens do que nos jogos de palavras. Essa estreia promissora da UFA, que apresenta desta vez algo diverso do esboço jocoso habitual dos comediantes, representa um encorajamento rumo a uma forma de realização mais livre e descontraída¹¹⁷.

Kurt London, por sua vez, afirma que Ophuls “encenou esse pequeno filme com uma mão leve e cheia de inteligência”¹¹⁸. Já Fränze Dyck-Schnitzer se declara constrangido por “uma forma cinematográfica pesada”, que ele atribui, todavia, a Pressburger, co-roteirista da peça. Ao mesmo tempo, elogia “o jovem encenador Ophuls que organizou muito bem esta pequena comédia”¹¹⁹. Embora não sejam suficientes para uma análise detalhada, os comentários recortados no artigo sugerem uma intensa inventividade na articulação das formas e temas do curta-metragem, como demonstram as palavras finais de Lowey:

Ophuls representou a história de um mundo imaginário, em vez da história realista de uma *mise-en-scène* filmica: em *Dann schon...*, os maquinistas, os carregadores e os transportadores são visíveis enquanto constroem o céu e a terra, o interior e o exterior, as nuvens e as ruas, as estrelas e os quartos – para que os anjos e os humanos, as crianças e os adultos, possam estar no filme¹²⁰.

Cabe observar que a oposição aos modos de produção realistas ou naturalistas constitui um denominador comum abrangente para as muitas correntes artísticas agrupadas

¹¹⁷ JÄGER *apud* LOEWY, Ronny. “Dann schon lieber Lebertran” (Tradução nossa).

¹¹⁸ LONDON *apud* LOEWY, Ronny. “Dann schon lieber Lebertran” (Tradução nossa).

¹¹⁹ DYCK-SCHNITZER *apud* LOEWY, Ronny. “Dann schon lieber Lebertran” (Tradução nossa).

¹²⁰ LOEWY, Ronny. “Dann schon lieber Lebertran” (Tradução nossa).

sob a alcunha de “modernistas”. Nesse sentido, pode-se supor que a aparente subjetividade imaginária, sugerida por Loewy, e a valorização das imagens em relação ao texto, descrita por Jäger, estariam associadas a uma sensibilidade artística propriamente moderna.

Ophuls dirige o seu primeiro longa-metragem em 1932. *Die verliebte Firma* (*A companhia amorosa*, Alemanha) apresenta uma interessante construção – que envolve metalinguagem – em torno da atividade de produção filmica no mundo moderno. De partida, as ilusões do espetáculo se misturam às desilusões da vida. Um homem e uma mulher, no alto da colina nevada, cantam palavras de amor. A cenografia apresenta um romantismo intenso, expresso pela coreografia dos corpos, pela paisagem sublime das montanhas (registradas por uma cuidadosa panorâmica), pelo enquadramento harmônico. Aparentemente, trata-se de uma simples história de amor, de um romance musical, impressão que se desfaz sob o grito do diretor para cortar a cena: -“Impossível!”. De fato, “o que víamos, aqueles dois amantes perdidamente apaixonados, não passava de uma mentira; coisa do cinema”¹²¹. Na *mise en scène* do filme, essa “coisa do cinema” (algo como uma suposta essência) é continuamente deslocada, através de construções marcadas pela reflexividade e pela teatralidade (Fig. 1.01-04), para pôr em evidência a tensão inevitável entre a crença na ficção (amorosa) e a existência (ilusória) da imagem filmica.

As novas tentativas de filmagem são logo interrompidas por uma jovem que pratica esqui nas montanhas. A interrupção pode ser tomada, aqui, como fenômeno típico da vida moderna, composta por seus ponteiros, expedientes, relógios de ponto, meios de transporte, motores ultrassônicos, turbinas, cabos de fibra ótica, ondas de rádio, sinais vermelhos. Com efeito, certa “lógica da interrupção” ressoa por toda a cenografia filmica, através da tendência sutil às descontinuidades, omissões e outros procedimentos recorrentes na visualidade moderna, como anteparos, intervalos, suspensões. As transformações tecnológicas da vida moderna são tratadas com certa ironia dramática e visual – até mesmo a mais remota das paisagens nevadas não oferece isolamento ou refúgio possível.

¹²¹ DALPIZZOLO, Daniel. “Die verliebte Firma (Max Ophüls, 1932)”. In: *Revista multiplot!*, agosto de 2011.



Fig. 1.01–04: *Mise en scène* reflexiva e enquadramento frontal em *A companhia amorosa*.

Com efeito, o filme começa sem começar, isto é, inicia apenas quando se interrompe e se transforma em outro. Então, o casal de protagonistas retira as fantasias do amor para voltar a ser marido e mulher (personagens caricaturais da própria narrativa social, atores integrantes do filme sobre o filme). Eles se desentendem, rompem a relação, o homem se recusa a atuar ao lado da ex-esposa. Desarranjo moderno entre público e privado: o conflito doméstico, mas também as ameaças vindas de fora, sua integração ao espetáculo (que a própria vida se tornou). A equipe decide convidar a esquiadora para ocupar o papel principal, mas a dupla figura da mulher moderna é logo colocada em questão: sua entrada no mercado de trabalho corresponde à insuficiente liberdade social, limitada pela desigual construção amorosa. Mais tarde, outros personagens ophulsianos ocupariam papéis semelhantes, como é o caso de Christine, em *Liebelei* (*Redenção*, Alemanha, 1933), ou de Lisa, em *Letter from an unknown woman* (*Carta de uma desconhecida*, EUA, 1948).

A liberdade ilusória não passa, portanto, de mais uma ficção do mundo moderno, onde nada deve ser tomado como puramente natural. O convite para atuar no filme, chance astral de uma vida, do estrelato, cobra a mesma vida como preço inacessível do sucesso. A sedução do espetáculo não é mais que o espetáculo da sedução, na qual o corpo deve ser literalmente colocado em cena para poder aparecer. Todos os homens da equipe assediam a jovem, mais interessados em levá-la para a cama do que em incentivar seu potencial como atriz. Nesse contexto,

a resistência sexual da garota acaba se tornando também uma abnegação da fama. É aí que os conflitos presentes lá no prólogo retornam à cena e se resolvem de uma forma um tanto quanto estranha. Já não nos importamos mais com eles, mas Ophuls traz de volta a atriz para o filme e para seu marido, fazendo com que a jovem aspirante, ao renegar o corpo aos domínios de seus superiores, também perca a chance de ser lançada ao sucesso, ganhando como consolo um parceiro para um pequeno romance em Berlim. Uma desilusão que ainda é pintada como salvação. “É por eu me importar com você que faço isso”, diz o diretor ao mandá-la embora, livrando-a do filme, do *show business* e dessa relação predatória que ele mantém com seus escravos — e lacrando um convite perfeito para viajarmos pela obra tão duramente apaixonante de Max Ophuls¹²².

De fato, a *mise en scène* se faz como um contínuo labirinto de desejo: a câmera percorre as escadas, “os corredores e as salas do *backstage* para observar sua jovem personagem lutando contra as investidas”¹²³ masculinas. Esse é também um dos pontos cruciais da modernidade cinematográfica de *A companhia amorosa*, a saber, a relação labiríntica, móvel e descontínua entre a câmera e o espaço pró-filmico. Embora certas convenções técnicas e narrativas sejam regularmente seguidas, muitas vezes não conseguem encontrar a (indesejada) perfeição que neutraliza a espontaneidade do engajamento sensível com o mundo e com a ficção. Nesse sentido, o plano-sequência é o recurso mais decisivo do cinema de Max Ophuls, e é bastante estranho que muitos dos críticos da época (inclusive André Bazin, como mencionado) não tenham se atentado para a radical modernidade de sua utilização – vale dizer que, mais tarde, Deleuze tomaria o estilo ophulsiano como peça exemplar da imagem-cristal, arquétipo por excelência do cinema moderno¹²⁴.

No filme seguinte, Ophuls aprofunda temas e modos narrativos experimentados no primeiro longa-metragem. *Die verkaufte Braut* (*A noiva vendida*, Alemanha, 1932) articula

¹²² DALPIZZOLO, Daniel. “Die verliebte Firma (Max Ophüls, 1932)”.

¹²³ DALPIZZOLO, Daniel. “Die verliebte Firma (Max Ophüls, 1932)”.

¹²⁴ DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*.

tensões existentes entre personagens conectados a uma antiguidade aristocrática, cujos principais representantes são o prefeito da cidade e seu grupo de conselheiros, e figuras participantes de uma modernidade histórica, encarnada especialmente pelo circo e seus atores. Todavia, ao menos um personagem está de passagem, por assim dizer, passagem que corresponde também a uma transição do velho ao novo mundo: o filho do alcaide, que se apaixona pela selvagem domadora de cavalos e, através deste amor, oscila entre as origens patricias e o destino imprevisto do desejo.

Assim, o conflito narrativo entre dois mundos limiares é intensificado pelo trabalho formal do material sensível. A noção de movimento, experimentada em todos os níveis de construção cenográfica, possibilita uma verdadeira ruptura com o espaço e o espírito clássicos (embora a divisão em três atos seja minimamente mantida). E não são apenas os corpos dos personagens que estão em constante deslocamento interior e exterior. Também os objetos, os meios de transporte e, mais significativamente, o próprio olho da câmera (que oscila, salta, atravessa o quadro) estão contagiados pela mobilidade ou pela velocidade, afetos ligados às transformações históricas da modernidade, atributos primários do desenvolvimento tecnológico da humanidade¹²⁵.

Nas cenas finais da arena circense, por exemplo, a organização da imagem se marca por um contínuo descentramento do olhar, solicitado por uma grande profusão de corpos e movimentos (Fig. 1.05-08). Em outro momento, ainda, a câmera acompanha o deslocamento de dois personagens que cavalgam e entoam um diálogo musical (vale lembrar que o filme é adaptado de uma opereta). Os pontos de vista se multiplicam através da decupagem inventiva e dos muitos *travellings* utilizados. Contudo, cabe dizer que Ophuls jamais se rende completamente ao êxtase da técnica, paradoxo que constitui uma das principais forças de seu cinema. Se, por um lado, há valorização constante do fluxo sensorial ou reflexivo que emana da ferramenta e dos seus atributos, por outro, proliferam-se figuras e formas notadamente líricas, que encontram, face ao passado, uma relação de contínua oscilação¹²⁶.

¹²⁵ Cf. STIEGLER, Bernard. *Technics and time, 1*.

¹²⁶ Exemplo mais tangível: ao lado de toda a experimentação técnica do meio cinematográfico, o filme emprega atores do teatro cigano alemão, portadores de uma tradição histórica afeita a mitos e improvisações. Além disso, o célebre palhaço Karl Valentin (1882-1948), referência fundamental para Brecht (1898-1956) na elaboração do teatro épico, lidera o circo ambulante que chega à cidade.



Fig. 1.05-08: no filme *A noiva vendida*, várias sequências são marcadas pelo descentramento...



...e pela profusão de corpos e movimentos na organização da *mise en scène*.



Fig. 1.09: Karl Valentin interpreta o palhaço que comanda o circo.



Fig. 1.10: Ao final do filme, uma fotografia do elenco reforça o aspecto teatral ou operístico da obra.

Já *Lachende Erben* (*Os herdeiros alegres*, Alemanha, 1933) apresenta a questão da herança e da publicidade. Objetos emblemáticos da vida moderna ocupam um papel importante no relato, como é o caso do aparelho sonoro, utilizado para reproduzir o

testamento do tio, e do telefone. A *mise en scène*, por sua vez, apresenta continuas oscilações da câmera (especialmente no salão onde a família se reúne para ouvir o testamento) e uma estrutura particularmente musical.

Liebelei (1933), considerável sucesso comercial que muito contribuiu para o lançamento do cineasta no circuito internacional, mostra o trágico amor entre a jovem Cristi, moça com todos os traços da pequena burguesia vienense, e o tenente Fritz, vinculado à aristocracia militar dos Hapsburgo. Paralelamente, Fritz mantém um caso de amor (em ocaso) com a baronesa von Eggersdorff, cujo marido, ao descobrir a traição, se enfurece e desafia o amante para um duelo de pistolas. Nesse confronto mortal, o que desaba sobre o mundo moderno e sua aparente liberdade é todo o peso de um velho mundo que, de fato, jamais se extinguiu. Limiar paradoxal, em que tudo se imbrica: o amor, a morte, a história, a vida.

Diferentemente dos filmes anteriores, a mobilidade (dos corpos e das cenas), em *Liebelei*, parece demasiado submetida à narrativa, domesticada pela montagem e decupagem extremamente eficazes. Todavia, essa submissão é apenas aparente. Novamente, o movimento de mundo pulsa sem cessar nas formas, constituindo uma profunda unidade estética, orientada por três níveis de deslocamento: a câmera, as emoções, os personagens. Tome-se, por exemplo, a cena em que os dois casais se encontram no pequeno bar equipado por um *jukebox*. Fritz e Cristi dançam juntos pela primeira vez, girando longamente ao ritmo da valsa vienense e registrados, a princípio, por uma câmera falsamente imóvel. Falsamente porque, embora seu eixo permaneça o mesmo em cada plano, ela reflete os movimentos do casal através dos espelhos do salão (metáfora para a própria projeção do filme). A dança prossegue, o casal se enamora a passos rápidos. Mais do que mera metáfora do enlevo, a *mise en scène* – combinada ao tempo da montagem – produz imagens dos corpos em contínuo descentramento. A própria câmera, contagiada pela alegria do bailado, oscila, rodopia, acompanha os passos dos amantes antes que eles troquem promessas românticas (Fig. 1.11-14).

O filme apresenta uma dialética entre o movimento e a imobilidade, refletida primeiramente na representação (cinematográfica, iconográfica, cenográfica) das pulsões de amor e de morte que atravessam as figuras mostradas na imagem. Em uma leitura bastante lacaniana, Laura Mulvey aponta um conflito inerente à própria forma do desenvolvimento narrativo, cuja iminente descontinuidade corresponde ao ímpeto destrutivo do barão que deseja aniquilar o amante para restaurar a ordem simbólica

ameaçada (de fato, ele alcança tal objetivo no duelo final)¹²⁷. O amante, por sua vez, corresponde às imagens que deslocam o encadeamento do tempo, provocando uma espécie de atraso no fluxo narrativo, capaz de suspender a sua duração. Embora demasiado ‘psicologizante’, essa análise reconhece um dos sentidos profundos da sensibilidade moderna presente nos filmes de Ophuls: são imagens capazes de manipular, refletir e desviar o progresso linear do tempo cinematográfico e, assim, resistir à própria ficção tecnológica que constitui a história humana.



Fig. 1.11-14: Em *Liebelei*, a sequência da dança dos amantes apresenta uma *mise en scène*...



...marcada pelos volteios da câmera e pelos reflexos dos amantes nos espelhos.



Os traços de modernidade da obra podem ser encontrados, ainda, no famoso plano em que a câmera se aproxima lentamente do rosto de Christi, quando esta recebe a notícia da morte do namorado. Na duração prolongada do *close*, mostrado em meio às palavras que se tornam cada vez mais esvaziadas, as intensas emoções do personagem transbordam

¹²⁷ MULVEY, Laura. “Love, History and Max Ophuls: Repetition and Difference in Three Films of Doomed Romance”. In: *Film & History*, vol. 43, nº. 1. Appleton: Lawrence University, 2013, pp. 7-29.

numa *mise en scène* que se concentra, por cerca de dois minutos, nas menores vibrações de sua face, nos seus gestos, traços e expressões (Fig. 1.15-16). Enquanto ela mira demoradamente a câmera, a quarta parede da cena parece se romper, colocando em relação reflexiva os olhares em jogo em torno da imagem (câmera, personagens, espectador). Cabe mencionar, brevemente, que esse tipo de construção remonta ao Teatro Épico brechtiano, uma prática artística comumente associada à sensibilidade modernista.



Fig. 1.15-16: Quando Christi descobre sobre a morte de Fritz, ela olha em direção ao antecampo...
...problematizando a quarta parede do espaço ficcional.

Nos demais filmes de Ophuls, há muitos outros exemplos de aspectos conectados, histórica ou esteticamente, à noção de modernidade: em *La signora di tutti* (*A senhora de todos*, Itália, 1934), é a vitrola, a indústria musical, a imprensa, o pôster com o rosto da cantora, mas, principalmente, a forma interiorizada de toda a construção narrativa; em *Divine* (França, 1935), é a camponesa inocente que migra para a cidade e acaba trabalhando em uma espécie de bordel (o tema da prostituição), com especial destaque para o desenvolvimento teatral dos números apresentados pelas dançarinas; e, por fim, em *De Mayerling a Sarajevo* (França, 1940), é a problematização da aristocracia e da Segunda Guerra, bem como a utilização original dos sobreenquadramentos e dos pontos de vista.

Em *Carta de uma desconhecida*, filme realizado durante a fase da carreira de Ophuls em Hollywood, a *mise en scène* duplica de maneira interessante os pontos de vista presentes no relato, a fim de representar os diferentes discursos, olhares e memórias que coexistem na superfície das imagens. Já *The reckless moment* (*Na teia do destino*, EUA, 1949) consiste no interessante deslocamento, através da figura do narrador e seus modos

de encenação, dos gêneros do melodrama e do *noir*, resultando numa visão bastante sombria dos laços familiares e amorosos.

Ainda mais interessantes são as obras realizadas no retorno do diretor à Europa, ao lado de *La ronde* e *Lola Montès*. Em *Le plaisir* (*O prazer*, França, 1952), a câmera alcança um patamar inédito de liberdade e descentramento, oscilando pelos espaços como se fosse uma presença fantasmagórica dotada de vida própria. Na maneira dela espreitar o pequeno bordel, por exemplo, manifesta-se um atributo característico da imagem moderna no cinema, ligado a certo *exibicionismo*. Catherine Johnson diz:

O prazer é abertamente exibicionista. Isto é, a obra de Ophuls convida o olhar do espectador; ao contrário de muitos filmes narrativos, *O prazer* não tenta constituir um mundo fechado, privado, que o espectador espreita a partir de uma posição oculta na escuridão. Esse efeito é alcançado pelo endereçamento direto da *voice-over* do narrador ao público. Meditando, por vezes, sobre a relação entre um autor e sua audiência, ele deixa claro que o filme existe para ser visto¹²⁸.

Em *Madame de...* (*Desejos proibidos*, França, Itália, 1953), por sua vez, o descentramento é melhor percebido na tremenda fluidez das cenas de dança, seja nos corpos bailantes de Danielle Darrieux e Luchino Visconti, seja no fluxo musical das valsas, que contagia toda a construção da *mise en scène* (Fig. 1.17-22). Também na especularidade da imagem – presente, principalmente, nos modos de organização visual das cenas e sequências – que coloca em relação reflexiva os elementos inscritos nas imagens. Essa especularidade potencializa a exploração em profundidade do espaço cenográfico, associando-se fortemente à ideia de cinema moderno.

Após expor brevemente alguns traços de modernidade presentes ao longo da filmografia de Ophuls e antes de se deter sobre análises mais aprofundadas dos filmes objetos deste estudo, é preciso percorrer alguns elementos, críticos ou biográficos, intimamente conectados à questão da encenação na carreira de Max Ophuls.

¹²⁸ JOHNSON, Catherine. “Narrative, Spectacle, and the Sexes in Ophuls’ “Le Plaisir””. In: *Film Criticism*, vol. 4, n.º. 3, primavera de 1980, pp. 17-24.



Fig. 1.17-22: Em *Madame de...*, a sequência das valsas é marcada por uma grande fluidez...



...aspecto potencializado pelas transições operadas na montagem, fusões...



...que encadeiam as diferentes danças dos amantes...



...e ressaltam os movimentos e formas que compõem a *mise en scène*.



Cap. 2 - MAX OPHULS, *LE METTEUR EN SCÈNE*

*O teatro é menos perigoso para o cinema,
do que o cinema é para ele mesmo.*

Éric Rohmer

A jovem arte cinematográfica, inventada apenas na passagem para o século XX, encontra, nas tradições artísticas que a precedem, modelos e sensibilidades dos quais assimila vários traços estéticos, temáticos ou econômicos, recebendo uma espécie de herança técnica acumulada – sem falar apenas das vanguardas, pois até mesmo o classicismo, apontado por Adrian Martin¹²⁹, teria encontrado a sua inspiração na pintura, na literatura e no teatro. Martin observa que a invenção do cinema ocorre num momento de plena efervescência da modernidade, embora a maioria dos primeiros filmes retome, ao menos formalmente, certo classicismo¹³⁰.

Uma vez que grande parte da reflexão sobre o cinema moderno passa pela noção de *mise en scène*, o teatro é fatalmente a principal influência deste modernismo, pois “se há uma noção que parece aproximar a arte cinematográfica de seu antecedente teatral, é certamente a de ‘*mise en scène*’”¹³¹. Em sua dissertação acerca da noção de *mise en scène*, Luiz Carlos Oliveira Jr. recorda que o termo já estava presente nos escritos de Georges Méliès, um dos pioneiros do cinematógrafo, para quem “a *mise en scène* [...] é um trabalho absolutamente análogo à preparação de uma peça de teatro”¹³². De fato, “Méliès pertence ao que André Gaudreault denomina, na esteira de Tom Gunning, a *cinematografia-atração*”, isto é, aquela que se propõe a explorar o novo aparelho “dentro de uma modalidade cênica preexistente”¹³³.

A bem da verdade, “o cinema não podia se inventar sem se submeter às leis da *mise en scène* teatral (adaptando-as), nem que fosse para se revoltar contra elas”. Na busca pela origem do conceito, o autor percorre heranças deixadas ao cinema pela tradição milenar das artes cênicas, observando que “a locução *metteur en scène* aparece na França [...] em

¹²⁹ MARTIN, Adrian. *¿Qué es el cine moderno?*

¹³⁰ Com efeito, também a modernidade cinemática se apropria de um conjunto de matérias e procedimentos oriundos de outros modernismos artísticos, renovando-os de diferentes modos.

¹³¹ AUMONT, Jacques. “La mise en scène: de la correspondance des arts à la recherche d’une spécificité”. In: AUMONT, Jacques (Org.). *La mise en scène*. Bruxelas: Éditions de Boeck Université, 2000.

¹³² “Les vues cinématographiques”. In: GAUDREULT, André. *Cinéma et attraction*. Paris: CNRS Éditions, 2008, p. 206.

¹³³ OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. *O cinema de fluxo e a mise-en-scène*. São Paulo: ECA/USP (tese), 2010, pp. 4-5.

1820, mas só se impõe no final do século como desígnio daquele que ‘põe em cena’”. A partir de então, “a história da encenação teatral [...] é a do crescimento constante da função do encenador”, cuja existência recebe cada vez mais destaque na realização das peças, até assumir plena responsabilidade pela unidade do espetáculo. Essa valorização da encenação corresponde, em linhas gerais, à preferência do teatro do século XIX pela pura visualidade espetacular, mais do que somente a excelência do texto poético. Nesse contexto, a arte teatral se torna sinônimo de arte da encenação e o *metteur en scène* é aquele que “espacializa e gestualiza o texto, para em seguida lhe acrescentar uma interpretação pessoal”¹³⁴.

A herança finissecular da *mise en scène* teatral é transformada significativamente na sua apropriação pela técnica cinematográfica. A contiguidade espacial da cena nos palcos é deslocada para a superfície bidimensional da tela de cinema, onde a luz encontra o seu incerto anteparo. As relações dos corpos e objetos no espaço são potencializadas pela mobilidade fundamental da câmera que modifica profundamente a questão do ponto de vista em relação ao espaço cênico. No quadro cinematográfico¹³⁵, portanto, a *mise en scène* deixa de ser simplesmente a colocação de elementos teatrais (atores, figurinos, iluminação etc.) em cena e passa a significar, sobretudo, a constituição de um *olhar sobre o mundo*. Para além de todo domínio técnico, é essa *visão de mundo* singular que importará aos principais debatedores do conceito de *mise en scène* no contexto do cinema moderno (de Bazin a Martin, passando por Deleuze, Daney, Rivette, Rohmer e Moullet).

Para melhor compreender as relações entre a obra de Ophuls e o cinema moderno, pretende-se buscar na carreira teatral do cineasta, iniciada bem antes dos seus primeiros filmes, o possível legado de uma encenação reflexiva (e portanto, moderna) em sua *mise en scène* singular. Além disso, cabe observar que embora este termo se ligue principalmente à arte dos palcos, é possível explorar outros aspectos presentes nas obras de Ophuls que se ligam diretamente à construção cenográfica, em especial os espetáculos populares e a estética barroca.

¹³⁴ OLIVEIRA JR, Luiz Carlos. *O cinema de fluxo e a mise-en-scène*, pp. 5-9.

¹³⁵ Como diz Aumont, “no cinema tudo reporta ao quadro” (AUMONT, Jacques. *O cinema e a encenação*. Tradução de Pedro Elói Duarte. Lisboa: Texto & Grafia, 2008, p. 84).

2.1. Ophuls e o teatro

Numa conferência radiofônica intitulada “Do fosso do ‘sugestor’¹³⁶ ao microfone da tela”, difundida em 1932, Max Ophuls declara que o teatro alemão “é a voz da expressão artística e dramática dos últimos anos [...] e também da minha”. Quase vinte anos mais tarde, em meados da década de 1950, ele escreve a seguinte frase numa revista alemã: “Venho do teatro, do teatro provincial alemão, a reverência e a devoção à literatura encontram-se profundamente nos meus ossos”¹³⁷. Essas duas afirmações, situadas no começo e no fim de sua carreira cinematográfica, indicam claramente a importância da arte teatral para o cineasta. De fato, durante os onze anos que precedem seu primeiro filme, ele se dedica exclusiva e intensamente ao teatro, em especial à função de *metteur en scène*¹³⁸. Passando pelos principais palcos de Stuttgart (1920-21), Aix-la-Chapelle (1921-23), Dortmund (1923-24), Barmen-Elberfeld (1924-25), Viena (1925-26), Frankfurt (1926-28), Breslau (1928-30) e Berlin (1930-31), Ophuls trava contato com múltiplos debates e movimentos artísticos do período, do teatro clássico ao teatro épico, passando pelo expressionismo e pelo dadaísmo.

Esse longo período de imersão, em plena efervescência modernista, foi decisivo para a consolidação dos substratos estéticos do diretor, repercutindo ulteriormente nas suas realizações teatrais e cinematográficas. Para melhor compreender essa relação, é imprescindível percorrer com mais detalhes a carreira de Ophuls no teatro, a fim de buscar, nela, a transferência de elementos técnicos, intelectuais e sensoriais dos palcos para a tela. O propósito, aqui, é aproximar figuras e modos de organização presentes nas suas práticas teatrais a certos elementos do seu estilo cinematográfico, uma vez que, em ambos os casos, estão em jogo as manifestações sensíveis (corpo, ator-personagem, voz, cena, luz) encarnadas nos diferentes meios.

Com base nos estudos realizados por Paul Willemen¹³⁹, Claude Beilye¹⁴⁰ e Helmut G. Asper¹⁴¹ discute-se a herança profundamente anti-ilusionista (e fundamentalmente

¹³⁶ No original, *souffleur*, palavra que designa a pessoa responsável por soprar os textos aos atores durante uma apresentação teatral.

¹³⁷ *apud* ASPER, Helmut G. “From stage to screen: the impact of the german theater on Max Ophüls”. In: *Arizona Quarterly*, vol. 60, n.º.5, 2004, pp. 183-196.

¹³⁸ Expressão de origem teatral que designa o encenador teatral, “responsável por toda a realização efectiva do texto: actores, cenários, iluminações, artificios diversos” (AUMONT, Jacques & MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico do cinema*. Tradução de Carla Bogalheiro Gamboa e Pedro Elói Duarte. Lisboa: Texto & Grafia, 2009, p. 89).

¹³⁹ WILLEMEN, Paul. *Ophuls*. Londres: BFI, 1978.

reflexiva) que alimenta, desde o princípio, o fazer artístico do cineasta. Com efeito, sua experiência teatral parece constituir os alicerces mais profundos de um cinema intensamente marcado pela teatralidade, cujas formas e sentidos são renovados numa temporalidade propriamente cinematográfica. Nesse sentido, é preciso indagar se a modernidade cinematográfica não guardaria, de partida, uma forte herança teatral, e quais traços do cinema de Ophüls se desdobrariam das relações com o teatro.

2.1.1. Teatro e engajamento político

Max Oppenheimer nasceu em 1902, na cidade de Sarre, localizada na fronteira da Alemanha com a França. Ao completar dezessete anos, podia seguir o caminho paterno e se tornar sócio na fábrica de tecidos da família. Sem sentir nenhuma inclinação pelo destino empresarial burguês, passa a publicar artigos críticos em diferentes jornais locais, e planeja se tornar artista de feira. Finalmente, decide ser ator teatral, e passa a assumir pequenos papéis interpretados com qualidade duvidosa¹⁴². Para evitar que sua escolha de vida embaraçasse a moral dos familiares, pertencentes à elite da cidade, Max troca o sobrenome de batismo, Oppenheimer, pelo pseudônimo que o consagraria. Essa mudança de identidade marca o nascimento de um artista cujas imagens seriam carregadas, cada vez mais profundamente, por ambiguidades simbólicas e sensíveis. Ademais, Laura Mulvey aponta a troca de nome, somada aos anos de exílio e à cidade natal fronteiriça, como um dos aspectos responsáveis pelo não fechamento do diretor a determinada identidade nacional (também nisto há toda uma questão de estilo), algo que resulta em certo cosmopolitismo ao longo de seus filmes¹⁴³.

Acredita-se que o novo nome foi sugerido por seu primeiro mentor, Fritz Holl, que na época era o diretor do Teatro Estatal de Stuttgart, instituição fortemente influenciada pela célebre Louise Dumont. Atriz principal e diretora do teatro expressionista alemão, Dumont fundara, em parceria com Gustav Lindemann, a Escola de Dusseldorf, cujo

¹⁴⁰ BEYLIE, Claude. *Les cineastes: Max Ophüls*. Paris, França: Lherminier, 1984.

¹⁴¹ ASPER, Helmut G. *Max Ophüls: Deutscher - Jude - Franzose*. Berlin: Hentrich und Hentrich, 2011; "From stage to screen: the impact of the german theater on Max Ophüls"; "De la fosse du souffleur au micro de l'écran – Max Ophüls et le théâtre". In: *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 34-35, 2001, pp. 49-74; e *Max Ophüls: eine Biographie mit zahlreichen Dokumenten, Texten und Bildern*. Berlin: Bertz, 1998.

¹⁴² WILLEMEN, *Ophüls*.

¹⁴³ MULVEY, Laura. "Love, History and Max Ophüls".

objetivo era “a completa educação do corpo como um campo de estudo obrigatório”¹⁴⁴. No currículo, atividades como esgrima, malabarismo, técnicas circenses e dança. Mais tarde, essa valorização cênica do corpo e dos elementos do espetáculo popular, muito comuns no teatro moderno, se torna presença constante no universo cinematográfico construído por Ophuls. Isso pode ser verificado em um de seus primeiros filmes, *Die verkaufte Braut* (*A noiva vendida*, Alemanha, 1932), cuja trama é motivada pela chegada de um circo ambulante na região da Boêmia, bem como no mais tardio *Letter from an unknown woman* (*Carta de uma desconhecida*, EUA, 1948) que utiliza uma atração de feira para ambientar o enlace amoroso do casal. A relação do cinema de Ophuls com os espetáculos populares será desenvolvida mais adiante, neste mesmo capítulo.

A filiação a Holl marca profundamente o cinema de Ophuls, repercutindo diretamente nas lições expressionistas sobre a utilização do espaço cênico, como a centralidade do ator e a intensa estilização do ambiente. Todavia, ela se desdobra mais profundamente no vigoroso espírito moderno que marca o teatro de Holl, fortemente dedicado às questões da arte e da luta política do seu tempo. Com efeito, a arte teatral era tida, naquele momento, como tribuna para circulação crítica de ideias e ferramenta de engajamento político. Em Stuttgart, tal concepção se verifica nas encenações “modernizadas” de Fritz Holl dos clássicos alemães, ou na designação deste para dirigir o Teatro do Povo de Berlim, nos anos 1920, quando contratou e apoiou ninguém menos que Erwin Piscator, peça-chave no desenvolvimento do Teatro Épico. Também pode ser encontrada na peça escolhida para abrir a temporada de Stuttgart, em 1920-21: *Les brigands*, de Schnitzler¹⁴⁵, obra revolucionária por excelência do teatro alemão¹⁴⁶.

Nesse sentido, embora o cinema de Ophuls seja muitas vezes acusado de pouco engajamento com a realidade¹⁴⁷, quase todas as peças teatrais por ele dirigidas possuíam caráter acentuadamente político, tratando abertamente de temas como a miséria, a migração, a homossexualidade, o antissemitismo, as precárias condições das prisões e reformatórios alemães etc. É verdade que projetos explicitamente políticos estão ausentes do corpo de sua filmografia, mas Asper atribui esse fato à censura particularmente rigorosa em vigor na República de Weimar e, mais tarde, à censura velada dos produtores

¹⁴⁴ GOERTZ *apud* GRANGE, William. *Historical dictionary of german theater*. Lanham: Scarecrow Press Inc., 2006, p. 89.

¹⁴⁵ A importância de Schnitzler para a obra cinematográfica de Ophus é enorme. Suas peças serão utilizadas em dois filmes do diretor, *Liebelei* e *La ronde*.

¹⁴⁶ Em suas memórias, Ophuls conta o quanto ficara impressionado pelas qualidades de seu mestre, ao ver essa representação.

¹⁴⁷ Cf. ASPER, Helmut. “From stage to screen”, p. 185.

internacionais, que se recusavam a financiar certos projetos, bem como às severas restrições impostas, em Hollywood, pelo Código Hays. Concluir pela alienação de Ophuls em relação às questões do seu tempo é, em muitos sentidos, se limitar a determinados estereótipos que definem de modo precipitado o que deve ser um filme político e, paradoxalmente, tiram a este qualquer possibilidade de luta ou de invenção autêntica. Com efeito, é preciso reconhecer o poder da ficção que, em muitas de suas formas, produz relações significativas entre estética e política. Relações que, ainda hoje, podem ser retomadas e renovadas através da recepção dos filmes.

2.1.2. O grande Max

Após estreiar na direção, em Dortmund, com a peça *Tageszeiten der Liebe*, Ophuls se torna diretor artístico e ator no Teatro de Wuppertal, instituição encabeçada pelo eminente encenador Paul Legband, antigo diretor da escola do Deutscher Theater de Berlim, e discípulo do austríaco Max Reinhardt. Transmitindo os ensinamentos de seu mestre, Legband passa a instruir e aconselhar os primeiros esboços cênicos de Ophuls, cujos cadernos de *mise en scène*, conservados em Zurique e Hamburgo, são marcados por notações precisas de ritmo e por detalhados esboços cênicos, aspectos que remetem aos *Regiebuch* do próprio Reinhardt, tidos como exemplos máximos em matéria de criação e planejamento cenográfico¹⁴⁸. Não é preciso dizer que essa meticulosa tradição cenográfica converge de várias maneiras na organização da *mise en scène* nos filmes de Ophuls, o qual, não por acaso, foi descrito pelo crítico brasileiro David Neves como “o utilizador perspicaz da funcionalidade cenográfica”¹⁴⁹.

Portanto, o encontro de Ophuls com Legband resulta em outro bem mais profundo. Diretor, ator e produtor, Max Reinhardt foi um dos maiores responsáveis pela renovação estética do teatro alemão no século XX, o que lhe valeu a alcunha de “Grande Max”. Ao lado de nomes como Adolphe Appia, Edward Gordon Craig e Constantin Stalitsnavski, o dramaturgo exerceu influência decisiva sobre toda a arte cênica dos países germânicos, e se tornou peça central no desenvolvimento do teatro moderno. O seu estilo de encenação, marcado pelo chamado “ilusionismo impressionista”, seria retomado por vários modernistas contemporâneos e posteriores a ele, especialmente Bertolt Brecht, que o

¹⁴⁸ Cf. ASPER, Helmut. “De la fosse du souffleur au micro de l’écran”, p. 3.

¹⁴⁹ NEVES, David. “Max Ophuls: cinco filmes”. In: *Telégrafo visual*, p. 82.

renovaria através de procedimentos cenográficos anti-ilusionistas. Além disso, Reinhardt foi um dos primeiros diretores a lançar mão de elementos mecânicos na montagem das suas peças, com destaque para o palco giratório (dispositivo que seria retomado por Ophuls na composição do circo de *Lola Montès*). De acordo com Grange,

Reinhardt está entre as figuras mais importantes de toda a história do teatro alemão. Ele era tanto um arauto dos novos tempos quanto a plenitude de quase tudo o que veio antes dele. Sua obra é uma das mais pesquisadas, documentadas e estudadas do teatro moderno; livros, artigos, colóquios, capítulos de livros e ensaios sobre ele continuam a se proliferar. Entre as muitas contribuições de Reinhardt está o reconhecimento de que a sensibilidade modernista precisava da reavaliação e reinterpretção de quase tudo, misturada à adoção entusiasmada da tecnologia. Reinhardt viu que o modernismo era uma revolução na percepção, não apenas uma rejeição de padrões e práticas precedentes¹⁵⁰.

A atuação artística de Reinhardt é marcada pelo elevado grau de construção espetacular, decisivo para o deslocamento de certos preceitos realistas e naturalistas das artes cênicas. Ao encenador, parecia mais importante as formas possíveis de reorganização do sensível do que a total (logo, ilusória) ruptura com os elementos anteriores. Esse aspecto encontra correspondências no cinema de Ophuls, que poderia ser definido, de certa forma, como a reinvenção sutil da tradição.

Tomando como substrato teórico a *Gesamtkunstwerk*¹⁵¹ wagneriana, Reinhardt investe na harmonia entre atuação, cenário, música e linguagem¹⁵², caminhando rumo ao que Hortmann¹⁵³ caracteriza como um “teatro da alegria”, “capaz de erigir encanto e beleza sobre a miséria cinzenta do cotidiano”. Tal expressão pode ser perfeitamente deslocada para o cinema de Ophuls, em que uma multiplicidade de elementos sensíveis participa da organização da *mise en scène*, resultando em composições complexas e ricamente povoadas (de cores, movimentos, gestos, corpos, etc.). Todavia, distanciando-se da proposta wagneriana, as obras do cineasta não operam a fusão de linhas expressivas distintas em torno de um eixo central, preferindo construções estéticas que privilegiam a

¹⁵⁰ GRANGE, William. *Historical dictionary of german theater*, 2006, p. 272.

¹⁵¹ Termo elaborado pelo compositor Richard Wagner, que se refere à obra de arte indivisível, em que as múltiplas expressões artísticas estão integradas em uma unidade originária.

¹⁵² WILLIAMS, Simon; HAMBURGER, Maik. *A history of german theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008, p. 185.

¹⁵³ HORTMANN, Wilhelm. “Revolutions in scenography on the German stage in the twentieth century”. In: WILLIAMS, Simon; HAMBURGER, Maik. *A history of german theatre*.

oscilação, a suspensão, o atraso, de modo a preservar uma coexistência possível, mas continuamente diferida, de emoções e sensações.

Ao se valer dos procedimentos reinherdtianos – especialmente da mobilidade enquanto princípio estético, mas também da encenação em grupos (coreografia), da estilização dos acessórios e cenários, da acentuação da atmosfera dramática, da estilização cromática (no caso de *Lola Montès*), do apreço pelas escadarias e da centralização do corpo do ator no espaço cênico – Ophuls se apropria deles de maneira singular, através de um jogo constante de criação e desconstrução das ilusões ficcionais pela estrutura crítica das imagens (em particular, nos filmes produzidos após o retorno de Hollywood, fase que é considerada a mais madura de sua carreira cinematográfica).

Enfim, a influência de Reinhardt é notável numa obra como *Lola Montès*, na qual a coreografia dos atores no espaço circense, a heterogeneidade da *mise en scène*, a profusão das composições devem muito ao estilo do dramaturgo – este, por sua vez, foi responsável por uma encenação antológica da peça *A morte de Danton*, de Georg Büchner, realizada justamente numa grande arena de circo. Contudo, já nas primeiras encenações teatrais de Ophuls, há uma aposta na fluidez dramática, marcada pela utilização de elementos musicais para mediar a circulação entre texto e ação, e por técnicas modernas exploradas pioneiramente por Reinhardt. No cinema ophulsiano, tais aspectos correspondem ao intenso dinamismo da câmera e dos corpos, à utilização da profundidade de campo e à inventividade cênica (principalmente a decoração, a coreografia, os figurinos etc.). Nesse sentido, pode-se dizer que os filmes de Ophuls são não apenas a “continuação lógica de suas representações teatrais”¹⁵⁴, mas a própria superfície que reflete as duas práticas entre si.

2.1.3. Teatro revolucionário e modernismo

Outra referência significativa para Ophuls é a prática e teoria revolucionária do teatro russo, em particular do diretor Alexander Tairov, cujo livro *Zapiski rejissera* foi publicado em alemão, em 1923, com o título *Das entfesselte theater (O teatro desacorrentado)*. Sua leitura pelo cineasta é confirmada nas memórias do figurinista Georges Annenkov, antigo colaborador do próprio Tairov. Ele recorda o profundo impacto causado pelo livro na juventude de Ophuls, que aprofunda, através dele, concepções fundamentais do seu estilo, como a centralidade do ator no espaço, a recusa ao naturalismo

¹⁵⁴ ASPER, Helmut. “From stage to screen”, p. 186.

e a necessidade de estilização da cena¹⁵⁵. Tairov também sublinhava a potência da música na representação, bem como a importância da ruptura com a superficialidade cênica. Esta devia ser, pelo contrário, acidentada e profunda, aspectos que não deixam de encontrar reflexos nos planos-sequência do cineasta.

Embora Holl, Reinhardt e Tairov constituam as influências mais diretas da formação cênica de Ophuls, a sua constelação de referências teatrais certamente não se resume a eles. Basta um breve elenco das peças que o cineasta dirigiu, ou mesmo atuou, para delinear um conjunto muito mais amplo e variado, composto por nomes como os de Goethe, Schiller, Lessing, Kleist, Büchner, Shakespeare, Molière, Shaw, Schnitzler, Tairov, Meyerhold, Piscator, Pirandello e Wedekind. Sem deixar de observar a heterogeneidade dessa lista, pode-se dizer que ela encontra o seu denominador comum na tendência modernista, pautada pela oposição ao ilusionismo e o psicologismo através de diferentes estratégias de descontinuidade narrativa. Nesse sentido, mesmo autores clássicos, como Goethe ou Schiller, foram constantemente retomados e renovados pelas encenações teatrais modernas.

Sabe-se que as práticas mais célebres do teatro moderno encontram-se na dramaturgia de Bertolt Brecht (mas também em Pirandello, Bakhtin, etc.), especialmente sua potente concepção do Teatro Épico. Nesta, as vertentes anti-ilusionistas são desviadas da encruzilhada de uma literatura afásica, rumo a uma estética possível, feita de envolvimento político e responsabilidade autorreflexiva¹⁵⁶. Ao se opor, em muitos sentidos, ao modelo dramático tradicional e aristotélico, Brecht constrói um paradigma teatral capaz de convocar a participação do público através do envolvimento cenográfico, feito de modo a potencializar reações críticas e ações transformadoras.

Guardadas as muitas diferenças entre a obra cinematográfica de Ophuls e o projeto brechtiano, principalmente o fato de este apresentar uma unidade estética explicitamente política, existem aproximações importantes entre elas, como o anti-ilusionismo cenográfico, a valorização do artifício e as construções reflexivas. Até que ponto essa semelhança pode ser tomada como influência direta é algo incerto, pois Ophuls jamais dirigiu ou interpretou peças de Brecht, nem constam registros de que tenha lido seus escritos. É certo, porém, que ambos partilham de todo um legado teatral modernista enquanto substrato estético comum, como exemplifica a influência de Reinhardt para

¹⁵⁵ ANNENKOV, Georges. *Max Ophuls*. Paris: Le Terrain Vague, 1962.

¹⁵⁶ Cf. STAM, Robert. *Reflexivity in film and literature*.

ambos. Também já foi mencionado o caráter marcadamente político do período de Ophuls nos palcos. Por fim, sabe-se que os dois artistas tiveram uma convivência amigável durante o exílio em Hollywood, local aonde chegaram no mesmo ano¹⁵⁷. É possível que esse período tenha servido à troca de ideias e de experiências entre eles.

Aspectos reflexivos, que remontam direta ou indiretamente a Brecht, estão presentes desde o princípio do cinema de Ophuls. *Die verliebte firma* (1932) acompanha as filmagens de um musical, numa pequena cidade alpina, ou seja, um filme dentro do filme. No final de *Liebelei* (1933), o longo plano-sequência enquadra, com um *close*, o rosto da jovem Christi que acaba de descobrir que o namorado morrerá num duelo: ela olha fixamente para o canto da câmera por quase dois minutos, fazendo tremer a quarta parede e tensionando a relação entre câmera e espectador. Em *Carta de uma desconhecida* (1948), o casal de amantes realiza uma viagem imaginária de trem, simulada por painéis giratórios na janela do vagão, mecanismo que oferece aproximações com a própria projeção cinematográfica. Em outros filmes, contudo, a metalinguagem manifesta-se em torno de um tipo especial de personagem, um mestre de cerimônias capaz de interferir no próprio funcionamento e desenvolvimento da narrativa: é o caso de *La ronde* e de *Lola Montès*.

2.1.4. O mestre de cerimônias

Variações do mestre de cerimônias podem ser encontradas desde os remotos rituais dionisíacos, precursores do teatro grego, nos quais o *corifeu* era o jovem que melhor dançava e cantava nas festividades do templo, dirigindo os demais corpos numa espécie de encenação sagrada. No desenvolvimento dramaturgico, ele passa a designar o líder do coro, ou o primeiro corista, aquele que enuncia determinados trechos do texto e dirige coreograficamente os demais personagens. Nesses modos ancestrais de organização teatral, encontram-se as origens da cena, com seus passos e gestos ensaiados, seu ponto de vista trabalhado, funcionando para mostrar acontecimentos dramáticos com base nos recursos

¹⁵⁷ A julgar por Bacher (BACHER, Lutz. *Max Ophuls in the Hollywood Studios*. New Jersey: Rutgers University Press, 1996, p. 31). Ainda segundo ele, Marcel Ophuls cita Brecht como um dos três melhores amigos do pai nessa época. O dramaturgo, no entanto, nunca mencionou Max Ophuls em seus diários. Além disso, Mordecai Gorelik e Curt Bois, participantes regulares do círculo de Brecht, não se lembram de encontrar o cineasta na casa do último.

expressivos da tragédia¹⁵⁸. Não raro, o coro assumia características auto-referenciais, ou carregadas de metalinguagem, refletindo as palavras e os gestos uns nos outros, duplicando as ações no discurso. É o caso da peça *As bacantes* (405 a.C.), de Eurípedes, conforme análise de Gagné e Hopman¹⁵⁹.

Extrapolando o campo estritamente artístico – ou melhor, conectando-se com outras esferas da cena social ou religiosa –, pode-se observar que manifestações desse tipo se repetem abundantemente ao longo da história humana. São os condutores cerimoniais, os narradores de torneios esportivos, os trombeteiros imperiais, os organizadores das cortes, os arautos da nobreza, os oficiais papais. Em linhas gerais, pessoas responsáveis pela regência de cerimônias com as naturezas mais diversas, sempre acarretando algum grau de elaboração e consciência em relação ao evento, bem como a garantia do cumprimento de determinados protocolos nas relações entre os corpos e os olhares. Tais aspectos estão presentes, por exemplo, desde os banquetes monárquicos até as missas católicas da Baixa Idade Média e da Renascença.

O que esses exemplos tornam evidente é uma tendência à mediação que permeia tanto o tecido social quanto as práticas artísticas. É verdade que o recurso teatral a esse gênero de personagem é bastante variável, de acordo com os diferentes movimentos artísticos, sofrendo certa obliteração nos momentos de predominância do naturalismo e do realismo, especialmente em meados do século XIX. Contudo, essa figura da mediação entre o espetáculo e o público subsiste, ao menos, nos apresentadores, quando não nas transformações cenográficas que colocam em questão as convenções realistas ou naturalistas, como é o caso de Shakespeare, Ibsen, Büchner, Strindberg, entre outros. Ou ainda, principalmente, em certas atrações populares, das quais se pode citar o cinema, o circo, o *vaudeville*, as feiras, a lanterna mágica, que continuam a estabelecer e renovar os modos narrativos em que o endereçamento direto do público é parte constitutiva da cena, como mostram o mestre-sala circense e o comentarista cinematográfico.

Já foi dito que as vanguardas modernistas partem da ruptura com a tradição naturalista, rumo à renovação de antigas práticas artísticas e à assimilação criativa de elementos da vida moderna, como é o caso do cinema e do circo. O sistema épico, por

¹⁵⁸ Cf. WILSON, Peter. *The athenian institution of the khoregia - The chorus, the city and the stage*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000; e HARRISON, George W. M.; LIAPIS, Vayos. *Performance in Greek and Roman theatre*. Boston: Brill, 2013.

¹⁵⁹ GAGNÉ, Renaud; HOPMAN, Marianne Govers. *Choral mediations in greek tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013, pp. 214-223.

exemplo, aposta muitas das suas fichas no chamado efeito de distanciamento, em que o próprio teatro é teatralizado reflexivamente no interior da peça. Nesse sentido, um dos recursos centrais é a utilização do ator como narrador¹⁶⁰ ou, dito de outro modo, o *gestus* enquanto elemento de reflexividade técnica. Embora esse narrador não equivalha, necessariamente, ao modelo do narrador-personagem, este é utilizado em determinadas peças, como é o caso de *A resistível ascensão de Arturo Ui* (1941), obra de Brecht introduzida por um mestre de cerimônias. Como afirma Patrice Pavis¹⁶¹, o narrador como duplo do autor ou o narrador anti-ilusionista é uma figura recorrente em dramaturgos como Brecht e Giraudoux.

No cinema, essas figuras remontam aos antigos comentaristas dos filmes mudos, que mediavam a relação entre a projeção e o público, não somente explicando as imagens, como também dirigindo a atenção para pontos de interesse e preparando reações aos choques visuais¹⁶². Todavia, a situação se torna mais complexa quando os personagens participam da própria instância (narradora) que os apresenta, constituindo uma verdadeira dimensão narrativa intra-diegética¹⁶³. Em *One hour with you* (*Uma hora contigo*, EUA, 1932), por exemplo, o personagem de Maurice Chevalier faz pequenas intervenções no relato de Ernst Lubitsch, comentando com o espectador sobre as situações da história da qual faz parte. Em *Double indemnity* (*Pacto de sangue*, EUA, 1944), de Billy Wilder, o narrador (típico do *film noir*) conta a sua própria história em *flashback*, registrando-a em um gravador de som. Em *Jules et Jim* (*Jules e Jim*, França, 1962), de Truffaut, uma voz *over* delinea o mundo diegético. E para citar um exemplo contemporâneo, a série televisiva *House of cards* (2013-) traz o personagem de Kevin Spacey tecendo, ao longo de cada episódio, comentários dirigidos para a câmera.

Albert Laffay¹⁶⁴ afirma que no centro do filme narrativo existe sempre uma instância enunciativa fantasmática, um mestre de cerimônias invisível. Certas obras, contudo, jogam com o funcionamento desse personagem oculto através de sua própria representação, revelando muitas vezes as regras desse jogo improvável. É o caso de *Det regnar på vår kärlek* (*Chove sobre o nosso amor*, Suécia, 1946), de Ingmar Bergman, no

¹⁶⁰ ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985, p. 161.

¹⁶¹ PAVIS, Patrice. *Dictionary of the theatre – Terms, concepts and analysis*. Toronto: University of Toronto Press, 1998, p. 235.

¹⁶² Cf. GUNNING, Tom. “Attractions: how they came into the world”. In: *Cinema of attractions reloaded*, p. 37; e LACASSE, Germain. “The lecturer and the attraction”. In: *Cinema of attractions reloaded*, pp. 181-191.

¹⁶³ STAM, Robert. *New Vocabularies in Film Semiotics*. London: Routledge, 2005, p. 97.

¹⁶⁴ LAFFAY *apud* BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985, p. 62.

qual um senhor de guarda-chuva parece guiar todo o desenrolar da história. Esse narrador é muito similar ao *gentleman* de *La ronde* (1950), de Max Ophuls, cuja ronda lúdica reflete a construção filmica e interfere nos destinos dos personagens. O diretor utiliza um narrador com traços similares em dois outros filmes: *Komedie om geld* (*A comédia do dinheiro*, Holanda, 1936) e *Lola Montès* (1955). No primeiro, a história é apresentada por um mestre-sala que tece considerações sobre o que é mostrado. No segundo, encontra-se um mestre de cerimônias interpretado por Peter Ustinov, responsável por controlar a apresentação da vedete no espaço circense.

Um estudo aprofundado sobre o posicionamento da arte de Ophuls em relação a seus possíveis mestres e influências seria decisivo para compreender melhor sua herança estética e seu estilo cinematográfico. No escopo desta dissertação, contudo, cabe observar que sua trajetória teatral apresenta um vasto espectro de práticas anti-ilusionistas, constituindo, muitas vezes, uma verdadeira fronteira inconclusa (em passagem constante) entre a cena clássica e a cena moderna. Nessa região, ao mesmo tempo real e virtual, há um mundo de imagens energizadas por linhagens estéticas que as atravessam ou perfuram, imagens que não se limitam mais à bela arte no seu sentido estrito e, por isto mesmo, são capazes de estabelecer relações profundas com dimensões cotidianas da própria vida e da emoção humana.

2.2. Narrativa e atração: o circo e a cena

Essa maneira de criar e viver ao mesmo tempo, sem as regras fixas que um escritor ou pintor deve observar, o fato de ser lançado na própria ação: o circo é isso... e sinto que o cinema é exatamente a mesma coisa.

Federico Fellini

Após esse breve panorama, formado por alguns dos elementos mais relevantes da trajetória teatral de Ophuls, pode-se aproximar a sua arte de outras possíveis influências no tocante à construção cenográfica, como é o caso dos espetáculos populares, especialmente o circo. O fato de o cineasta não ter trabalhado diretamente em atrações de feira ou números circenses não constitui um limitador a esta aproximação que pretende caminhar para além da mera analogia ou da interseção de elementos específicos, rumo à investigação dos possíveis correlatos entre modos semelhantes de organização sensível: o circo e o cinema.

Com efeito, antes de se afirmar como a principal atração popular do século XX, o cinematógrafo encontrava muitos vizinhos estabelecidos como instituições do visível. “Em 1900 o cinema, ainda longe de obter uma forma definitiva, moldava-se a formas mais antigas de espetáculo”, escreve Emmanuelle Toulet¹⁶⁵, como as atrações de feira, os panoramas, os museus de cera, os teatros de ilusionismo, os salões de curiosidade, os *vaudevilles* e o circo. É natural que a nova arte tenha assimilado alguns dos traços típicos dos seus pares de bulevar, dialogando com características estéticas, temáticas e econômicas desses estabelecimentos. Mais ainda, em seus primórdios, o cinema estava muito distante da linguagem e da narrativa clássicas, privilegiadas de forma hegemônica a partir de Griffith. Na proximidade com os espetáculos de variedades, portanto, os filmes respondem ao desejo primitivo de mostrar (e ver) as coisas, e com frequência apresentam a simples execução de números circenses ou do *vaudeville*.

Em seu artigo sobre o “cinema de atrações”, que permanece um dos principais textos para repensar o primeiro cinema, Tom Gunning¹⁶⁶ afirma que “a história do cinema em geral foi escrita e teorizada sob a hegemonia dos filmes narrativos.” Contudo, obras como as de Georges Méliès, Edwin S. Porter ou dos irmãos Lumière se constroem principalmente com o desejo de tornar as imagens visíveis, mostrar seus efeitos, truques e composições. Funcionam como atrações autônomas projetadas na tela. Pelo menos até 1906¹⁶⁷, a função narrativa está longe de ser dominante. Frágil e lacunar, ela só existe em tensão com certo exibicionismo¹⁶⁸, produzindo uma heterogeneidade explorada pelo pensamento de André Gaudreault¹⁶⁹, parceiro intelectual de Gunning, que teorizou um sistema do relato fílmico composto, em linhas gerais, por uma instância de *narração* e outra de “*mostração*”. Segundo ele,

¹⁶⁵ TOULET *apud* COSTA, Flavia Cesarino. *O primeiro cinema – espetáculo, narração, domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005, p. 23.

¹⁶⁶ GUNNING, Tom. “The cinema of attraction[s]: early film, its spectator and the avant-garde”. In: STRAUVEN, Wanda (Org.). *Cinema of attractions reloaded*, pp. 381-388.

¹⁶⁷ Cf. MUSSER, Charles. “Rethinking Early Cinema: Cinema of Attractions and Narrativity”. In: STRAUVEN, Wanda (Org.). *Cinema of attractions reloaded*, pp. 389-416. O autor critica o recorte temporal de Gunning e Gaudreault em relação ao primeiro cinema, apontando a necessidade de uma periodização mais detalhada, na qual a fase do cinema de atrações vai do final de 1895 ao princípio de 1897, e da integração narrativa de 1903 a 1904.

¹⁶⁸ Utiliza-se o termo no sentido proposto por Gunning, em contraste com o regime do voyeurismo e da absorção diegética, encontrados por Christian Metz no cinema narrativo. O cinema exibicionista está ligado à habilidade de mostrar algo, sendo caracterizado pelos gestos e olhares dirigidos à câmera, a frontalidade dos corpos e a temporalidade do choque, da surpresa, do trauma. Trata-se de uma diferença na relação com o espectador.

¹⁶⁹ Cf. GAUDREULT, André. *Du littéraire au fílmique*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1989.

o relato fílmico será, em seu conjunto, o produto da superposição de duas camadas narrativas distintas, cada uma delas relacionada a uma das duas “articulações” (no sentido não linguístico) da dupla mobilidade característica do cinema: articulação entre fotograma e fotograma e articulação entre plano e plano. [...] Essas duas camadas narrativas não procedem do mesmo tipo de operação semio-narrativa e [...] pressupõem a existência de (ao menos) duas instâncias diferentes e distintas, que serão responsáveis pela comunicação de cada uma. Para produzir um relato fílmico pluripontual, é preciso apelar a um mostrador que, na filmagem, “coloca em quadro” uma multitude de micro-relatos (os planos) que possuem, todos e cada um deles, em definitivo, certa autonomia narrativa¹⁷⁰.

A partir de 1908, teatro e literatura se tornam as principais referências criativas do cinema. O circo e a feira permanecem influências significativas, mas são preteridos em prol do desenvolvimento discursivo tradicional, ligado a antigas práticas do corpo, da escrita, da voz, do palco, do olhar, em geral tributários de uma sensibilidade renascentista. Gunning aponta “a origem de um esforço unificado para atrair a classe média para o cinema”¹⁷¹, isto é, uma disputa, encabeçada por certas instituições sociais – organizações civis e cristãs, donos do capital, entidades policiais no sentido amplo –, para domesticar aquele que se afirmaria, em breve, como a principal atração de massa do século XX. Com efeito, ao aperfeiçoar a montagem para transmitir “o conteúdo moral e psicológico da narração”¹⁷², Griffith cumpre um papel crucial nesse processo. Trata-se da oposição entre MRP (Modo de Representação Primitivo) e MRI (Modo de Representação Institucional) de que falava Burch¹⁷³ – não por acaso influência decisiva para Gunning e Gaudreault – que entende esse conflito como algo claramente ideológico. O que está em jogo, portanto, é uma dialética entre *narrar* e *mostrar*, na qual

o narrador [...] se valendo desses micro-relatos, poderá, se for “narrativamente” eufórico, trabalhar a substância narrativa para anular a autonomia dos planos produzidos pelo mostrador e, neles, inscrever o percurso de uma leitura contínua, consecutiva ao olhar por ele lançado sobre essa substância, que ele terá transposto¹⁷⁴.

¹⁷⁰ GAUDREULT, André. *Du littéraire au filmique*, pp. 114-15.

¹⁷¹ GUNNING, Tom. “Weaving a Narrative: Style and Economic Background In Griffith's Biograph Films”. In: ELSAESSER, Thomas (Edi.). *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. London: B.F.I., 1990, p. 339.

¹⁷² GUNNING, Tom. “De la fumerie d’opium au théâtre de la moralité: discours moral et conception du septième art dans le cinema primitive américain”. In: MOTTET, Jean (Edi.). *D. W. Griffith. Colloque international*. Paris: Publications de la Sorbonne/Éditions l’Harmattan, 1984, p. 85.

¹⁷³ Cf. BURCH, Noël. *Life to those shadows*. Berkeley: University of California Press, 1990.

¹⁷⁴ GAUDREULT, André. *Du littéraire au filmique*, p. 115.

Narrativa e mostraçõ, regimes que se misturavam nos primeiros filmes, são colocados em oposição pela lógica produtiva e pela tradição historiográfica dominantes, fazendo prevalecer a narratividade – que, não obstante, se funda na visualidade. A predominância do regime da narração afeta profundamente a sensibilidade cinematográfica, pois tanto a fabricação (produção, direção, montagem) quanto a recepção dos filmes (crítica, espectadores) passam a sobrevalorizar a linearidade temporal que, via de regra, simplifica a legibilidade do enredo, reduz os riscos comerciais e diminui os gastos de produção¹⁷⁵. Em suma, as atrações se tornam algo da ordem da contravenção, da resistência, da transgressão, uma espécie de atraso indesejado no fluxo das imagens que ameaça a clareza e a concisão do relato, uma suspensão não-linear que age para impedir a história de chegar ao fim.

Nesse sentido, cabe observar que a proposta de Gunning nunca foi dicotomizar a análise fílmica entre dois polos, mas sim valorizar a ambiguidade fundamental, herdada do primeiro cinema, pela qual mostrar e narrar são impulsos igualmente importantes para o dispositivo cinematográfico. Não se trata, portanto, de separar o cinema narrativo das potências das atrações, porém de perceber que, mesmo nos momentos de maior predominância daquele, estas continuam a existir (e resistir) em graus diversos, ao ponto de constituir “uma configuração diferente do envolvimento espectral, convocação que pode, de fato, interagir de modos complexos e variados com outras formas de envolvimento”¹⁷⁶. Ademais, não custa lembrar a proximidade dessa ideia com certos pensamentos ligados às formulações do cinema moderno, para os quais um atributo fundamental dos filmes do pós-guerra é interiorização da montagem na *mise en scène*, isto é, a preferência pelo sensível em relação ao meramente inteligível, pela visualidade espetacular em relação ao texto poético.

Em outras palavras, narração e mostraçõ representam dois caminhos possíveis de criação e compreensão fílmica, e podem estar presentes em qualquer obra, desde o cinema narrativo hollywoodiano até os cinemas menores¹⁷⁷ e experimentais¹⁷⁸. Os “jovens turcos”,

¹⁷⁵ Vale lembrar a irônica brincadeira de Godard, em *História(s) do cinema*, ao apontar uma suposta relação entre o surgimento do roteiro e o controle das despesas de produção.

¹⁷⁶ GUNNING, Tom. “Attractions: how they came into the world”, p. 37.

¹⁷⁷ Cf. GUNNING, Tom. “Towards a Minor Cinema: Fonoroff, Herwitz, Ahwesh, Klahr and Solomon”. In: *Motion Picture*, nº. 3. 1989, pp. 2-5.

¹⁷⁸ A esse respeito, conferir, no livro *The cinema of attractions reloaded*, os artigos de Thomas Elsaesser (“Discipline through Diegesis: The Rube Film between ‘Attractions’ and ‘Narrative Integration’”), Dick Tomasovic (“The Hollywood Cobweb: New Laws of Attraction”) e Charles Musser (“Rethinking Early Cinema: Cinema of Attractions and Narrativity”).

críticos reunidos pelos *Cahiers* em torno de Bazin e Rohmer, souberam bem demonstrar que mesmo aqueles diretores comumente tomados como cineastas comerciais apresentam *visões de mundo* complexas, isto é, modos singulares de organizar a *mise en scène*. Basta pensar em Hitchcock para perceber que mesmo obras com grande controle discursivo ou destinadas ao grande público apresentam momentos de pura visualidade e de suspensão no fluxo narrativo. Outro exemplo, fornecido pelo próprio Gunning¹⁷⁹, são os filmes com prodigiosos efeitos especiais, como os de Francis Ford Coppola, Steven Spielberg ou George Lucas, que retomam as potencialidades das atrações, ainda que de forma bastante domesticada.

Em todo caso, mesmo nos momentos de crise, o cinema continua a frequentar (ou convocar) o circo e a feira (as atrações). De Tod Browning a Jonas Mekas, de Ingmar Bergman a Jacques Tati, e principalmente em Federico Fellini e Max Ophuls, ressurgem como propulsores temáticos e herança formal. Apesar da decadência de suas organizações tradicionais, intensificada com a difusão da televisão na metade do século passado, os antigos espetáculos populares continuam a inspirar encenações e narrativas cinematográficas potentes, dos quais são exemplos obras de grande inventividade, como em *8 ½* (Itália, França, 1963), de Fellini, e *Notes on the circus* (*Notas sobre o circo*, EUA, 1966), de Mekas, ou homenagens carregadas de melancolia, como é o caso de *I clowns* (*Os palhaços*, Itália, França, Alemanha, 1970), também de Fellini, e de *Parade* (França, Suécia, 1974), de Jacques Tati. Em todas essas obras, algo revira em meio às convenções, seja no interior, nas margens ou nos caminhos abandonados pelo modelo do cinema clássico. Resta, no olhar, o legado ambíguo dos primeiros filmes, quando a novidade do dispositivo cinematográfico deixava espaço para uma heterogeneidade radical entre espetáculo e narrativa.

Não por acaso, já era um procedimento típico das vanguardas modernistas (dadaístas, surrealistas, futuristas, construtivistas) a utilização de elementos presentes no primeiro cinema, em especial o poder das atrações. Desde os ensaios de Fernand Lèger (1973)¹⁸⁰, até a teoria eisensteiniana da montagem¹⁸¹, há um apreço por elementos inexplorados nas tradições clássicas. Gunning¹⁸² afirma que “o primeiro cinema representou um estágio [...] polimorfo no qual reside o potencial para diferentes

¹⁷⁹ GUNNING, Tom. “Attractions: how they came into the world”, p. 387.

¹⁸⁰ Por exemplo, “A critical essay on the plastic quality of Abel Gance’s film *The wheel*” e “*Ballet mécanique*”.

¹⁸¹ Em especial, sua noção de montagem de atrações, cujos fundamentos são tributários das atrações de feira e das tradições teatrais modernas e orientais.

¹⁸² GUNNING, Tom. “Attractions: how they came into the world”, p. 35.

desenvolvimentos.” Ainda segundo ele, as atrações constituem uma aproximação entre as práticas vanguardistas e o primeiro cinema, uma vez que ambos apostam na confrontação exibicionista, em vez de mera absorção diegética do espectador¹⁸³.

Pode-se pensar, por exemplo, no caso de Eisenstein, que ao falar de “atrações” buscava um novo modelo e método analítico, uma “unidade de impressão” da arte teatral capaz de se contrapor à representação realista e fundamentar um novo cinema. É nesse contexto que ele se apropria do termo “atração”, algo capaz de sujeitar o espectador a um “impacto sensual ou psicológico”, de interpelá-lo diretamente em seu assento, de provocá-lo (não apenas intelectualmente, mas também sensorialmente, como prova o trabalho meticuloso de colocar em choque elementos sensíveis como vetores e formas pela montagem) e de forçá-lo a reagir. O teatro (e o cinema) deveria ser a montagem de tais atrações, a fim de criar uma relação com o público radicalmente diferente das representações ilusórias características do paradigma narrativo dominante. E, não por acaso, o termo foi escolhido justamente em referência ao mundo das atrações de feiras e dos espetáculos populares, especialmente a favorita do diretor soviético (e de seu amigo Yutkevich): a montanha-russa, conhecida pelos russos como *american mountains*¹⁸⁴.

Max Ophuls explorou diretamente esse tipo de atração em vários momentos de sua carreira, inscrevendo objetos e figuras do mundo circense no interior dos seus filmes. *Die verkaufte Braut* (*A noiva vendida*, Alemanha, 1932), por exemplo, sua terceira obra, é parcialmente ambientada no circo e conta com a participação de atores amadores, herdeiros do teatro cigano alemão¹⁸⁵. Além disso, o filme dá um papel de destaque a Karl Valentin, o famoso palhaço que trabalhou com Bertolt Brecht (que o comparava a Charles Chaplin) e influenciou de modo decisivo a elaboração do teatro épico. *Carta de uma desconhecida* (1948), por sua vez, mostra o casal de amantes realizando uma viagem de trem imaginária, simulada por painéis giratórios na janela do vagão, à maneira dos dispositivos imagéticos das feiras e exposições – como já mencionado. *A comédia do dinheiro* (1936) introduz um mestre de cerimônias que fala diretamente ao público e realiza intervenções que interrompem o fluxo narrativo. Já em *La ronde* (1950), o narrador-personagem adquire complexidade ainda maior: ele não somente introduz toda a ação do filme, como também interfere na própria história contada, sendo que tais intervenções se tornam parte da história. Neste filme, que será detidamente analisado, a estrutura narrativa é metaforizada

¹⁸³ GUNNING, Tom. “The cinema of attraction(s)”, p. 385.

¹⁸⁴ GUNNING, Tom. “The cinema of attraction(s)”, p. 385.

¹⁸⁵ GUÉRIN, William Karl. *Max ophuls*. Paris, França: Éditions Cahiers du Cinéma, 1988, p. 46.

por uma atração de feira, o carrossel giratório, cujo movimento ou imobilidade se reflete na ronda amorosa.

Foi dito que esse tipo de figura se liga a toda uma tradição de mediadores do visível, contribuindo para reforçar a obra enquanto construção espetacular. Com efeito, a sua presença ambígua, ao mesmo tempo integrante do relato e exterior a este, parece duplicar a instância enunciadora, esta que a tradição autoral costuma atribuir inteiramente ao diretor. O seu funcionamento se assemelha ao de um apresentador circense, cujo papel é convocar e orientar os olhares do público durante a realização do espetáculo. Não por acaso, a derradeira obra de Ophuls, *Lola Montès*, traz um mestre de cerimônias na função de narrador-personagem. O filme se passa numa grande arena circense na qual o espetáculo cinematográfico se organiza de maneira profundamente reflexiva.

Todavia, a proximidade com o circo e os espetáculos populares não se reduz ao mero registro dos seus elementos sensíveis por parte do cinema de Ophuls, encontrando a sua verdadeira potência estética na transposição cinematográfica das leis formais que servem de princípio aos primeiros. Assim, é toda a *mise en scène* dos seus filmes, desde *A noiva vendida* ou *Liebelei*, mas principalmente a partir de *La ronde*, e culminando em *Lola Montès*, que se contagia pela lógica de um “cinema de atrações”, isto é, um cinema que prioriza as relações visuais produzidas no interior da cena, em detrimento do mero encadeamento narrativo das imagens através da montagem. Os procedimentos e sentidos dessa *mise en scène* serão desenvolvidos nos dois capítulos analíticos desta dissertação. Antes, porém, cabe uma breve análise da figura do mestre de cerimônias em um filme pouco conhecido de Ophuls, produzido em meados da década de 1930.

2.3. A comédia do dinheiro

Em 27 de fevereiro de 1933, o Reichstag alemão foi incendiado, acontecimento diretamente ligado à ascensão do partido nazista ao poder. Devido à sua origem judaica, Ophuls temia pela segurança de si mesmo e da família, e por isto abandonou o país no mesmo ano. Seguiu para o exílio na França, onde dirigiu um filme hoje desaparecido, *On a volé un homme* (1934). A partir de então, buscou trabalho onde havia oportunidade. Na Itália, dirigiu *A senhora de todos* (1934), adaptação de um romance de Salvator Gotta encomendada pela incipiente Novella Film, de Angelo Rizzoli (que, mais tarde, produziria

Umberto D. (Itália, 1952), de De Sica, *The barefoot contessa* (*A condessa descalça*, EUA, Itália, 1954), de Joseph L. Mankiewicz, *La dolce vita* (*A doce vida*, Itália, França, 1960) e *8 1/2* (1963), de Fellini, dentre outros). De volta à França, Ophüls dirigiu dois pequenos episódios musicais para a série de cinefonias organizada por Émile Vuillermoz, e o longa-metragem *La tendre ennemie* (*A doce inimiga*, França, 1936). Com este último ainda incompleto, partiu para Amsterdã, com o intuito de assumir um projeto organizado pela prestigiosa família Tuschinski em comemoração ao aniversário de quinze anos do Teatro Tuschinski. A obra em questão, *Komedie om geld* (*A comédia do dinheiro*, 1936), foi o filme mais caro produzido nos Países Baixos até então, com custo total de 150 mil florins – o que adquire certa ironia dado o título da obra e o retorno irrisório obtido na bilheteria, meros dez mil florins¹⁸⁶.

A trama em si é bastante simples: um bondoso mensageiro de banco, Brand, perde uma enorme soma de dinheiro que fora encarregado de depositar. É demitido, passa por momentos difíceis, chega a cogitar suicídio. No momento exato em que ele tenta tirar a própria vida, a direção do banco resolve reassimilá-lo no quadro de funcionário, desta vez, como diretor, a fim de conduzir um projeto populista encabeçado por um “homem do povo”. Contudo, o poder e a riqueza recém-adquiridos suprimem a sua personalidade, antes modesta e generosa, até o ponto de afetar as suas relações familiares, principalmente com a filha. Consciente da sua própria tragédia humana, ele pede demissão, mas não sem antes encontrar o dinheiro extraviado, no interior de um bueiro, e enviar para trás das grades o “vilão da história”, um figurão do banco que havia se apropriado indevidamente do montante do seguro. Van Beusekom descreve o filme como

uma parábola sobre a mágica simbólica do dinheiro numa sociedade capitalista focada no crédito e na credibilidade. Os episódios são costurados por um “mestre de cerimônias”, ou apresentador, (Edwin Gubbins Doorenbos) que se dirige a nós diretamente, posicionado em um palco circense virtual. No prólogo, ele nos instiga a acompanhar a personagem principal: o mensageiro de banco Brand, que perde trezentos mil florins¹⁸⁷.

Van Beusekom observa, também, que o paradoxo financeiro ligado ao custo elevado (ao menos para os padrões holandeses) de uma “comédia sobre o dinheiro” teve

¹⁸⁶ Cabe observar, no entanto, que essa quantia é pequena, se comparada à média das produções de Hollywood ou do UFA.

¹⁸⁷ VAN BEUSEKOM, Anske. “Komedie om geld / the trouble with money”. In: MATHIJS, Ernest. *The cinema of low countries*. Londres: Wallflower Press, 2004, p. 61.

papel decisivo na reputação do filme após o seu lançamento¹⁸⁸. De fato, se qualquer filme carrega, no fundo, a questão do dinheiro¹⁸⁹, pois o próprio dispositivo cinematográfico envolve questões monetárias e econômicas complexas em todas as suas dimensões, aqui essa temática encontra-se duplicada na própria construção narrativa, constituindo, ao mesmo tempo, um elemento interno (do drama) e externo (das condições de produção) no desenvolvimento da obra. Essa reflexividade, porém, se torna ainda mais complexa através das intervenções e comentários realizados pelo mestre de cerimônias ao longo do relato.

Uma dessas intervenções ocorre quando o funcionário demitido é contratado novamente pelo banco, cuja diretoria desejava um membro oriundo de camadas populares, alguém que entendesse as necessidades do povo para comandar a construção de um conjunto habitacional – mais tarde, fica claro que tudo não passava de uma jogada publicitária e que, de fato, a imagem do povo só importa enquanto cifra ao capital. Um dos diretores, o Sr. Moorman, faz a oferta do novo cargo para o ex-mensageiro:

- “Neste caso, não se trata de dinheiro, mas de crédito. Dinheiro nunca é problema. O problema é fazer as pessoas acreditarem que existe dinheiro aqui. Elas devem pensar que sim. E se alguém perguntar ‘tem dinheiro?’, e a resposta for ‘não’, ainda assim as pessoas devem ser convencidas de que ‘sim, temos dinheiro!’. Então, o que você diz, aceita o cargo, sim ou não?”.

É nesse momento, de plena reviravolta narrativa, que o apresentador aparece, deslocando completamente o fluxo espaço-temporal do relato. Após um corte, a arena circense é mostrada. Nela, o mestre de cerimônias (Fig. 2.01-04) canta uma música irônica sobre a necessidade de se dizer “sim” no momento correto. Sua aparição tem um caráter predominantemente didático e serve, ao menos inicialmente, para pontuar a narrativa num de seus momentos cruciais. Além disso, esse acontecimento chama atenção para os próprios mecanismos de produção ou representação fílmica, cuja ambiguidade reside, aqui, no fato de que a grande ficção financeira do mundo, que sustenta as corporações bancárias e as indústrias cinematográficas, encontra algum correlato na necessidade de convocar (massivamente) a crença das pessoas para a manutenção de uma ilusão fabricada.

¹⁸⁸ VAN BEUSEKOM, Anske. “Komedie om geld / the trouble with money”, p. 61.

¹⁸⁹ Cf. DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*.



Fig. 2.01-04: O mestre de cerimônias de *A comédia do dinheiro*.

Todavia, interessa mais observar que as aparições do narrador são marcadas por uma organização da *mise en scène* bastante singular, quando comparada ao restante do filme. Se a grande maioria do relato apresenta uma tendência algo naturalista, embora constantemente deslocada pela tendência lírica característica de Ophuls, as cenas na arena circense carregam uma boa dose de exibicionismo e autodesvendamento. Com efeito, o narrador atua de maneira frontal e direta em relação à câmera, como quem se dirige para aquele que olha, isto é, o espectador. Além disso, toda a cenografia contém uma radical artificialidade, desde os cenários e os figurinos até os gestos do personagem. Esse aspecto vai transbordar, finalmente, na última aparição do narrador, na qual ele reverte magicamente todo o destino narrativo da obra.

Assim, ao final do relato, o pai inocente é preso como cúmplice do vigarista Moorman, figurão do banco aonde o primeiro trabalhava. Antes, Brand havia devolvido o dinheiro encontrado, o que significaria prisão certa para os dois homens, uma vez que Moorman havia embolsado a quantia fornecida pelo seguro. No tribunal, a sentença é pronunciada sem perdão: um ano de prisão para o ex-mensageiro. Parece um desfecho,

mas não. O mestre de cerimônias realiza, agora, a sua intervenção mais elaborada. Se, até então, ele se contentara em tecer comentários musicais sobre o filme, agora opera no sentido de alterar decisivamente o destino dos personagens. Jogando com a convenção clássica, para a qual o desfecho inconcluso – e antimoral, com a prisão de um inocente – seria indesejado, ele diz: -“Senhoras e senhores, não deixaremos vocês irem para casa desse jeito. Senhoras e senhores, vocês acham que não sabemos o que devemos à nossa estimada audiência?” E prossegue, com didatismo crescente: -“O pobre Brand era inocente, é inocente, e será inocente até o fim de seus dias.” E conclui: -“Precisamos apenas encontrar uma explicação para o misterioso corte na sua carteira”. Dito isso, a câmera se afasta para um plano-geral, situando o narrador numa escadaria, em cujas laterais estão distribuídas seis imagens emolduradas. Enquanto aponta a sua bengala para uma delas, que recebe um *close*, ele continua: -“Vocês se lembram desta cena, senhoras e senhores, prestem atenção”. Em seguida, com admirável liberdade formal, revisita a cena na qual um garoto, enviado para transmitir um recado a Brand, aproveitara-se de um momento sozinho para cortar a carteira do funcionário.

O corte na carteira é também o corte da montagem, pois a cena não fora apresentada na sua totalidade da primeira vez. Algo permanecera oculto, tanto ao espectador quanto aos personagens. Só agora, na elucidação operada pelo narrador, descobre-se que o dinheiro caíra da carteira para o bueiro através de um furo. Tudo converge, então, para o cenário circense, onde o apresentador carrega a criança no colo, exaltando a bondade da sua alma infante, a alteza de toda justiça. Então, pergunta ao garoto o que ele quer fazer. E este responde que vai “dar um final feliz para este filme”, e segue para confessar a sua própria responsabilidade na história, resultando na liberação imediata de Brand. No encerramento, o narrador executa mais uma canção: desta vez, cercado pelos demais personagens, ele transmite a “moral da história”. Trata-se de um desfecho que concilia e purifica o espetáculo, ecoando *Burlesque on Carmen* (EUA, 1915), de Chaplin, e antecipando *A divina comédia* (Portugal, França, Suíça, 1991), de Manoel de Oliveira, para citar apenas dois exemplos.

Robert Stam¹⁹⁰ propõe uma classificação dos três modos possíveis da auto-reflexividade na arte anti-ilusionista: o lúdico, o agressivo e o didático. Certamente, o narrador de *A comédia do dinheiro* é, ao mesmo tempo, lúdico (um impulso de brincar) e didático (um desejo de ensinar). Não por acaso, está situado no cenário circense e, já na

¹⁹⁰ STAM, Robert. *Reflexivity in film and literature*, p. xii.

abertura do filme, faz um convite cantado dirigido ao espectador: -“Venham! Venham todos vocês! Esta noite vamos mostrar um filme para jovens e velhos, para ricos e pobres. Um filme que faz pensar, um filme que educa.” A metalinguagem é evidente: o personagem convida o público para assistir ao próprio filme do qual faz parte – um filme que educa, isto é, um filme didático. Mas também a *mise-en-scène* é profundamente reflexiva e o cenário do circo chama atenção para as raízes espetaculares do cinema. Ademais, o corpo do apresentador, exibido frontalmente, em trajes antiquados, introduz um forte fator de teatralidade dentro da obra.

Os críticos contemporâneos ao filme não deixaram de perceber essa teatralidade, associando-a diretamente ao teatro brechtiano ou, ainda, à adaptação de *A ópera dos três vinténs* (1931), realizada por Pabst. Porém, talvez devido à tendência dos debates da época de opor radicalmente o teatro ao cinema, tomou-se essa semelhança fundamentalmente como fraqueza, utilizando-a para depreciar a obra. Pelo contrário, acredita-se que esse é um dos aspectos mais potentes do filme, fazendo convergir a herança teatral do cineasta e seu apreço pelo espetáculo (popular) através de estratégias originais de construção cênica e narrativa. Mais ainda: valorizando uma dimensão propriamente histórica (a saber, a da reflexividade técnica ou da técnica reflexiva) do filme, Ophuls joga com as emoções e destinos que fazem parte do mundo dos homens (ou da sua fabricação). Em todo caso, essa abertura ainda está longe de alcançar a profundidade, a fluidez e o grau de unidade estética das últimas obras do cineasta, uma vez que se limitam à fragmentação demasiado intelectual do enunciado fílmico pela figura do personagem-narrador.

2.4. Ophuls e a estética barroca

Não foram poucos os críticos a qualificarem Ophuls como um cineasta barroco, em geral com o propósito de desaprovar as suas obras como composições excessivas e esvaziadas de significação. Até mesmo o eminente André Bazin, ao avaliar negativamente o filme *Le plaisir*, classifica a igreja normanda representada no filme como amostra de um barroco intragável. Mais severa e abrangente, contudo, é a colocação da pesquisadora Virginia Wright-Wexman, segundo a qual o estilo de Ophuls “combina movimentos líricos de emoção incandescente com padrões incessantemente repetidos, que apenas significam algo dentro do espaço privado da memória, nunca como parte de uma realidade histórica

mais ampla”¹⁹¹. Susan Sontag, por sua vez, define *La ronde* como “o uso desajeitado [feito] por Ophuls de convenções e materiais [da teatralidade]”. Mesmo os principais admiradores do cineasta contribuem para difundir o equívoco de sua filiação barroca, como é o caso do crítico norte-americano Andrew Sarris – que, certa vez, atribuiu a *Lola Montès* o título de “maior filme de todos os tempos”¹⁹² – quando sugere que Ophuls é “excessivamente dedicado à opulência barroca”. Ao constatar a existência da questão, Mary Ann Doane afirma que “as acusações contra o esvaziamento da técnica são abundantes nas críticas a Ophuls, [...] ataques relacionados a uma sobrevalorização de aspectos formais ou tecnológicos em detrimento da ‘substância’ ou da ‘ética’”¹⁹³.

Com efeito, comentários como os indicados por Doane são responsáveis por um duplo falseamento em relação ao seu objeto. Por um lado, recaem em generalizações vagas e jargões, convocam determinada categoria histórica ou artística sem maior desenvolvimento e banalizam o entendimento tanto do filme quanto do próprio conceito em questão. Propositalmente ou não, desprezam certos fatores que poderiam enriquecer a recepção e a análise do objeto artístico, como a sua devida localização em contextos culturais mais amplos (por exemplo, as possíveis raízes de Ophuls na complexa tradição barroca alemã). Para Beiley, esse tipo de afirmação provoca, ainda, a disseminação de uma série de mal-entendidos, possivelmente agravados no caso do movimento barroco, palavra que pode remeter a valores e estilos diferentes de acordo com determinado lugar ou época:

A palavra que aparece com maior frequência nas penas dos comentadores quando eles procuram definir o estilo de Ophuls é o termo *barroco*. Mas quantas confusões provoca esse qualificativo! Para um francês, o estilo barroco se identifica facilmente à sua forma mais decadente: o rococó 1900. E de tal modo que não se vê em Ophuls mais que um retorno nostálgico aos figurinos de alcova da Belle Epoque, prestes a enterrá-lo sob o vocábulo pejorativo de “barroco”, quer dizer, anacrônico e ultrapassado¹⁹⁴.

Por outro lado, e mais gravemente, esse tipo de comentário parte de uma separação estrita entre forma e conteúdo, pressuposta no próprio argumento, na medida em que ele distingue a aparente engenhosidade técnica do conteúdo moral a que a primeira deveria servir. Se o inquiridor não encontra de imediato um reflexo do seu preconceito (moral), ele

¹⁹¹ WRIGHT-WEXMAN, Virginia. “The transfiguration of history – Ophuls, Vienna, and *Letter from an unknown woman*”. In: *Letter from an unknown woman*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1986, p. 11.

¹⁹² SARRIS, Andrew. “Film in focus”. In: *Village Voice*, 5 de setembro, 1963.

¹⁹³ DOANE, Mary Ann. *Femmes fatales – feminism, film theory, psychoanalysis*. New York: Routledge, 1991, p. 120.

¹⁹⁴ BEYLIE, Claude. *Les cineastes: Max Ophuls*. Paris, França: Lherminier, 1984, p. 108.

prefere declarar o conjunto inexistente a deslocar o seu ponto de vista ou, melhor, a sua interrogação. Pois é justamente nos momentos mais “pomposos” e “superficiais” que Ophuls parece melhor alcançar uma unidade complexa das dimensões perceptuais e intelectuais presentes na organização das imagens. De resto, um estudo minimamente sério da obra do cineasta excluiria rapidamente a hipótese de falta de comprometimento moral da narrativa, revelando reflexões abrangentes sobre o cinema moderno e suas relações com o mundo.

Esse tipo de imprecisão parece remontar a certa insuficiência observada por Deleuze no pensamento ocidental, o qual não soubera (e, de fato, ainda não sabe) conectar-se às raízes da filosofia e da arte barrocas¹⁹⁵. Para ele “[...] o elo sináptico faltante poderia ser encontrado em Leibniz, mais especificamente nas noções de perspectiva e de ponto de vista que se mostram, hoje, cruciais para a compreensão de todo o mundo contemporâneo”¹⁹⁶. Desse modo, aqueles que recusam sumariamente a originalidade da obra ophulsiana com base em seu suposto barroquismo afastam-se, sobretudo, daquilo que uma estética fundada no pensamento barroco pode significar para a história da humanidade e das artes. A esse respeito, José Lino Grünewald diz:

[Assim como Bergman e Welles, Ophuls] é um dos grandes barrocos da sétima-arte. Tal conceituação, frise-se logo, não se reporta a uma concepção mais estreita e vulgar do barroco: aprimoramento voluptuário e despido de funcionalidade da obra de arte. Em suas realizações, o barroco surge visceralmente incorporado ao organismo que alimenta o pulsar de efeitos sensíveis de uma totalidade que se projeta qual lídimo e autônomo objeto de um determinado critério de produção artística. E, em seus filmes, via de regra, toda uma simbologia estilizada, em consonância com um dado processo de fabulação, denota um elevado índice de precisão isomórfica no uso dos elementos em relação¹⁹⁷.

Portanto, ao se analisar com atenção os elementos fílmicos, bem como os movimentos artísticos em diálogo com eles, e sem ceder a conceitos ou conclusões precipitados, deseja-se descobrir, na tradição barroca, uma chave relevante para compreender certas potências do cinema de Ophuls associadas à modernidade. Num primeiro momento, bastaria colher alguns indícios superficiais para delinear uma hipótese de trabalho: o apreço por escadarias, espelhos, jaulas, a constante presença do luto, o

¹⁹⁵ DELEUZE, Gilles. *A dobra – Leibniz e o barroco*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. Campinas: Papirus, 1991.

¹⁹⁶ Basta pensar, por exemplo, no conceito de “perspectivismo”, desenvolvido pelo antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, ideia que traz consigo toda uma herança oriunda de Deleuze e Leibniz.

¹⁹⁷ GRÜNEWALD, José Lino. “Ingmar Bergman”. In: *Jornal das Letras*, 1º de abril de 1959.

recurso a variações e repetições, a reflexividade, a mobilidade da câmera, traços recorrentes na obra do cineasta e que se aproximam de uma estética barroca. Do mesmo modo, certos contraexemplos podem ser considerados, como a busca por simetria na construção das cenas e da estrutura narrativa. Cabe observar, contudo, que esta pesquisa não pretende totalizar os desdobramentos do barroco na obra de Ophuls, mas sim confrontar suas figuras e formas gerais, com o propósito de construir possíveis sentidos para as imagens e signos em circulação através delas.

2.4.1. A imagem decorativa

Em seu livro *Pretty – film and the decorative image*¹⁹⁸, a pesquisadora Rosalind Galt documenta as origens de um tipo especialmente poderoso de “mau gosto” estético no cinema: o excesso decorativo. Analisando as correntes predominantes da teoria e da análise cinematográfica ao longo do século XX, ela argumenta que um espectro considerável da produção e da tradição crítica da arte recusa a imagem dita *bonita* como objeto estético, ao ponto de rejeitar, sistematicamente, as composições decorativas ou ricamente ornamentadas. Essa tendência estaria ligada, principalmente, à dominação do pensamento elitista e patriarcal sobre as zonas sensíveis da cultura ocidental. Para Galt, esse pensamento hegemônico é completamente iconofóbico, pois opera a valorização estratégica da clareza e da simplicidade como princípios estéticos (e comunicativos), e vai de encontro à suspeita platônica contra as imagens em geral (que não seriam senão sombras de uma essência primordial).

A fim de fazer retornar as figuras e formas excluídas historicamente das belas artes, bem como abrir novos caminhos de compreensão para os artefatos estéticos, a autora propõe uma categoria que agrupe possibilidades perdidas ou desprezadas ao longo da construção da sensibilidade ocidental. Essa categoria é a do *bonito (pretty)*. Por trás desse nome polêmico, reside a principal potência do gesto da autora: o questionamento da fronteira hegeliana entre alta e baixa gnosiologia, a fim de que toda vida sensível mereça a devida atenção. Embora os procedimentos metodológicos por ela utilizados sejam muitas vezes inadequados, o mesmo acontecendo com grande parte das consequências epistemológicas extraídas da sua hipótese de trabalho, é preciso reconhecer o profundo

¹⁹⁸ GALT, Rosalind. *Pretty – film and the decorative image*. New York: Columbia University Press, 2011.

valor de sua premissa fundamental que se vincula a outros esforços importantes para a renovação do pensamento estético contemporâneo¹⁹⁹.

Mais especificamente, o que interessa no pensamento de Galt é o seu propósito de compreender as formas artísticas no cinema, incluindo seus detalhes e componentes acessórios, como manifestações sensíveis dotadas de sentidos e emoções próprios. Desse modo, tais imagens seriam atravessadas por existências sensíveis (ou espectrais) que participam da constituição histórica da própria temporalidade humana. Por isso, as acusações de superficialidade e de esvaziamento feitas aos filmes de Ophuls devem ser distanciadas pelo reconhecimento da vida interior (histórica, emocional, afetiva) que toda imagem carrega, a sua sobrevida (não cronológica) no mundo humano, desde o momento de sua produção, até as contínuas conexões (não-lineares) com aquilo que está fora dela (fora do quadro), mas é percebido como dentro.

É toda uma vida espiritual e cultural que está inscrita na superfície filmica, um modo de ver e de sentir que foi transmutado para o meio cinematográfico. Cristais de mundo que expõem determinados estados de civilização: clássico, medieval, moderno e outros, com todas as variações temporais e geográficas. Assim, deve-se perguntar qual é o mundo que está em jogo para o cineasta. Quais são as matérias e figuras que o compõem? Trata-se de um mundo barroco? E, se assim for, do que ele é feito?

De fato, pode-se entender a herança barroca como uma das energias (históricas, afetivas) que influenciam a organização sensível dos filmes de Ophuls. A coreografia dos corpos, os gestos teatrais, os finos figurinos, os hábitos dos personagens, as frases e os diálogos, os tons e as emoções da voz se tornam componentes sensoriais que incorporam (em conjunto) diferentes relações com o mundo no próprio fluxo interno das obras. Elas participam dos sentidos e figuras que emergem no espaço das construções cenográficas, estabelecendo conexões visuais (isto é, aproximações, semelhanças, reflexos) com aquilo que está fora delas.

Vale dizer que o “modelo padrão de forma e conteúdo é [totalmente] inadequado para os filmes de Ophuls”, do mesmo modo que é inadequado para todo pensamento e

¹⁹⁹ A polêmica reside, sobretudo, na tensão entre a proximidade semântica com o conceito de *belo* e a imensa diferenciação filosófica em relação ao mesmo. De fato, a categoria do *bonito* englobaria tudo aquilo que, à primeira vista, carece da profundidade significativa característica ao cânone da beleza, trazendo em lugar desta um suposto encanto de superfície, um efeito de prazer meramente sensual e sem maiores consequências do que sua própria fruição.

produção sensível que conceda um estatuto autônomo à vida das aparências²⁰⁰. A herança barroca em questão é tanto mais significativa para o cineasta quanto maior é a imbricação entre forma e conteúdo, através do movimento e da teatralidade. Nesse sentido, os movimentos de câmera ophulsianos, embora não estejam inseridos diretamente na composição do quadro ou do cenário, dialogam intensamente com os elementos neles contidos, definindo, ademais, a própria perspectiva (muitas vezes móvel) do olhar. Ao escrever sobre *Lola Montès*, Chris Wisniewski afirma que o cinema de Ophuls “é um cinema com movimento de câmera preciso, elegante, em que os planos filmados revelam e negociam hierarquias sociais e cronologias complexas, em particular na sua relação com questões de gênero e do feminino”²⁰¹.

Na esteira do livro de Guérin²⁰² (que, todavia, não recebe os devidos créditos), Rosalind Galt define as trajetórias da câmera de Ophuls como traços arabescos em meio à intensa profusão visual das imagens, os quais determinam relações internas entre os corpos e objetos filmados. Para ela, ao se vincularem a tradições orientais com tendências fundamentalmente antinaturalistas, esses traços estabelecem formas e coreografias capazes de deslocar os pressupostos da narrativa patriarcal ocidental. Em suma, a representação é colocada em crise através do forte investimento na visualidade.

É verdade que tal reflexão apresenta algumas trilhas promissoras por seguir, em especial no que toca à análise de *Lola Montès*, incluída em uma inusitada (e possivelmente precipitada) comparação com o *blockbuster* de Baz Luhrmann, *Moulin Rouge!* (EUA, Austrália, 2001). Não obstante, a autora comete duas faltas principais na sua argumentação: por um lado, ao utilizar a arte islâmica como operador analítico, ela reduz os arabescos a elementos exotéricos ou meras composições abstratas, limitados por jargões que valorizam a apropriação daqueles pelas autoridades ocidentais; por outro, a identificação *a priori* dos arabescos à cinematografia ophulsiana certamente carece de fundamentos analíticos, bem como de aproximações substanciais (ou indiciais) aos

²⁰⁰ Cf. ECO, Umberto. *As formas do conteúdo*. Tradução de Pérola Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 66; e BARTHES, Roland. *Elementos de semiologia*. Tradução de Izidoro Blinkstein. São Paulo: Cultrix / USP, 1971, p. 43.

²⁰¹ WISNIEWSKI, Chris. “The main attraction”. In: *Reverse Shot*, nº. 23, 2008.

²⁰² Conferir GUÉRIN, William Karl. *Max ophuls*, no qual o autor afirma, por exemplo, que a “arte [de Ophuls] visa a tornar indissociáveis o movimento e as sensações, e não a dar a cada movimento o seu sentido: querer decompô-lo em fragmentos, sem prestar atenção ao diálogo íntimo das formas entre si, torna perceptível a gratuidade do efeito, quando este último retorna às profundezas do ser. Bastante presente, ostentoso, notável, o arabesco do qual Ophuls faz uso (e abuso, dizem os seus detratores) é a encarnação perfeita de um movimento e de um mal entendido” (p. 25); que “o arabesco [figura ornamental] foi usado na época do barroco para permitir às formas se inscreverem, sem conflitos, no espaço visual” (p. 26); ou que “essa geometria [arabesca] de sentimentos é tão complexa quanto a própria existência” (p. 64).

próprios dados específicos da obra em questão. As vagas referências aos “sinuosos arabescos da câmera”, aos “movimentos curvatórios da câmera”, ao “incessante padrão do arabesco”, à “forma arabesca de seus movimentos de câmera”, ou simplesmente ao “arabesco da câmera”, parecem surgir de modo demasiado natural em meio às muitas especulações que, de resto, raramente são acompanhadas (ou seguidas) de um trabalho de análise fílmica capaz de fundamentá-las.

Em todo caso, até certo ponto, a sua hipótese central vai de encontro às indagações deste estudo: mais do que potencializar o prazer sensorial, a complexa relação estabelecida entre a câmera²⁰³ e a extensão “decorativa” das cenas – cuja importância é reforçada enquanto potente reservatório pró-fílmico – parece constituir um limiar reflexivo de circulação e de passagem histórica através de um certo formalismo. Segundo Galt, “para os críticos que levam a sério o estilo bonito de Ophuls, a significação está justamente na forma arabesca dos seus movimentos de câmera”. Por exemplo, pode-se dizer que a ausência de centro em vários dos movimentos de câmera – especialmente no caso de *Lola Montès*, mas também em *La ronde*, *Le plaisir* e *Madame de...* – apresenta vínculos com certa sensibilidade moderna que vai de encontro às noções trabalhadas por Deleuze na sua conceituação da dobra barroca.

Embora o argumento de Galt seja razoável – e certamente contribua para a renovação dos juízos estéticos em torno do nome de Ophuls, bem como da própria disciplina que os constitui – é preciso acrescentar, às ressalvas anteriores, ao menos outras duas. A primeira é que a significação, enquanto organização do pensamento em torno do objeto e daquilo que o atravessa, resta sempre por construir. Como sugere Marie-José Mondzain no seu texto *A imagem pode matar?*²⁰⁴, as obras mais potentes estão sujeitas a debates incessantes em relação aos seus possíveis sentidos, algo que vai de encontro à concepção de obra aberta trabalhada por Umberto Eco²⁰⁵. Nesse sentido, uma vez anunciada a ruptura com as tradições hegemônicas, Galt faz pouco esforço para renová-las no confronto corporal com os objetos convocados. Resulta, assim, uma argumentação demasiado distanciada das próprias imagens, sustentada por abstrações e pela referência constante às “formas arabescas” que, embora centrais no capítulo em questão, não são

²⁰³ Conduzida, nos momentos mais expressivos, pelo mítico cinematógrafo Christian Matras. Este, em contrapartida, deve a Ophuls os seus trabalhos mais primorosos.

²⁰⁴ MONDZAIN, Marie-José. *A imagem pode matar?*. Tradução de Susana Mouzinho. Lisboa : Nova Vega, 2009.

²⁰⁵ Cf. ECO, Umberto. *A obra aberta*. Tradução de Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1989.

aproximadas dos aspectos específicos que compõem o meio cinematográfico e os próprios procedimentos de cada filme.

A segunda ressalva é que, embora os movimentos de câmera sejam um dos traços distintivos da obra de Ophüls, é preciso ter cautela para não circunscrever o seu estilo exclusivamente ao redor desse aspecto, pois as significações possíveis das suas imagens o ultrapassam bastante. Com efeito, a reflexividade de *Lola Montès* é menos abstrata (pois difere, imperativamente, de todo cinema dito conceitual) e mais primordial do que o sugerido por Galt. Ela se encontra, por exemplo, nas coreografias dos corpos, nos cenários, nos figurinos e nas figuras em geral que circulam pelo espaço dinâmico da *mise-en-scène*. É todo um potencial energético, um barroquismo acumulado, que se ativa através de cada plano, cada cena, cada detalhe, desdobrando-se sem cessar.

2.4.2. Uma estética do movimento

Embora alguns estudiosos defendam, com certa razão, que um espírito barroco é transversal às diferentes épocas da vida e da arte ocidentais, desde a antiguidade até o contemporâneo, a maioria dos especialistas concorda em limitar o barroco ao período que vai do declínio do maneirismo romano à ascensão do neoclassicismo, se estendendo entre os anos de 1580 e 1780 d. C. Nessa janela histórica, o desenvolvimento artístico alcança tamanha produtividade e profusão de manifestações, expandindo-se ao longo de todo o território da Europa, que é pouco frutífero perseguir no movimento determinada unidade estética, uma vez que os seus princípios e traços distintivos variam bastante de acordo com o contexto histórico e geográfico de cada caso.

No entanto, podem-se estabelecer agrupamentos para facilitar a compreensão e análise de objetos específicos marcados por uma tendência ao barroquismo. Segundo Germain Bazin²⁰⁶, a abundância de estilos do período barroco pode ser agrupada em sete tendências cardeais: dois estilos remanescentes, o *gótico* e o *maneirismo*; um estilo renascentista, o *classicismo*; três estilos originais, o *realismo*, o *barroco* e o *rococó*; e um estilo prenunciado, o *neoclassicismo*. Ao mesmo tempo, a imaginação da época seria marcada por pelo menos cinco modos de organização²⁰⁷: o *romantismo* e o *exotismo*; a *regressão* ou involução, tendência de retornar às formas da arte medieval; a *art nouveau*,

²⁰⁶ BAZIN, Germain. *The baroque – principles, styles, themes*. New York: Norton, 1978, p. 15.

²⁰⁷ BAZIN, Germain. *The baroque*, p. 16.

produzida pela fascinação pelas formas naturais; o *academicismo*, com a ressalva de que a sistematização do impulso criativo talvez não possa ser chamada de modo de imaginação; e o tema persistente do engano, isto é, o *trompe-l'oeil*. Evidentemente, trata-se de uma heterogeneidade sem precedentes e que não pode ser reduzida sem cautela a uma única categoria que circunscreva, no seu âmbito, todos os estilos.

Todavia, os historiadores da arte perseguem, muitas vezes, uma pura essência, com o propósito de estabelecer e deslocar os cânones da sua disciplina. Em um artigo publicado na Revista *Études cinématographiques*, intitulado “Baroque et esthétique du mouvement”, Marcel Brion²⁰⁸ defende a valorização da *mobilidade* como um dos principais traços do pensamento barroco, capaz de colocar em relação os sistemas estéticos e sistemas filosóficos envolvidos no seu desenvolvimento formal. A partir do dualismo clássico-barroco, primeiramente identificado por Wölfflin²⁰⁹, Brion afirma que uma das maneiras de compreender as correntes artísticas em geral é justamente a atitude adotada em relação ao movimento.

Assim, a fim de reter o Eterno e a Beleza (que detesta “o movimento que desloca as linhas”, segundo as linhas de Baudelaire²¹⁰), o *classicismo* recusa elementos que possam introduzir desordem nas suas composições rigorosamente equilibradas. Se o *maneirismo* vem desequilibrar essa falsa harmonia, o *barroco* opera a renovação da unidade perdida, ao capturá-la, em suspensão, no dinamismo incessante das formas, estas diluídas na fluidez fundamental existente entre a arte e a vida. O fator *cinético* passa a predominar sobre o fator *estático*: então, deve-se encontrar não o ideal de uma forma (imóvel), cujo movimento é tomado por *sublime sugestão* (a *aura*, o *sopro* das estátuas gregas), mas sim figuras que *sejam*, elas mesmas, feitas de movimento. Portanto, a cinesia se torna parte *integrante* da própria obra – passional, tumultuosa e paroxística – que só pode apresentar uma *unidade estética* enquanto agitação contínua do mundo.

Reproduzir, representar, verter em imagem os movimentos do mundo corresponde, em certa medida, à realização desse mundo imaginário. Há nisso uma postura ambígua e

²⁰⁸ Vale lembrar que Brion foi amigo de Walter Benjamin, um dos pensadores responsáveis por renovar os estudos sobre a literatura barroca alemã em seu tempo. A esse respeito, cf. BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

²⁰⁹ WÖLFFLIN, Heinrich. *Renascença e barroco*. Tradução de Mary A. L. de Barros e Antonio Steffen. São Paulo: Perspectiva, 1989.

²¹⁰ BAUDELAIRE, Charles. “A beleza”. In: *As flores do mal*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

potente em relação ao realismo e que se aproxima da questão do metateatro²¹¹. “O mundo é um palco”, dizia a inscrição no Teatro do Globo na época de Shakespeare, cuja dramaturgia floresceu com mais intensidade justamente no período barroco, assim como as de dois exímios *borderlines* do teatro anti-ilusionista, Lope de Vega e Calderón de la Barca. Este último, vale lembrar, escreveu a peça *A vida é sonho* (1635), ideia certamente irmã da frase shakesperiana. Não é nada estranho, portanto, que Brion associe ao movimento de mundo do barroco um intenso fator de (meta)teatralidade, responsável por deslocar as fronteiras do real e do ideal, e constituir, a uma só vez, realidade possível e poderosa ilusão. No fundo, vida e ficção se tornam indiscerníveis, sendo a separação entre elas não mais que a ilusão construída e refletida na mesma lei que a arte fabrica.

Em artigo que procura resgatar a potência política do teatro barroco, através da análise de suas analogias com o Estado, o célebre crítico austro-brasileiro Otto Maria Carpeaux²¹² aponta os recursos da perspectiva e da mudança de cena como as principais inovações do período. Neles, podemos encontrar uma dupla revolução estilística: a transição da “forma fechada” à “forma aberta”, e a passagem do “estilo plano” ao “estilo profundo” (termos cunhados pelo já citado Wölfflin). “A ‘profundidade’ barroca corresponde à perspectiva; a ‘liberação das fronteiras’ corresponde à liberdade de mudar de cena”. Essas inovações de caráter externo significam, para Carpeaux, transformações mais profundas no próprio sentido da arte teatral. Com a cisão entre o espaço dos espectadores e o espaço da cena, ela adquire estatuto de “mundo ilusório”, espacialmente independente do que chamamos de “mundo real”. Tal mecanismo, parecido ao dos sonhos e, mais amplamente, ao de toda expressividade interior,

torna cara ao teatro barroco a cena dentro da cena, o desdobramento ilusionista da ilusão, no terceiro ato de *Hamlet* como em *L’illusion comique* de Pierre Corneille. A perspectiva, a ilusão, o sonho, três aspectos de uma mesma concepção, são a alma do teatro barroco [...] O corpo material desta alma é a mudança de cena. E preciso aí distinguir. Em Shakespeare e em Corneille, a concepção está toda nas palavras; pois o teatro elisabetano não conheceu a mudança de cena e o teatro francês a encontrava proibida pelas famosas “unidades”. São cenas “simultâneas”. O teatro propriamente barroco é uma “cena sucessiva”, e, por isso, um teatro de movimento. Até mesmo um teatro de movimento excessivo. “É como se um vento passasse pelas personagens do Barroco, como o vento que transforma os grupos plásticos dos altares barrocos em estatuária agitada”. O vento transforma em marionetes agitadas, mas sem vontade, as personagens barrocas, esse vento produz

²¹¹ FLETCHER, John; MCFARLANE, James. “O teatro modernista: origens e modelos”. In: BRADBURY; MCFARLANE. *Modernismo*, p. 415.

²¹² CARPEAUX, Otto Maria. “Teatro e estado do barroco”. In: *Estud. av.*, v. 4, nº. 10. São Paulo: Dec. 1990.

um balé mecanizado, um “*perpetuum mobile*”. Recordem-se as palavras de George Meredith sobre o teatro espanhol, citadas por Azorin : “*La comedia española se distingue generalmente por lo rápido de los movimientos... La comedia española puede ser representada por un cuerpo de baile; y el recuerdo que deja su lectura se define con algo así como el agitado arrastar de muchos pies*”. A vida na cena barroca é frenética, e o espectador aplaude as palavras do príncipe Segismundo: “*Qué es la vida? Un frenesí. / Qué es la vida? Una ilusión*”²¹³.

Assim, o excesso de movimento é a própria razão de ser da cena barroca, feita de um radical dinamismo tanto no espaço interno dos quadros quanto nos modos sucessivos de inscrição do mundo nas imagens. A ilusão do movimento, contudo, só existe como organização reflexiva das cenas, constituindo o acréscimo de teatralidade de que fala Rosenfeld. Este recorda que

na época que vai dos fins da Idade Média ao Barroco multiplicam-se as formas dramáticas e teatrais caracterizadas por forte influxo épico em consequência do uso amplo de prólogos, epílogos e alocações intermediárias ao público, com fito didático, de interpretação e comentário, à semelhança de técnicas usadas [...] por Claudel, Wilder e Brecht²¹⁴.

Especialmente na Alemanha, proliferam as peças que apresentam elementos dirigidos de maneira direta ao público, para solicitar atenção ou participação na organização cenográfica. Exemplos interessantes podem ser encontrados nas cenas de tribunais, em que o espectador é solicitado a participar do julgamento teatral, “tendo de julgar por vezes os próprios julgamentos cênicos”. Rosenfeld observa que a direção ao público é sinal da tendência épica (e moderna) do período, pois não é o personagem propriamente dito que realiza a elocução, mas o ator como porta-voz do autor, ou seja, um narrador que não se identificou inteiramente com o papel. “A direção explícita para o público também tende a interromper a situação dialógica entre os personagens”.

Tudo isso, porém, nada é senão símbolo de um mundo enganador e fugaz, em constante mudança, sem substância, como os telões e o papelão pintado. A ilusão óptica torna-se um símbolo da ilusão da vida profana. Não só os bastidores criam um mundo fantasmagórico do qual nunca se sabe onde começa a realidade e onde termina a aparência; também os personagens entregam-se ao disfarce a ao equívoco. O que na comédia é apenas uma encenação lúdica, sem consequências, torna-se no drama exemplo da falsidade do mundo e da arbitrariedade da fortuna. Toda a vida e realidade se tornam sonho e engano. O teatro, na sua íntegra, passa a

²¹³ CARPEAUX, Otto Maria. “Teatro e estado do barroco”.

²¹⁴ ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985, p. 55.

ser símbolo do mundo. Tanto o velho Shakespeare como Calderón concordam nisso. Todo o Barroco ecoa o sermão da fugacidade deste mundo enganador. Tudo é máscara e disfarce. A imensa sensualidade do teatro barroco ensina-nos a lição de que o mundo dos sentidos é irreal como o teatro. Face ao mundo, porém, o teatro tem a honestidade de confessar-se teatro e de saber que é engano. Ele é “aparência real numa realidade aparente” (ALEWYIN, *op. cit.* p. 69). Ao engano do teatro não segue o desengano. Assim, o teatro barroco torna-se, apesar do seu extremo ilusionismo, instrumento didático do espírito e da verdade. As suas metamorfoses perturbadoras ensinam que só na eternidade há ser verdadeiro, inalterável. Para ministrar essa lição, o teatro no teatro torna-se essencial ao teatro barroco. A ilusão se potencializa para no fim desmascarar-se; a cortina sobe cedo demais enquanto no palco ainda se montam cenários e se provam as máquinas; a peça começa antes da peça, desenrola-se no seu próprio ensaio; os atores começam a brigar (ainda Pirandello e Wilder se inspiram no Barroco), enquanto da platéia se ouvem protestos. A figura cômica sai do papel, torce pelo público contra os colegas. É um teatro desenfreado que, no seu excesso, se desmascara como teatro e ficção. A própria forma do teatro torna-se tema, objeto de discussão, a partir de uma visão teológica²¹⁵.

A herança barroca de Ophuls se encontra, principalmente, no movimento enquanto dado sensorial imediato na organização das imagens. Se Carpeaux afirma que o teatro barroco é uma cena sucessiva, a consecução ophulsiana desta formulação está na plena valorização do potencial dinâmico da *mise en scène*. Marcada por procedimentos como o plano-sequência, a contiguidade espacial e a produção de movimentos singulares (dos corpos, da câmera, das imagens), essa *mise en scène* resulta numa teatralidade propriamente cinematográfica que ecoa as palavras de Bazin em seu texto sobre as relações entre cinema e teatro²¹⁶. No entanto, ao contrário do que sugere Carpeaux, a questão não se reduz a um princípio metafísico de oposição entre *logos* e *tekhnè*. Pelo contrário, ela é fundamentalmente afetiva, isto é, tecno-lógica, na medida em que os afetos e emoções se inscrevem nas formas de produção sensível pautadas por técnicas cinematográficas.

Nesse sentido, vale observar os aspectos “superficiais”, “decorativos”, os detalhes cuidadosamente trabalhados nas obras de Ophuls. Em suma, é toda a organização visual (e sonora) dos seus filmes que se aproxima de uma estética barroca, manifesta nos movimentos de câmera, nos corpos, nos gestos, nos figurinos, nos hábitos, nos tons de voz, no conjunto de elementos e procedimentos formais organizadores da *mise en scène*. Ao contrário do que sugerem as acusações de esvaziamento mencionadas, esses aspectos encontram forte ressonância não apenas nas linhas temáticas trabalhadas pelo diretor, em especial a da circulação erótica e do desejo, como também na expressão de reflexões e

²¹⁵ ROSENFELD, Anatol, *O teatro épico*, pp. 59-60.

²¹⁶ BAZIN, André. “Teatro e cinema”. In: *O cinema – ensaios*, pp. 123-165.

sentidos ligados a certa ideia de modernidade e seus desdobramentos. Ao atravessar as fissuras do pós-guerra, esse cinema caminha rumo a um espetáculo renovado (para o bem e para o mal, a uma só vez).

Desnecessário dizer que a questão do movimento é fundamental para a constituição desse espírito moderno, marcado por uma oscilação radical entre a mobilidade e a fixidez, decorrente de profundas transformações sociais ou tecnológicas. Nesse sentido, o meio cinemático constitui uma técnica “privilegiada” para a emergência de sensações usualmente associadas ao mundo moderno, como a velocidade, a vertigem, o delírio, a suspensão²¹⁷. Tais relações são exploradas de forma complexa nos filmes realizados pelo cineasta, especialmente aqueles pertencentes à fase final de sua carreira, que vai de 1950 a 1955. Neles, é possível perceber uma forte tendência à meditação estética, fundada nos próprios meios expressivos da arte cinematográfica. A organização da *mise en scène* parece carregar elementos integrantes da sensibilidade moderna (e barroca) no cinema, resultando em construções afeitas à teatralidade, à mobilidade e à reflexividade. A partir das considerações tecidas em torno do estilo visual e das características singulares da *mise en scène* de Max Ophüls, pretende-se, nos capítulos seguintes, investigar de que modo estes e outros aspectos se manifestam em *La ronde* e *Lola Montès*, primeiro e último filmes realizados no período em questão.

²¹⁷ Cf. STIEGLER, Bernard. *Technics and time*, 3.

Cap. 3 – LA RONDE: A RONDA DAS IMAGENS

*Com um teto e suas sombras ele gira
por um momento a rápida fileira
de cavalos pintados, fugidios,
da terra que hesitante se retira.*

Rainer Maria Rilke, “O carrossel”

A figura do recomeço é bastante significativa na biografia de Ophuls. Ela se manifesta em pelo menos quatro momentos decisivos de sua vida: o abandono da cidade natal e do nome de batismo para seguir a carreira teatral desautorizada pela família (como já mencionado); o exílio na França, quando o Partido Nacional Socialista toma o poder na Alemanha; o exílio nos Estados Unidos, quando os nazistas ocupam a França; e, por fim, o retorno para a Europa devido, em parte, às dificuldades de conciliar seus interesses artísticos com as imposições e demandas dos produtores hollywoodianos. Não por acaso, o primeiro filme dirigido pelo cineasta neste retorno ao Velho Mundo, *La ronde (Conflitos de amor*, França, 1950), é fortemente marcado pela tradução cinematográfica da ideia de recomeço.

Em 1932, logo após dirigir *Liebelei*, Ophuls gozava de certo prestígio na indústria alemã do cinema. Produzido e distribuído pelo estúdio UFA²¹⁸ (onde, dentre outros, trabalharam grandes diretores, como Ernst Lubitsch, Fritz Lang e F. W. Murnau), o filme representou a afirmação definitiva de Ophuls no meio cinematográfico. Todavia, na ocasião do incêndio golpista do Reichstag, em 1933, o cineasta abandonou imediatamente a Alemanha em direção à França, temendo as consequências da ascensão do Partido Nacional Socialista. Além dos extremos riscos de vida para ele e para a família – receios que encontrariam sua radical confirmação na terrível imagem da biopolítica nazista –, era a própria reputação profissional do diretor que estava em jogo, uma vez que o seu nome foi retirado dos créditos de *Liebelei* na versão internacional do filme, devido à censura antissemita conduzida pelo sinistro Ministério da Propaganda alemão, encabeçado pelo desprezível Goebbels. Como a muitos outros de seus conterrâneos judeus desse período, só restava a Ophuls abandonar a vida e a carreira em seu país para tentar a sorte no

²¹⁸ *Universum Film Aktien Gesellschaft* ou *Universum Film AG* (UFA) foi a rede de estúdios cinematográficos mais importante da Alemanha durante a República de Weimar e III Reich. Entre 1917 e 1945, a UFA foi uma das mais relevantes empresas do setor e concorrente direta de Hollywood.

estrangeiro e, assim, lidar com todas as dificuldades inerentes ao estabelecimento de uma existência minimamente serena no exílio.

Para dizer o mínimo, a situação era bastante desanimadora para a grande maioria dos refugiados judeus naquele momento. Além das muitas fronteiras culturais ao seu redor (como a língua, os costumes e as amizades perdidas), o abismo intransponível do antisemitismo se estendia, em maior ou menor proporção, por todos os países do continente europeu. Infelizmente, o contexto francês não era diferente. Não cabe aqui aprofundar tais questões, mas basta ler alguns dos muitos estudos ou relatos biográficos²¹⁹ disponíveis sobre a vida dos exilados nesse período, por vezes escritos por eles mesmos, para se ter uma ideia da profunda miséria dessas pessoas destituídas de tudo o que lhes era mais caro, mais familiar, e submetidas a provações incessantes quanto à sua condição humana, severamente ameaçada em termos espirituais e materiais²²⁰. Especificamente, um dos principais problemas dos judeus que tentavam se reestabelecer no exterior era encontrar trabalho (e, de modo geral, criar quaisquer vínculos duradouros com pessoas e instituições da nova pátria). Muitas vezes, eles viviam somente da solidariedade de amigos ou de organizações filantrópicas, e mesmo os mais estáveis raramente alcançavam verdadeira independência financeira e profissional²²¹.

Foi esse cenário atormentador que Ophuls encontrou na “vida nova” do exílio. A fim de se estabelecer economicamente, precisava aceitar qualquer oportunidade de trabalho que surgisse, mesmo quando o tema não despertasse, inicialmente, o seu interesse: em plena Itália de Mussolini, fez o filme *La signora di tutti* (*A senhora de todos*, 1934), uma verdadeira crítica à indústria cultural; dirigiu (como mencionado) uma produção holandesa encomendada pela nobreza, *Komedie om geld* (*A comédia do dinheiro*, 1936); além disso, realizou inúmeras obras na França, como *La tendre ennemie* (1936), *Yoshiwara* (1937) e *Le roman de Werther* (1938), até, finalmente, obter cidadania no país. Sua relativa estabilidade, entretanto, duraria pouco. Durante a realização de *L'école de femmes* (1940),

²¹⁹ Dos quais se recomenda, principalmente, *Origens do totalitarismo* e *Homens em tempos sombrios*, de Hannah Arendt, além da biografia de Walter Benjamin.

²²⁰ Algum tempo depois, talvez com a memória dessa época, o documentarista Marcel Ophuls, filho de Max, realizaria um pungente documentário cujo tema é justamente a ambígua situação política da França e dos franceses no governo Vichy, poucos anos após a guerra. Nessa obra-prima, intitulada *Le chagrin et la pitié* (*A dor e a piedade*, França, Suíça, Alemanha, 1969), encontram-se questões que refletem o cotidiano do país, pelo menos desde o início do século XX, como o antisemitismo, a xenofobia e o medo dos bolcheviques.

²²¹ Basta lembrar as dificuldades enfrentadas pelo filósofo Walter Benjamin que assim as descreveu para o amigo Scholem: “há lugares em que consigo ganhar uma quantia mínima, e lugares em que consigo viver com uma quantia mínima, mas nenhum lugar no mundo em que estas duas condições coincidam” (*apud* EILAND, Howard & JENNINGS, Michael William. *Walter Benjamin – A critical life*. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 2014, p. 392).

adaptação de Molière, a ser protagonizada pelo célebre Louis Jouvet, as tropas alemãs ocuparam a França, obrigando o cineasta a deixar o país com o projeto inacabado²²². Ele escapou, então, para Hollywood, onde sua vida se transformaria completamente pela terceira vez.

Uma vez nos Estados Unidos, Ophuls passou por grandes dificuldades financeiras encetadas pelo período de sete anos sem trabalho. Somente em 1947 conseguiu dirigir *The exile* (*O exilado*, EUA), em parceria com Douglas Fairbanks Jr. Embora o filme não tenha encontrado repercussão comercial significativa, serviu para abrir as portas a outros projetos, dando início à fase norte-americana de sua carreira. Foi quando Ophuls realizou *Letter from an unknown woman* (*Carta de uma desconhecida*, 1948), filme absolutamente crucial para reafirmar a segurança dos produtores em seu trabalho, devido ao relativo sucesso comercial e ao forte reconhecimento da crítica especializada, especialmente na Europa; *Caught* (*Coração prisioneiro*, 1949) e *The reckless moment* (*Na teia do destino*, 1949) – este último, um sombrio melodrama familiar que não deixa nada a desejar ao mestre Douglas Sirk.

Nas entrevistas e artigos em que comentou sua estadia na América, Ophuls revelou uma relação profundamente ambígua com o ambiente de produção hollywoodiano²²³. Por um lado, se declarava constantemente fascinado pelas incomparáveis condições técnicas disponibilizadas pelos estúdios, elogiando também certo clima geral de estabilidade financeira que, segundo ele, contribuía para tornar as filmagens mais serenas. Por outro lado, ele se envolvia em vários conflitos com produtores e montadores²²⁴: a estes, criticava

²²² Uma das poucas imagens que restam desse projeto foi utilizada por Godard nas suas *História(s) do cinema*, numa construção que sugere a omissão da França e do seu cinema em relação ao terror totalitarista.

²²³ Cf. OPHULS, Max. “*Hollywood, petite île*”; “*L’Art trouve toujours ses voies*”; “*Le dernier jour de tournage*”; “*Mon expérience*”; e “*Les infortunes d’un scénario*”.

²²⁴ Há diversas anedotas sobre os conflitos de Ophuls com os produtores de seus filmes norte-americanos. Sem dúvida, o caso mais interessante (e bem documentado) envolve o produtor de *Carta de uma desconhecida*, John Houseman. Durante as filmagens no saguão da ópera, por exemplo, Houseman diz que “estava preocupado com [a extensão do plano] por dois motivos. Em primeiro lugar – o tempo e dinheiro gastos nos ensaios [...] e em segundo lugar – com a câmera em movimento contínuo e sem chance para cortar, estaríamos irrevogavelmente comprometidos com um longo e lento plano, o qual, apesar de toda a sua genialidade técnica, poderia se mostrar entediante em relação ao que todos considerávamos a parte mais fraca do nosso filme [...]. Meu argumento era que precisávamos fazer algo para ter alguma segurança [...]. Enquanto [Ophuls] escutava, o punhado de gordura na parte de trás do seu pescoço [...] engrossou e ficou vermelho. Ele resmungou em francês que ele conhecia o seu trabalho e que eu devia deixá-lo em paz” (BACHER, Lutz. *Max Ophuls in the Hollywood Studios*, p. 177). Com efeito, a maioria dos desentendimentos vivenciados pelo cineasta em Hollywood dizem respeito à diferença praticamente irreconciliável do seu estilo meticuloso, em oposição à tendência dos estúdios aos *closes* nos rostos dos atores, à montagem continuada, aos planos menores (vale pensar, também, no caso de outro grande diretor do plano-sequência, Orson Welles, que, via de regra, jamais encontrou senão hostilidades e impedimentos por parte dos produtores ou distribuidores hollywoodianos).

o fato de agirem o tempo inteiro como quem “sabe de tudo”; com aqueles, incomodava-se devido à imposição de critérios estilísticos vinculados aos preceitos do cinema comercial. Tais conflitos eram motivados, principalmente, pelos célebres planos-sequência ophulsianos, em certa medida incompatíveis com o modelo de decupagem clássico dos estúdios. Em todo caso, essa fase foi fundamental para amadurecer o estilo do diretor (não por acaso, em seu retorno à Europa, pode-se perceber uma fluidez inédita nos movimentos de câmera e um grau de complexidade crescente na construção cenográfica), bem como para acentuar a dimensão crítica de suas obras em relação às condições de confecção e existência do espetáculo cinematográfico, do qual ele próprio participa²²⁵.

É nesse contexto que Ophuls dirige *La ronde*, adaptação de *Reigen*, a peça “maldita” de Arthur Schnitzler. Escrita em 1897 e impressa pela primeira vez em 1900, ela só foi encenada cerca de 20 anos depois, em Berlim, onde se tornou alvo de violentas reações populares e críticas escandalosas, muitas delas na forma de ataques pessoais e moralistas, com forte cunho antissemita que levaram o autor a proibir qualquer encenação futura da peça. É certo que os anos de censura em Viena, bem como a resposta intolerante do público, se ligam principalmente à temática subversiva do texto, que coloca em pauta questões morais e ideológicas extremamente delicadas para os espectadores daquele tempo. O enredo consiste, basicamente, em uma série amorosa fundada no princípio da circularidade (*a ronda*), composta de dez encontros amorosos sucessivos, nos quais cada protagonista tem duas participações em cadeia (por exemplo, ao abandonar a prostituta, o soldado encontra a camareira e esta, por sua vez, seduz um jovem senhor que tem um caso com outra mulher, e assim por diante).

²²⁵ Assim, Douglas Sirk, admirador de Ophuls, pode dizer em entrevista que “algo muito estranho para mim era uma certa diferença entre os filmes franceses de Ophuls (alguns dos quais, a propósito, ele fez com Nebenzal, eu acho) e sua obra americana posterior e, mais ainda, a fase final europeia. Ele estava certamente crescendo em estatura, eu acho, e se desenvolveu plenamente apenas na América. [...] Eu acho que o período americano, embora não particularmente compensador para ele, o ajudou a alcançar o seu estilo mais pessoal. Agora, creio que isso pode ser visto melhor em *Carta de uma desconhecida*, embora não seja tão perfeito quanto *Madame de...*, que eu aprecio muitíssimo” (*Sirk on Sirk: conversations with Jon Halliday*. London: Faber and Faber, 1997, p. 160). Também Lutz Bacher, o principal estudioso da fase americana da carreira de Max Ophuls, analisou os possíveis impactos do período passado em Hollywood nas suas derradeiras obras européias. Ele diz, por exemplo, que “a quantidade de movimentos de câmera em *La ronde*, especialmente movimentos rítmicos, evidencia a libertação de Ophuls das restrições de Hollywood”. Cf. BACHER, Lutz. “Max Ophuls's Adaptation to and Subversion of Classical Hollywood Cinema and Their Effect on his European Filmmaking”. In: GIUSTI, Luciano De. GIULIANI, Luca (Orgs.). *Il piacere e il disincanto nel cinema di Max Ophuls*. Milan: Il Castoro, 2003. Disponível em: http://old.fipresci.org/undercurrent/issue_0306/bacher_ophuls.htm

3.1. A festa barroca

Em *La ronde*, o referido princípio de circularidade encontra forte correspondência estética na ideia de recomeço. Recomeço narrativo, sem dúvida, no qual a história ameaça a todo instante fenecer nos desencontros amorosos ou, mais ainda, no desfecho inevitável de qualquer projeção. Contudo, de modo mais potente, recomeço cenográfico, no qual a *mise en scène*, profundamente *reflexiva*, se renova sem cessar, constituindo um carrossel das imagens que oscilam entre melancolia e celebração festiva, entre tédio e sedução, entre desencanto e romantismo, entre inércia e propulsão.

Embora essa ideia se reflita diretamente em aspectos presentes na biografia e nas experiências do artista, essa aproximação não será tomada, aqui, para estabelecer vínculos psicológicos entre a vida e a obra de Max Ophuls. A figura do recomeço, enquanto dialética do movimento e da fixidez – e seus múltiplos desdobramentos – pode ser entendida como princípio estético que orienta a construção do filme e informa algo da sua atitude artística em relação à crise específica enfrentada pela imagem moderna no pós-guerra. Como mencionado no primeiro capítulo, o cinema do pós-guerra, ao tentar confrontar o discurso publicitário e realizar o difícil luto face ao extremo terror – tarefas históricas inadiáveis e cruciais, tanto ontem, quanto hoje – apresenta, muitas vezes, construções marcadas por uma espécie de esvaziamento excessivo da arte ficcional. Nesse contexto, ao assumir um modo de engajamento, a um só tempo, crítico, anti-ilusionista e apaixonado em relação à fabricação das imagens, *La ronde* oferece um recomeço possível ao próprio imaginário cinematográfico e seus destinos interrompidos, no qual:

O teatro do mundo seria resgatado não como uma prisão, mas na leveza de uma festa, que resume em si toda a fragilidade presente no Barroco, entre a procura desesperada pela alegria e a sensação de perda, de vazio muito comumente repetida, não só porque as festas acabam, mas pela sua própria natureza fugaz, que quando persiste na memória é só através de frágeis fiapos²²⁶.

3.1.1. A ronda ameaçada

Qualquer recomeço responde a uma ameaça de estagnação, uma ruptura do fluxo prévio, um desvio ou hiato em potencial que conduz o movimento à reorientação, ao

²²⁶ LOPES, Denilson. *Nós os mortos*.

retorno, à persistência. Essa possibilidade se dá, sobretudo, pelas relações com o fluxo do tempo, cuja figura afasta ou desfaz corpos, ações, encontros e gestos. Essa dimensão temporal encontra repercussões importantes ao longo de *La ronde*. Tematizado pelas referências aos personagens atrasados (-“Um minuto a mais, e a ronda teria parado”), pelos relógios, pela urgência de fazer a ronda seguir, o tempo é representado visualmente pela geometria orbicular do carrossel, bem como no ritmo lento e melódico deste, que serve de compasso para as cenas. De outro modo, o tempo se reflete na circularidade que orienta a obra, da estrutura dramática à organização visual das imagens²²⁷. Por fim, se liga às condições tecnológicas do cinema, no sentido de um eterno acender e apagar de fotogramas que duram apenas 1/24 de segundos – um lampejo de tempo, instante efêmero – e se vão. Eis o logro constitutivo do cinema: fotografias estáticas que se sucedem para produzir uma ilusão de movimento²²⁸.

Força motriz dos encontros, dos seus instantes e acasos, o tempo é também um carrasco inclemente que faz toda forma e todo amor desvanecer. É preciso, portanto, reencenar continuamente o movimento, mesmo que sob o risco incontornável da imobilidade, da morte, do fim. Ou, ao menos, apostar todas as fichas na permanente oscilação das imagens, sensações e sentimentos.

São muitos os exemplos de cenas que expressam tematicamente essa dimensão temporal em *La ronde*, casos em que o mundo da ficção está sempre por um triz (ou por um ponteiro). É o caso do episódio entre o soldado e a prostituta, quando toda a preocupação do narrador gira em torno do possível atraso do personagem (-“Um minuto a mais, e a ronda teria parado”). Também no episódio da mulher casada, que pretende ficar “meros” cinco minutos na companhia do jovem amante. Depois de perguntar as horas, ela diz que é muito tarde. Que é tarde demais – mas não será sempre tarde demais? Mais adiante, o enlevo do casal ocorre justamente quando ela tenta conferir o horário. Ele a abraça e a câmera se vira para filmar o relógio no bolso do casaco.

²²⁷ Nesse sentido, o filme expõe dois procedimentos estilísticos muito caros a Ophuls: a circularidade e a repetição. Várias de suas obras apresentam situações reiteradas, dentro dos filmes ou entre eles, e outras tantas são constituídas através de estruturas ou espaços cíclicos (como o circo e o carrossel).

²²⁸ É preciso recordar que essa noção da percepção dos fotogramas individuais em sucessão, largamente amparada por argumentos científicos, será confrontada de forma genial e frontal pelo cinema experimental norte-americano, formado por diretores como Maya Deren, Stan Brakhage, Gregory Markopoulos, Peter Breer, Peter Kubelka, Jonas Mekas e Michael Snow. Embora esse cinema adquira formas e estilos completamente distintos em cada diretor ou contexto, eles partilham de uma atenção inédita conferida ao fotograma enquanto matéria fundamental de toda criação cinematográfica.

Contudo, é toda a organização da *mise en scène* que torna visível a oscilação do tempo, na qual os personagens se encontram em perpétua flutuação, ou deriva, no mundo das imagens. Essa flutuação – que é também potência de renovação, ou seja, intervalo possível para que as cenas se reorganizem ou se transformem em outras – se pauta por dois procedimentos principais. O primeiro deles é a valorização da suspensão, da inércia ou da pausa, fundada pela extrema fluidez da câmera, pela recorrência dos planos-sequência e pelo investimento complexo na contiguidade espacial das cenas.

No segundo encontro do filme, por exemplo, a camareira, após ser abandonada pelo soldado, senta-se numa mesa vazia do baile, antes alegremente povoado pela melodia, pela dança, pelos gestos do casal. Depois da partida do militar, o quadro começa, pouco a pouco, a se tornar deserto, até que tudo termine em fugaz suspensão: a música é interrompida, os demais corpos desaparecem, o enquadramento se fecha. Por um instante, resta apenas o semblante entristecido da mulher sozinha, registrado pela câmera fixa. A atmosfera do quadro se carrega de uma profunda melancolia, sensação associada ao sentimento insuportável da passagem do tempo que arrasta em seu curso as vidas e os corpos rumo ao inevitável esvanecimento.

Também na sequência entre o jovem e a camareira, a câmera marca o fluir do tempo nas inúteis ações da espera amorosa (Fig. 3.01-04). Detém-se longamente na mesa, onde a moça coloca em dia a sua correspondência; registra a leitura do livro, entrecortada pelo desejo do rapaz; acompanha a trajetória de um copo d'água, solicitado pelo patrão, e da própria água que escorre pela torneira; enfim, mostra os gestos inquietos do jovem pelo quarto, que tenta ler sem conseguir²²⁹. Em outro momento, ainda, na sequência do jovem e da mulher casada, a iminência do desencontro pode ser percebida no longo plano-sequência no qual a madame, indecisa, ameaça ir embora, enquanto o homem tenta abrir, sem sucesso, a garrafa de vinho na cozinha. A montagem alterna planos da mulher na sala, em visível dúvida, e do seu amante tentando, sem sucesso, sacar a rolha da bebida. Desse

²²⁹ No princípio de seu livro *A imagem-tempo*, Deleuze utiliza um exemplo afim para indicar a extrapolação do limite da imagem-movimento. Ao se referir à célebre sequência de *Umberto D* (Itália, 1952) – de resto, mencionada em dois artigos importantes de André Bazin sobre a estética neorrealista, a saber, “De Sica diretor” e “Uma grande obra: *Umberto D*” – na qual a empregada entra “na cozinha de manhã, fazendo uma série de gestos maquinais e cansados”, e depois olha para a sua barriga de grávida “como se nascesse toda a miséria do mundo”, Deleuze chama atenção para o fato de que “numa situação comum ou cotidiana, no curso de uma série de gestos insignificantes, mas que por isso mesmo obedecem, muito, a esquemas sensório-motores simples, o que subitamente surgiu foi uma *situação ótica pura*, para a qual a empregada não tem resposta ou reação” (DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*, p. 10. Tradução modificada). Algo dessa dimensão de um encontro puramente visual parece estar presente na referida sequência de *La ronde*.

modo, a própria construção visual dos corpos em relação naquele espaço-tempo instaura um conflito dramático ligado ao passar do tempo no cinema.



Fig. 3.01-04: Tempos de suspensão, ou momentos banais (ao estilo neorealismo).

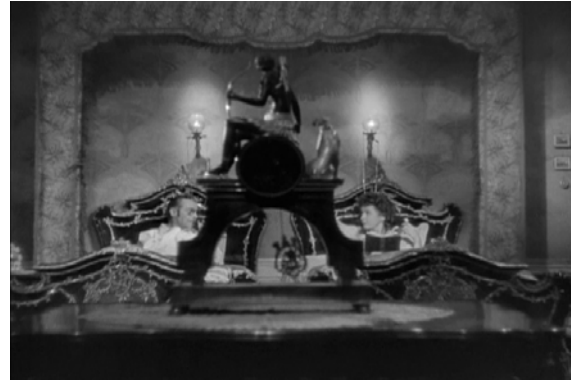


Quando a camareira enche o copo d'água, a ação é mostrada com um plano-sequência.

O segundo procedimento ligado à flutuação cenográfica é a utilização direta dos relógios, em relação peculiar com os demais elementos da imagem. O objeto remete não apenas à contagem cronológica do tempo, como também à dimensão aniquiladora deste sobre as vidas e as relações humanas. Tal aspecto surge de maneira mais acentuada na sequência da mulher jovem e seu marido (Fig. 3.05-09). No plano que abre a sequência, a câmera espreita por trás das cabeceiras do leito, peça tão simbólica da união matrimonial, aqui fendida, pois não há uma cama de casal, mas sim duas de solteiro. Ao fundo, está a porta virtual, inscrita sobre o espelho emoldurado pelas franjas de um tecido acortinado. Diante dela, há um relógio de pêndulo em forma de estátua, notável pelo acabamento decorativo, posicionado sobre a mesa central, guardando a passagem do aposento, como um verdadeiro porteiro – o vigilante incansável do cárcere do tempo.



Fig. 3.05-09: Após um corte reverso, o relógio, onipresente no quarto conjugal...



...sobrepõe-se ao leito do casal.



Com um *tilt*, a câmera enquadra o beijo de boa noite.



No campo e contracampo do leito...



...o relógio continua presente através do ruído do tic-tac e dos reflexos dos espelhos.

O primeiro corte reforça essa impressão, seguido por um plano com certa ironia. Entre as duas camas, posicionadas nas laterais do quadro, sobre as quais se encontram os corpos num suposto momento de intimidade, encontra-se, em primeiro plano, o relógio de pêndulo citado. Mesmo nos cortes, na série de campo e contra-campo, nos vários pontos de vista do quarto, o relógio continua onipresente, refletido no espelho ou ‘tiquetaqueando’ na banda sonora. O tempo, aqui, é apenas a angústia da espera. Não por acaso, após um significativo diálogo sobre mulheres que possuem amantes, ela pergunta (a mesma

pergunta feita ao amante) que horas são, e ele responde, com indiferença: -“Que diferença faz? Temos a vida inteira”. Então, eles se dão as mãos, resignados.

Nesses exemplos, vislumbra-se a expressão cenográfica de uma temporalidade efêmera e inseparável de toda vida sensível, isto é, seu atraso constitutivo, ou estagnação, que corresponde, mais profundamente, à própria situação do homem na modernidade. Paradoxalmente, são traços que se conjugam a um mundo que se move sem cessar e cujo espírito se manifesta intensamente no funcionamento da câmera de Ophuls. Para as imagens, assim como a realidade, o fim é inevitável, previsto para algum momento em que termina a projeção. O ritmo dos relógios, dos minutos e dos ‘tic-tacs’ só contribui para antecipar cronologicamente o limite dessa suspensão. Capturado pelo fluxo narrativo, o tempo só pode ser retido pelas barragens e anteparos da cena, nas quais uma experiência renovada do tempo pode transbordar. Representada cinematograficamente, essa experiência não é meramente o limite ou fechamento dos modos de ser, imaginar e sentir, mas a possibilidade redentora das formas, sua constante diferenciação através das vibrações e volteios da câmera, da *mise en scène* fluida, da montagem aberta, elementos capazes de produzir, na imagem, uma dimensão de libertação e de cuidado (isto é, do *ser* e do *tempo* cinematográfico)²³⁰.

3.1.2. Entre imobilidade e movimento

Por vezes, o peso do tempo se desdobra na dualidade fundamental do dispositivo cinematográfico, isto é, a oscilação entre imobilidade e movimento que constitui, ao mesmo tempo, o sentido iconográfico das cenas, o impulso da estrutura narrativa e a ilusão primordial do cinema. Essa manifestação é sempre reflexiva, colocando aspectos particulares da construção imagética em relação com a própria estrutura geral do dispositivo cinematográfico.

Essa oposição corresponde, por exemplo, às manifestações do desejo ou da repulsa nos encontros e separações específicos que ocorrem ao longo do filme. A aproximação amorosa está ligada constantemente às cenas de movimento: a carruagem dos amantes; os deslocamentos da empregada para servir o patrão (inclusive, para deixar a água fluir, simbolizando, talvez, o desejo); o passeio do soldado e da camareira para encontrar um

²³⁰ Cf. STIEGLER, Bernard. *Technics and time, 1*.

banco vazio; a dança; a contagem dos soldados que passam; a busca de um recanto para o enlevo entre soldado e prostituta; o amante que chega de bicicleta; a mulher casada que chega de coche; o próprio carrossel giratório. E, principalmente, movimentos de câmera curiosos, à espreita, como quem aguarda alguma coisa acontecer. Por outro lado, os momentos de separação são muitas vezes relacionados a instantes de fixidez: o carrossel quebrado; os amantes parados na cama falando de Stendhal; marido e mulher fechados no quarto; os planos com câmera parada.

O episódio do casal conjugal, por exemplo, é precedido pela sequência dos amantes extraconjugais que giram, contentes, em feroz carrossel, sendo todo o espírito cênico feito de puro encanto e movimento. Contudo, no quarto matrimonial, a imobilidade domina a imagem, ao ponto de instaurar uma espécie de clausura ou abafamento. A câmera se torna contida, quase estática: seus pequenos movimentos só contribuem para delinear mais fortemente o isolamento dos dois personagens.

Em todo caso, a fronteira é sempre tênue e corresponde a um limiar inconcluso do próprio fluxo narrativo, formado pela dialética (fictícia) entre a consecução do movimento do relato (motivada pelas constantes intervenções do narrador) e as ameaças de sua interrupção (presente nos desvios da ronda amorosa, nos desencontros, nos momentos de pesar). Ao mesmo tempo, ela corresponde ao paradoxo do movimento narrativo que é o de conduzir o relato em direção ao seu desfecho – portanto, à sua inevitável interrupção. Ainda: ao próprio paradoxo constitutivo do dispositivo cinematográfico, ou seja, uma série de fotografias estáticas que provocam a ilusão do movimento quando projetadas.

3.1.3. Circularidade e desvios

A metáfora mais expressiva da organização imagética de *La ronde* se encontra, possivelmente, no carrossel associado às aparições do *mener de jeu*. Essa atração, onipresente nos parques de diversão, é marcada principalmente pela sua estrutura circular, pela sua natureza lúdica e pelo seu fundamento mecânico. Traduzidos para a obra em questão, esses atributos constituem os princípios formais – repetição, diferença, jogo e maquinário – que regem toda a composição da *mise en scène*. Esta pode ser vista como um fascinante dispositivo imaginário que opera uma partida desempenhada, por um lado, pelos

gestos previsíveis (e repetidos) dos casais de amantes e, por outro, pelas intervenções imponderáveis (e diferenciadas) do narrador-personagem.

À medida que os encontros e desencontros se sucedem, os planos e as figuras se repetem, se assemelham, ao mesmo tempo em que, atravessados por diferenças significativas, desviam as cenas da trajetória circular, transformando-as em algo como traços espirais. Ao mesmo tempo, se sobre a imagem ficcional paira o peso do tempo, da morte, da separação, interessa perceber as possíveis formas de renovação ou libertação estética a cada vez que a cena se esgota. Nesse sentido, a inventividade cenográfica passa, fundamentalmente, pela existência do mestre de cerimônias, cujas mil e uma peripécias reorganizam os elementos fílmicos no interior das cenas, e fazem com que eles circulem através das brechas.

Um evidente exemplo do princípio renovador que rege a *mise en scène* se encontra no episódio citado anteriormente entre a camareira e o soldado, quando este a deixa sozinha no baile (Fig. 3.10-15). Sentada, com expressão de desalento no rosto, ela continua a escutar a música festiva. Ao ser convidada para dançar por outro militar, ela recusa: o momento é de marasmo, de interrupção, de ameaça à consecução dos encontros amorosos. Enfim, quando tudo corre o risco de desvanecer, como um fim de festa melancólico, a câmera se aproxima da mulher e enquadra seu corpo de perfil, mostrando-a solitária no espaço do quadro. A banda sonora é interrompida por alguns segundos de silêncio que intensificam a suspensão. Então, a ponta de uma bengala surge pela lateral esquerda do quadro e dá duas batidinhas na cadeira, como se pedisse licença para entrar.

Nesse momento, a melodia da abertura, sempre associada ao mestre de cerimônias, (re)começa a tocar. Ele logo entra em cena, povoando todo o espaço com sua mágica presença, sua aparência galante, seu discurso sedutor. Ele retira Maria de sua inércia e a leva para passear (passeio incomum, ao longo do qual discutem o destino da moça na história). Ao longo da caminhada, a *mise en scène* se torna intensamente autorreflexiva, revela certos elementos “secretos” do cenário, como cabos, holofotes e alicerces de madeira, além de outros objetos fora do contexto, como estátuas e painéis. De algum modo, o processo de renovação da cena passa pela revelação das possibilidades de sua edificação, isto é, do seu caráter fabricado e incompleto, mas, por isto mesmo, em contínuo devir.



Fig. 3.10-15: Após ser abandonada pelo soldado, ao fundo...



...a camareira fica sozinha no baile, a música se interrompe, a cena se suspende...



...até que a bengala do mestre de cerimônias chega pelo canto e cutuca a cadeira.



A câmera se move...



...para revelar o apresentador...



...que leva a camareira num passeio, prosseguindo a ronda das imagens.

Com efeito, pode-se dizer que o percurso dos dois personagens se faz no interior de uma elipse, desvelando a manipulação temporal que o cinema permite. Entrecortada por dois cortes em fusão, a câmera acompanha os personagens lentamente, com deslocamentos em *travelling* lateral ou frontal. É como se o artifício narrativo da omissão se desdobrasse ou se desviasse a partir da cena, deixando ver o decurso da sua própria construção. Povoada por novos elementos (o vestido da empregada, o balão, o novo penteado, o sorriso

antes ausente), a cena se transforma no palco de um novo encontro amoroso, lugar resgatado da atmosfera taciturna que se abatera sobre a sequência anterior. Ao final do passeio, dois meses se passaram e a camareira possui outro emprego, no qual conhece o jovem senhor, seu futuro amante. A ronda precisa prosseguir.

Vale observar que o caráter de maquinário da *mise en scène* possui uma constância deliberada e um lirismo que contrasta, por exemplo, com a profusão quase indomável do último filme do cineasta, *Lola Montès*, cujo maquinário é completamente excessivo. Pelo contrário, o artifício lúdico de *La ronde* possui um ritmo harmônico, elegante e, por assim dizer, espontâneo, uma espécie de falsa naturalidade que recupera a ilusão no próprio gesto de confrontá-la. Essa ambiguidade está presente, por exemplo, nos modos de endereçamento do narrador ao espectador e aos personagens, dotados, ao mesmo tempo, de um tom profundamente familiar, habitual, fluente e de uma forte teatralidade, uma encenação meticulosa.

3.1.4. Dobras, reflexos, molduras

O princípio da repetição e da diferença que orienta *La ronde* se manifesta, por vezes, em certos elementos inscritos no interior mesmo do espaço cênico. São os vidros, os espelhos, os lampejos, os reflexos, todo índice diáfano ou especular da *mise en scène* ophulsiana. Em certo sentido, tais elementos constroem um olhar sobre as próprias condições técnicas do cinema, refletidas na superfície da imagem e restituídas como tábula luminosa – em outras palavras, um jogo de luz. Trata-se, portanto, de uma *mise-en-scène* reflexiva, isto é, que produz reflexões sobre o seu próprio meio de fabricação. Além disso, para remeter ao termo usado por Jacques Aumont, esses procedimentos resultam em sobreenquadramentos e, pode-se acrescentar, enquadramentos móveis²³¹.

Em *Liebelei* (1933), havia a dança duplicada nos espelhos. Em *Madame de...* (1953), haverá o rosto da protagonista. Já em *La ronde*, existe, por exemplo, o espelho sobre a cama da atriz, que captura a transformação do encontro amoroso com o conde, cujas formalidades prévias desaparecem após a concretização do desejo sexual (Fig. 3.16). Também o duplo reflexo do semblante da mulher casada, imagem cindida pela iminente transgressão moral, quando ela entra no quarto e mira a imensa cama (do desejo amante). E

²³¹ AUMONT, Jacques. *O olho interminável*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 127.

depois quando, hesitante, ela deriva indecisa rumo à porta (Fig. 3.17-20). Acompanhada por um impressionante *travelling* lateral, seu corpo é refletido por três vezes nos espelhos retangulares: uma figura que fica e outra que se vai. Trata-se de um movimento de câmera que remete, pode-se dizer, a Dreyer, sendo que o procedimento especular encontra ecos em *Gertrud* (Dinamarca, 1964). Além disso, a sucessão dos reflexos remete aos próprios fotogramas que correm no projetor, entre imagem atual e virtual. Somente depois que o encontro ameaça se encerrar, descobre-se que a mulher (escondida nos espelhos, espaço virtual, elipse cinematográfica) retornara ao quarto, se despira e passara a esperar pelo jovem amante no leito.

Em outro episódio, quando o conde acorda de ressaca, o espelho do quadro reflete o seu rosto, para o qual faltam as lembranças dos eventos da noite anterior (Fig. 3.21). Não adianta sequer tentar recompô-los, pois o *flashback* resta incompleto ou irrecuperável: -“O que passou, passou”. O rosto no espelho, imagem virtual, guarda uma distância intransponível de qualquer presente. Impossibilidade de representar o passado, seja pessoal (como um ponto da ronda de encontros), seja público (tal qual a vida espetacular da célebre *Lola Montès*). Ainda na casa da prostituta, o conde descobre que dormira com ela, mas não se recorda da experiência que resta, assim, extraviada²³². Entre memória e vivência, há sempre uma imagem perdida, um estranho intervalo. Talvez porque, no fim das contas, a memória seja também construção imaginária – ao menos interior –, recombinação dos momentos vividos, sonhados, esquecidos, antes próximos e agora distanciados: à maneira dos fotogramas de um filme, para sempre separados pelas margens divisórias dos quadros e, não obstante, unidos na ilusão produzida pela luz que os atravessa.

²³² Do narrador de Benjamin à temporalidade de Stiegler, o espírito da modernidade é sempre, e cada vez mais, desorientação.

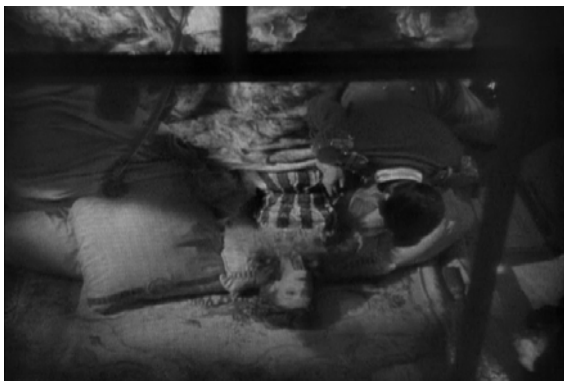


Fig. 3.16: O espelho serve de mediação cenográfica para a imagem amorosa do conde e da atriz.



Fig. 3.17-20: A imagem da mulher multiplicada nos espelhos, quando ela decide entre ir ou ficar.



Fig. 3.21: Ao acordar, de ressaca, o conde vê o seu rosto no espelho e tenta se lembrar da noite anterior.

As relações especulares presentes na *mise en scène* de *La ronde* se encontram também nas semelhanças entre as figuras e gestos das situações amorosas. Os casais possuem fisionomias similares e, mais ainda, assumem posturas parecidas no interior da cena (Fig. 3.22-31). Dos modos de aparição análogos, resulta uma proximidade visual que pode ser percebida nas disposições dos corpos, nas expressões faciais e nos figurinos. Contudo, tais reflexos não deixam de guardar singularidades bastante específicas em relação a cada um dos pares de amantes representado no carrossel das imagens.



Fig. 3.22-31: Correspondências visuais entre os casais. Prostituta e soldado.



Soldado e camareira.



Camareira e jovem.



Jovem e mulher casada.



Homem e mulher (casados).



Homem casado e menina.



Menina e poeta.



Poeta e atriz.



Atriz e conde.



Conde e prostituta.

Um bom exemplo se encontra na figura do conde sentado na cama, posição que se repete em seus encontros com a atriz e com a prostituta. No primeiro caso, o plano é intensamente iluminado, quase não há sombras. O valete inclina o seu corpo na direção da mulher que, por sua vez, está deitada em sedutora posição. A profundidade de campo ressalta a separação entre as poses dos amantes que se encontram em planos distintos (o movimento do flerte será o de suprimir este afastamento). Toda a decoração do quadro é ricamente ornada, desde os tecidos das cortinas até a cabeceira da cama. O intenso desejo da cena é revestido pela máscara do encanto, das formalidades galantes, das luxuosas aparências. Uma vez satisfeito, o senhor abandona os protocolos e se retira, impaciente. No quarto da prostituta, por sua vez, a decoração do cômodo é bem mais humilde quando contrastada à casa da atriz, sugerindo maior despojamento. Também a relação entre os corpos dos amantes é bastante diversa. Embora eles estejam no mesmo plano, muito mais próximos fisicamente, suas poses são introspectivas: ela se deita envolta nas cobertas, com algum pudor, ele se senta na beira da cama, um pouco taciturno. Esse recolhimento corresponde, possivelmente, ao enlevo ambíguo, concretizado e perdido (pois o conde não

se lembra de ter dormido com a prostituta), dissipado em meio ao quadro envolto pelas sombras.

Outra função cenográfica dos reflexos é acentuar o distanciamento crítico inscrito na construção das imagens. Tal distância adquire, aqui, formas propriamente espaciais, servindo para estender ou *aprofundar*, no interior do quadro, a separação entre os corpos e objetos nele presentes. É o caso do episódio entre marido e mulher, quando o ambiente do quarto expressa, desde o princípio, o insuperável alheamento (sentimental, emotivo) entre os dois personagens. Após o casal se desejar ‘boa noite’, a conversa prossegue. Além dos demais planos que reforçam o isolamento entre os cônjuges, há tomadas laterais do leito, em plano conjunto, nas quais se vê um espelho (do lado da mulher, tripartido e delicado; do lado do homem, alto e imponente) refletindo o extracampo e expandindo o espaço do quadro. Mas o que está no extracampo? O vazio do cômodo, a contraparte exterior da relação esvaziada. O relógio de pêndulo, peso do tempo a deteriorar todo encontro amoroso. O terno sem corpo, fantasma sombrio da união desfeita, reduzida a mero contrato ou formalidade. A ideia de uma farsa ligada às aparências se repete, por exemplo, quando a atriz disfarça, com maquiagem, o seu rosto refletido no espelho e, depois, no aspecto supostamente cortês do conde galante, que logo se desfaz contra a imagem virtual do desejo amoroso.

O espelho pode, ainda, se ausentar, deixando em seu lugar um mero quadro vazio, um puro contorno. São os elementos retangulares ou translúcidos, como as janelas e os véus, que emolduram corpos, objetos, elementos presentes na composição, duplicando o enquadramento (constituindo os sobrequadros de que fala Aumont). Isso ocorre na janela da carruagem, que delimita o espaço onde se vê o rosto da mulher; ou quando o rosto da mulher casada é visto por trás do véu da cama – à maneira de Sternberg²³³; e também quando um casal é visto no interior da carruagem, outro casal deitado na cama, ou o rosto da atriz através da janelinha do camarim.

²³³ Como se vê, por exemplo, em cenas de *The scarlet empress (A imperatriz vermelha)*, EUA, 1934), do austríaco Josef von Sternberg (1894-1969), cineasta a quem Ophuls soube recorrer como inspiração ao longo de sua carreira.

3.1.5. Ficção e cuidado

O mestre de cerimônias é o responsável por proteger a narrativa da interrupção, da censura, dos intrusos. Quando o professor de francês se dirige à casa onde a camareira trabalha, ameaçando assim obstruir o auge do momento amoroso do casal, ele é detido pela pequena mentira do narrador: -“Não há ninguém lá, basta ver as janelas fechadas”. Agradecido por não precisar subir em vão os lances de escada, o professor expressa sua gratidão ao mestre de cerimônias que responde francamente: -“Não me agradeça, senhor professor. É para que [a ronda] continue girando”. Já em outro momento, quando o conde e a atriz partilham a cama, o apresentador corta a película com uma tesoura, em referência irônica à censura: é preciso proteger o filme a todo custo, das ameaças internas e externas, dos desencontros dramáticos e das interdições morais, de uma sociedade demasiado hipócrita na sua relação com as imagens, especialmente quando está em jogo o sexo, o desejo, o erotismo.

As atitudes do narrador se ligam, de modo mais amplo, a uma dimensão de estrito cuidado em relação à narrativa e seu desenvolvimento. Cuidado que é, em certo sentido, antecipação do fim (e do destino) das existências sensíveis. Em várias ocasiões, ele atua como serviçal dos personagens, contribuindo de modo sutil para a continuação da ronda. Por exemplo, conduz a carruagem que leva a mulher casada para o encontro com o jovem senhor e, ao final do episódio, a leva embora para casa (para mais um encontro, desta vez com o marido). Em outro momento, quando o marido vai ver a amante no pequeno bistrô, o narrador está disfarçado de garçom-chefe, novamente uma posição a serviço dos outros. Ademais, este ofício confere ao micro-relato uma instigante temática reflexiva, pois o narrador (já personagem) interpreta (e se disfarça como) um garçom-chefe, ou seja, espécie de mestre de cerimônias do restaurante e seus rituais (preparar o jantar, servir os pratos, atender os clientes).

Vale dizer que essa estrutura reflexiva também diz respeito ao modo de construção (formal) do episódio, a começar pela própria introdução, na qual o apresentador se mostra claramente indeciso em relação à denominação adequada para se referir à mulher, preferindo, portanto, deixar o título em reticências (e corrige o garçom aprendiz). Tal hesitação introduz uma pequena fissura na matriz fílmica, cujo modelo poderia simplesmente articular a montagem de pequenas narrativas que se sucedem, com títulos claramente definidos e enunciados, um a um, pelo narrador. Além disso, tal postura

provoca um fator de estranhamento no próprio ofício do personagem: pois este não seria quem tudo conhece de antemão, isto é, um ‘porta-voz’ do autor?²³⁴

Esse comportamento ambíguo é constante no modo de ser do narrador. Mesmo nos detalhes mais simples, como olhar para a câmera enquanto escreve o nome do casal. Depois, cartelas (intertítulos) à maneira dos filmes mudos indicam as sucessivas etapas do jantar. Ao final da refeição, ele aconselha o marido a não ter arrependimentos, incentivando-o a prosseguir com o seu *affair*, o que lhe garante uma gorjeta mais larga. Porém, seu verdadeiro objetivo com esse gesto é simplesmente fazer a narrativa fluir, pois o pesar de um personagem ameaçaria toda a ronda amorosa. Posteriormente, esse conselho ressoa quando o marido, satisfeito com seu caso extraconjugal, decide manter um apartamento para a amante, fator diegeticamente ligado ao caso que ela terá com o poeta.

Em suma, momentos desse tipo refletem a própria posição do encenador, não apenas de quem comanda corpos e objetos, como também de quem fornece certas condições basilares para que a história se realize, sabendo se retirar de cena quando necessário. Estar a serviço dos personagens é, acima de tudo, estar a serviço das imagens, possibilitando sua consecução no tempo e no espaço. Assim, cuidar do marido que, sozinho no restaurante, espera pela amante que já não vem, é também evitar que o fluxo emotivo ou dramático naufrague na melancolia. E planejar a iluminação teatral, quando o poeta vai encontrar a atriz, é iluminar não apenas a peça, mas todo o espetáculo do filme.

Um dos exemplos mais pungentes do zelo narrativo do narrador se encontra no episódio do jovem e da mulher casada, introduzido por uma notável montagem paralela na qual o mestre de cerimônias canta e contextualiza a história, enquanto surgem planos das ações do jovem que prepara o encontro com a amante, sendo ambas as linhas narrativas costuradas pelos planos do carrossel. O jovem tenta seduzi-la durante todo o encontro, mas ela se esquivava sob pretextos morais. Para levar a cabo suas intenções, ele recorre à velha tática de oferecer bebida à amante. Enquanto vai buscar o vinho, ela permanece sozinha na sala, visivelmente indecisa, hesitante, prestes a ir embora. Porém, antes mesmo de a bebida chegar, ela se convence a ficar e, quando o jovem retorna, eles entram no quarto para

²³⁴ De fato, ele já sabia o nome do marido, mas, então, esta presciência não causa mais do que certo estranhamento no outro: -“Já nos vimos antes?”.

concretizar o desejado enlevo, enquanto a câmera permanece do lado de fora, de frente para a porta – um estilo de narrar por sugestão que alude a Lubitsch²³⁵.

Nesse momento, um corte desvia para o motor do carrossel (soltando fumaça) que parara de funcionar. No interior do quarto, descobre-se que o jovem fora incapaz de cumprir sua parte no ato sexual. Certamente, esse desencontro ou interrupção no ciclo do desejo encontra a sua contraparte simbólica no carrossel enguiçado, tomando-se a narrativa justamente como fluxo dos desejos e olhares na cena e para a cena. O diálogo prossegue: o rapaz tenta se justificar e ela tenta consolá-lo, falam de Stendhal (uma citação deslocada de maneira perspicaz por Ophuls) e, por fim, a mulher quer saber as horas e se levanta para olhar o relógio. Então, o jovem se aproveita para abraçá-la novamente e deitá-la ao seu lado, sugerindo mais uma tentativa de concretizar o ato sexual. Um corte leva de novo para o carrossel que acaba de ser consertado pelo narrador.

Uma vez reestabelecida a ronda, sabe-se que a união acontecera, como prova o plano seguinte no qual o casal sai alegremente para pegar a carruagem. Quando ela parte, o jovem diz, mirando diretamente a câmera: -“Sou amante de mulher casada”. Então, uma fusão leva novamente ao carrossel, no qual os dois dançam no cenário da atração. Esta, decorada como uma espécie de baile, faz circular outros personagens e objetos enquanto o mecanismo gira, girando também os corpos numa profusão quase mágica de encanto e de emoção. O carrossel se torna o baile e o baile se torna o carrossel. A representação é um mundo em eterna rotação.

A preocupação com a continuidade da ronda, reiterada e evidente nos modos de aparição do narrador-personagem, deve ser entendida como algo inseparável do próprio desenrolar narrativo. O mestre de cerimônias manifesta, sem cessar, um intenso cuidado em relação à ficção, determinando os próprios ritmos e possibilidades da temporalidade fílmica. Ao mesmo tempo fruto e reflexo da técnica (cinematográfica), sua figura opera uma negociação (histórica, narrativa) que produz os elementos e sentidos sensíveis da produção ficcional. Cuidar da ficção é, também, desvelar a ficção do cuidado – suporte terciário de existências efêmeras que retornam na imagem ou na memória. A tecnologia

²³⁵ Uma das estratégias narrativas características do cineasta alemão Ernst Lubitsch (1892-1947): “É certo que Lubitsch ficou famoso por enquadrar longamente uma porta fechada, enquanto uma crise silenciosa ou apenas entreouvada se desencadeava por trás dela, ou por observar as pessoas em cenas mudas através de janelas fechadas. Isso fazia parte do seu estilo tanto quanto do seu senso de delicadeza e de bom gosto [...]” (BOGDANOVICH, Peter. *Afinal, quem faz os filmes?*. Tradução de Henrique W. Leão. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 51).

encontra o seu duplo na própria estrutura da obra, superfície que reflete a paisagem de um tempo fundamentalmente moderno, isto é, o tempo cinematográfico.

3.2. Cinema e teatro

Como é o caso de outros filmes ophulsianos, *La ronde* consiste na adaptação de um texto produzido para outro suporte, no caso o teatro. Nesse sentido, se é verdade que cinema e teatro são meios bastante distintos, com materiais e linguagens diferentes, eles partilham ao menos o fato de que a finalidade predominante de ambos tem sido, via de regra, a de contar (ou mostrar) histórias²³⁶. Mais ainda: para um e outro, trata-se de expressar ou construir experiências sensoriais (em geral, narrativas) que são, no paradigma teatral, sensações vivas, existentes apenas no momento da apresentação e, no escopo cinematográfico, imagens preservadas ou inscritas na superfície do celuloide e depois reproduzidas tecnologicamente²³⁷.

Em seu célebre artigo “Film and theatre”, Susan Sontag recusa a visão, comumente aceita pelos críticos e acadêmicos da época, de que cinema e teatro seriam, por natureza, dois meios estritamente separados ou, quando muito, intercambiáveis²³⁸. No lugar disso, ela considera como ponto analítico fundamental a relação estabelecida entre o verbal e o

²³⁶ KNOPF, Robert. *Theater and film - a comparative anthology*. Londres: Yale University Press, 2005, p. 4.

²³⁷ Sobre as adaptações teatrais de Ophuls, vale conferir MULVEY, Laura. “Max Ophuls's auteurist adaptations”. In: MACCABE, Colin; MURRAY, K.; WARNER, R. (Eds.). *True to the Spirit: Film Adaptation and the Question of Fidelity*. Oxford: Oxford University Press, 2011, pp. 75-89 e MULVEY, Laura. “Love, History and Max Ophuls”. *Liebelei*, por exemplo, foi adaptado da peça homônima de Arthur Schnitzler. No processo de adaptação, Ophuls opera modificações que produzem, no filme, a intensa oposição entre as duas figuras masculinas principais, aspecto ausente da peça original. O contexto de classe do adultério é transformado para aumentar o “poder patriarcal e social [...] do marido enganado”. Enquanto no texto de Schnitzler ele é um mero senhor que nunca aparece na cena, no filme ele se converte numa espécie de “personificação do antigo regime, o Barão von Eggersdorff, representante do meio fortemente arcaico e aristocrático do Império Austro-Húngaro, dominado por seu exército, este, por sua vez, dominado por rituais masculinos igualmente arcaicos, como o duelo”. Além disso, os dois jovens amigos, Fritz e Theo, que são estudantes na peça, se tornam oficiais do exército no filme de Ophuls, embora suas atitudes mais liberais ofereçam evidente antinomia ao barão e sua tradição. Mulvey também aponta modificações importantes nos filmes *Carta de uma desconhecida*, adaptado do romance de Stefan Zweig, e *Madame de...*, adaptado do texto de Louise de Vilmorin. Em todo caso, há outras obras do cineasta resultantes de processos de adaptação. Além de *La ronde*, baseado em outra peça de Schnitzler, *A senhora de todos* foi baseada na ópera de Salvatore Gotta, *La tendre ennemie* no romance de André-Paul Antoine, *Yoshiwara* no romance de Maurice Dekobra, *Le roman de Werther* no clássico de Goethe, *L'école des femmes*, projeto inacabado, seria baseado numa peça de Molière, *O exílio* foi adaptado de um texto de Cosmo Hamilton, *Coração prisioneiro* de um romance de Libbie Block, *Na teia do destino* de uma estória de Elisabeth Sanxay Holding, *O prazer de três contos* e Guy de Maupassant e, finalmente, *Lola Montès* foi baseado num romance de Cécil Saint-Laurent.

²³⁸ SONTAG, Susan. “Film and theatre”. In: *Drama Review II*, n.º. I, Fall, 1966, pp. 24-37.

visual, feita basicamente de escolhas e omissões, independente do meio em questão (teatro ou cinema). Embora diferenças tecnológicas certamente existam, estas devem ser entendidas preferencialmente como possíveis desafios à expressividade artística, e não como limitações intransponíveis de determinado dispositivo. Com efeito, é demasiado pobre a arte (e o artista) que se define somente pelas limitações do seu suporte técnico. Mais poderosa é a compreensão de que todos os componentes do mundo fictício (através do relacionamento inseparável arte-vida, toda uma tecno-logia) são chances incalculáveis de invenção.

Referindo-se ao fato de a história do cinema ter sido tratada constantemente como a história de sua separação dos modelos teatrais – separação operada pela depreciação das possibilidades do artifício e da construção, em nome de um suposto realismo ou naturalismo intrínseco à imagem fotográfica –, Sontag tenta desconstruir tal visão que, a seu ver, é insuficiente para a análise das relações entre as duas artes. Em vez disso, ela propõe outras chaves de diferenciação, como a continuidade espacial (ou contiguidade), a memória tecnológica e os limites rituais.

Ao recusar as distinções usuais entre cinema e teatro – as quais, muitas vezes, adquirem formulação ontológica ou, pior, de predestinação –, a pensadora convoca a necessidade de uma guinada analítica no relacionamento entre as duas artes – e que, para levar às últimas consequências, deve ser estendida às demais manifestações estéticas ou zonas sensíveis. Todavia, nos exemplos que cita para reforçar sua argumentação, Sontag retorna, muitas vezes, às distinções que deseja superar. O caso mais grave parece ser justamente o de *La ronde*, obra que aventa romper com o falso dualismo entre artifício e natureza combatido pela escritora. Sem reconhecer as potências da obra, e nem demonstrar minimamente em que se apoia a sua crítica, ela define o filme simplesmente como “o uso desajeitado [feito] por Ophuls de convenções e materiais [da teatralidade]”. Assim, reduzindo-o aos supostos limites das convenções teatrais, em cujas fronteiras o filme de fato opera, Sontag permanece presa à dicotomia que procura criticar.

Com efeito, *La ronde* se constrói através das possíveis relações entre cinema e teatro, de modo que as ditas “convenções e materiais da teatralidade” claramente estão em jogo nas imagens. Todavia, não se trata de um jogo “desajeitado”. Pelo contrário, ele é meticuloso, acurado, complexo, conduzindo com precisão as peças disponíveis, executando com graça os passos cenográficos. Em todo caso, ao colocar em relação o cinema e o teatro, o filme de Ophuls alcança uma indeterminação quase limiar entre

diferentes sensibilidades e práticas cenográficas. Nesse sentido, é preciso não recair em velhas categorizações como o “teatro filmico”, o “teatro filmado” ou o “filme teatral”, de modo a valorizar a existência de ambas as artes possíveis, em conjunção (isto é, em reflexão, a lei de uma sobre a lei da outra), através de suas práticas e técnicas.

No mínimo, a obra pode ser tomada como uma cuidadosa ficção do processo de adaptação cinematográfica de uma peça teatral, intensificada pelo grau de diferenciação em relação à fonte. De fato, a peça original²³⁹ é um ensaio sombrio sobre a sexualidade inclinada para a libertinagem e a dissimulação inerentes ao desejo humano. Considerada por alguns intérpretes como “dança macabra”, ela carrega um pessimismo fundamental em relação ao sentimento amoroso e sua circulação social. O filme de Ophuls se distancia do texto de Schnitzler, reencenando-o de maneira leve e transformando a “dança macabra” em uma “dança gaia” (vale lembrar que distância, aqui, significa ponto de vista crítico). Assim, a composição filmica é, desde o princípio, uma espécie de *transcrição*²⁴⁰ da peça teatral, na qual os elementos metalinguísticos desta são decompostos, selecionados e recombinaados pelas técnicas de filmagem e de edição utilizadas pelo cineasta. Nessa transposição cinematográfica,

a inclinação do cineasta para a romantização se torna evidente. O cinismo amargo, a inexorabilidade, a repetitividade mecânica [...] na peça de Schnitzler são deslocadas, no filme de Ophuls, pela introdução do dispositivo filmico da ciranda de amor e da figura do *mener de jeu* [...]. Ele é ao mesmo tempo um *metteur-en-scène* e um narrador-comentador no sentido brechtiano²⁴¹.

É justamente esse aspecto que parece desagradar o jovem Jean-Luc Godard, que reprova a atmosfera demasiado aprazível de Viena oferecida pelas imagens de *La ronde*.

²³⁹ Uma possível tradução para o inglês está disponibilizada no endereço: http://depts.washington.edu/vienna/documents/Schnitzler/Schnitzler_la_ronde.htm - Acesso em 17/05/2014.

²⁴⁰ Para usar o termo cunhado por Haroldo de Campos. Conferir, a esse respeito, “Da Tradução como Criação e como Crítica”. In: CAMPOS, Haroldo de. *A Arte no Horizonte do Provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977, pp. 33-48, no qual o autor afirma que a “tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela”. Conferir, também, textos como “Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora”, onde se lê que a transcrição é “uma redação das formas significantes em convergência e tendendo à mútua complementação” (p. 23), ou “Tradução e reconfiguração do imaginário: o tradutor como transfingidor”, segundo o qual “o tradutor constrói paralelamente (paramorficamente) ao original o texto de sua *transcrição*, depois de “desconstruir” esse original num primeiro momento metalinguístico. A tradução opera, portanto, graças a uma deslocação reconfiguradora, a projetada reconvergência das divergências, ao ‘extraditar’ o intracódigo de uma para outra língua, *como se* na perseguição harmonizadora de um mesmo *telos*” (p. 48).

²⁴¹ KUHN, Anna K. “Max Ophuls’ adaptations of *Liebelel and Reigen*”. In: BENNETT, Benjamin; KAES, Anton; LILLYMAN, William J. (Org.). *Probleme der moderne – Studien zur deutschen literatur von Nietzsche bis Brecht*. Tübingen: Niemeyer, 1983, p. 92.

Embora, mais tarde, o crítico não deixe de dar provas constantes da sua imensa estima pelo cinema de Max Ophuls²⁴², aqui ele se demonstra bastante insatisfeito com a conversão da mordaz sátira social da peça de Schnitzler em uma narrativa leve, desprovida dos sentimentos sombrios que sublinham as obras, por exemplo, de um Marivaux (cuja leitura Godard recomenda, com certa petulância, ao cineasta). O julgamento negativo de Godard – em todo caso, demasiado precipitado – parece decorrer, como no caso de Sontag, da recusa em reconhecer as relações mais profundas entre forma e conteúdo em *La ronde*. Com efeito, a elegância e a fluidez que marcam a releitura do texto original estão intimamente conectadas aos atributos estéticos da obra, como a virtuosidade técnica, a teatralidade crítica e a valorização dos movimentos. Afinal, a *mise en scène* não se relaciona intimamente à interpretação pessoal de um determinado texto, isto é, a sua especialização para um meio específico?

Mais do que indagar sobre o suposto romantismo de Ophuls, cabe perguntar sobre os seus possíveis sentidos. Com efeito, a subjetividade romântica é, para alguns pensadores, um dos mais potentes propulsores da arte moderna, sendo que “vários críticos se sentiram tentados a ver o modernismo como um ressurgimento do romantismo, ainda que compreensivelmente sob uma forma mais tensa e extrema do puro irracionalismo”²⁴³. Desse ponto de vista, “a intensa subjetividade do espírito romântico continua[ria] a ocupar um papel central nas artes modernas”²⁴⁴, que retomariam, assim, uma série de “preocupações românticas básicas com a consciência, as relações entre o eu e o objeto, e a intensificação da experiência”²⁴⁵. A lógica da herança romântica, contudo, seria obrigada a reconhecer algum ponto de ruptura na apropriação modernista, algo que passaria, provavelmente, pela chave da consciência (estética, psicológica, histórica). É nesse sentido que *La ronde* parece ser capaz de equilibrar o fundo romântico à natureza moderna, marcada pela consciência das formas e pela tendência ao autodesvendamento.

²⁴² Cf. GODARD, Jean-Luc. *Godard on Godard*. Editado por Jean Narboni e Tom Milne. Tradução de Tom Milne. Prefácio de Annette Michelson. New York: Da Capo Press, 1986: “quando eu digo que Chabrol parece ter inventado a panorâmica – como Alain Resnais inventou o *travelling*, Griffith o *close-up*, e Ophuls o reenquadramento – não posso fazer elogio maior” (p. 129) e “há várias boas maneiras de se fazer filmes franceses. Ao estilo italiano, como Renoir. Vienense, como Ophuls. Nova-iorquino, como Melville” (p. 163). Além disso, *Le plaisir* figura no topo de uma lista godardiana com o título “Os seis melhores filmes franceses desde a Liberação”. Também vale lembrar que Godard escreveu um artigo elogioso sobre *Le plaisir* que foi “recusado por Bazin” (AGUIAR, Tiago Mata Machado. *Godard polifônico*, p. 36. Grifo nosso).

²⁴³ BRADBURY, Malcolm; MCFARLANE, James. “O nome e a natureza do modernismo”, p. 35.

²⁴⁴ BRADBURY, Malcolm; MCFARLANE, James. “O nome e a natureza do modernismo”, p. 35.

²⁴⁵ BRADBURY, Malcolm; MCFARLANE, James. “O nome e a natureza do modernismo”, p. 35.

A figura do *mener de jeu* funciona, assim, tanto como organizador da cena – e fomentador, portanto, do espetáculo e do seu encanto – quanto um mostrador crítico e autorreflexivo do mundo filmado. A dupla postura em relação à representação contribui para constituir a unidade estética da obra, feita de uma energia profundamente reflexiva (logo, moderna, a se pautar pelo pensamento de Aumont). Além disso, ela reflete a posição contraditória de Ophuls quanto à sua estadia na mais espetacular manifestação histórica da indústria cinematográfica, Hollywood. A ambiguidade do narrador, inscrita principalmente em seus modos de aparição, assume um caráter predominantemente lúdico, acrescido de algum didatismo²⁴⁶. Seus gestos ou palavras participam de um duplo movimento: por um lado, brincam com os elementos que compõem o filme, as cenas, o relato; por outro, instruem o espectador sobre aquilo que está por trás de toda construção ficcional, revelando as engrenagens do dispositivo e seu funcionamento.

Nesse sentido, observa-se a importância da inclusão do mestre de cerimônias para o filme. O seu *modus operandi* opera o desvelamento anti-ilusionista das imagens através do excesso de teatralidade. À diferença de propostas que radicalizam a dimensão “pedagógica”, *La ronde* apresenta uma aguda ambiguidade crítica, na qual os comentários narrativos se misturam ao vigoroso imaginário da *mise en scène*²⁴⁷. O filme oscila entre um forte investimento (no artifício) visual e uma reflexão quase brincalhona sobre a própria criação, aspectos que se tornam indissociáveis através da composição cenográfica. Ausente na peça original, o narrador cantarola, manipula tempo e espaço, expõe os desdobramentos do relato, interfere nos destinos dos personagens, em suma, confere ao filme um caráter predominantemente lúdico. Sob o seu comando, o desenrolar do amor se torna uma espécie de ciranda mágica – ou quadrilha drummondiana, sem final trágico: “João amava Teresa que amava Raimundo / que amava Maria que amava Joaquim...”²⁴⁸.

Essa dimensão reflexiva, contudo, não se limita ao narrador-personagem. Toda a obra apresenta uma clara estrutura em *mise en abyme*²⁴⁹, na qual criação teatral e

²⁴⁶ STAM, Robert. *Reflexivity in film and literature*.

²⁴⁷ A conjunção da dimensão crítica com certo primor visual se aproxima, talvez, da ideia de *fascinação* defendida por Benjamin em seu livro sobre Baudelaire (BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire – um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1995).

²⁴⁸ DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. “Quadrilha”. In: *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilas, 2002, p. 26.

²⁴⁹ “Para definir a estrutura particular deste tipo de obras [refletidas em si mesmas], foi às vezes proposta a expressão de ‘construção em abismo’, tomada da linguagem da ciência heráldica e que de fato se presta muito bem a designar esta construção que possibilita todos os jogos de espelho” (METZ, Christian *apud* ANDRADE, Ana Lúcia. *O filme dentro do filme – A metalinguagem no cinema*. Belo Horizonte: Editora UFMG / Col. Humanitas, 1999, p. 99).

cinematográfica se comunicam reflexivamente através de um duplo enquadramento ou sobre-enquadramento. Embora essa comunicação ressoe em diversos aspectos do filme, incluindo texto e montagem, ela se encontra principalmente na organização visual das cenas que submetem todo o relato às suas próprias especificidades. Nesse sentido, a fronteira imaginária da cena moderna, isto é, a sua quarta parede (continuamente derrubada), dá lugar, aqui, a uma teatralidade propriamente cinemática, que rege a relação entre espaço, corpos e olhares, e se desdobra em três aspectos fundamentais da *mise en scène* fílmica: a frontalidade, a reflexividade e a contiguidade.

3.2.1. Fronteiras e frontalidades

Já na abertura da obra, o mestre de cerimônias entra em cena contra a luz. Somente a silhueta de seu corpo é visível, enquanto, ao fundo, toca a melodia tema do filme, composta por Oscar Straus²⁵⁰. Acompanhado por um *travelling* lateral, ele caminha sozinho pelo espaço repleto de objetos do artifício e sobe um pequeno lance de escadas (um elevador, um palco) que o leva para o nível da rua. Então, começa a falar sobre si e sobre o filme, com discurso profundamente reflexivo:

-“E eu. Quem sou eu nesta história? A ronda? O autor? O apresentador? Um passante? Eu sou você. Na verdade, alguém entre vocês. Eu sou a personificação do seu desejo, do seu desejo de saber tudo. As pessoas sempre sabem apenas um lado da realidade. E por quê? Porque eles veem apenas um lado das coisas. Mas eu vejo todos os aspectos, porque vejo por todos os lados, o que me permite estar em todos os lugares ao mesmo tempo. Em todos os lugares! Mas onde estamos? Num palco? Num estúdio? É difícil de dizer. Em uma rua? Oh! Estamos em Viena. Em 1900. Vamos mudar o traje”.

É verdade que aqui, como em outros momentos, o texto está imediatamente carregado de metalinguagem. Altamente reflexivo, ele chama atenção para a composição da própria *mise en scène* do filme, que ao desconstruir o artifício no mesmo gesto que o fabrica, opera um contínuo desvelamento da natureza ilusionista inseparável de toda ficção e se opõe aos pressupostos de uma estética naturalista. A artificialidade inerente à cena é problematizada em outras frases do mestre de cerimônias: a respeito do espaço fictício

²⁵⁰ Compositor austríaco de operetas e músicas para filmes, Straus (1870-1954) compôs algumas trilhas musicais para Lubitsch, como as de *The smiling lieutenant* (*O tenente sedutor*, EUA, 1931) e *One hour with you* (*Uma hora contigo*, EUA, 1932).

(“Onde estamos? Num palco? Num estúdio?”), da posição do espectador (“eles veem apenas um lado das coisas”) e do seu próprio papel no relato (“quem sou eu nesta história?”). Tal discurso, algo poético, parece brincar, de modo irônico, com as próprias convenções do cinema (e do teatro) clássico, com o “desejo de saber [e dar a ver] tudo” de que fala Aumont:

O teatro – à italiana ou antigo, e provavelmente também nas suas outras formas – assenta num princípio elementar: o espectador é alguém que “vê tudo”, no sentido anfibológico proposto por Christian Metz: vê tudo e está concentrado no ato de ver. Foi este grande princípio que o cinema adotou, mais do que as modalidades concretas da sua encarnação numa forma episódica, afinal de contas, da história e do teatro. Trata-se, pelo menos no cinema clássico, de garantir que o espectador veja tudo, que o veja confortavelmente e sem ambiguidades e, sobretudo, que o veja de maneira a não desejar outra coisa²⁵¹.

Neste trecho, Aumont se refere estritamente aos modos de encenação do esquema clássico. Nesse sentido, deve-se esclarecer que importa mais, para esta análise, observar de que modo tais aspectos se associam às formas sensíveis do filme, desdobrando-se em uma teatralidade propriamente cinematográfica. Independente do teor das palavras do narrador, da sua linguagem verbal, é nos seus modos de aparição articulados na *mise en scène* que se encontra a grande potência estética da teatralidade de *La ronde* (Fig. 3.32-35).



Fig. 3.32-35: Na sequência de abertura...



...o mestre de cerimônias caminha pelo cenário teatral...

²⁵¹ AUMONT, Jacques. *O cinema e a encenação*, p. 37.



...e coloca o seu traje galante.



Em seguida, chega ao carrossel, cuja estrutura circular serve de metáfora visual para a ronda.

Portanto, é preciso observar a natureza profundamente reflexiva do carrossel ophulsiano. Ela se encontra, por exemplo, na exaltação do artifício, presente no tom de voz, no figurino e nos gestos do narrador-personagem; mas também na iluminação do espaço e na composição do cenário por onde ele circula. Seja qual for o teor das frases, ao interpelar ou provocar o público frontalmente, o mestre de cerimônias acentua a frontalidade da cena, instaurando nela uma espécie de tensão. À maneira do cinema batizado por Gunning como “de atrações”, importa constatar que a autonomia e o caráter exibicionista das cenas conferem à obra toda uma dimensão reflexiva. Em *La ronde*, esse traço encontra um poderoso instrumento formal no uso do plano-sequência, recurso que valoriza a duração das cenas e ressalta a contiguidade do espaço. Assim, pode-se antecipar algumas das palavras de Deleuze sobre *Lola Montès*, pois, também nesta obra, “todo o real [...] se tornou espetáculo, conforme as exigências de uma percepção ótica e sonora pura. A cena [...] se torna a unidade cinematográfica que substitui o plano ou constitui ela própria um plano-sequência”²⁵².

Cabe observar que o primeiro plano – a primeira cena do filme – dura impressionantes cinco minutos, ao longo dos quais se descortina, paulatinamente, todo um jogo fictício. Vale citar, aqui, a diferença dessa espécie de carrossel cenográfico, carregado de lirismo e de harmonia, em relação ao maquinário circense de *Lola Montès*, cujo mecanismo é heterogêneo, efusivo, indomável. Enquanto o narrador caminha, sem cortes, o cenário é continuamente desvelado: o fundo falso, as cortinas, as velas, os holofotes, o estrado, a câmera, tudo se torna visível. À primeira vista, parece se tratar de um palco teatral, armado no meio da rua. Todavia, a rua também é um fundo falso, onde a cidade está pintada, reproduzida, representada. É como se toda denúncia da ilusão estivesse

²⁵² DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*, p. 105.

fadada, infalivelmente, a uma nova ilusão – uma ilusão mais abrangente – ou, ainda, a um existir sem existir, estritamente fictício e, por isto mesmo, real. Em todo caso, importa observar as imagens que se movem, dançam e falam, tão existentes como se vivessem (ou como fantasmas).

De modo mais sutil, a frontalidade está presente nos momentos em que os personagens olham de relance para a câmera, posicionam seus corpos em posição frontal, ou pronunciam alguma frase em direção ao antecampo²⁵³. Porém, deve-se ressaltar que toda a *mise en scène* do filme se constitui de maneira frontal ou fronteira, sendo que as cenas do restaurante, por exemplo, são registradas com os dois personagens enquadrados no sofá, com seus corpos constantemente voltados para a câmera. Também as imagens na cama, o enlevo dos amantes, o quarto conjugal, são cenas que prezam a frontalidade dos corpos. Não custa lembrar a proximidade etimológica entre as palavras *fronte* e *fronteira*: ambas derivam, ao menos de modo indireto, do vocábulo latino *frons* que significa “testa, sobrancelha, fachada, parte mais à frente”. Toda a frontalidade cenográfica seria, nesse sentido, uma fronteira, continuamente desfeita, recomposta e reinventada, entre os meios específicos do cinema e do teatro.

3.2.2. Reflexividade e reflexão

Ao se tomar os letreiros iniciais como primeiros elementos constitutivos do filme e, por conseguinte, de suas possíveis significações ulteriores, a teatralidade de *La ronde* adquire uma conotação profundamente reflexiva²⁵⁴. As cartelas possuem bordas

²⁵³ Aumont define o antecampo como um “outro fora-de-campo mais radical [...]: aquele onde está o câmera, e que nem sempre pertence ao mesmo espaço ficcional que o campo” (AUMONT, Jacques. *O olho interminável*, p. 41). Para uma exploração do conceito no âmbito do cinema documental contemporâneo, conferir as pesquisas recentes de André Brasil (por exemplo, BRASIL, André. “Bicicletas de Nhanduru: lascas do extracampo”. In: *Devires – Cinema e Humanidades*, v. 9, n.º. 1, jan./jun. 2012, pp. 98-117; e “Formas do antecampo: performatividade no documentário brasileiro contemporâneo”. In: *Revista Famecos*, v. 20, n.º. 3, set./dez. 2013, pp. 578-602).

²⁵⁴ A relação entre os créditos e a forma da obra remetem ao seguinte comentário de Gilles Deleuze (*A imagem-movimento – cinema I*. Tradução de Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004, p. 42): “Analisando certos filmes de Hitchcock, François Regnault assinalava em cada um deles um movimento global ou uma ‘forma principal, geométrica ou dinâmica’, que podiam aparecer em estado puro nos créditos: ‘as espirais de *Vertigo*, as linhas quebradas e a estrutura contrastante a preto e branco de *Psycho*, as coordenadas cartesianas em flecha de *North by northwest*...’. E os grandes movimentos desse filme talvez sejam por sua vez componentes de um movimento ainda maior, que exprimiria o todo da obra de Hitchcock, e a maneira como essa obra evoluiu, mudou. Mas não menos interessante é a outra direção na qual um grande movimento, voltado para um todo que muda, se decompõe em movimentos relativos, em formas locais voltadas para as posições respectivas das partes de um conjunto, para as atribuições a pessoas e objetos, para as repartições entre elementos”.

caligráficas, em forma de arabescos indomáveis, linhas que rodopiam e se cruzam sem cessar até se encontrarem ciclicamente nas bordas do quadro. Esse padrão remete ao próprio princípio estético das imagens, um movimento contínuo entre os diversos personagens que se cruzam e se separam através do fio condutor tecido pelo narrador. Ao mesmo tempo, são letreiros bastante artificiosos que colocam em evidência, através da caligrafia, a dimensão sensível que constitui toda linguagem. O que interessa, aqui, é analisar de que modo a *mise en scène* do filme transborda numa dimensão crítico-reflexiva, fortemente consciente da fabricação cinematográfica e suas possibilidades.

Nesse sentido, a teatralidade retorna como atributo fundamental da composição visual de *La ronde*. É o caso, por exemplo, da sequência de abertura: o narrador age com desenvoltura, se veste durante o plano-sequência, atravessa o palco dramático, passa por vários instrumentos de filmagem. As especificidades teatrais da cena, desde seus elementos decorativos até os modos de aparição do narrador, constituem reflexões sobre a natureza da imagem cinematográfica. Ao valorizar a consciência crítica sobre a sua própria fabricação, tais reflexões contribuem para o engajamento do espectador com o processo de feitura e fruição do filme. Esse também é o caso, já mencionado, dos muitos comentários direcionados à câmera, em posição frontal; da existência singular do carrossel, espaço que enfatiza os procedimentos autorreflexivos e os gestos da encenação, além de servir como clara alegoria à construção ou circulação das imagens; dos objetos que chamam atenção para o processo de filmagem, como a claquete usada para introduzir um dos episódios; ou das coreografias lúdicas propostas através do narrador-personagem.

A longa duração dos planos contribui para levar essa teatralidade ao limiar da reflexividade (das fronteiras entre o cinema, o teatro e a vida, os reflexos de suas diferentes leis). O caso mais extremo dessa duração é, novamente, a sequência de abertura, que prossegue sem cortes, como dito, por cinco minutos. Cabe observar que se, no modelo clássico, a duração excessiva pode ser indesejada, por colocar em risco a *transparência*²⁵⁵ da cena, neste caso, a distensão temporal apenas prolonga o jogo fascinante da *mise en scène* que não cessa de renovar, na fluidez e na teatralidade, o profundo encanto das suas musas – como o canto irresistível das sereias. Essa *mise en scène* não torna as imagens transparentes, nem opacas, mas sim *translúcidas*, como cristais capazes, a uma só vez, de refletir e transformar as imagens fascinantes que penetram na sua superfície. No fundo,

²⁵⁵ Cf. XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico*.

esse jogo entre ilusão e anti-ilusão culmina nas permutas entre o narrador, o espectador e os personagens.

De modo geral, a unidade estética do filme apresenta certa contraposição entre a dimensão temática – que retoma modos de ser predominantes do passado (as personalidades, as emoções, as vestes, os cenários, os elementos acessórios, os figurinos, as relações de poder, os problemas sociais, as questões de gênero etc.) – e o desenvolvimento formal, marcado por práticas e dispositivos profundamente modernos (o teatro barroco e expressionista, o cinema, a metalinguagem, o filme dentro do filme, a autorreflexividade). Esses dois aspectos parecem convergir para o excesso de artifício teatral, lugar onde qualquer anacronismo pode renovar as suas potências visuais através dos aspectos sensíveis que o constituem (formatos, detalhes, ornamentos).

É claro que a reflexividade teatral encontra várias manifestações textuais ao longo da obra. Ao introduzir o relato, por exemplo, o mestre de cerimônias aciona a valsa tema e entoia o lúdico refrão (“Giram, giram, meus personagens”) que se repetirá com variações ao longo do filme. Refrão reflexivo que não aponta apenas a estrutura circular da obra, como também a relação do diretor com seus personagens. Além disso, permeia as próprias condições de produção, pois, segundo relato de Annenkov, o refrão contagiou alegremente toda a equipe durante os dias de filmagem²⁵⁶. Por fim, refrão profundamente ambíguo, que joga semanticamente com seu universo reflexivo, como explica Allan Williams:

Um trocadilho importante [...] se perde na tradução. A expressão francesa para “fazer um filme” é *tourner un film*, virar o filme. Então, quando Walbrook canta no início “*tourment, tourment, mes personnages*”, ele se refere tanto ao giro deles no carrossel (nas suas próprias “vidas”) quanto ao fato deles fazerem um filme, que por sua vez vai proceder em grandes e pequenos círculos. No final Walbrook diz “*la ronde est fermée*”, o que pode significar tanto “o carrossel está desligado” quanto “o círculo está fechado (completo)”²⁵⁷.

Quando o narrador anuncia a prostituta, ela entra em cena e o convida: -“Você vem, bonito?”. Ele responde dizendo: -“Eu não estou no jogo. [...] Eu dirijo a ronda”. A palavra *jogo* pode ser entendida, a princípio, como o círculo amoroso propriamente dito e, neste caso, o narrador está de fato posicionado no exterior, limitando-se a observar e realizar certas intervenções no fluxo. Mas ao se ampliar a compreensão de jogo para todo o espaço

²⁵⁶ Cf. ANNENKOV, Georges. *Max Ophuls*.

²⁵⁷ WILLIAMS, Alan. “The Circles of Desire – Narration and Representation in ‘La Ronde’”. In: *Film Quarterly*, vol. 27, n.º 1, outono de 1973, p. 39 (Tradução nossa).

da cena, da ficção e do filme, o personagem ocupa uma posição algo paradoxal, devido ao fato de ele negar, do interior deste espaço, a sua participação no mesmo. Tal contradição é a grande potência de uma dimensão reflexiva que não seja meramente tautológica. Só assim é possível diluir as fronteiras entre dentro e fora, entre a vida e a arte, entre o ser e o nada, até o ponto de conservar em contínua passagem os elementos (históricos, sensíveis) que atravessam a imagem. É nesse limiar – entre dentro e fora do filme – que caminha o narrador, ao organizar a construção de um discurso que, todavia, envolve a ele próprio; e ao interferir nos destinos dos corpos e das imagens, inclusive de si mesmo. Stam diz que:

também os cineastas criaram textos nos quais o diálogo contínuo entre o autor implícito e o espectador é tão importante quanto a própria história. *Conflitos de amor* (1950), de Max Ophuls, oferece um exemplo clássico. O “anfitrião” do filme (Anton Walbrook) é claramente um dublê autoral. No começo do filme, ele se apresenta diretamente para a audiência [...]. A ubiquidade e a onisciência do anfitrião, fica claro, deriva da sua relação especial com os poderes mágicos do dispositivo cinematográfico. Em vários momentos, ele passa por equipamentos de estúdio e parafernalias filmicas. Vemos ele manipular um holofote a girar a manivela do seu carrossel metafórico. Seu discurso reforça o seu poder de evocar a história, efetuar mudanças de estação, satisfazer seus personagens, alterar a iluminação, convocar músicas. Em certo ponto, vemos ele numa ilha de edição onde ele desenrola um rolo de filme, o examina, e então corta fisicamente o que tomamos por uma cena de sexo explícito²⁵⁸.

Enfim, cabe observar que a teatralidade do filme possui uma natureza fundamentalmente moderna, associando-se a práticas importantes, como o teatro brechtiano. O narrador orienta a prostituta do carrossel a se posicionar contra determinado muro e aguardar o sexto soldado da fila (Fig. 3.36-38). Assim fazendo, ele não apenas demonstra um conhecimento privilegiado sobre os acontecimentos do relato, como também torna evidente sua preocupação em controlar (e garantir) o funcionamento da ronda. No início do episódio “A moça e o soldado”, ela está encostada ao muro indicado previamente e nele permanece enquanto conta em voz alta os soldados que passam. Ela espera pelo sexto, conforme as orientações do mestre de cerimônias que, por sua vez, refletem as próprias instruções que um diretor transmite à sua atriz sobre como atuar.

²⁵⁸ STAM, Robert. *Reflexivity in film and literature*, p. 149.



Fig. 3.36-38: Aparições do narrador são marcadas pela frontalidade e pelo endereçamento direto.



Aqui, ele introduz o primeiro personagem da narrativa...



...e orienta os seus gestos.

Esse gesto (contar os soldados, esperar pelo sexto, conforme as instruções recebidas, segundo o “roteiro” previsto) carrega uma mistura sutil entre duas existências sensíveis distintas, mas inseparáveis: a da atriz cujo corpo está na cena e a da personagem por ela encarnada. Em última análise, tal aspecto remonta ao importante conceito de *gestus*, trabalhado por Brecht para revelar, ao mesmo tempo, as motivações dramáticas e as fabricações narrativas presentes nas ações, as emoções e relações sociais dos personagens em cena. Assim, a submissão da prostituta ophulsiana ao comando do narrador contém seu próprio comentário crítico que é, ao mesmo tempo, posicionamento político, social, e engajamento ficcional da atriz/personagem.

O mestre de cerimônias aparece novamente ao final do caso amoroso entre o soldado e a prostituta, agora fantasiado como tocador de corneta do exército (-“Perdão, é meu primeiro disfarce”). Fazendo soar seu instrumento, ele se esforça por encerrar com rapidez o encontro do casal para que a ronda possa continuar. De fato, sua preocupação é com a demora do soldado, que poderia comprometer a narrativa, como ele explicita em seguida (-“Um minuto a mais e a ronda teria parado”). No entanto, o mais interessante é

perceber que ele articula modos sempre originais e falsários de se integrar às cenas, transformando-as.

Rosenfeld diz que, no teatro barroco, “os personagens entregam-se ao disfarce e ao equívoco. [...] O Barroco ecoa o sermão da fugacidade deste mundo enganador. Tudo é máscara e disfarce”²⁵⁹. Com efeito, a predileção do apresentador pelos disfarces resulta, no nível cenográfico, num complexo jogo de aparências que coloca em evidência as relações do suposto mundo real com a sua contraparte ilusória construída pela arte. Ao vestir diferentes máscaras ao longo do relato (corneteiro do exército, escrivão, cocheiro, gerente de restaurante, mordomo, contra-regra), o mestre de cerimônias confessa a dimensão de engodo que constitui a sua própria existência sensível e, por extensão, do relato. Nessas aparições, a *mise en scène* possui uma grande intensidade autorreflexiva, presente não apenas no teor das palavras proferidas, mas, principalmente, nos gestos e tons carregados de artificialidade teatral (Figuras 3.39-3.44). “A imensa sensualidade do teatro barroco ensina-nos [...] que o mundo dos sentidos é irreal como o teatro. Face ao mundo, porém, o teatro tem a honestidade de confessar-se teatro e de saber que é engano”²⁶⁰.

É evidente que, em certo sentido, tudo não passa de uma trama tautológica, pois todo imprevisto e todo engano é absorvido pela ronda das imagens; estava escrito no roteiro desde o princípio, por assim dizer. Todavia, a atitude falsificadora do apresentador revela uma instabilidade do espetáculo (e do registro) ficcional, no qual cada mínimo desvio pode ser fatal. Na vida, como no filme, tudo pode de repente fenecer. Deve fenecer, inelutavelmente. Mas é justamente devido a essa insuficiência (da vida, da representação) que se deve continuar a busca, prosseguir na ronda das imagens e girar mais uma vez o carrossel. O fundamental é manter o mundo em movimento, em criação, em rotação, e este parece ser o papel simbólico e sensível do apresentador no nível da organização das cenas.

²⁵⁹ ROSENFELD, Anatol, *O teatro épico*, pp. 59-60.

²⁶⁰ ROSENFELD, Anatol, *O teatro épico*, pp. 59-60.



Fig. 3.39-44: Os muitos disfarces do mestre de cerimônias. Um corneteiro do exército.



Um escrivão.



Um cocheiro.



Um gerente de restaurante (maitre).



Um mordomo.



Um contra-regra.

Como visto, desde *A comédia do dinheiro* Ophuls utiliza a figura do mestre de cerimônias de maneira bastante singular. Tal mediador interage com os elementos da cena e parece marcar a própria função do diretor dentro dos filmes, jogando com os limites do olhar e da criação na representação artística. Em *La ronde*, por exemplo, o apresentador funciona de modo fortemente reflexivo, questionando e desvelando as ilusões que constituem o filme. Esses aspectos alcançarão uma forma ainda mais complexa na derradeira obra do cineasta, *Lola Montès*, na qual um apresentador circense articula as imagens da vida de uma cortesã vienense aos seus atos dentro do fluxo espetacular.

Cap. 4 – *LOLA MONTÉS*: A ANTI-VEDETE

*Ainda que o reflexo no lago
nos pareça mais vago:
conhece a imagem.*

Rainer Maria Rilke, “Sonetos a Orfeu”

A marca distintiva da imagem cinematográfica talvez se faça de modo caligráfico, envolvendo traços particulares e diferenças significativas em relação à tradição ou à neutralidade da escrita, certos índices cênicos ou narrativos que se desviam do padrão tecnológico (linguístico), do mero encadeamento de signos, e constituem idiosincrasias (ou “idiocias”) que individualizam a voz, a escrita, a imagem, em relação a determinada gramática, à maneira da “literatura menor” defendida por Deleuze, isto é, aquela capaz de jogar com as regras em vigência para subvertê-las politicamente²⁶¹. Assim, o estilo de um cineasta segue o ritmo das vibrações, composições e rasuras deixadas na “folha branca” pela “pena”. A criação não se resume à mera intencionalidade (em torno do objeto fílmico), ao simples relato ou à supremacia do autor (canonizada pela crítica francesa dos “jovens turcos” com a expressão “visão de mundo”) enquanto organizador de sensações e sentidos. Em vez disso, ela se abre para a própria invenção do artista enquanto outro, alguém que não é apenas, nem essencialmente, ele, e que recebe imagens possíveis como uma tábula rasa, uma sessão de psicografia.

“Eu sou o outro”, escreveu Blaise Cendrars, ecoando a inscrição deixada por Gérard Labrunie num autorretrato de 1912, ano em que este adotara o célebre pseudônimo de Gérard de Nerval. Também Rimbaud, ao refletir sobre a criação artística, em carta a Paul Demeny, datada de 15 de maio de 1871, formulou a famosa sentença: “eu é um outro!”. Tais enunciações, associadas às práticas singulares dos referidos artistas, sugerem um descentramento da criação que passa a se opor frontalmente à matriz (clássica) do sujeito cartesiano. Toda matriz inteligível ou sensível torna-se, antes, construção ilusória, pois o indivíduo não é o polo estável da identidade, mas sim um estrangeiro (ou estranho) da própria existência. Através do corpo, do pensamento, da imaginação, qualquer produção

²⁶¹ Vale lembrar, também, o artigo de Tom Gunning sobre o cinema menor (GUNNING, Tom. “Towards a Minor Cinema: Fonoroff, Herwitz, Ahwesh, Klahr and Solomon”. In: *Motion Picture*, nº. 3, 1989, pp. 2-5), no qual o autor chama atenção para um grupo de cineastas contemporâneos (na época) que operariam, através do deslocamento dos modos de produção dominantes do cinema estrutural ou das novas narrativas, e do uso de determinados recursos de vídeo, uma celebração de certa “identidade marginal, construindo, a partir dela, uma consciência revolucionária”.

sensível constitui uma esfera atravessada por forças e figuras plurais, sem corresponder, por isto, a nenhuma consciência racional. Nesse sentido, o papel do crítico (e do crítico de cinema) não é, ao menos necessariamente, o de ler uma obra e devolvê-la à tradição estabelecida, mas sim o de isolar fragmentos sensíveis para recompô-los na imagem do pensamento, de modo a dar forma filosófica (e analítica) às figuras ou ideias que encontram na tela existências incertas, construir uma significação (possível) para o filme ou seus fantasmas, reinventando continuamente as tradições possíveis.

A dimensão caligráfica enquanto *visualidade gramatical*, elemento diferenciador da existência humana ou sensível – e de sua relação com a técnica cinematográfica – se apresenta nos letreiros iniciais do filme *Lola Montès* (França, Alemanha, Luxemburgo, 1955), de Max Ophuls. Em letras amarelas, itilizadas, sobre um fundo azul liso – contraste que oferece destaque à escrita – os nomes creditados chamam atenção devido à elegância da sua composição. Integrantes da duração da obra, eles fornecem pistas, sempre provisórias, para a interpretação e a análise do filme, ou melhor, das imagens singulares que o compõem. A primeira delas, no caso, é o paradoxo temporal entre a caligrafia, técnica ancestral, e o cinema, dispositivo fundamentalmente moderno²⁶². Esse anacronismo radical, situado nas fronteiras da modernidade, não é apenas uma questão da construção narrativa de *Lola Montès* ou da obra de Ophuls em geral. Ele constitui o próprio limiar temporal da vida da cortesã retratada (meados do século XIX) e de sua representação espetacular pelo cinema (e pelo circo), ou seja, trata-se da permanência do antigo no seio mesmo da instituição foto-tecnológica mais poderosa do século XX.

O segundo aspecto contido nos créditos se liga à representação de um personagem histórico, marcado por contradições e interseções entre vida real e vida “reinventada” pela narrativa. Esta reinvenção, atualizada pelas singularidades do processo criativo ophulsiano, deve passar necessariamente pelos enquadramentos, pelos elementos cênicos, pelos atores, em suma, pela organização cenográfica, antes de encontrar forma definitiva na tela branca. A “vida real” do personagem feminino histórico representado, por sua vez, possui particularidades que se inscrevem na conjunção das imagens e dos sons.

Nesse sentido, a caligrafia é também o traço imaginário (e visual) que permeia qualquer escritura. Ela mostra que o fundamental não é tanto, nem sempre, o conjunto do

²⁶² Esse paradoxo é ainda mais forte devido ao atual desvanecimento da escrita manual, em função da crescente modernização do mundo (com suas praticidades de redação mecânica e digital) da qual o cinema é um dos principais representantes.

texto (ou a linguagem verbal do filme), mas sim as vibrações incontidas de cada letra, cada palavra, cada figura. Inscritas na superfície vazia, na folha ou no ecrã, tais vibrações correspondem a todo um devir sensível que traduz, na singularidade das formas, as ideias e vidas possíveis nas (e através das) imagens. Finalmente, o fato de a disposição dos créditos dar lugar de destaque à grafia – que não apenas torna inteligíveis os nomes escritos, como também é responsável por apresentá-los de um determinado modo, e não de outro – coloca em questão a própria “mão do diretor” enquanto sujeito consciente (ou não) da imaginação. Essa “mão que escreve”, presença excessivamente controladora ao longo de *Lola Montès* (cuja expressão máxima está na figura do mestre de cerimônias), converge, paradoxalmente, para a intensa reflexividade da obra, especialmente nos vertiginosos maquinários da *mise en scène*, lugar de questionamento e pensamento sobre os limites do olhar, da representação, da imagem, bem como dispositivo formal extremamente revelador quanto às manifestações da modernidade no filme e no cinema.

A análise subsequente se concentra nos procedimentos de encenação empregados no filme *Lola Montès*, a fim de encontrar, através deles, os sentidos possíveis para a obra. Para tanto, propõe-se três grupos principais de observação: o da cenografia circense, o das cenas-comentários e o da *mise en scène* interior. O primeiro deles seria formado por cenas transcorridas na grande arena do circo, marcadas, sobretudo, pela intensa autonomia espetacular em relação aos pressupostos narrativos convencionais; cenas que vão de encontro a diferentes energias originárias, como as dobras barrocas, as construções lúdicas, as máquinas de artifício, os labirintos visuais, a contínua transformação (de uma cena em outra), as atrações cinematográficas (o cinema de atrações), a repetição e a diferença. O segundo grupo envolveria cenas situadas nas rodas da engrenagem circense, isto é, no interior mesmo da máquina cenográfica, com especial atenção para os fios soltos, as asperezas surgidas nas dobras, a recusa da lapidação; mas também os bastidores, que se sobrepõem à cenografia circense, ao ponto de invertê-la, passando a constituir, eles mesmos, a cena atual. Finalmente, o terceiro grupo se faria das cenas que representam a memória, os *flashbacks*, a voz interior de Lola, cenas com traços mais naturalistas, embora constantemente colocadas em tensão pelos outros dois grupos – como se, no lugar de uma estrutura narrativa figurada pelo encadeamento das ações, houvesse blocos de cenas, em mútua pressão, que convergiriam e transbordariam umas nas outras.

É certo que outras propostas de agrupamento são possíveis. Por exemplo, pode-se distinguir simplesmente entre as cenas do circo, dos bastidores e dos *flashbacks*. No

entanto, divisões desse tipo estão demasiado submetidas aos aspectos narrativos da obra e partem de pressupostos predominantemente logocêntricos. O que se pretende com a divisão ora proposta é valorizar aspectos diretamente relacionados à organização da *mise en scène* ophulsiana, de modo a observar, nela, reflexões potentes sobre a fabricação da imagem e suas relações com o cinema moderno. De fato, essa *mise en scène* parece não apenas alcançar grande autonomia em relação à consecução encadeada do relato – trazendo a montagem para o seu interior, como queriam Godard, Deleuze, Bazin –, como também problematizar, através de conflitos visuais, a própria lógica da *transparência* e do progresso linear que constitui o modelo clássico narrativo do cinema hollywoodiano.

4.1. O maquinário circense

A grande arena do circo de *Lola Montès* – construída especialmente para sediar as filmagens – comporta, numa pista circular, quatro portais cobertos por cortinas teatrais, espalhados simetricamente por quatro polos ao longo da circunferência, os quais traçam, no interior desta, dois diâmetros perpendiculares. Ao longo desses quatro pontos cardinais, se desenham eixos espaciais nos quais os movimentos do filme se organizam. São deslocamentos de naturezas diversas: circuncêntricos, marginais (por vezes, o centro é um ponto de imobilidade ocupado por Lola), circulares (como no número equestre), turbilhonantes (caso do narrador ou dos acrobatas, dotados de certa liberdade), moleculares, verticais (em direção à cúpula) etc. Nesses movimentos, a plena exploração da profundidade de campo pela câmera, uma das marcas registradas do cineasta, valoriza intensamente as possibilidades do espaço. A célebre fórmula baziniana, segundo a qual “o quadro é centrípeto, a tela é centrífuga”, é certamente válida no picadeiro ophulsiano, espaço aberto (e ambíguo) onde gestos, corpos, cores, detalhes, ações se multiplicam ou se alternam sem parar, quase ao ponto da indistinção gravitacional. No interior da circunferência do picadeiro, o próprio centro se desequilibra ou se torna desimportante, ao oscilar em meio à vigorosa profusão de elementos cênicos que, por sua vez, nascem e se transformam continuamente ao longo do tempo. Ademais, cabe observar que a dimensão centrífuga de *Lola Montès* se dá privilegiadamente ao nível da *mise en scène* enquanto espaço imaginário, e não necessariamente na configuração geofísica do referido cenário.

No interior dessa arena, a figura de Ophuls já não é a do mero artista encenador, aquele que conduz a *mise en scène* e controla o seu curso, mas sim a de um maquinador de

mise en scènes, alguém que coloca em cena a potência (infinita) das cenas possíveis no circo. O diretor age, de fato, como um mestre de cerimônias que orienta os corpos e solicita os olhares no circuito das *mise en scènes* que é o filme (próximo e diverso do museu proposto por Daney). Nesse sentido, o imaginário é uma questão de maquinário e vice-versa, os mecanismos cenográficos compõem imagens que constituem o filme, como se ao cineasta e aos personagens já não coubesse um completo controle efetivo sobre a composição das cenas, que guardam em si um fundo de caos, de mistério, de espontaneidade na profusa combinação de elementos que povoam o quadro ao mesmo tempo. Como diria Godard a Marcel Ophuls:

Acredito aquilo que ele [Max Ophuls] levaria ao apogeu em *Madame de...*, e depois em *Lola Montès*, é a capacidade de fazer uma coisa profunda a partir do nada... com histórias que são sobre nada, qualquer coisa bem oriental, os arabescos, os movimentos de câmera, as pessoas que correm, que sobem e descem escadas dezenas e dezenas de vezes... saltitando, correndo... Nisso, há uma dimensão que me fazia pensar no expressionismo alemão quando ele não era demasiado pesado, nos primórdios de Kandinsky... e jamais me esqueceria dessa frase, eu que sou bastante pessimista, no final de “A modelo” [episódio do filme *O prazer*]: “A felicidade não é alegre”²⁶³.

Trata-se, no fundo, de um dispositivo de fabricação filmica profundamente marcado por sensibilidades e emoções que assumem, através da fecunda encenação, uma energia excessiva, incontida, indomável. Ao mesmo tempo, tal maquinário jamais é total, pois pode ser melhor percebido em suas partes, momentos, atualizações instantâneas e espontâneas da potência de convocar os movimentos do universo. A *mise en scène*, conceito originalmente associado a uma visão de mundo autoral²⁶⁴, torna-se, no caso de Ophuls, pura potência de imaginar o mundo de maneira original, isto é, ou de imaginá-lo, simplesmente²⁶⁵.

Essas questões são retomadas pelas relações visuais da sequência de abertura. Em plano fixo, estão suspensos dois candelabros, cujas formas misturam o clássico ao moderno: ao redor dos pêndulos de cristal em estilo imperial, há uma ciranda de redomas de vidro, com lâmpadas elétricas no interior e velas acesas no topo. Esse detalhe – como muitos outros ao longo do relato – carrega uma profícua ambiguidade histórica, na qual elementos modernos (como a eletricidade) coexistem em tensão com a ambientação

²⁶³ GODARD, Jean-Luc; OPHULS, Marcel. *Dialogues sur le cinéma*. Lormont: Le bord de l'eau, 2011, p. 17.

²⁶⁴ Cf. OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. *O cinema de fluxo e a mise-en-scène*.

²⁶⁵ Cf. COCCIA, Emanuele. *Filosofia de la imaginación*.

narrativa no século XIX (a primeira luz elétrica, por exemplo, surgiu quase vinte anos após a morte da Lola histórica). Ademais, o plano é composto de maneira aparentemente simétrica com relação ao eixo central, impressão que não resiste a um olhar mais atento (o lustre da esquerda está ligeiramente mais elevado em função da inclinação da câmera). Se o equilíbrio simétrico está mais próximo do ideal classicista ou renascentista, o plano oblíquo, procedimento que se repete ao longo do filme, indica a ruptura com os padrões tradicionais e sua potente renovação pela *mise en scène* barroca.

Durante dois ou três segundos, a câmera permanece fixa diante dos lustres imóveis, até que um silvo atravessa o quadro. Então, o maquinário espetacular, potência de imaginar, subitamente começa a funcionar. A melodia dos créditos, que ainda ecoava na cena, é interrompida e a música circense começa a tocar em ritmo galopante. Durante todo o filme, o apito do narrador serve como incitador ou catalisador da *mise en scène*, ativando-a e fazendo circular os seus diversos elementos: atores, música, luzes, cores, figurinos, objetos, câmera etc. É como se ele agisse para convocar os diversos blocos do espetáculo circense, postura que confere às imagens uma dimensão notadamente reflexiva, na qual o processo de construção das cenas é revelado e questionado a partir da própria imanência das mesmas. Sempre que o mestre de cerimônias sopra o seu instrumento, corpos ou gestos ganham vida e passam a compor (a cada vez) uma relação singular.

No restante da abertura, é possível vislumbrar algo mais do caráter artificioso (e nunca meramente artificial) do circo ophulsiano. A descida dos lustres é acompanhada pela câmera. No trajeto, ela revela o Tio Sam – personificação da nação estadunidense, lugar da grande utopia democrática das imagens, das grandes imagens democráticas, paradoxo radical entre espetáculo e política, presente desde a velha concepção do cinema como “arte das massas”²⁶⁶ – que conduz uma orquestra de negros, vestidos com trajes amarelos bastante estilizados²⁶⁷. A música dá lugar ao rufar dos tambores, estes que, no circo, anunciam a iminência dos grandes acontecimentos. O *crescendo* de expectativa culmina, apenas temporariamente, na entrada do apresentador.

Após a descida, os dois lustres se encontram parados em plano frontal e fixo. As cordas que os sustentam não são mais visíveis, o enquadramento abstrai o teto. Cumprida a sua parte na ativação do mecanismo cenográfico, ocorrida alguns segundos antes, as

²⁶⁶ Cf. BADIOU, Alain. “On cinema as a democratic emblem”. In: *Cinema*. Cambridge: Polity Press, 2013, pp. 233-241.

²⁶⁷ Os trajes estilizados são um dos traços distintivos do filme, usados de maneira não-naturalista, como ressalta o figurinista Annenkov, em suas memórias (Cf. ANNENKOV, Georges. *Max Ophuls*, p. 91).

luminárias podem voltar a ser decoração comum, simples adornos na composição das imagens. De fato, ao longo do filme, a cenografia (nesse sentido, fortemente barroca) é marcada pela contínua reflexão entre jogo e maquinário, pela qual as coisas podem ser, a um só tempo, engrenagem e magia, remetendo à própria fabricação (não por acaso, a comparação deleuziana da lente de Ophuls com a caneta de Raymond Roussel, como será abordado). O segredo das formas nunca está plenamente no quadro, mas na relação deste com o extracampo – ou seria um intracampo, um entrecampo – como no jogo de espelhos do célebre autômato descrito por Poe²⁶⁸. No circo, o olhar adentra um labirinto visual e se perde nas dobras da cena: circo, saltos, memória, bastidores, vestidos, molduras, cortinas.

Ao atravessar os panos brancos cujas representações pictóricas antecipam o relato, o mestre de cerimônias parece emergir de um tecido fictício que corresponde, no fundo, à teatralidade do próprio filme – por trás das cortinas teatrais, os bastidores velados da ficção, suas profundezas, arcanos, segredos, ilusões. Os desenhos nos cortinados representam a própria história, feita dos episódios fragmentários da vida de Lola, duplamente exibida no palco circense. Em certo sentido, é a própria tela, sua superfície nívea, que se abre. Por trás dela, é possível vislumbrar uma pequena parte dos bastidores, onde atores, concentrados, aguardam sua vez de adentrar o picadeiro. Esse procedimento se repete em muitas outras cenas, deixando ver algo do que deveria estar oculto ou, de fato, está oculto para a plateia do circo.

Se todo naturalismo²⁶⁹ cinematográfico preconiza a transparência do narrador, a irrupção deste provoca um efeito reflexivo, propagado ao restante do filme. Na

²⁶⁸ “PERHAPS no exhibition of the kind has ever elicited so general attention as the Chess-Player of Maelzel. Wherever seen it has been an object of intense curiosity, to all persons who think. Yet the question of its modus operandi is still undetermined”. No ensaio “Maelzel's Chess Player” (1836), Edgar Allan Poe investiga o funcionamento de uma máquina de jogar xadrez denominada “O Turco”, provida de uma inteligência misteriosa capaz de derrotar os mais habilidosos oponentes. Inventada por Kempelen em 1776, ela caiu nas mãos do inventor Johann Nepomuk Maelzel, que a aperfeiçoou e exibiu ao redor do mundo. Ao problematizar a ambiguidade do mecanismo, isto é, sua potência farsesca e seu segredo mágico, Poe expressa todo o enigma do jogo e do espetáculo. O fato de o maquinário ser “desvendado” em nada oblitera o seu encanto. Pelo contrário: seu lance de espelhos improvável, seu mestre anão, sua aura sobrenatural apenas ressaltam a potência da técnica ilusória que coloca em relação, o dentro e o fora, o visível e o invisível, a diferença e a repetição. Tal dispositivo ilustra fortemente o espírito moderno, ao ponto de Walter Benjamin, um dos seus principais filósofos e leitor assíduo de Poe, se basear no conto para formular um dos seus mais belos e enigmáticos textos, as “Teses sobre o conceito de história”. O próprio Poe diz: “it would be grossly absurd to compare with the Chess-Player, any similar thing of either modern or ancient days”.

²⁶⁹ Ao falar dos critérios naturalistas no cinema, Ismail Xavier (*O discurso cinematográfico*, p. 42) se refere “à construção do espaço cujo esforço se dá na direção de uma reprodução fiel das aparências imediatas do mundo físico, e à interpretação dos atores que busca uma reprodução fiel do comportamento humano, através de movimentos e reações ‘naturais’;” e também ao “estabelecimento da ilusão de que a plateia está em contato direto com o mundo representado, sem mediações, como se todos os aparatos de linguagem utilizados constituíssem um dispositivo transparente (o discurso como natureza)”.

apresentação de Lola, os adjetivos convocam a curiosidade do público para a organização e o funcionamento do espetáculo. O mestre de cerimônias se dirige ao espectador de modo frontal e direto, sem maiores rodeios do que as próprias voltas da fabulação. Seu discurso (não apenas no nível verbal, mas principalmente nos gestos e aparência) é profundamente reflexivo e seu corpo, centralizado, se move até o meio da pista circular. No trajeto, acompanhado pela câmera, pode-se ver os figurantes vestidos de serviçais e o público das arquibancadas. Essa plateia, povoada pela mistura de figurantes imóveis e figuras de papelão, constitui o pano de fundo comum da cena circense que, mais uma vez, revela a sua fibra espetacular. Ademais, o plano é todo povoado por pequenos lampejos, de personagens e movimentos, ocorridos em geral no fundo do quadro, e contrapostos ao centro da arena, onde, com exceção do narrador, todos estão imóveis.

Essa reflexividade primordial do mestre de cerimônias ecoa nos mais diversos níveis da obra, funcionando não apenas como uma lei que estrutura o filme (e se comunica com outras obras e práticas, em intertexto), mas também como resposta possível da arte espetacular face às tensões que emergem do período conhecido como modernidade. O dentro e o fora do filme se refletem através dos modos de aparição do narrador-personagem e da vedete, que fazem pulsar todo o maquinário cenográfico. Com efeito, mais do que tematizada, nos diálogos, nos objetos, nas lâmpadas, nas velas, na presença do Tio Sam e sua orquestra de escravos, os elementos associados à sensibilidade moderna se inscrevem nas formas visuais do filme, cujo dispositivo cenográfico notadamente lúdico é dotado de profunda autonomia em relação à estrutura narrativa.

Ao continuar o seu trajeto, o apresentador atravessa um longo corredor de bailarinas vestidas em tons outonais. Dispostas em duas fileiras que convergem, em formato de “V”, para o fundo do quadro onde outra bailarina ocupa a posição central, elas transmitem uma ideia de multiplicidade e recorrência, simbolizando as inumeráveis Lolas da imaginação. Com efeito, a cena ophulsiana tem dois traços principais: o inesgotável potencial de movimento, pelo qual todo o plano pode de repente se converter num vivo labirinto barroco, e que já está virtualmente presente nos atores, nos objetos, na câmera (esta que, vez ou outra, parece respirar, como um olhar habitado por fantasmas); a profunda dimensão lúdica, que corresponde ao complexo maquinário da *mise en scène*, e que funda relações de liberdade entre os corpos e olhares presentes no quadro.

Em relação à montagem, vale lembrar as palavras de Godard: “ao mesmo tempo em que a montagem nega, ela anuncia e prepara a *mise en scène*”; as duas são

interdependentes. *Colocar em cena* é maquinar, e a respeito de uma maquinação, pode-se dizer se ela é bem ou mal montada”²⁷⁰. Em *Lola Montès*, a montagem é sempre um contínuo processo de composição do vasto maquinário cenográfico que converge para o cenário circense. Assim, “falar da *mise en scène* significa, automaticamente, falar ainda e desde sempre da montagem”.

Quando o narrador – posicionado em primeiro plano, emparedado pelas referidas bailarinas e observado pela plateia circense ao fundo – sopra longamente o seu apito, se vira de costas para a câmera e ensaia um gesto de regência orquestral, a cena magicamente se povoa (Fig. 4.01-03). As atrizes fazem malabarismo com claves e objetos simbólicos (coroas, chapéus, vasos); corações, estrelas e coroas oscilam no teto do quadro; um acompanhamento musical lúdico começa a tocar; o narrador anda de um lado para o outro do circo, acompanhado por um movimento panorâmico, enquanto termina de apresentar a protagonista. A profusão de movimentos dos corpos e objetos – em meio à contínua modulação musical, às frases pausadas do narrador, aos elementos cromáticos – compõe um espaço excessivo de formas e figuras.

M. Loyal (interpretado por Peter Ustinov) continua, então, a introduzir o personagem: ela não é meramente uma das muitas atrações do espetáculo, mas sim a fera mais indomável do alojamento das bestas, isto é, do circo, mas também do próprio cinema – o bestiário cinematográfico, a impiedosa *femme fatale*. De volta ao centro do quadro, ele pronuncia o nome da protagonista e se afasta das fileiras de bailarinas, caminhando devagar em direção ao antecampo. Para acompanhá-lo, a câmera produz um plano cada vez mais aberto, se inclina levemente para cima, em *contra-plongée*, e mostra, novamente, alguns elementos dos bastidores cênicos (os refletores apontados para a arena, os pêndulos oscilantes, a orquestra do Tio Sam), além de uma acrobata no topo do quadro, uma das imagens possíveis de *Lola Montès*. O espaço fílmico, aqui e em outras cenas, resta sempre por descobrir ou ocultar, numa relação oscilatória da câmera com o campo e o fora-de-campo, que devolve um ao outro, sem cessar:

a abundância de ornamentos sempre excede: ao quadro, à narrativa, ao picadeiro, há sempre mais a mostrar (próximo a Fellini e Visconti aqui). Todo mostrar trata também de esconder, esta é uma das reversões fundamentais de *Lola Montès* (de quem ao final parece que sabemos ainda menos). Aqui se mostra muito e se esconde na mesma proporção²⁷¹.

²⁷⁰ GODARD, Jean-Luc. “Montage, mon beau souci”, p. 31.

²⁷¹ GOMES, Juliano. “Lola Montès, de Max Ophüls”. In: *Revista Cinética*, maio de 2011.



Fig. 4.01-03: Após apresentar o espetáculo, o mestre-de-cerimônias sopra o seu apito e ativa o maquinário cenográfico do circo, no qual bailarinas fazem malabarismo e objetos oscilam no quadro.

O narrador apita e se vira de costas, gesticulando para que a cena seja interrompida. Os tambores rufam e as luzes se apagam. Como nas permutas cênicas do teatro, todo o cenário se transforma quando elas acendem novamente. No intervalo de um corte, de uma elipse, de um estranho *raccord*, a cena se transforma em outra. Esse contínuo devir de uma cena em outra se repete ao longo de todo o filme, como se elas não estivessem

simplesmente encadeadas pela montagem, mas sim fluíssem, se desdobrassem e transbordassem umas nas outras.

4.1.1. O horror do vazio

O maquinário lúdico, a dimensão barroca, a reflexividade técnica, o movimento contínuo constituem os traços gerais da cena circense em *Lola Montès*. Todavia, a cada vez que a cortesã é convocada para a cena, a fim de encenar as atrações da sua vida fabulada, a imagem adquire singularidades próprias – pode-se dizer que, entre o potencial imaginário ophulsiano (em termos redutores, sua “visão de mundo”) e a atualização particular de cada imagem, de cada cena, emergem os aspectos singulares da organização desta. Portanto, é preciso prestar especial atenção aos diferentes modos de aparição da protagonista, a relação desta com o espaço do quadro e seus elementos, sem deixar de considerar, contudo, o duplo movimento que constitui toda *mise en scène*: por um lado, em direção ao universal, a esfera das imagens possíveis e que restam por encarnar; por outro, rumo ao particular, as especificidades de cada imagem que as cenas atualizam.

Nesse sentido, toda a cenografia do filme se aproxima de um tipo bastante moderno de dispositivo linguístico, encontrado, por exemplo, na literatura surrealista de Raymond Roussel²⁷². Segundo Michel Foucault, esta “teria captado de modo exemplar a existência, na linguagem, de uma distância essencial, um deslocamento ou desdobramento, que obedece a quatro ações: relato, procedimento, acontecimento e repetição”²⁷³. Nas várias reproduções e reiteraões da cenografia circense, as suas “extraordinárias máquinas” (as plataformas giratórias, os alçapões, os palcos móveis, os signos pendulares), os seus “estranhos atores-artesãos” (os anões lilliputianos²⁷⁴, os gigantes, os monstros, os palhaços), existe um vazio fundamental a ser preenchido pelo maquinário das imagens. Em Roussel, esse vazio é estendido ao intervalo máximo entre duas frases semelhantes, de modo que, nelas, duas palavras “vivem vidas diferentes, ou melhor, são deslocadas para

²⁷² A esse respeito, vale lembrar que Foucault foi, talvez, o principal filósofo responsável por traçar um quadro biopolítico das sociedades modernas através do problema do sujeito em suas relações com os dispositivos históricos do poder e do saber do mundo ocidental. Nesse sentido, sua obra delineia, ao mesmo tempo, uma genealogia e uma análise crítica da chamada modernidade.

²⁷³ *apud* ROUSSEL, Raymond. Tradução de Fernando Scheibe. *Locus Solus*. Desterro: Cultura e Barbárie, 2013.

²⁷⁴ O termo “liliputiano” é utilizado para qualificar as fabulações da feira ou do circo que são encenadas por pessoas de baixa estatura. Localizada em um arquipélago ao sul do Oceano Índico, ao lado da nação inimiga de Blefuscu, Lilliput é uma ilha habitada por anões com menos de quinze centímetros de altura, chamados lilliputianos. Em *As viagens de Gulliver*, Jonathan Swift relata a visita do protagonista ao local, cujos habitantes o tomaram por um espantoso gigante.

comporem outras palavras”. No caso de Ophuls, o vazio se encontra na repetição intermitente das diferentes imagens que convergem para o circo, onde os corpos ou signos retornam e se proliferam em novas imagens e cenas. Partindo das investigações do seu colega, o filósofo francês Gilles Deleuze desenvolve as seguintes reflexões:

Como explicar o “procedimento”? Segundo Michel Foucault, existe na linguagem uma espécie de distância essencial, de deslocamento, de desmembramento ou de rasgão. Acontece que as palavras são menos numerosas que as coisas e que cada palavra tem vários sentidos. A literatura do absurdo acreditava que faltava sentido; de fato, o que falta são os signos. [...] Há, então, um vazio que se abre no interior de uma palavra: a repetição de uma palavra deixa escancarada a diferença de seus sentidos. Seria a prova de uma impossibilidade da repetição? Não, e é aí que aparece a tentativa de Roussel: trata-se de aumentar esse vazio ao máximo, tornando-o determinável e mensurável, e de preenchê-lo, então, com toda uma maquinaria, com toda uma fantasmagoria que religa e integra as diferenças à repetição²⁷⁵.

É claro que as diferenças entre os meios são bastante significativas. Para aproximá-los, pode-se tomar a tela do cinema em sua semelhança com a folha branca, isto é, um espaço vazio, de não-linguagem, de não-imagem, onde as coisas, ideias ou palavras podem ser simplesmente recebidas, inscritas, acolhidas. Desse modo, também no cinema de Ophuls trata-se, sobretudo, de preencher os intervalos, as sobras, os vãos e não somente entre cada plano ou sequência, mas, principalmente, entre os diferentes blocos cenográficos, bem como entre as cenas, no interior de cada uma, nas suas margens ou sobras.

Pode-se observar o maquinário lúdico funcionar a todo vapor numa das cenas de retorno ao circo. Após o *flashback* da separação com o tenente, Lola surge centralizada, em plano fixo frontal, sentada sobre a locomotiva, circundada pelas bordas decorativas de um arco em gradil (Fig. 4.04). Seu figurino é bastante expressivo: as pernas à mostra sob a minissaia, o chapéu de longas abas, o rosto fortemente maquiado, o lenço vermelho descendo pelo rosto, a valise também rubra, os saltos altos. Tudo parece indicar uma espécie de sensualidade luxuosa, de circulação faustosa, de fruição exibicionista, impressão reforçada pela chegada dos homens de terno (Fig. 4.05). Mascarados com gigantes moedas e portando carteiras vermelhas, eles executam uma coreografia que simboliza o comércio da imagem feminina, lançando cédulas de dinheiro sobre a condessa,

²⁷⁵ DELEUZE, Gilles. “Raymond Roussel ou o horror do vazio”. In: DELEUZE, Gilles. *A ilha deserta*. São Paulo: Iluminuras, 2006, pp. 99-100.

quando esta desce a rampa com passos serelepes e faz a sua entrada triunfante. Então, eles se agrupam atrás dela, enquanto M. Loyal aparece imponente ao fundo do quadro, saído do arco do trem, para contextualizar os eventos e informar que Lola poderia ter sido sustentada por amantes, mas preferira seguir o sonho de infância e se tornar bailarina (Fig. 4.06-07). Se tudo aparenta ser demasiado decorativo em Ophuls, o sentido último desta superficialidade é o de ser regida por um mecanismo notadamente moderno de produção sensível.

O mestre de cerimônias abre caminho entre os galantes senhores e desce a rampa lentamente, até parar ao lado da atriz posicionada em primeiro plano. Então, ele a puxa pelo pulso e arrasta o seu corpo em direção ao extracampo (Fig. 4.08). A partir daqui, é interessante notar que, ao menos temporariamente, o corpo de Lola assume uma relação mais ativa com o espaço do circo. Seguida pela câmera, ela encena o seu treinamento de dançarina em barras instaladas ao longo da arena, instruída por um bizarro maestro dadá, com cabelos esverdeados e botas listradas. Acompanhada pelo estranho professor, ela faz agachamentos, exercita as pernas, pratica poses. Se havia alguma lógica linear na narração em *voz off*, esta logo se perde (Fig. 4.09-10). Tem início um fluxo cenográfico composto por uma sucessão de atrações circenses autônomas, desencadeadas pelas apresentações da condessa ao redor do mundo e, provisoriamente, costuradas pelo discurso do narrador.

Ainda em plano-sequência, a bailarina dança nos mini-palcos interligados por cordas-bambas, reproduzindo a sua trajetória artística: Madrid, Roma, Varsóvia (Fig. 4.11-13). Bastante estilizados, os quadros valorizam frontalmente os gestos da atriz, mostrando, ao fundo, a plateia atenta. A câmera segue os movimentos com um longo e irregular *travelling* lateral que, em sua duração, explora o cenário ricamente povoado e decorado. A cinegrafia, às vezes, se desvia dos seus supostos centros (Lola e o narrador), como no momento em que, após uma ligeira inclinação, faz retornar o maestro maluco, desta vez no topo de uma torre, e só então volta a contemplar a cortesã. Esta, ao chegar ao último palco, imobiliza-se no centro da base giratória e faz uma pose exibida com as mãos. Seu corpo roda lentamente, enquanto M. Loyal introduz o mini-relato do tirano que se apaixonara por ela, imagem que se funde à cena atual para produzir outra (Fig. 4.14).



Fig. 4.04: O maquinário circense funciona a todo vapor.



Fig. 4.05: Lola chega num plano marcado pela frontalidade e pelo exibicionismo.



Fig. 4.06: Ao seu redor, a coreografia dos cavalheiros com cara de dinheiro.



Fig. 4.07: Vinda do fundo, a figura de M. Loyal se impõe (graficamente) sobre Lola.



Fig. 4.08: Ele arrasta a cortesã e a leva para outro fluxo cenográfico.



Fig. 4.09: Ela se exercita com o maestro...



Fig. 4.10: ...e treina passos de bailarina.



Fig. 4.11: A organização da *mise en scène* propicia a exibição frontal de Lola...

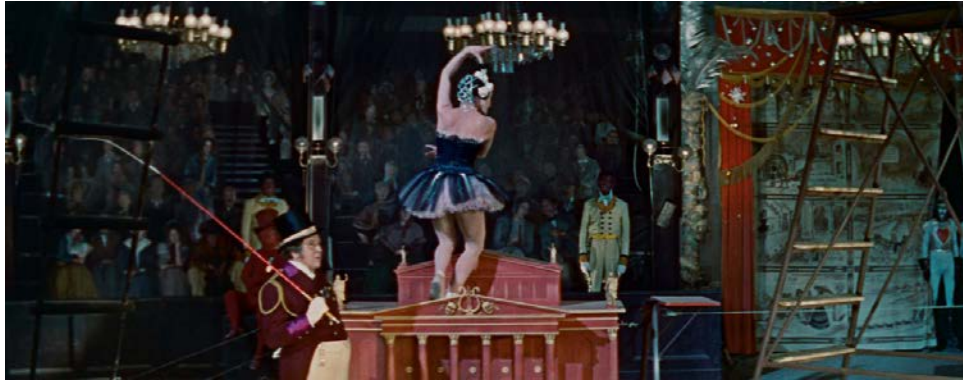


Fig. 4.12: ...que deve realizar sucessivos esforços físicos no espaço do circo.

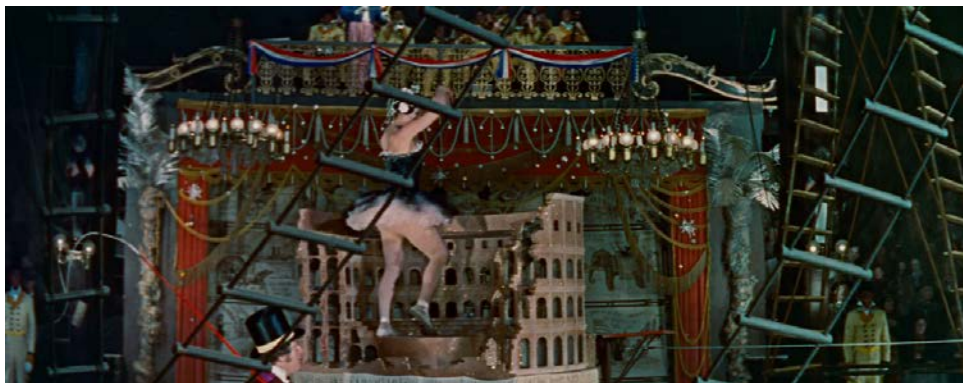


Fig. 4.13: Escadas, anteparos.



Fig. 4.14: No palco de Varsóvia, a plataforma gira, e então...



4.15: ...o apresentador reativa, com um disparo, o maquinário da cena.

Sem dúvida, um dos aspectos singulares da movimentação da câmera de Ophuls, especialmente ao se considerar a localização de seus filmes em certa linhagem historiográfica que converge para o cinema moderno, é o contínuo descentramento observado nos mais diversos níveis. O ponto de vista assumido não se identifica meramente com o olhar dos personagens e sequer representa um patamar distanciado para observar as emoções e corpos presentes na cena. Embora a lente pareça operar no tênue limiar das existências sensíveis que acompanha, respondendo de perto às vibrações de seus corpos, de suas respirações, de seus gestos, guarda em relação a elas uma diferença fundamental. Esse aspecto se desdobra, mais profundamente, na atitude geral da câmera frente ao mundo pró-filmico. Embora existam determinados elementos em destaque (corpos, objetos, personagens), o olhar não se limita a encará-los fixamente, como se buscasse algum centro ou sentido privilegiado que interrompesse o movimento. Em vez disso, prefere agir por derivas, pausas, desvios, percorrer os espaços das cenas, convocar elementos do extracampo, reconfigurar as relações estabelecidas. Produzir, enfim, contínuas transformações ou renovações na composição do quadro, sucessivos reenquadramentos.

Nesse sentido, cabe observar que a cinegrafia ophulsiana é marcada por uma grande heterogeneidade sensível. Se a valorização do plano-sequência é facilmente perceptível como um dos principais traços da sua câmera, os modos de funcionamento variam substancialmente em cada caso. Ao retomar criticamente Mitry e Bazin, o teórico Pascal Bonitzer aponta que, no plano-sequência, “a montagem é simplesmente reabsorvida na *mise en scène*, substituída ou, se assim quisermos, tornada implícita pelos movimentos de câmera”²⁷⁶. Em vez de se pautar pela montagem, seguindo uma decupagem pré-estabelecida, a reunião das cenas “se faz [...] na continuidade da tomada, na filmagem” propriamente dita. Assim, no caso de Ophuls, a imanência da filmagem faz emergir todo um fluxo cenográfico composto por desvios, cadeias, superposições. Principalmente nos últimos filmes do cineasta, o mundo é continuamente reenquadrado e, portanto, ressignificado pela exploração do espaço cênico, sendo este marcado por uma intensa teatralidade perceptível dos elementos decorativos aos corpos secundários, passando pela valorização fundamental da profundidade de campo. As possibilidades são tão ricas quanto a profusão dessa vida teatral inesgotável.

²⁷⁶ BONITZER, Pascal. “Qu'est-ce qu'un plan?”. In: *Le champs aveugle*. Paris: Gallimard/Cahiers du cinéma, 1982. Tradução de Ruy Gardnier para o português disponível em: www.geocities.ws/ruygardnier/bonitzeroqueeumplano.doc

O narrador diz: -“Ela despreza o tirano. Mas tiranos possuem outros meios de... de sedução”. Então, ele retira uma arma do sapato e dispara em direção ao teto (Fig. 4.15). Desta vez, não é o apito, mas sim o barulho do tiro que serve como sinal de largada para o maquinário do circo funcionar. Um corte mostra a arena, na qual os cossacos adentram, “enviados pelo General”, enquanto M. Loyal comenta a história representada. Os cavaleiros galopam, em movimentos circulares, em torno da arena, sempre acompanhados pelas panorâmicas da câmera posicionada em ligeiro *plongée*. Enquanto cavalga, um deles toma Lola em seus braços, passando a transportá-la pela arena, como um mero objeto, como um brinquedo dos desejos do tirano. Povoada pelos corpos em rotação e pelo compasso da atmosfera sonora – composta pela trilha aventureira, os cantarejos dos cavaleiros, a voz do narrador, os assovios, os estampidos, os estalos do chicote, os apitos – a *mise en scène* adquire uma energia vibrante e vertiginosa que contribui para valorizar a circularidade do espaço (muito mais próximo dos anfiteatros gregos do que o retangular palco italiano). Para além dos meros encadeamentos lógicos, os cortes da montagem produzem certa fragmentação espaço-temporal que serve para intensificar a sensação de vertigem que atravessa a imagem. Tudo acontece com os cavalos circundando a arena, os cavaleiros vestidos com trajes lúdicos (figurinos), compostos pelas cores dos países em questão (Fig. 4.16-23).



Fig. 4.16: O micro-relato da Varsóvia é marcado pelos movimentos circulares.



Fig. 4.17: O corpo de Lola é levado por um cossaco em torno da arena.



Fig. 4.18: Enquadramentos variados. O formato da tela valoriza a geometria do espaço.



Fig. 4.19: Em *contra-plongée*, o soldado francês toma Lola do cossaco.



Fig. 4.20: Toda a sequência é dominada pela materialidade da voz do narrador.



Fig. 4.21: O movimento se acalma quando Lola é levada para o embaixador.

Um plano geral, com perspectiva lateral, valoriza ainda mais a circularidade da cena. Conta o mestre de cerimônias: -“Ao amanhecer, a embaixada francesa intervém”. Ele ocupa a posição central, assemelhando-se bastante a um regente de orquestra, circundado pela coreografia da perseguição que o embaixador francês desempenha para resgatar Lola do cossaco e levá-la para o seu castelo, representado por um pequeno palacete de cristal. A breve panorâmica realizada pela câmera acentua o deslocamento dos personagens pelo quadro. As luzes se apagam, as cortinas do castelo se fecham, um novo espetáculo é convocado.

Em suma, as cenas fluem dentro e através delas mesmas, compondo um verdadeiro labirinto de imagens, um *Locus solus* ophulsiano no qual, à maneira do Mestre Cantarel que exhibe as engenhosas fantasias e invenções do seu castelo fantástico, o apresentador do circo convoca, a cada aparição de Lola, toda uma fantasmagoria²⁷⁷ extravagante que vagueia sem limites ao redor da cortesã, desde os artistas da trupe circense até os objetos suspensos no quadro, desde as memórias vibrantes até as cortinas ocultas do picadeiro. Em sua prolífica obra dedicada ao cinema moderno, Deleuze aproxima a câmera de Ophuls da caneta de Raymond Roussel, ao dizer:

O que conta não é o vínculo do atual e miserável presente (o circo) com a imagem-lembrança dos antigos presentes magníficos. A evocação existe; o que ela revela mais profundamente é o desdobramento do tempo, que faz todos os presentes passarem, e tenderem para o circo como para seu futuro, mas também conserva todos os passados e os põe no circo como outras tantas imagens virtuais ou lembranças puras. A própria Lola Montez sente a vertigem desse desdobramento quando, bêbada e febril, vai se jogar do alto do capitel na minúscula rede que a espera embaixo: toda a cena é vista como numa lente da caneta tão cara a Raymond Roussel. O desdobramento, a diferenciação das duas imagens, atual e virtual, não chega ao fim, já que o circuito que dele resulta está sempre nos levando de umas às outras. É apenas uma vertigem, uma oscilação²⁷⁸.

²⁷⁷ Basta lembrar a proximidade etimológica entre *fantasma* e *fantasia* para reforçar que o maquinário em questão é bastante íntimo de um poderoso imaginário. Afinal, “como esquecer que o cinema se fabrica a partir de uma ciência-ficção em que se esbarram truques e astúcias, invenções imperfeitas, máquinas e mímicas aproximativas, que, unidas, não formam mais que o quadro sintomático de uma fantasmagoria geral? Algo como o realismo sonhado” (COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder - a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Tradução de Augustin de Tugny, Oswaldo Teixeira e Ruben Caixeta. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 92). “Pela primeira vez, sem dúvida, os fantasmas realmente encontram no cinema uma eficácia que antes só tinham nas lendas. Acredito nos fantasmas cinematografados como acredito nas histórias que, quando criança, me contavam, mas acredito neles, melhor dizendo, em uma crença perfeita. Ele, ela, está aqui, na minha frente, comigo, nessa tela, eu os vejo, não há a menor dúvida possível, suas mortes não passam, graças ao cinema, de um episódio de suas sobrevivências. É preciso acrescentar que se esses corpos figurados ainda vivem na tela da vida dos fantasmas, é porque eles se prestam às nossas fantasias” (COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder*, p. 211).

²⁷⁸ DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*, pp. 105-106.

Com efeito, há uma indissociação de tempos no interior da arena circense, ou melhor, de imagens-tempo²⁷⁹ colocadas em convivência, de unidades distintas que, apresentadas em conjunto, estabelecem um incerto equilíbrio e coexistem no circo. O grande ganho da interpretação de Deleuze parece ser a possibilidade de submeter o desenho ao ritmo, a consecução à oscilação, a narrativa à cena. Na *mise en scène* ophulsiana não é o tempo que se subordina ao movimento, mas sim o contrário. Mais do que marcar a ligação entre os *flashbacks* (“imagem-lembrança dos antigos presentes magníficos”) e os números circenses (“o miserável presente”), a imbricação dos dois tipos de registro revela o próprio tempo infinitamente refletido nas dobras das cenas, o seu fundamento oculto que, num mesmo fluxo, faz passar os presentes e conserva os passados. Não se está distante, aqui, das reflexões benjaminianas sobre as ruas, becos e vielas, segundo as quais é somente pelos desvios ou atalhos encontrados nas margens do espaço (no caso, urbano) que se escaparia, de fato, do tempo cronológico.

Pode-se questionar até que ponto o esquema deleuziano não agrupa, de modo demasiado precipitado – isto é, sem deter-se suficientemente nas singularidades do objeto – as cenas do circo e dos bastidores no mesmo conceito de imagem atual, contrapondo-os, por sua vez, ao passado enquanto imagem virtual. A princípio, tal divisão sistêmica parece não escapar por completo dos pressupostos cronológicos de uma tradição narrativa logocêntrica, embora contribua, sem dúvida, para desfazer a sua primazia. Estritamente falando, qualquer imagem em ato é, de partida, atualização de uma imagem potencial, uma não-imagem-ainda e, portanto, possibilidade de todas as imagens. Assim, a distinção de Deleuze só seria válida em termos relativos: para ser considerada virtual, uma imagem na tela do cinema necessita de outra que estabeleça com ela uma relação de atualização. Um vínculo desse tipo pressupõe o encadeamento racional de duas ou mais imagens, constituindo, de partida, um elo narrativo incipiente. Em suma, é somente ao lado das cenas do circo entendidas como imagem atual que um suposto passado ou lembrança poderia ser tomado como pura virtualidade.

²⁷⁹ Para Deleuze, a imagem-tempo rompe com o esquema sensório motor característico da imagem-movimento. Nesta, os objetos prolongam-se em ações (ou reações) dos personagens, passagem da percepção à ação, encadeamento. Já o novo modelo se marca pela suspensão desse vínculo, a imagem não mais se prolonga diretamente em movimento, mas põe dois termos em relação: o atual e o virtual. Por um lado, se abrem zonas de lembranças, sonhos e pensamentos, por outro, as imagens se atualizam em estados psicológicos que podem retomar o fluxo do movimento. O atual seria da ordem do real, do físico, do objetivo, do descritivo (sem ser, conclusivamente, nada disto), enquanto o virtual seria da ordem do mental, do imaginário, do subjetivo, da narração (DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*, p. 61).

A “linha de fuga” deleuziana estaria no belíssimo “fenômeno cristalino”, em que “existe a troca entre uma imagem atual e uma imagem virtual, o virtual tornando-se atual e vice-versa; e também há uma troca entre o límpido e o opaco, o opaco tornando-se límpido e inversamente; enfim, há a troca entre um germe e um meio”²⁸⁰. Para o filósofo, o imaginário não seria mais do que esse conjunto de trocas, essa contínua oscilação cristalizada na forma da imagem-cristal: o que se vê no cristal é a “potência do falso”, “o tempo em pessoa”, a “autotemporalização” que torna indiscerníveis os pares fixados do modelo de verdade. A imagem-lembrança não é, portanto, apenas o passado, mas também a fabulação e encenação de uma vida²⁸¹; ao mesmo tempo, o presente não é mais uma simples imagem em ato, mas a própria repetição infinita do mecanismo circense, espécie de eterno retorno das engrenagens do espetáculo, do seu imaginário improvável. Deleuze dirá que “as imagens de Max Ophuls são cristais perfeitos”. Nelas,

a imagem atual e a imagem virtual coexistem e se cristalizam, entram num circuito que nos leva constantemente de uma a outra, formam uma única e mesma “cena” em que as personagens pertencem ao real e no entanto desempenham um papel. Em suma, é todo o real, a vida inteira, que se tornou espetáculo, conforme as exigências de uma percepção ótica e sonora pura. A cena, então, não se contenta em fornecer uma sequência, ela se torna a unidade cinematográfica que substitui o plano ou constitui ela própria um plano-sequência. É uma teatralidade propriamente cinematográfica, o ‘acréscimo de teatralidade’ de que falava Bazin, e que só o cinema pode dar ao teatro²⁸².

Na esteira de Gaudreault – para quem o *modus operandi* da instância narradora é organizar, em discurso, os planos produzidos pela instância mostradora – pode-se dizer que a cena ophulsiana resiste à montagem, pois “não se contenta em fornecer uma sequência” entregue ao processo de *mise en chaîne* das imagens. Pelo contrário, ela adquire crescente autonomia, até “constitui[r] ela própria um plano-sequência”, através do qual a lógica da predominância narrativa pode ser continuamente neutralizada e colocada em segundo plano – ou melhor, sob o plano, submetida a ele. Não é preciso dizer que essa dimensão cenográfica, algo rebelde à montagem mais estritamente discursiva, remonta ao conflito entre narrativa e atração mencionado anteriormente. Com efeito, ao problematizar a duração dos planos e apostar numa “teatralidade propriamente cinematográfica”, a *mise en*

²⁸⁰ DELEUZE, Gilles. “Dúvidas sobre o imaginário”. In: *Conversações*, p. 85.

²⁸¹ “A verdadeira vida, essa à qual a arte dá acesso, não é bem uma outra vida desligada dos laços circunstanciais da existência, mas é a própria vida passada, acrescida da intervenção da arte e, assim, duplamente revivida” (Raul Antelo, na introdução de ROUSSEL, Raymond. *Locus solus*, p. 21).

²⁸² DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*, p. 105.

scène de Lola Montès se aproxima fortemente da lógica de um “cinema de atrações”, como conceituado por Gunning, atualizando vários de seus traços e possibilidades através de construções visuais inovadoras.

4.1.2. Um cinema de atrações?

Uma imagem pode ser uma atração? Uma existência capaz de exercer alguma força, gravitacional, física, emocional, sobre outros corpos e seres? Pode possuir um poder ou fascínio que a desloque ou desloque para si outra existência? A resposta a essas perguntas depende da formulação de uma ontologia própria da imagem, questão demasiado complexa para ser devidamente explorada neste estudo. Em todo caso, seguindo a trilha dos filósofos contemporâneos que tentam confrontar os pressupostos logocêntricos (conceitos cuja linhagem passa por filósofos como Descartes e Platão, além de teólogos como Santo Agostinho e Santo Tomás de Aquino) e romper com as ideias que pautaram, ao longo da história ocidental, a relação do homem com o sensível, a resposta pode ser afirmativa. Longe de um simples texto aberto à leitura, a imagem é uma entidade com vida própria, dotada de uma existência sensível capaz de convocar ou constituir espectros historicamente animados²⁸³. Ao mesmo tempo, toda imagem, enquanto existência dotada de pura afetividade, precisa de um meio para se tornar atual (a tela, o espelho, a folha branca), e sua relação singular com esse meio resulta em diferentes modos de aparição, em diferentes *formas*.

Já foi dito que a forma de *Lola Montès* se afasta da mera narratividade, favorecendo a potência sensível que faz circular emoções e paixões pelas imagens, circulação esta que se associa, por uma chave histórica, a aspectos ligados à constituição da modernidade humana (desdobrando-se, por conseguinte, na contemporaneidade). Com efeito, há, no

²⁸³ A esse respeito, conferir AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. Tradução de Renato Ambrosio. São Paulo: Hedra, 2012. O filósofo afirma, por exemplo, que “a ninfa é imagem da imagem, a cifra das *Pathosformeln* que os homens transmitem uns aos outros de geração a geração, e à qual ligar sua possibilidade de se encontrar e se perder, de pensar ou de não pensar. As imagens são, portanto, um elemento marcadamente histórico, mas, segundo o princípio benjaminiano pelo qual surge vida de tudo aquilo do que surge história (e que poderia ser reformulado no sentido que surge vida de tudo o que surge imagem), elas são, de algum modo, vivas. Nós estamos habituados a atribuir vida somente ao corpo biológico. Ningal, por sua vez, é uma vida puramente histórica” (p. 61), ou que “as imagens são o resto, os vestígios do que os homens que nos precederam esperaram e desejaram, temeram e removeram” (p. 63). Cf. também COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*. Tradução de Diego Cervelin. Desterro: Cultura e Barbárie, 2010; LUDUEÑA, Fabián. *A comunidade dos espectros. I. Antropotecnica*. Tradução de Alexandre Nodari e Leonardo D’Ávila. Desterro: Cultura e Barbárie, 2012; e LUDUEÑA, Fabián. “Eternidade, spectralidade, ontologia – Por uma estética transobjetual”. Tradução de Luís Felipe Flores. In: *Revista Devires*, vol. 11, n.º.1, 2014, pp. 154-185.

filme, uma aposta na radical visualidade da imagem, uma *mise en scène* altamente consciente de suas condições de produção e recepção, capaz de convocar modos de engajamento particulares e de evocar várias das qualidades de um *cinema de atrações*, isto é, um cinema marcado pelo “endereço direto da audiência, no qual uma atração é oferecida ao espectador por um exibidor de cinema [...]. A exibição teatral sobrepuja a absorção narrativa, enfatizando a estimulação direta do choque ou da surpresa, às custas do desenvolvimento narrativo ou da criação de um universo diegético”²⁸⁴.

O termo cunhado por Gunning emerge da contraposição entre a “exibição teatral” e a “absorção narrativa”, com o propósito de valorizar o choque, a frontalidade ou o espanto característicos do primeiro cinema. A dimensão exibicionista está certamente refletida no apresentador circense, embora não se reduza a ele. Antes, ela corresponde a uma instância mais complexa, próxima ao *mega-mostrador filmico* conceituado por Gaudreault, que seria responsável pelas atividades de *mise en scène (mostrador pró-filmico)* e *mise en cadre (mostrador filmográfico)*, enquanto o *narrador filmográfico* cuidaria da *mise en chaîne*. Para o teórico, o sistema do relato cinematográfico se faria pela oscilação incessante entre essas diferentes partes, e seu equilíbrio teria sido comprometido pela narratividade clássica. Através da lógica das atrações, a obra de Max Ophuls possibilita a renovação de uma instabilidade originária das imagens em movimento, pois o diretor privilegia momentos de pura visualidade ou mostração. Constantemente suspensa pelo deslocamento funcional do modelo clássico, a narrativa se faz do investimento na teatralidade cenográfica e no estabelecimento de temporalidades não-lineares.

Além disso, é verdade que uma narrativa também pode ser uma “atração”, embora fundada por aspectos predominantemente racionais que submetem a visualidade ao encadeamento lógico das imagens. É verdade, também, que mesmo os filmes com maior investimento narrativo raramente são homogêneos ao ponto de desativar totalmente o choque, a surpresa, a sensação. Todavia, levando em consideração os termos desenvolvidos por Gunning, a absorção característica do relato corresponde, acima de tudo, ao arranjo operado pela montagem. O valor de um filme como *Lola Montès* estaria, pelo contrário, na potente desestabilização dos engajamentos e interpretações pautados por pressupostos predominantemente racionais.

Interessa recuperar, aqui, a energia primordial presente na palavra *atração*, que remonta ao termo latino *attrahere*, isto é, “puxar, arrastar, atrair”. O vocábulo, concebido

²⁸⁴ GUNNING, Tom. “The cinema of attraction[s]”, p. 384.

como um termo médico, era utilizado no princípio do século XV para se referir à tendência do corpo de absorver fluidos ou de alimentar-se. Desde cedo, é uma relação fisiológica que está em jogo: o corpo se afeta por algo exterior a ele, por uma substância que ele assimila e que pode nutri-lo, impregná-lo, transformá-lo. Paulatinamente, o termo passa a se referir: à capacidade dos viventes de atrair outros seres, no sentido figurado (c. 1560); às forças magnéticas (c. 1600); ou, numa acepção mais próxima ao espetáculo tradicional, algo “que atrai uma multidão, exibição interessante ou divertida” (c. 1829). Em todos esses casos, opera uma espécie de “tração” fundamental, uma força que arrasta consigo outras existências e que exerce um estímulo ou influência capaz de *afetá-las*.

Não se trata simplesmente de abordar os *efeitos* provocados sobre o espectador – preservando, na equação invertida, as variáveis da subjetividade racional –, mas sim de pensar em modos de produção (e análise) cinematográfica que privilegiam a sensibilidade fundamental da imagem. Nesse sentido, falar de visualidade é falar, também, do que não é visível, de um centro ausente, de figuras e sentidos em distante relação. Uma imagem, organizada enquanto atração, seria aquela capaz de puxar para si os gestos, figuras e as ideias que circulam no mundo, conectando o singular ao universal, o íntimo ao estranho, o diferente ao semelhante. A ideia de um “endereçamento direto da audiência” deve ser entendida apenas como resultante das formas que dispensam a mediação narrativa enquanto operador essencial (há, contudo, outras mediações em jogo). Com efeito, a despeito da inteligência que estrutura a narrativa de *Lola Montès*, a grande força do filme se encontra nos procedimentos cenográficos das imagens.

Assim, um aspecto mais específico das atrações em Ophüls seria a maneira complexa como os diferentes recursos cinematográficos são utilizados na organização das cenas, de modo a produzir reflexões sobre os próprios critérios estéticos e modelos representativos do cinema clássico. A conjunção de som, cor, formato da tela, figurinos, performances, gestos, palavras, produz sensações ambivalentes, enriquecendo a construção da imagem e funcionando como “atrações deslocadas”, componentes cênicos que se desviam da função para eles esperada e forçam a cenografia a uma contínua reorientação.

O *cinemascope* (imposição dos produtores ligada a um prêmio no salário do cineasta) e o *technicolor*, por exemplo, são renovações técnicas vibrantes que se misturam à estrutura circense. Ausentes do primeiro cinema, esses recursos são desviados dos seus supostos programas conservadores, isto é, o naturalismo e a ampliação do espaço visível. O formato da tela larga, criado em 1953 para aumentar o campo (logo, o poder) de visão, é

empregado por Ophuls num jogo incessante entre visível e não-visível, entre campo e extracampo – o “agora você vê, agora não” de que fala Gunning²⁸⁵. Objetos e corpos são ocultados, o controle do olhar sobre o espaço não é ampliado (a promessa da tela larga é frustrada).

O *technicolor*, por sua vez, introduzido como promessa de “realismo” em relação ao preto-e-branco, é aplicado de maneira antinatural em muitas das cenas, lançando mão de um poder fantasioso também presente nos momentos de renovação da tradição clássica, exemplificados por filmes como *The wizard of Oz* (*O mágico de Oz*, EUA, 1939), de Victor Fleming, *Singin' in the rain* (*Cantando na chuva*, EUA, 1952), de Stanley Donen e Gene Kelly e *The band wagon* (*A roda da fortuna*, EUA, 1953), de Vincente Minnelli, além do melodrama doméstico dos anos 1950, especialmente as produções de Douglas Sirk.

Essa dialética das atrações, que circula entre estimulação e ruptura, representa um dos aspectos mais instigantes de *Lola Montès*. Os elementos visuais são, muitas vezes, privilegiados em detrimento do desenvolvimento narrativo. Mais do que isso: deslocados e ressaltados, adquirem uma força de resistência ao próprio ritmo da narração que, todavia, continua a fluir, de modo fragmentário. O registro circense forma uma linha autônoma, às vezes diferente (e até contraditória) em relação aos *flashbacks*. Para alguns críticos, existem dois relatos distintos que interagem em um circuito de imagem e tempo cujo centro (vertiginoso) é o circo. Espetáculo e vida, *performance* e realidade serão, por fim, imiscuídos, intercambiados, pois o narrador frequenta os *flashbacks*, Lola é contratada como atriz circense, o rei é um ator cumprindo o seu papel²⁸⁶.

É preciso recordar que semelhante estrutura causou problemas com o público e os produtores, contribuindo para o fracasso comercial do filme. Gunning recorda que a fisionomia das diversões populares é determinada por pressões cíclicas de grupos defensores da moralidade. Na contramão dos interesses burgueses e comerciais que haviam acarretado a hegemonia narrativa nos primórdios do cinema, Ophuls foi censurado por realizar, em 1955, uma obra não convencional, distante das aspirações do lucro e da

²⁸⁵ GUNNING, Tom. “Now you see, now you don't: The Temporality of the Cinema of Attractions”. In: ABEL, Richard (Org.). *Silent film*. Londres: Rutger: 1999.

²⁸⁶ Quando vai fazer sua audição com o rei, Lola fala a ele: -“Ninguém te pediu uma audição para ser rei”. Mais tarde, quando a revolução estoura, eles têm o seguinte diálogo, em que Lola diz: -“Eles devem te encontrar no seu lugar, no seu papel...”. E o rei: “Em quê?”. Ao que Lola responde: “Em seu papel de rei!”.

moral²⁸⁷. Tal hipótese se reforça pela ação desesperada (e traiçoeira) dos produtores de remontar o filme logo após a morte de Ophüls, a fim de tentar convertê-lo numa narrativa padronizada, o que envolvia costurar os *flashbacks* na ordem cronológica e diminuir a importância do circo²⁸⁸. Outro fator a ser considerado é a desaprovação da maioria do público e da crítica que, aparentemente, não queria deixar o espetáculo se impor:

Lola Montès divide o público parisiense a tal ponto, que a polícia precisou intervir várias vezes no cinema Marignan, e o filme era precedido por um anúncio no microfone: o público é advertido de que verá um filme “fora do comum”, e ainda é tempo [...] de ser reembolsado, antes das primeiras imagens²⁸⁹.

Entendido o perigo desse anúncio (denúncia, acusação?), é verdade que a ruptura dos padrões hegemônicos (estéticos, temáticos e de produção) coloca a obra em uma posição “fora do comum” na história do cinema, tornando-a importante para cineastas como Jean Cocteau, Roberto Rossellini, Jacques Becker, Christian Jacque, Jacques Tati, Pierre Kast e Alexandre Astruc que, juntos, escreveram uma carta aberta em defesa da versão original, afirmando que “*Lola Montès* constitui uma iniciativa nova, audaciosa e necessária, um filme muito importante e que surge no momento em que o cinema precisa urgentemente de uma mudança de ares”²⁹⁰. Truffaut, por sua vez, se refere a Ophüls como “nosso cineasta de cabeceira”²⁹¹, Godard declara que seus movimentos de câmera são “absolutamente inimitáveis”, Jacques Demy dedica a ele o seu filme *Lola* (1961), e Jonas Mekas escreve o artigo já mencionado, no qual condena com veemência a remontagem da obra pelos distribuidores. Além disso, *Lola Montès* foi o filme francês mais caro produzido até então, o que torna ainda mais significativa a sua recusa em seguir os pressupostos comerciais. Nesse sentido, o cineasta Marcel Ophüls, filho de Max, lembra que o pai

²⁸⁷ Sabe-se que Ophüls demorava a concluir seus filmes. Também tinha resistência em seguir as convenções dos estúdios, principalmente devido à sua paixão por planos-sequência. Como dito, ao longo de sua carreira, encontrou vários problemas com os produtores, especialmente nos trabalhos realizados em Hollywood.

²⁸⁸ O filme foi relançado em uma versão diferente que agrupava todos os *flashbacks* na ordem cronológica, para compor uma narrativa linear e todas as cenas do circo em um bloco único, o *grand finale*. Mekas escreveu um artigo a respeito dessa violação, intitulado “O que os diabos farão com o distribuidor de *Lola Montès* no inferno” e publicado na sua coluna “Movie Journal”, do jornal *The village voice*, em 12 de agosto de 1959. Marcel Ophüls (“Dear Steve” (Prefácio). In: OPHÜLS, MAX. *Souvenirs*, pp. 5-6) assim explica o caso: “Levados à ruína, os produtores, em desespero, acreditavam se beneficiar da audiência do cineasta, convalescente num hospital em Forêt Noite, para tentar remontar o filme apressadamente e, em segredo, reestabelecer a ordem cronológica da vida “galante e escandalosa” da pobre Lola. Em vão, é claro! O grande público continuaria a fugir espantado dessa impiedosa denúncia daquilo que ainda não se chamava, na época, Sociedade do Espetáculo”.

²⁸⁹ GUÉRIN, William Karl. *Max ophüls*, p. 183.

²⁹⁰ GUÉRIN, William Karl. *Max ophüls*, p. 191.

²⁹¹ TRUFFAUT, François. “Max Ophüls is dead”, p. 234.

costumava dizer que “uma das tarefas essenciais do encenador [*metteur-en-scène*] é [...] representar os interesses do espectador frente ao poder do dinheiro”, aludindo ao confronto entre vontade estética e capital, entre arte e lucro, entre mediação e mercado, que atravessa a construção da imagem.

Em suma, ao apostar na autonomia das atrações, na frontalidade e na duração das imagens, o filme se desvia de certo planejamento narratológico predominante e passa a representar, ao lado de muitos outros, uma potente exceção à norma histórica da produção cinematográfica. Todavia, cabe observar que embora *Lola Montès* se aproxime de certos princípios vanguardistas, o investimento na dimensão espetacular jamais é completamente abandonado. Antes, sua energia primordial é como que desviada para a construção cenográfica, funcionando como um catalisador das possíveis ideias e sensações presentes (ou ausentes) na obra. É principalmente na organização das cenas que tais sentidos se desdobram, emanando de suas dobras, figuras, corpos, fissuras, gestos, detalhes, reflexos, rodeios, movimentos, omissões, relações. A linearidade e a inteligibilidade narrativa já não totalizam a existência da obra. Preceitos clássicos da absorção psicológica do espectador, elas são constantemente minadas pela independência das cenas, suas suspensões, atrasos, planos-sequência e tempos mortos (por exemplo, a cena em que Lizst ensaia sua despedida; aquela em que Lola recolhe, um a um, os pedaços da partitura por ele escrita; aquela outra em que ela deriva pelo navio, à noite; ou, ainda, toda a temporalidade circense, com as danças, as acrobacias, o salto mortal, o suspense, a surpresa).

4.2. As aparições da vedete

Embora a ideia geral de atração englobe alguns aspectos reiterados ao longo de *Lola Montès*, especialmente a frontalidade, a teatralidade e a convocação direta do espectador, é desnecessário dizer que existem diferenças fundamentais entre as muitas cenas e procedimentos formais utilizados para organizá-las. Em cada caso, o encanto se faz de modo particular, ao mesmo tempo em que emerge de um profuso maquinário no qual corpos, gestos, objetos e movimentos se tornam ligeiramente recorrentes. Esse aspecto se reflete, por exemplo, nas múltiplas aparições da protagonista no espaço do circo: a cada vez que ela entra em cena, a imagem se organiza de modo singular e, não obstante, é pautada por diversos traços ou procedimentos comuns ao funcionamento da cenografia

circense. As distinções se intensificam, contudo, quando as aparições do circo são comparadas às dos demais registros.

É preciso dizer que a série de aparições e desapareções da protagonista – tomada em sua dupla existência, o personagem Lola Montès, cortesã sedutora, e a vedete Martine Caroll, poderoso *sex symbol* do cinema francês – a organização da *mise en scène* constitui, no fundo, um verdadeiro ato de reflexão teórica sobre a imagem clássica, o olhar que ela solicita do espectador e o lugar da mulher neste jogo relacional. E vale reforçar que tal discussão não se apresenta de maneira estritamente verbal, isto é, através de enunciados e falas, mas sim na própria superfície das imagens que constituem, assim, pensamentos visuais sobre a natureza dramática, ficcional, teórica e conceitual da imagem cinematográfica. Ao combinar de maneira complexa as extasiadas composições do filme a um discurso acentuadamente reflexivo, a obra de Ophüls problematiza as condições de existência do próprio objeto artístico, desde a sua criação até os critérios envolvidos na sua recepção.

Se toda repetição necessita de um protótipo, de uma imagem fundadora – não necessariamente equivalente a uma imagem ideal –, a entrada de Lola no palco circense pode ser tomada como o rascunho das suas sucessivas aparições ao longo do relato. Inclinação em relação ao eixo, a câmera entrecorta uma parte da arena vazia, cercada pela plateia na escuridão (onde as mulheres abanam seus leques), alguns lustres acesos (quatro abaixados, três suspensos), objetos pendurados e, fortemente destacado pela luz, o grande portal com cortinas fechadas, no topo do qual Tio Sam movimenta os seus braços para reger a orquestra de negros.

De repente, a cena se renova. Na pista circular, antes deserta – imagem do vazio a ser preenchido pelo maquinário cenográfico –, recomeça a melodia galopante. Os lustres são erguidos e as cortinas se descerram, deixando passar um séquito heteroclito composto por três grupos de criados (diferenciados pela cor dos uniformes: vermelho, verde ou amarelo), quatro corneteiros gigantes, seis anões coloridos e quatro corneteiros a cavalo (Fig. 4.22-24). A extrema estilização das formas é constitutiva do maquinário circense, cuja sensibilidade flerta com o absurdo, com o bizarro, com o sobrenatural, sem jamais perder de vista a beleza das imagens. Como afirma Oliveira Jr. sobre um filme de Joseph Losey, “o paroxismo barroco consiste na figura antitética de uma beleza que é destruição e

vice-versa”²⁹². Enquanto os estranhos atores ocupam, pouco a pouco, o centro da arena, a câmera acompanha tudo, corrige a sua posição em relação ao eixo e passa a mirar, frontalmente, o palco circense.



Fig. 4.22: Então um corte mostra a cortina fechada...



Fig. 4.23: ...através da qual uma profusão de corpos e figuras entram em cena.



Fig. 4.24: Cores, formas e movimentos se inscrevem na organização da *mise en scène*.

²⁹² OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. *O cinema de fluxo e a mise-en-scène*, p. 55.

4.2.1. Uma atriz carregada para a cena

*Quem me levará
até o altar, antes que me agarrem
os cabelos e me arrastem?*

Eurípedes, *Iphigenia em Áulis*

O maquinário do circo tem vida própria e difusa. O mestre de cerimônias emerge do alçapão central – das profundezas da cena – enquanto, ao fundo do quadro, as cortinas se abrem para que cheguem os servos de amarelo (Fig. 4.25). Lola entra em cena numa carruagem conduzida por quatro cavaleiros fantásticos que se movem da esquerda para a direita, em direção ao centro (Fig. 4.26). Contudo, essa “entrada em cena” é, de fato, uma “colocação em cena” da atriz, impressão reforçada pela radical imobilidade do seu corpo. Este é simplesmente carregado para o chão pelos criados, depositado no centro do picadeiro sem precisar, para isto, mover um reles músculo.



Fig. 4.25: Por fim, o apresentador emerge de um alçapão central...



Fig. 4.26: ...enquanto Lola é transportada, imóvel, pelos servos.

O total congelamento do corpo de Lola no interior da cena parece remeter, de forma extrema, ao modelo de representação predominante da figura feminina no cinema clássico, que mostra “a imagem da mulher como (passiva) matéria bruta para o (ativo) olhar do homem”²⁹³. No conjunto das cenas do circo, a atriz realiza pouco ou nenhum movimento e está constantemente submetida aos desígnios do apresentador. A natureza circular da pista constitui uma espécie de aprisionamento em espiral. Nele, Lola ocupa o lugar de um centro vertiginoso, em torno do qual a dinâmica espetacular gravita de modo excessivo, ao ponto de desativar o próprio núcleo. Esse aspecto se associa à relação estabelecida entre Ophuls e Martine Carroll: incomodado com a imposição pelos produtores de uma atriz que não sabia dançar para interpretar uma bailarina, o cineasta preferiu jogar com sua completa imobilização durante as apresentações circenses. Com efeito, a simples colocação de um corpo estranhamente paralisado nesse espetáculo hostil faz emergir um conflito de ordem visual ligado às formas de representação da mulher e que se reflete na debilidade física e nas dificuldades da encenação perceptíveis na figura de Lola.

Nesse sentido, a primeira aparição – ou colocação – em cena da atriz é paradigmática. Enquanto ela permanece fixa, a câmera gira livremente ao seu redor. Tudo corre assim: quando a trupe se retira, de modo bastante coreográfica, ela resta sozinha ao lado do apresentador. Este sopra o seu apito, fazendo as luzes se apagarem e os tambores rufarem. Um corte faz surgir o lustre azulado que desce do teto até parar sobre o corpo de Lola. O mestre de cerimônias aponta o dedo para designá-la, foco de todo olhar. Um *close* mostra o rosto da atriz que diz, num misto de apreensão e indiferença: -“Vai dar certo”.

Depois, num plano conjunto dos dois personagens, ele ergue o chicote e anuncia a primeira parte do *show*: a rodada de perguntas e respostas. Então rodeia Lola, acompanhado pela câmera, estalando o seu vergalho e esclarecendo que ela responderá a qualquer questão do público sobre sua carreira escandalosa de *femme fatale*. O duplo movimento circular (Fig. 4.27-34) corresponde à encenação vertiginosa do personagem feminino e, ademais, desenha deste o destino inescapável em um mundo por demais vertiginoso, veloz, labiríntico, isto é, marcado por aspectos característicos da modernidade. Com efeito, na arena circense Lola quase não pode se mover e deve se submeter ao movimento do espetáculo – a plataforma giratória do casamento ou a jaula são também ilustrações disto.

²⁹³ MULVEY, Laura. “Prazer visual e cinema narrativo”. Tradução de João Luiz Vieira. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983, p. 452



Fig. 4.27: Imóvel no centro do picadeiro, Lola é exibida pelo mestre de cerimônias...



Fig. 4.28: ...que realiza, ao redor dela, uma volta de 360 graus...



Fig. 4.29: ...cujo curso é seguido pela câmera. A posição do apresentador se mantém...



Fig. 4.30: ...praticamente a mesma durante o volteio. A imagem de Lola, por sua vez...



Fig. 4.31: ...é submetida ao movimento cenográfico e mostrada de diferentes ângulos.



Fig. 4.32: De modo geral, a fixidez da vedete contrasta...



Fig. 4.33: ...com o volteio fluido do apresentador: no circo...



Fig. 4.34: ... Lola está continuamente submetida ao funcionamento do espetáculo.

Em conjunção com a representação meta-reflexiva da mulher, o fundo comum da encenação de Lola no circo é formado por uma dupla superfície: por um lado, uma espécie de sensibilidade cinematográfica associada a elementos tipicamente modernos, continuamente inscrita nas formas do filme; por outro, uma reposição de certa crise moderna na construção da imagem cinematográfica.

Em seu primeiro diálogo com Lizst, Lola afirma: -“A vida é o movimento!”. De volta ao circo, onde o movimento é bloqueado pelo próprio excesso (de estímulos, de gestos, de palavras), ela estaria mais próxima da morte do que da vida. “A imagem, à primeira vista, não se assemelha ao cadáver, mas poderia muito bem ser que a estranheza cadavérica fosse também a da imagem”, diz Blanchot²⁹⁴. Com efeito, à maneira dos antigos museus de cera, compostos ao mesmo tempo por reproduções e atores, corpos animados e inanimados, o vivo e o empalhado se justapõem num organismo incerto²⁹⁵.

Essa ambiguidade retorna na atitude de Lola dentro do circo: o corpo da *sex symbol* está rígido, seu belo rosto é inexpressivo. Diferentemente dos *flashbacks*, sua exibição é passiva – resultado, talvez, da rigorosa submissão ao mestre de cerimônias²⁹⁶ que impõe um roteiro e um modo de encenação pré-estabelecidos a serem repetidos todas as noites. O que resta a ela, além do esforço físico, é o traslado interior de suas lembranças, a recapitulação de sua vida. Apenas nesse lugar ela pode dominar a sua aparição pública, controlar as circunstâncias da própria exibição – por exemplo, dançar como bem entender e ser recebida pelo rei. Essa atitude confronta qualquer unidade narrativa possível, pois as imagens fragmentadas de Lola nos *flashbacks* transgridem a sua coerência ou continuidade, subvertem o fluxo do relato que só pode seguir incompleto, aos pedaços.

Em certo sentido, pode-se pensar que a cenografia circense compõe a imagem de uma espiral suspensa, em pleno limiar dos bastidores, sendo que as repetições (das figuras, gestos, ações) acarretam uma tendência geral à circularidade, enquanto as contínuas diferenciações ou variações produzem distanciamentos, descentramentos ou saltos helicoidais no conjunto das cenas ou na estrutura fílmica. Essa tendência giratória algo indistinta será frequentemente atravessada por linhas retas descontínuas, correspondentes aos *flashbacks* ou fabulações mnemônicas que terminam por reconduzir a novos centros a

²⁹⁴ BLANCHOT, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955, p. 268 (Tradução nossa).

²⁹⁵ SANDBERG, Mark B. “Efigie e narrative: examinando o museu de folclore do século XIX”. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (Orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 382.

²⁹⁶ SILVERMAN, Kaja. *The subject of semiotics*. New York: Oxford University Press, 1983, p. 226.

narrativa anárquica do picadeiro ou convulsionar em definitivo a sua estrutura. Desse modo, os muitos giros em torno da imagem de Lola – que, vale lembrar, não é a mesma a cada vez – resultam em outras imagens possíveis de espirais, como é o caso do vórtice abissal, ponto gravitacional do salto da acrobata e, mais profundamente, das falsas espirais (ou espirais policêntricas), formas desprovidas de um centro permanente e, por isto mesmo, potentes na singular entropia que as constituem.

Por fim, é preciso observar que a oscilação do par mobilidade-imobilidade apresenta diferenças significativas ao longo do filme. Em se tratando dos *flashbacks*, pode-se perceber que Lola possui maior liberdade de locomoção, o que resulta, por vezes, em certo grau de agressividade corporal. Seus deslocamentos, em geral, são lineares: avanços, investidas, projeções, como na cavalgada em direção ao rei ou nas viagens de carruagem. Os bastidores, por sua vez, são marcados pelo esgotamento e pela suspensão, aspecto presente, por exemplo, no espaço reduzido do camarim-jaula, que não enquadra senão o fugaz intervalo de um corpo extenuado.

4.2.2. O sacrifício da vedete

*Será sempre preciso sacrificar
alguma coisa da realidade à realidade.*

André Bazin

Se, ao menos simbolicamente, a cena do circo é o lugar onde Lola está morta, a cenografia circense é um ritual de imolação. Não por acaso, a rodada de perguntas e respostas tem algo de sacrificial em seu funcionamento. Logo no começo, a cortina se abre, as luzes se acendem e os criados negros vestidos de amarelo trazem réplicas da cabeça de Lola, espetadas por lanças e dispostas sobre uma grande bandeja (Fig. 4.35-36). A seguir, entram as figuras lilliputianas de vermelho, separadas em três grupos pelos cortes da montagem, e param ao redor da bandeja. Cada um deles é precedido pelo anúncio irônico das virtudes sacrificiais atribuídas ao espírito de Lola: mortificação, benevolência e caridade. Suas vestes estão numeradas de 1 a 11, mas fora de ordem em relação a suas posições relativas. Na verdade, só é possível visualizar alguns desses números – 5, 10, 4, 2 e 11 – o que pode sugerir uma impossibilidade de numeração, refletida na predileção cenográfica pelas multiplicações (como será analisado mais adiante).



Fig. 4.35: Na cena seguinte, Lola permanece imobilizada no centro do quadro...



Fig. 4.36: ...enquanto as cabeças nas lanças inscrevem, na *mise en scène*, uma iconografia sacrificial.

A palavra *sacrifício* possui, no senso comum, duplo sentido: por um lado, a morte oferecida a uma instância divina como fundamento da comunidade; por outro, abnegação do espírito, em proveito da graça. Jogando com essa ambiguidade, M. Loyal esclarece – com certo deboche na voz – que Lola vai doar o total arrecadado para o auxílio às mulheres desonradas, num gesto de penitência. A *mise en scène*, por sua vez, sugere um rito sacrificial, aspecto que contribui para problematizar a representação da mulher. Sempre imóvel no meio do picadeiro, no centro gravitacional dos olhares, Lola carrega no rosto uma expressão de visível desconforto. Ao seu redor, figurantes bizarros, de semblantes cobertos, atravessam o quadro. Em suas mãos, as lanças coroadas por cabeças ou cartolas para recolher dinheiro. Comandados pelo apito do mestre de cerimônias, eles se dirigem à plateia, com as mortuárias oferendas nas mãos, para recolher as perguntas que emergem, materialmente, do burburinho que logo se inicia. Então, o quadro se abre num plano geral que ressalta a figura estática da cortesã, em postura ambígua, marcada por certa altivez corporal que expressa, ao mesmo tempo, grandeza e resignação.

De fato, o cerco do circo é quase inescapável, pois a sua suposta circularidade libertária é, no fundo, uma arquitetura labiríntica. Somente as escadas caídas do teto parecem oferecer alguma saída – talvez, a sublime ascensão, hipótese levada aos seus extremos no momento do salto final, o derradeiro sacrifício. Em todo caso, trata-se de um altar às avessas, onde o espaço do culto é rebaixado em relação ao público e a lona circense separa os corpos do espaço celeste. Para reforçar a inversão, basta pensar no altar ideal do sacrifício de Isaac: a montanha imponente, com forma cônica, que se eleva em direção ao céu; no topo dela, as nuvens divinas se concentram e o fogo sagrado queima sem cessar. A arena circense estaria, portanto, mais próxima de um “altar subterrâneo”, um altar do submundo ficcional onde o sacrifício só pode conduzir a um pacto diabólico (entre espectador, atores, personagens, imagens).

A questão da reprodução em série está colocada nas muitas cabeças trazidas à cena (vale lembrar que antes, na abertura, as muitas bailarinas semelhantes a Lola também operavam algo com a duplicação de sua figura). Multiplicada nas réplicas de um rosto imaginado, de uma “mera aparência” enganosa, a morte da vedete encontra a sua medida perversa pelas cifras do simulacro. Contudo, é preciso recordar que as representações em cadeia (*en chaîne*) de Lola constituem, ao mesmo tempo, uma maquinaria lúdica na qual a superfície ilusória é inseparável da potência espetacular (o espelho, o labirinto, a dobra). Nesse contexto, os termos “espetáculo” e “simulacro” devem ser distanciados de qualquer compreensão estritamente numérica e utilizados com grande cautela em relação ao meio cinematográfico. Com efeito, dizer que um rosto, um corpo, uma figura humana é apenas um *semblante* não demanda, necessariamente, reduzi-la à completa alienação ontológica. É preciso, ao menos, entender o seu lugar no impiedoso teorema do mundo moderno, a fim de formular suas maneiras singulares de experiência e de invenção (isto é, de ficção).

Mas se a cena circense é um sacrifício, de que modo esse rito se desdobra? Quais são os golpes desferidos sobre a imagem da condessa a fim de aniquilá-la – embora a morte de uma imagem seja sempre algo improvável? Qual a faca que penetra em sua carne? E, mais ainda, qual o sentido último desse ato de imolação? Lola prossegue no centro do quadro, enquanto outros servos de vermelho correm para cá e para lá, levando cartolas para coletar dinheiro. O movimento é duplicado, em paródia, pelo palhaço que vem do antecampo, salta para frente da cortesã e executa gestos de pedir esmola. Depois, pelo anão que entra em cena, levando às costas, bem sobre a cartola, uma espécie de

palanque de leilão. M. Loyal corre pela arena, pede à plateia inquieta para aguardar, retorna para o lado de Lola, e toca o sino.

Então, as luzes se apagam. Uma explosão luminosa povoa a escuridão. Estampidos se repetem ao longo da sequência, acompanhados pelas vozes agressivas da turba de espectadores que fulmina sobre Lola as questões de uma *doxa* degenerada, enquanto pêndulos e lustres oscilam no teto. Há toda uma dimensão de violência no tom das perguntas, bem como no modo brusco como elas são trabalhadas pela montagem, sempre em cortes secos e repentinos. Cada interrogação é sucedida por um *close* no rosto da condessa, atingindo-a como um golpe certo, uma lança que a perfura e intensifica seu desfalecimento (Fig. 4.37-38). Além disso, a cena tem um ritmo bastante vertiginoso e atordoante, sintomas refletidos, como mencionado, em toda a *mise en scène* circense. Em dado momento, três movimentos circulares se confundem: o giro da atriz, imóvel, em torno do próprio eixo; a volta do narrador em torno de Lola; o lento rodeio da câmera para acompanhá-lo.

A câmera se dedica quase exclusivamente a filmar Martine Carol (atriz-fetiche que interpreta Lola) numa espécie de obsessão do olhar pelo corpo da mulher. Os rostos anônimos dos inquisidores – isto é, dos espectadores em sua representação reflexiva – nunca são mostrados. Aspectos como o jogo de luzes da cena realçam a face da atriz, ao deixá-la em destaque contra o fundo quase todo escurecido. As perguntas são respondidas em voz muito baixa, como se Lola falasse para dentro. M. Loyal não tarda em tomar a palavra, e passa a responder às perguntas no lugar da vedete. Novamente, a radical passividade de Lola instaura uma tensão no espaço da cena, problematizando as formas da representação feminina no cinema.



Fig. 4.37: A seguir, durante a rodada de questões, cada pergunta da plateia...

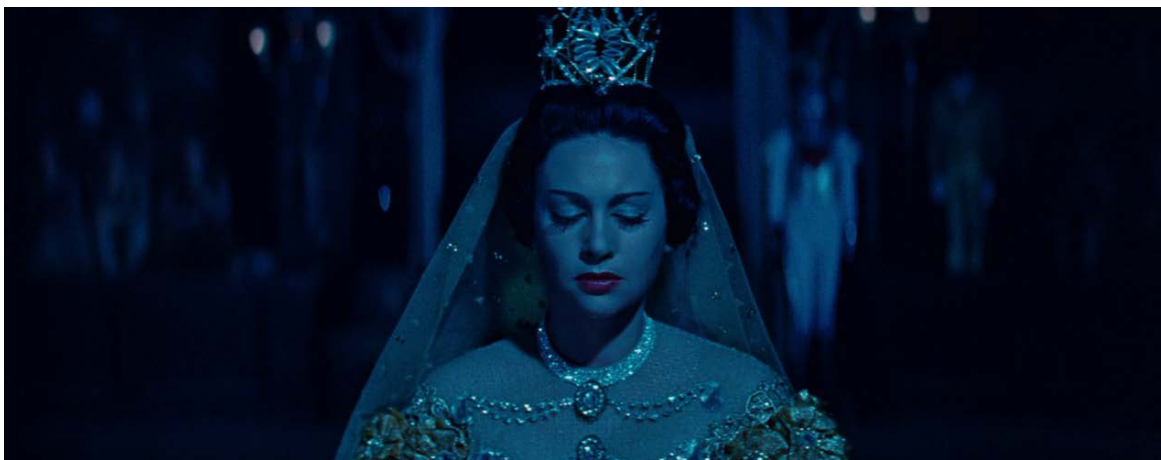


Fig. 4.38: ...funciona, cenograficamente, como um golpe sonoro desferido contra o rosto da vedete.

De fato, a hegemonia da voz do narrador é um elemento preponderante na organização das cenas ao longo do filme. Com timbre imponente, preenche praticamente a totalidade da arena circense, ecoando pelas imagens e comandando os movimentos dos corpos, olhares, sentidos. No caso específico da rodada de perguntas, uma grande variedade de ruídos acrescenta-se à atmosfera sonora, como barulhos de tiros, murmúrios, gargalhadas estridentes, tinidos, sons de engrenagem etc.

O sacrifício desempenha um papel bastante real [...] e o problema da substituição diz respeito à comunidade inteira. A vítima não é um substituto para algum indivíduo particularmente ameaçado, e nem é ofertada a algum indivíduo com temperamento particularmente sanguinário. Pelo contrário, ela é um substituto para todos os membros da comunidade, ofertada pelos próprios membros. O sacrifício serve para proteger a comunidade inteira da sua própria violência; ele impele a comunidade inteira a escolher vítimas de fora da comunidade. Os elementos de dissensão dispersados ao longo da comunidade são transferidos para a pessoa da vítima sacrificial e eliminados, ao menos temporariamente, pelo seu sacrifício²⁹⁷.

²⁹⁷ GIRARD, René. *Violence and the sacred*. New York: Continuum, 2005, p. 8 (Tradução nossa).

Para Girard, o sacrifício devolve à comunidade uma suposta harmonia originária, reafirmando a vida fabricada pelo pacto político entre os deuses e os homens, extirpando a violência acumulada. No país das imagens, todo olhar pode saciar seu desejo de sangue e transferir a sua fúria para um outro. Desse modo, a cena ophulsiana descortina, no centro mesmo da construção espetacular, uma dimensão sacrificial que funda a vida em comum da ficção. A questão é problematizada pelos atributos da *mise en scène*, na qual a cortesã ocupa o centro da arena, em pleno altar de sacrifício. Todavia, esse centro se torna cada vez mais vertiginoso, fragmentário, sendo deslocado ou interrompido continuamente ao longo da cena.

4.2.3. O sacrifício interrompido

O sacrifício não é uma mera questão de fé. Pelo contrário, o seu sentido mais profundo é o de um pacto político estabelecido com os deuses para fundamentar a existência em comum dos homens. Muitas vezes, a vítima sacrificial deve ser substituída, de modo a que os membros da comunidade sejam, ao mesmo tempo, representados e abstraídos na violência transmitida. Para cumprir a ordem divina e provar sua obediência, Abraão aceita sacrificar seu único filho, Isaac. Porém, no momento da imolação, Deus é interpelado pelo coro dos anjos comovidos que clamam piedade para com o servo irreprimível. Deus atende ao pedido dos anjos, mas, para que a sua lei permaneça inviolável, substitui o filho de Abraão pelo carneiro da criação que passa a representar Isaac durante o resto do ritual. Para todos os efeitos, nesse culto mortal, o animal se torna o homem, preservando a vida deste em troca da sua. A questão sacrificial se torna, assim, uma questão de representação, um “colocar-se à frente” ou “no lugar” daquele que teria o sangue derramado. Substituída, a vítima é re-apresentada pela imagem de outra vida. Uma imagem existe no lugar de outra, isto é, uma imagem é temporariamente duplicada (sendo e não sendo, portanto, a mesma imagem). Contudo, o sacrifício de Isaac é também um sacrifício interrompido, pois apenas com a mediação dos espectros angelicais e a decisiva intervenção divina, a morte pode finalmente ser suspensa e, em seguida, repetida no carneiro pelo esquema da representação.

O sacrifício de Lola no circo é, ao seu modo, um sacrifício suspenso. Todavia, trata-se de um culto profano: não há intervenção divina para produzir a salvação da vítima. Exceto, é claro, que a personificação do espetáculo (e do seu maquinário) cumpra esse

papel. Em todo caso, a imagem reapresentada é a da própria vítima, radicalmente outra, infinitamente diferida e substituída por ela mesma, continuamente deslocada e reproduzida na *mise en scène*. Assim, o seu destino é o contínuo esvanecer de cena em cena para, finalmente, reaparecer nos intervalos de um mundo onde toda crueldade é simplesmente banal (por outro lado, há nisto todo um cinema da crueldade²⁹⁸, com sua dimensão de choque e subversão), onde “a distinção entre o puro e o impuro”²⁹⁹ se perdeu.

No fundo, é a própria representação que está em crise: nenhuma imagem vale por outra, nenhuma imagem cabe em outra, embora todas elas se tornem cada vez mais excessivas e desnecessárias. Assim, para desviar o ritual circense, não é preciso nenhum gesto sagrado. Basta multiplicá-lo ao infinito, transformá-lo sem cessar, desdobrá-lo em muitas mortes irrisórias. Mais ainda: convertê-lo na derradeira celebração daquilo mesmo que se quer aniquilar – pois como matar uma imagem senão pelo completo entorpecimento ou esquecimento? –, até que o culto degenerado se renove ludicamente através da potência do jogo e do seu maquinário. Em último caso, a morte de Lola é indesejada ao espetáculo, pois este se faz justamente pela exibição da cortesã e sua beleza fatal. Nesse sentido, “o belo é [também] o que instabiliza, o que cria movimento, atenção e tensão: isto ameaça o que quer conservar, permanecer, tornar estáticos os fluxos da vida no tempo”³⁰⁰.

No falso sacrifício, a vítima é continuamente salva e condenada pela imagem do seu próprio mito (no caso, o de *femme fatale*). A pergunta indiscreta de uma mulher na plateia (“Quantos amantes teve a condessa?”) desvia o fluxo da representação para uma nova atração. Após um giro da atriz na base móvel – como as antigas bonecas das caixas de música, como os produtos exibidos nas vitrines giratórias – a cena se converte em outra, desemboca pelas bordas, pelas dobras, transforma os seus convulsos elementos para o jogo prosseguir. Vale lembrar que o termo “cena” não se refere, aqui, ao conceito usual dos dicionários de verbetes, isto é, à unidade de ação entre dois cortes, mas sim ao espaço filmográfico dotado de uma teatralidade fundamental, um “acréscimo de teatralidade”, como queria Bazin, isto é, uma duração contígua e profunda.

A luz (antes azul) se torna avermelhada; animado e pujante, o acompanhamento musical recomeça; o cenário é renovado por um grande leito redondo, com trampolins e plataformas ao redor (ainda há tempo de ver os criados que trazem as peças para o palco, a

²⁹⁸ Cf. BAZIN, André. *The cinema of cruelty*.

²⁹⁹ GIRARD, René. *Violence and the sacred*, p. 39 (Tradução nossa).

³⁰⁰ GOMES, Juliano. “Lola Montès, de Max Ophuls”.

cena se misturando aos bastidores). Enfim, tem início o desfile dos amantes, atores extremamente afetados pelo artifício de máscaras, gestos exagerados, figurinos caricatos (são cavalheiros, soldados, artistas, criados). Imóvel no centro do quadro, Lola nem sequer reage ao profuso cortejo dos galantes que, por sua vez, não param de ingressar na arena circense, executando mil e uma peripécias, saltos, mergulhos, cambalhotas, para se aproximar do leito da mulher.

Há, basicamente, seis tipos de planos na sequência que é bastante fragmentada: registros da arena circense, com o leito centralizado em plano geral ou médio e rodeado pelo caos imprevisível dos amantes; da cortina por onde entram os amantes, registrada em plano geral; das intervenções do narrador, que conta os amantes e responde às perguntas, filmado geralmente em planos médios; das aparições do anão, em plano médio, parodiando os gestos do narrador; da arena circense vista através do gradil da cama; do rosto de Lola, em *close*, nas duas ocasiões com perguntas. Pode-se dizer que, mesmo com os cortes e o dinamismo da montagem, a cena preserva uma integridade fundamental, aproximando-se, talvez, de certa lógica teatral originária:

A ‘cena’ designa, originalmente, no teatro grego, uma construção em madeira, a *skêné*, no meio da área de encenação, depois, por extensões sucessivas de sentido, essa área de encenação inteira (o palco), depois o lugar imaginário onde se desenrola a ação. Por uma nova extensão de sentido, a palavra designou, em seguida, um fragmento de ação dramática que se desenrola sobre uma cena, ou seja, uma parte unitária da ação. Daí um certo valor temporal ligado à palavra: a cena vale por uma certa unidade, indeterminada, de duração³⁰¹.

Se “o cinema retomou mais ou menos a integralidade dessas significações, acentuando ora uma ora outra”, o caso de Ophuls evidencia, ao mesmo tempo, o caráter da cena enquanto lugar imaginário e a indeterminabilidade da sua duração. Na relação entre as imagens, não há necessariamente uma continuidade ou homogeneidade que “permite respeitar melhor a realidade”³⁰², mas sim uma “contiguidade”, uma “*cristalografia*” produzida pela decupagem em profundidade³⁰³. A profusão, através da cena, de tempos e

³⁰¹ AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *A análise do filme*. Tradução de Marcelo Félix. Lisboa: Texto & Grafia, 2009, p. 45.

³⁰² BAZIN, André *apud* AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *A análise do filme*, p. 45.

³⁰³ Cf. ARNAUD, Diane. “From Bazin to Deleuze: A matter of depth”, em que a autora coloca em relação alguns conceitos de dois dos principais pensadores do cinema no século XX: o filósofo Gilles Deleuze e o ensaísta André Bazin. Para ela, o primeiro seria responsável por um resgate potente do pensamento do segundo, ao valorizar e renovar alguns conceitos centrais de sua obra, como o da *profundidade de campo*, da *função de realidade* e do *acréscimo de teatralidade*.

movimentos descentrados, define uma unidade instável na convergência para um mesmo “palco”.

É nesse sentido que Deleuze pode retomar o “acréscimo de teatralidade” bazariano para falar de *Lola Montès*: as cenas se tornam planos-sequência, sem constituírem por isto, lugares privilegiados de uma revelação realista do mundo. Pelo contrário, a interrupção da imolação imaginária só é possível graças ao barroquismo radical do cortejo dos amantes que substitui a imobilidade da morte por uma imensa profusão de artifícios. Estes só serão interrompidos com outra questão estritamente pessoal, desencadeando um *flashback* que surge em fusão com o rosto da atriz e desvia sua aparição pública para uma dimensão privada. No fundo, ao longo de todo o filme o esquema sacrificial continua bastante válido, com Lola imobilizada no centro do aparato circense.

4.2.4. Do público ao privado

É possível perceber uma atitude substancialmente diferente entre as aparições da figura de Lola no circo e sua versão nos *flashbacks*. De fato, seu comportamento se altera profundamente em cada caso: no picadeiro, toda a sedução parece emanar da construção espetáculo, sendo a bailarina uma mera peça giratória submetida ao deslumbrante maquinário circense; no passado, por sua vez, a condessa possui uma postura mais ativa e resoluto (representada, por exemplo, pelas suas habilidades sedutoras). Em suma, a encenação da memória resulta numa postura decidida que contrasta com a sua participação no circo, imobilizada pelo aparato ao seu redor ou controlada pelo apresentador. Esse contraste produz, na comparação entre os registros, uma potente reflexão visual sobre os critérios da representação da mulher. Contudo, cabe a ressalva de que essa comparação é ambígua, algo que pode ser percebido, por exemplo, no momento da despedida de Lizst, quando Lola vagueia pelo quarto, recolhe os fragmentos da partitura rasgada e despede-se do amante com certa hesitação. E também na relação algo contraditória entre os modos de encenação: no circo, onde a *mise en scène* é mais inovadora, o personagem está completamente capturado por uma reprodução reflexiva da representação clássica, enquanto no passado, cuja imagem é mais *transparente*, parece haver maior liberdade na relação corporal entre a atriz e o espaço ao seu redor.

Na sequência da Bavária, por exemplo, Lola avança em direção ao rei montada em seu cavalo (Fig. 4.39-42). Ao contrário da circularidade circense, o deslocamento equestre

se dá em linha reta, sem rodeios, através do espaço aberto do parque, cortando o desfile real (e formando, com ele, uma cruz, um cruzamento). Ao chegar ao coreto onde o monarca se encontra, ela é cercada pelos soldados. Um corte volta ao ponto de vista geral, mostrando a parada militar no primeiro plano e o pequeno tumulto provocado pela protagonista mais ao fundo, entrecortado pelas copas de duas grandes árvores. Se o princípio do circo é o labirinto, o jogo, a repetição, no passado ele se converte, ao menos por um instante, nos traslados, nas investidas, nas interseções (também aquilo que está entre, aquilo que permeia). Outro exemplo pode ser encontrado no salão real: diante do monarca, em plano frontal, Lola dança energicamente, submetendo o olhar (do rei, da câmera, do espectador) à sua própria exibição. E, ainda, no salão do palácio de Lola, quando ela entra em cena com desenvoltura, atravessa o cômodo e morde a maçã do rei.

No fragmento do regente, por sua vez, Lola possui uma atitude bastante agressiva (Fig. 4.43-46). A *mise-en-scène* valoriza profundamente os gestos violentos do seu corpo no espaço da festa, como no impressionante *travelling* lateral em que ela atravessa o jardim, derruba as cadeiras, quebra os vasilhames da festa. Enfim, quando Lola sobe no banquinho e recebe as palmas, a expressão satisfeita no seu rosto.

Todavia, mesmo na comparação entre as diferentes *cenar interiores* é possível observar distinções importantes ligadas ao modo de aparição da condessa. Nos primeiros *flashbacks*, Lola ainda está bastante subordinada à imagem controladora da mãe e tenta confrontar a própria existência dela para traçar os contornos de seu próprio rosto, de sua *persona*. Isso se reflete especialmente na atitude corporal da filha, mais recolhida e submissa ao lado da figura materna. A transição ocorre após o teatro, quando a mãe, desfocada ao fundo do quadro, discute o destino da filha e negocia um casamento lucrativo com um velho da nobreza. O corpo de Lola, em primeiro plano ao lado do padrasto, pouco ou nada se move, apenas treme vez ou outra como que atravessado por um receio incontido. Cativa da situação que escapa ao seu controle, ela pode apenas permanecer indiferente, ocultar as emoções sob a superfície. Enfim, Lola arrisca romper essa inércia. A câmera se move para a direita e segue o tenente, perdendo a condessa de vista. Esta parte em disparada, deslocando-se pelos balcões, abandonando os bastidores malditos da prisão familiar.



Fig. 4.39: A encenação de Lola no passado.



Fig. 4.40: Ao contrário do circo, os *flashbacks* apresentam deslocamentos mais lineares.



Fig. 4.41: Ela investe pelo gramado em direção ao coreto...



Fig. 4.42: ...até alcançar o rei.



Fig. 4.43: Após dar um tapa na cara do regente da orquestra...



Fig. 4.44: ...Lola atravessa o jardim festivo.



Fig. 4.45: Ela arrasta consigo as cadeiras...



Fig. 4.46: ...obrigando os convivas a se esquivarem do seu traslado impetuoso.

Já no *flashback* que começa logo após o casamento no circo, a porta é arrombada pelo cabo da espingarda do tenente. Momentos antes, o rosto da atriz se fundira ao umbral, transferindo para este algo de si. Considerados os elos racionais do contexto narrativo, esse plano pode significar a própria invasão sofrida por Lola no mundo da representação, no qual todo elemento privado deve forçosamente tornar-se uma imagem pública. De certo modo, não é o olhar que fica proibido pela lógica espetacular, mas a sua vedação³⁰⁴.

A permanente visibilidade de uma esfera circense sujeita à supervisão incessante do mestre de cerimônias sobrepuja a interioridade da protagonista, ao ponto de corroer as fronteiras com aquilo que está fora delas. Qualquer imagem, lembrança ou ação, deve ser entregue ao circo e convertida em espetáculo. Não existe escapatória: toda tentativa de fuga, por mais liberdade momentânea que carregue, levará por fim à própria captura (as barras sobrepostas ao quadro são presença constante na obra). Logo, não seria justamente nos desvios e omissões dessa lógica, *malgré tout*, que se encontraria o sentido profundo das imagens de Ophuls, isto é, o de provocar vibrações, desequilíbrios e revoluções para que o espetáculo não se feche por completo?

4.2.5. Enquanto isso, no purgatório

Em um texto resultante do seu encontro tardio com a obra ophulsiana, David Neves sugere que “a permanente integração dos temas da vida da cortesã com os quadros circenses dá a *Lola Montès* sua grandeza maior”³⁰⁵. Para o crítico e cineasta brasileiro, a busca pelo “teatro filmado”, obsessão recorrente do cinema europeu (especialmente o francês), “descobre agora um filão novo”, ou seja, o “circo filmado”. No caso de Ophuls, “o uso do picadeiro transcende de muito a visão simplória do ‘filme de circo’”. Antes,

estamos diante de uma versão metafísica da acrobacia, do ritmo e do esforço físico. Cada imagem, cada “anjo caído” breugheliano encarnado num anão ou num *clown* tem uma função altamente espiritual: o *Mammoth Circus* é a reconstrução terrestre do purgatório³⁰⁶.

³⁰⁴ A cenografia de *Lola Montès* e filmes semelhantes poderia ser pensada, assim, a partir do *panóptico* foucaultiano, principal epistema da modernidade.

³⁰⁵ NEVES, David. “A via-sacra da cortesã Lola Montès”, p. 87.

³⁰⁶ NEVES, David. “A via-sacra da cortesã Lola Montès”, p. 87.

Com efeito, além de toda a concepção grotesca da arena circense, povoada por “estranhos atores-artesãos”, por “anjos caídos” pictóricos, por figuras e gestos diabólicos, o modo de aparição da cortesã nos bastidores evidencia uma ideia de cansaço, de fadiga, de exaustão, resultantes da sua difícil apresentação. Nos corredores do proscênio – onde circulam, em meio à profusão festiva do circo, os corpos desgastados, os rostos abatidos, principalmente o da protagonista, mas também os dos seus criados, o do médico, o do palhaço – a ilusão do prazer se desfaz. Em suma, a *mise en scène* se carrega com certa melancolia e pesar (Fig. 4.47-52), emoções que não se fecham de modo algum nos bastidores, mas acabam por contagiar todo o espetáculo (culminando no plano final, no qual Lola está literalmente presa em seu camarim, deslocado para o centro da pista circular).

Desdobra-se, assim, um novo atributo das cenas-comentário: enquanto, no circo, Lola se esforça por “manter as aparências”, deixando escapar alguns poucos e pequenos gestos que revelam o seu desconforto, fora da arena circense, ela pode enfim desconstruir a sua imagem e, ao fazê-lo, dar a ver os limites da sua própria existência espetacular (representação). Vale observar que toda a dimensão sacrificial antes descrita oferece possíveis aproximações com a perspectiva expurgatória sugerida por Neves, sendo os procedimentos de encenação, os movimentos ou obstruções, a iconografia circense, o chicote do narrador, as provações do corpo de Lola etc., índices para um ato de penitência.



Fig. 4.47: Nos bastidores circenses, a *mise en scène* carrega certa melancolia.



Fig. 4.48: Há certa exatidão oufadiga visível nos corpos e rostos, especialmente os de Lola.



Fig. 4.49: As barras sobre a vedete, servem de anteparo e expressam graficamente a sua prisão.



Fig. 4.50: O encontro entre o médico e o palhaço, escritório abafado, possui um peso melancólico.



Fig. 4.51: O palhaço é triste e taciturno, fuma um charuto não expressa leveza ou alegria.



Fig. 4.52: Lola no camarim.

4.2.6. (Des)aparições

Como foi dito, é na diferença entre as reiteradas aparições de Lola na arena do circo que a *mise en scène* ophulsiana adquire maior singularidade estética, levando ao paroxismo a lógica da reprodução em massa e da representação espetacular. A imagem subversiva da vedete, sob o risco do aprisionamento ou esvanecimento no mecanismo de sua própria representação, não obstante, continua a aparecer com grande encanto formal. Colocadas, ao mesmo tempo, em contraste e conjunção com os demais registros, as cenas circenses levam a existência das imagens a um estranho enigma, segundo o qual não é preciso desprezar a beleza ou obstruir a fruição visual para fazer a crítica da construção cinematográfica. Basta (como se fosse simples!) torná-la excessivamente artificiosa, através de um maquinário profundamente espetacular de encenação. Interessa observar, aqui, o modo singular pelo qual as questões e os procedimentos do maquinário circense se manifestam ao longo do filme, bem como perceber suas semelhanças e transformações nas diferentes cenas.

Após o encontro entre o médico e o palhaço, o apito de M. Loyal penetra na cena, seguido da sua voz imponente: -“Buscando fazer um nome para si, Lola compreendeu que manter uma boa reputação estava fora de questão”. Então, Lola emerge de uma escada, por trás dos véus negros da cortina transparente, vestida como uma espécie de ninfa ou odalisca. Após beber o chá oferecido pelo criado, ela retira o manto e se senta numa grande concha rosada que começa a deslizar (novamente, o movimento está no maquinário, e não na atriz). Para acompanhar, a câmera se move devagar, operando um *travelling* diagonal que se afasta da ação, ao mesmo tempo em que se desloca para a direita, mostrando Lola através de uma placa de vidro coberta por véus, à maneira de um grande aquário de teatro, e realizando poses *kitsch* no interior deste (Fig. 4.53).



Fig. 4.53: Na cena da concha, Lola atravessa um aquário de seda vestida de Vênus.

A cena remonta, talvez, a uma das obras mais célebres da Renascença, *O nascimento de Vênus* (1485), pintado por Botticelli. Essa ideia, por sua vez, encontra ressonância na referência a *Venus com espelho*³⁰⁷, de Ticiano, utilizada pelo pintor do rei, nos *flashbacks*.

De pé, num pequeno coreto suspenso que separa o primeiro aquário de um segundo, o mestre de cerimônias continua a descrever as aventuras da mulher. Quando ela passa, um corte fornece o ponto de vista conjunto dos dois personagens (ele a interpela para saber se tudo está bem). Então, a câmera retoma a perspectiva anterior e se detém no centro, observando o fim do movimento. No plano seguinte, a câmera mostra M. Loyal descendo da torre e se movimentando pela arena circense. Ao longo do caminho, ele cruza com vários personagens espalhados pelo espaço: uns que dão cambalhota, outros que derivam sem rumo, uns que preparam o cenário, outros que saltam, uns que transportam uma escada, outros que operam uma câmera cinematográfica. Então, o narrador chega ao cenário da igreja de Ragusa, realizada ludicamente numa grande tela de sombras chinesas, referência à lanterna mágica. M. Loyal continua a circular pelo circo, acompanhado frontalmente pela câmera que é frequentemente atravessada pelos corpos e gestos espalhados no espaço (anões coloridos, rubros acrobatas pululantes, criados imóveis de amarelo, mordomos verdes, um pierrô à espreita na cortina vermelha, bailarinas fazendo malabares).

³⁰⁷ Trata-se de um quadro de 1555, do pintor renascentista Tiziano Vecellio, que joga de modo reflexivo com a ambiguidade do olhar de Vênus em relação ao espelho segurado pelo cupido. O reflexo do olhar emoldurado conecta personagem, espectador e o próprio artista – afinal, para quem a deusa olha do interior ou do abismo especular da pintura? Essa figura foi retrabalhada no romance *Venus in furs*, principal obra de Leopold von Sacher-Masoch, publicada em 1870. A protagonista que dá nome ao livro foi inspirada na amante do escritor, Fanny Pistor (que, numa fotografia famosa, aparece com um casaco de peles e um chicote). Assim, desde o princípio, a obra coloca vida e arte em relação reflexiva: a história central é enquadrada pelas confissões do narrador que conta seus estranhos sonhos com a deusa Vênus vestida de peles ao seu amigo Severin. Este, por sua vez, recomenda ao comparsa a leitura do manuscrito *Memórias de um homem suprasensual* que contaria a metahistória de Severin von Kusiemski, o qual, cansado da mulher Wanda von Dujanew, procura solicitá-la para relações cada vez mais degradantes (Masoch e o masoquismo). Severin, pintor, toma justamente uma reprodução do quadro de Tiziano como fonte de inspiração, utilizando-a como marcador de livro. A figura foi retomada pelas artes contemporâneas, como é o caso da lendária banda do rock de vanguarda norte-americana, *The velvet underground*, que compôs uma música homônima ao livro de Sacher-Masoch, na qual atualiza, através dos tons metálicos da guitarra e da voz, a ambígua maldição entre os instrumentos de tortura e o prazer amoroso da dor. No cinema, por sua vez, existem adaptações como o filme *Paroxismus* (Reino Unido, Alemanha, Itália, 1969), de Jesús Franco. Pode-se retornar, aqui, à própria Lola Montès ophulsiana, que parece replicar certos traços imagéticos da mulher delineada por Leopold: a degradação masoquista, associada à violência do espetáculo, contamina a relação do corpo e do olhar (da câmera, dos personagens, do espectador), delineando a representação feminina. Ademais, pode-se notar que a protagonista utiliza um casaco de peles na cena dos pintores do rei.

Todo esse artifício, revelado continuamente pela *mise en scène*, prepara o quadro para a nova aparição da cortesã. A cena representa o episódio no qual Lola fora proibida de entrar na igreja devido ao seu traje inapropriado. Ainda sem cortes, o mestre de cerimônias chama a bailarina para entrar (-“Vem, Lola! Vem!”). Ela chega do fundo esquerdo do quadro, com um vestido bastante decotado, um véu segurado por um anão amarelo, e avança em direção ao primeiro plano. Após subir alguns degraus (acompanhada pela câmera, em ligeiro *contra-plongée*), seu corpo resta suspenso (em relação à arena circense e o caos das ações), intensamente destacado contra a plateia opaca visível ao fundo (Fig. 4.54). Enquanto os dois lustres descem do teto (o movimento do quadro nunca cessa!), a câmera contempla a mulher fixamente por alguns segundos, numa visão acentuadamente pictórica.



Fig. 4.54: Através dos movimentos de câmera, do contraste de planos e da iluminação...



Fig. 4.55: A *mise en scène* valoriza os enquadramentos pictóricos de Lola.

Diz o narrador: -“Ela se torna mais e mais irresistível”. Um plano desemboca em outro e a cena se transforma em algo novo. M. Loyal se desloca da extremidade esquerda do quadro (interessante notar que, na circularidade da arena circense, toda referência geográfica só tem sentido em relação ao eixo da câmera, à posição por ela escolhida) para o centro da arena, passando novamente pelo ambiente extremamente fértil de gestos, movimentos e cores. A todo instante, o maquinário do espetáculo se renova e se mantém, como se o próprio processo de construção infinita fizesse parte da estrutura inacabada. E não são apenas as bordas que deixam entrever as peças: a própria cena se converte em jogo ou o jogo se apodera da cena.

Em meio ao aparente caos, M. Loyal se posiciona ao lado da tela de sombras, enquanto conta a história do homem mais forte do mundo que se apaixonara por Lola. O teatro de sombras é ativado com as silhuetas de dois lutadores, até que um deles bamboleia e desfalece. Ao se erguer, o lutador derrotado rasga a tela onde as sombras se projetavam e vai para o lado do mestre de cerimônias. (variação: o mestre de cerimônias vai para o primeiro plano, apresenta Bulgakov como o guarda-costas de Lola e, durante pequeno movimento, a câmera se inclina ligeiramente, revelando algo mais do espaço, para depois seguir, como se atraída pelo convite do apresentador, para filmar de perto o corpo do lutador, em cujas costas estão tatuados os escândalos mais notórios da cortesã).

O que os micro-relatos sugerem é justamente a autonomia da cena circense, pois não é mais necessário recorrer à montagem (ao menos não estritamente) para representar a história. Já não importa tanto aquilo que é contado, mas sim a lógica da diferença e da repetição que se inscreve no maquinário visual ophulsiano.

Outra vez convocada pelo mestre de cerimônias, Lola emerge de um alçapão mecânico. Seu rosto tem expressão obstinada, impassível, gélida (ela não se funde jamais ao calor do espetáculo, à paixão produzida, reproduzida, induzida). M. Loyal promete ao público que Lola contará a sua história, que dirá toda a verdade. Então, ela sobe numa plataforma que se eleva, outra vez deixando suspenso o seu corpo em relação ao restante da arena. A luz se torna alaranjada. Recortada contra o fundo opaco, ao lado de um lustre ricamente ornamentado, Lola começa a falar, sempre olhando para cima e erguendo a postura (Fig. 4.55). Porém, o narrador logo a interrompe (-“Por quem, Lola? Pelo regente da orquestra?”), desencadeando um novo *flashback*.

De volta ao circo, o mestre de cerimônias apoia o cotovelo sobre a mesa, enquanto escuta a história de Lola. Ele logo a interrompe novamente e começa a se mover

ativamente pelo espaço, enquanto solicita cigarros para a condessa. Erguido pelos figurantes visíveis ao fundo (a maquinaria sempre revelada), o anão chega dependurado por uma corda, como se voasse, para atender à demanda de M. Loyal. Então, este faz propaganda do produto e acende, ele próprio, um charuto antes de mandar a vedete prosseguir. Enquanto ela conta, ele tenta a todo instante completar as lacunas que ela deixa no relato (talvez, por estar indisposta, pois os planos do seu rosto expressam desconforto).

Em suma, por trás de toda a inventividade das cenas singulares que compõem o registro do circo, há certos traços partilhados, como a imobilidade do corpo, a atmosfera cinética, além dos incessantes comentários que interrompem o espetáculo para elucidá-lo, criticá-lo ou comandá-lo.

4.3. A *mise en scène* interior

O conjunto das imagens-lembrança se distingue profundamente das atrações circenses, funcionando como verdadeiro contraponto em relação a estas. São passagens associadas, à primeira vista, à voz interior de Lola – embora se trate de uma interioridade ambígua, pois, no fundo, é inseparável das representações que ocorrem na arena, ou seja, do suposto exterior –, momentos nos quais a câmera se desvia da cena circense e se aproxima do rosto da atriz, até que este se funde por completo às paisagens e aos eventos do passado.

Em linhas gerais, as cenas que remetem ao passado são mais naturalistas em relação às do circo. Naquelas, os elementos cênicos encontram-se em conjunções relativamente harmoniosas, composições que jamais, ou muito raramente, alcançam um excesso ou exagero de artifício. Os figurinos, os objetos do quadro e os elementos decorativos são mais naturalistas do que no circo, onde beiram, por vezes, o grotesco, sem deixar, contudo, de expressar certa ideia de beleza através das fascinantes composições. Além disso, embora grande parte da fortuna crítica sobre o filme aponte a desordem cronológica das lembranças, elas parecem possuir certa linearidade quando isoladas dos fragmentos circenses – exceto pela primeira sequência que antecipa o encontro da condessa com seu amante, o compositor Franz Lizst. Todavia, é preciso investigar (e problematizar) o funcionamento desse aparente naturalismo, a fim de se compreender quais os procedimentos utilizados e os sentidos possíveis da *mise en scène* de *Lola Montès*.

4.3.1. O olhar contrariado

O primeiro *flashback* é convocado na rodada de perguntas e respostas, quando uma questão ecoa sobre a imagem: -“A condessa se lembra do passado? Ela se lembra? Ela se lembra?”. Então, a paisagem do passado, formada pelo bosque, pela estrada, pelas árvores, pela carruagem em movimento, é sobreposta ao semblante imóvel da mulher. Dessa fusão, a cena se converte em deslocamento interior, em rememoração – logo, potencial ressurreição da vida na imagem. Por fim, esvanecidos os resíduos da imagem de Lola no circo, resta apenas a carruagem de Lizst, seu amante, com quem ela viaja. Sem tardar, o carro cessa o movimento, o cocheiro desce para conferir uma placa nas margens da estrada e depois comunica ao seu senhor que faltam cinco dias de viagem. O mestre acelera o seu criado, dizendo ter pressa e a carruagem recomeça a se mover.

No plano seguinte, Lizst observa o exterior pela janela. Quando ele se afasta e sai de quadro, a câmera se move ligeiramente para mostrar Lola que fuma, recostada no sofá da sege. Nesta primeira aparição dos dois amantes, suas figuras são vistas separadamente através do sobrequadro da fenestra. Essa cisão é significativa e será desenvolvida por toda a *mise en scène* da sequência, até culminar na ruptura definitiva do casal.

Depois que Lizst fecha a cortina – obstruindo a duração estetizada do rosto de Lola –, os dois são vistos no interior da carruagem. Trata-se de um espaço ricamente decorado, algo enclausurado, mas que Ophuls sabe ampliar milagrosamente, ressaltando a distância física dos personagens, cujos corpos permanecem em constante oposição. Em lados contrários do quadro, são filmados normalmente em campo e contracampo, nos quais uma garrafa de rum e uma vitrola servem de anteparos cênicos para os olhares. O único gesto de aproximação é o traslado que a condessa realiza, excitada, da cama ao piano, apenas para interromper a melodia do compositor e logo retornar à posição inicial. Registrado por um potente enquadramento lateral que mostra o interior da carruagem na sua longitude, esse plano serve para intensificar ainda mais o clima de descompasso do casal, que, de resto, é trabalhado por todo o procedimento de encenação. Essa cena, marcada pelos mecanismos de distanciamento, corresponderia aos modos de engajamento do olhar e do desejo.

Já na despedida de Lizst o músico tenta partir em surdina, mas com certa hesitação. Quando atravessa a porta, Lola, deitada na cama, abre os olhos e começa a seduzi-lo. Concordam sobre a separação, mas ela se levanta parcialmente na cama e diz: -“Venha me beijar”. Ele entra e tira o chapéu: seria o momento de, finalmente, *ver algo*? Um corte

estranho, antes do beijo, enquadra os rostos do casal sobrepostos pela grade florida da janela e pelo véu rubro ao redor da cama. Não é possível ver tudo e, mesmo se o fosse, ao beijo falta paixão, como um gesto protocolar de despedida. Além disso, a câmera está posicionada em ângulo insólito: é toda a *mise-en-scène* que parece dificultar e, ao mesmo tempo, evidenciar a situação voyeurística do espectador. Os dois se beijam novamente e ele se senta. Ela pega o chapéu e a bengala do amante, prosseguindo na atitude sedutora: aproxima o rosto para um beijo, sussurra palavras tentadoras. Quando, enfim, trocam um beijo ardente e ela o despe de sua gravata, a câmera se vira para a mão de Lola que deposita a peça na almofada. Mais nada será mostrado – procedimento que remete a Lubitsch, com suas sugestões seguidas de omissões – a plena satisfação do olhar é vedada (Fig. 4.56-59).

É significativo que, enquanto todo o episódio com Lizst é marcado por uma distância cordial entre os dois personagens, o único momento de verdadeira união seja, finalmente, omitido pela câmera. Esse jogo elíptico, no qual o prazer escópico é frustrado pela encenação (a câmera se move) ou pela montagem (um corte interrompe a cena), se repete de modo complexo na sequência da Bavária.

Após falhar no teste para bailarina do Teatro Real de Genebra, Lola contesta o resultado diante do rei. Ao descobrir que o parecer da comissão avaliadora questionara a beleza de sua silhueta, ela se exalta e rasga o vestido para que o soberano avalie o assunto com os próprios olhos. Apenas a ponta do casto corpete branco é mostrada. A câmera logo abandona este que seria um momento de entrega do corpo ao olhar (do rei, do espectador), isto é, de satisfação escópica. Um corte revela os bastidores (da cena, do espetáculo), no qual os criados seguem um longo balé burocrático (que, de novo, não deixa nada a desejar a Lubitsch) para atender ao pedido do imperador: -“Agulha e linha!” (Fig. 4.60-63). Nas duas cenas em questão, o público é frustrado em suas expectativas eróticas – novamente, em seu prazer – mas, por outro lado, pode encontrar uma brecha para a imaginação na sugestão visual e na omissão.



Fig. 4.56: Na *mise en scène* dos *flashbacks*, em geral mais naturalista...



Fig. 4.57: ...a imagem se faz de anteparos. Na sequência de Lizst...



Fig. 4.58: ...os véus e as grades revestem os amantes quando eles se beijam.

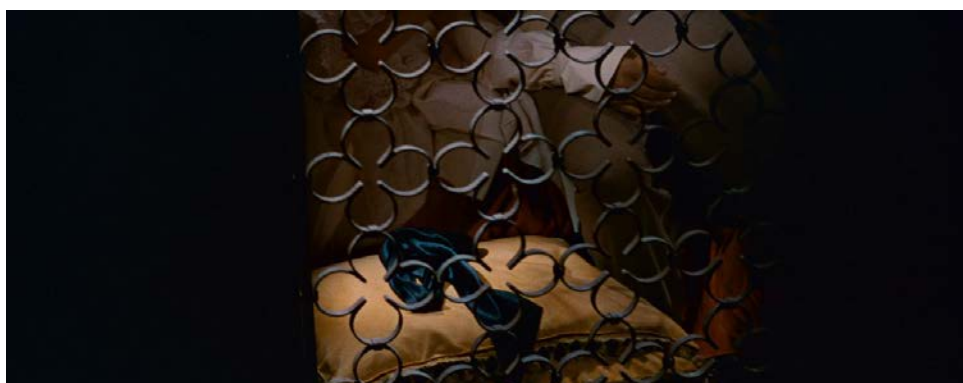


Fig. 4.59: A câmera se desvia da ação, problematizando a solicitação do olhar.



Fig. 4.60: Também na sequência da Bavária...



Fig. 4.61: ...quando Lola rasga o vestido para mostrar a sua silhueta ao rei...



Fig. 4.62: ...antes que a imagem mostre o corpo da vedete...



Fig. 4.63: ...um corte desvia a cena para for a do salão real, onde dois criados dormem.

4.3.2. Entre o clássico e o moderno

A cadeia de atribuições desencadeada pelo comando do monarca evidencia o modo de ordenação de todo poder superior, como é o caso da casa real: uma estrutura hierárquica. Contudo, no próprio gesto de filmar essa estrutura, a *mise en scène* ophulsiana desarticula as classificações que resultariam no classicismo cinematográfico, de modo a privilegiar os planos abertos, as oscilações da câmera, a profundidade de campo, a duração prolongada, os deslocamentos (algo que ocorre de forma mais intensa no registro circense). De modo similar, na ocasião da primeira apresentação de Lola, o quadro inicial mostra, entrecortado pelas bordas, os dedos do rei que tamborilam na bancada, para, depois, se abrir num plano conjunto do monarca e da rainha; a câmera se afasta, durante os aplausos efusivos da plateia, subindo até os andares superiores (a reversão cenográfica se reflete, aqui, na própria organização dos camarotes, sendo os andares mais baixos reservados às personalidades mais ilustres), revelando o restante da plateia (um soldado lança flores, raparigas balançam lenços) e chegando, por fim, ao estudante com flores nas mãos, figurante que passara com Lola uma noite de amor³⁰⁸.

Em suma, as formas da cenografia ophulsiana parecem evitar hierarquias irreversíveis. Ao lançar mão de complexos planos-sequência, capazes de valorizar a diversidade e a profundidade do quadro, o cineasta preserva certa igualdade entre os elementos da imagem. Esse aspecto é bem próximo do realismo revelatório defendido por Bazin, para quem o cinema daria a ver o real em sua ambígua integridade e caberia a cada espectador escolher por si próprio, com maior liberdade, o que olhar, e como.

Interessa pensar, nesse sentido, de que modo a cenografia do circo se diferencia das imagens-lembrança, uma vez que é caracterizada por uma verdadeira profusão de elementos cenográficos organizados horizontalmente no espaço circular. Não é o caso de dizer que o registro do passado é mais conservador, mas sim de observar que existe nele uma forte tensão entre aspectos clássico-naturalistas (composições harmônicas, utilização de perspectiva, figurinos naturalistas, decupagem em campo-contracampo) e formas consideradas modernas (cortinas *cinemascópicas*, longos planos-sequência, cores artificiosas, interrupções críticas). “Ophuls possuía a habilidade de colocar coisas na tela,

³⁰⁸ Esse figurante é interpretado por Oskar Werner (1922-1984), que ocuparia um papel de destaque no filme *Jules et Jim* (*Jules e Jim*, França, 1962), de François Truffaut. De certa forma, a escolha do ator pode ser vista como uma homenagem de Truffaut a Max Ophuls.

que informariam com vitalidade o modo como a cena é preenchida, sem desviar a nossa atenção do centro da cena”, diz Perkins. Reformulando a frase do crítico britânico, pode-se dizer, a respeito de *Lola Montès*, que o centro se multiplica através da “habilidade [de Ophüls] de colocar coisas na tela”, ao ponto de se tornar ele próprio um desvio. O circo, expressão máxima desse des(con)centramento, apresenta uma potencial subversão em relação ao modo de naturalização do dispositivo fílmico, não apenas levando-o ao paroxismo, como também renovando profundamente as possibilidades práticas da atividade cinematográfica e os possíveis sentidos em jogo na imagem.

A irrupção dos bastidores (ou de uma lógica dos bastidores) se repete, de forma bastante sutil, em determinados momentos das imagens-lembrança. Após se apresentar no Teatro Real, Lola se encontra no camarim, duplamente refletida pelos espelhos e auxiliada pela criada – situação que remonta diretamente aos bastidores do circo. Quando o soberano solicita falar com a bailarina, o ponto de encontro é justamente o camarote real, cujo espaço é povoado por uma série de elementos reflexivos: a corda que balança (há sempre movimento), as outras que pendem do teto, os cenários, o saco de peso, as cortinas do palco ao fundo. Nesse lugar, o posicionamento dos corpos, os gestos, as expressões, reforçam a autoridade real. Lola se manifesta pouco – em geral, para consentir – e permanece praticamente imóvel durante a cena. O monarca, por sua vez, gesticula bastante, se move ao redor de cortesã e fala profusamente. Não obstante, quase todo o desenrolar da ação é filmado num longo plano-sequência, no qual a câmera observa, oscila e acompanha os movimentos dos atores.

Há outros exemplos. Em certo momento, o quadro pintado com o corpo da atriz cobre a totalidade do quadro do filme. A câmera logo se abaixa e revela os criados que carregam a pintura no castelo de Lola, um palacete circular, com escada em espiral, portas de vidro e colunas clássicas. Em suma, cabe reter que mesmo no interior dos *flashbacks*, compostos de modo mais convencional do que os demais registros, a organização das cenas é marcada por uma reflexividade fundamental que problematiza o modelo do cinema clássico e renova as suas formas possíveis.

4.4. O rosto de Heráclito

O que é um espelho? É o único material inventado que é natural. Quem olha um espelho conseguindo ao mesmo tempo isenção de si mesmo, quem consegue vê-lo sem se ver, quem entende que a sua profundidade é ele ser vazio, quem caminha para dentro de seu espaço transparente sem deixar nele o vestígio da própria imagem – então percebeu o seu mistério.

Clarice Lispector

Como demonstra Emanuele Coccia, “o espelho representa o paradigma da medialidade”³⁰⁹. O filósofo italiano sugere “que a visibilidade de algo é realmente separável da coisa em si e do sujeito cognoscente”, pois

tornar-se imagem, para toda forma, é fazer experiência desse exílio indolor em relação ao próprio lugar, em um espaço suplementar que não é nem o espaço do objeto nem o espaço do sujeito, mas que deriva do primeiro e alimenta e torna possível a vida do segundo. Isso porque o sensível é uma transformação dos corpos, é aquilo que determina e orienta os espíritos. Nesse sentido, todo sensível resulta da fratura entre a forma de algo e o lugar da sua existência e da sua consciência. No fundo, o *cogito* do espelho é: *não estou mais onde existo nem onde penso*. Ou ainda: sou sensível apenas onde não se vive mais e não se pensa mais³¹⁰.

Se o espelho é o arquétipo de toda percepção, ele também pode ser tomado como metáfora da experiência cinematográfica – e, mais amplamente, da própria sensibilidade humana. Não por acaso, a centralidade da “fase do espelho”, no pensamento de Lacan: o bebê humano, “superado em inteligência instrumental pelo chimpanzé, já reconhece não obstante como tal sua imagem no espelho”. Contudo, embora o psicanalista francês tenha sido um dos poucos pensadores da cultura moderna a “reconhecer o papel fundamental do sensível na constituição do indivíduo humano”, ele parece se esquecer do interesse antropológico profundo de tal fenômeno, se dedicando quase que exclusivamente às consequências clínicas do mesmo. De fato, “a faculdade de reconhecer-se [...] no sensível [...] é algo ainda mais estranho e profundo, mais profano e cotidiano do que Lacan tentou isolar na assim chamada “fase do espelho”³¹¹.

³⁰⁹ COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*, p. 20.

³¹⁰ COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*, p. 23.

³¹¹ COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*, p. 57.

4.4.1. Através do cristal

“O Cinema é o espelho da vida”. E não só é o espelho da vida como não há outro, é o único espelho da vida. E sendo-o é também a memória da vida.

Manoel de Oliveira

Interessa investigar, aqui, a catóptrica particular que des-orienta³¹² a cenografia de *Lola Montès*. Nesse sentido, importa menos a atenção estrita ao objeto concreto do espelho, tantas vezes utilizado ao longo do filme, do que os incontáveis reflexos e duplicações que se proliferam através da *mise en scène*. É o anão que acompanha, repete e parodia cada gesto do mestre de cerimônias; funcionando como o seu duplo; são as bailarinas vestidas de Lola, vez ou outra vislumbradas ao fundo do quadro, por trás das cortinas; são os duplos da atriz, sua representação criança e adolescente; são os elementos decorativos, como lustres e véus, pelos quais a luz se reflete na própria superfície dos rostos; são os sobreenquadramentos; são os desequilíbrios simétricos no interior do quadro, os corpos duplicados e distintos a cada vez; são as variações coreográficas, os movimentos de atração ou de repulsa no interior das cenas; são as relações singulares entre as cenas, as repetições e diferenças a cada aparição de Lola, cada número conduzido por M. Loyal.

O espelho, a imaginação, a superfície da água sobre a qual nos refletimos, não nos privou de nossa forma, mas a multiplicou. As imagens são os agentes da multiplicação das formas e da verdade. A fórmula do cogito que há pouco enunciamos é falsa. Enquanto me vejo no espelho, observo-me ao mesmo tempo aqui e lá: em mim como corpo e alma, sobre o espelho como imagem sensível. Devir imagem é, sim, um exercício de deslocamento [...], mas, sobretudo, de multiplicação de si³¹³.

³¹² Para Bernard Stiegler, “a desorientação é *originária*” da história da humanidade e da relação desta com a técnica (STIEGLER, Bernard. *Technics and time*, 2, p. 1). Através de uma cardinalidade própria que define as suas bordas, “a desorientação funda um espaço de diferença, entre o aqui e o lá, o público e o privado, o profano e o sagrado, o estranho e o familiar, e assim por diante. Os ajustes (re-)orientam, e a desorientação originária é convertida, senão obstruída. Se tais ajustes são o motor de qualquer motivação, e se eles devem ser *orientados*, é porque o oriente (o outro) falta. Deste outro que falta, a designação cardinal produz uma *figura* (um motivo que é uma meta) na qual o que está sendo orientado é refletido—o Oriente é esta miragem” (p. 3). Ao mesmo tempo, “a desorientação contemporânea é a experiência de uma incapacidade de se alcançar redobramentos temporais (*epochal redoubling*)” (p. 7), de modo que toda tentativa de orientação resulta, a princípio, da desorientação (p. 9).

³¹³ COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*, p. 35.

Os procedimentos cenográficos do filme operam, muitas vezes, uma multiplicação de reflexos imaginários (ou imagéticos) em constante diferenciação. Como dito, essas diferenças se dão tanto entre as cenas quanto no interior delas.

Um momento marcante desse “jogo de espelhos” se encontra na cena que sucede a perseguição dos cossacos, analisada anteriormente. Depois que o embaixador francês resgata Lola e a leva para o seu castelo, as cortinas se fecham e as luzes se apagam. A preferência pelos planos abertos que valorizavam a circularidade do espaço e o ritmo das cavalgadas dá lugar a enquadramentos mais fechados. A atmosfera se torna misteriosa, como se tudo guardasse um segredo. Em frente ao referido castelo, M. Loyal, munido do chicote, conta que o embaixador francês oferecera proteção à cortesã. Enquanto comenta a história, ele é seguido de perto por um estranho duplo, um anão de cartola que repete cada palavra sua e dedilha, lentamente, um banjo que leva nas mãos. A câmera acompanha os gestos com atenção; sem cortes, se move devagar, oscila e vaga livremente, afasta-se e aproxima-se dos personagens, para mostrar os seus deslocamentos ou apenas realçar suas ações. Sua posição é sempre frontal, o que confere destaque à exibição dos corpos e à duração da cena, bem como incita a curiosidade do olhar por aquilo que está oculto: as cortinas fechadas, ao fundo. Dentro delas, Lola e o embaixador.

Ao convocar o público para escutar as declarações do galante diplomata, o narrador pega o banjo das mãos do anão e, em troca, entrega a ele o seu chicote (Fig. 4.64-67). Então, se aproxima do umbral, acompanhado pelo gesto cúmplice da lente, um ligeiro *travelling* para frente. Juntos, parados à porta do palacete, eles espreitam o casal em seu enlevo, tentando escutar as palavras pronunciadas lá dentro para transmiti-las ao público circense. A câmera, imóvel, é “toda ouvidos”, em suspense pela revelação, isto é, em suspensão. Quando o delegado francês principia uma canção, o anão aponta contente para a porta e M. Loyal prepara-se para acompanhar a melodia. Com efeito, após as primeiras frases do embaixador, ele começa a tocar e a cantar a música. Por fim, se retira da frente da porta e sobe as escadas em espiral, até chegar ao topo da plataforma, sempre acompanhado pelo olhar da câmera. A luz se torna avermelhada, azulada, esverdeada, começa a se alternar. As vozes ecoam, como num espelho sonoro, colocando em relação as figuras do apresentador, do embaixador e do anão, multiplicadas umas nas outras.



Fig. 4.64: Na cena entre Lola e o diplomata, a ação se dá por um jogo e espelhos...



Fig. 4.65: ...no qual o anão reflete, sem correspondências, os gestos do apresentador.



Fig. 4.66: Ambos tentam espiar o que ocorre no interior do palacete, para, em seguida...

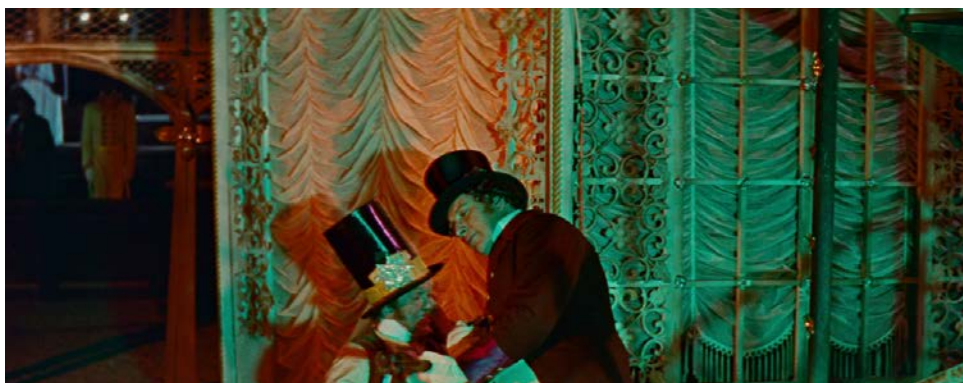


Fig. 4.67: ...reproduzir a canção que o emissário francês utiliza para cortejar a vedete.

Em outros momentos, a especularidade adquire formas mais pictóricas, marcadas pela correspondência entre corpos ou figuras no interior do quadro, em geral com a câmera fixa. Assim, depois do *flashback* com Lizst, a imagem se funde com o lustre avermelhado do placo circense, em um fundo completamente escuro, sem qualquer possibilidade de localização espacial. Quando as luzes se acendem e o lustre começa a subir, M. Loyal está de pé no primeiro plano, em quadro aberto da arena. No fundo, a cortina branca com desenhos e, em um de seus lados, um anão colorido e um palhaço ajoelhado, com um criado de amarelo ao fundo de cada um. Configura-se uma incerta simetria, pois os figurinos, as cores, as maquiagens, diferenciam as aparências dos figurantes.

Mais complexos são os casos nos quais essas correspondências ocorrem em cenas de maior intensidade cinética e proliferam-se ao longo dos movimentos da câmera e dos personagens pelo espaço. O desfile dos amantes, integrante da rodada de perguntas e respostas analisada anteriormente, é uma dessas situações. Nele, os muitos amantes – diferenciados pelos figurinos, aproximados pela aparência falsária e brincalhona – repetem acrobacias amorosas ao longo da pista circular. O fato de o mestre de cerimônias contabilizá-los um a um não resulta, de modo algum, na numeração precisa que a pergunta da plateia demanda (de quantos amantes tivera a condessa), mas sim na multiplicação *ad infinitum* dos corpos e gestos presentes na cena.

A dimensão especular resulta, assim, num espelho caótico que duplica sem cessar os reflexos através da cena cada vez mais descentrada. Essa sensação se intensifica com alguns planos gerais que tomam Lola como eixo mediano. Neles, a disposição dos corpos parece, à primeira vista, trazer alguma simetria, com figuras correspondendo-se de um lado ao outro do quadro. Todavia, trata-se, novamente, de uma falsa simetria, na qual os movimentos em pulsação jamais permitem identificar precisamente uma forma à outra: entre os vários modos de aparição dos galantes acrobatas, seus saltos, seus mergulhos, seus gestos brincalhões, a imagem continua a se diferenciar. Segundo Deleuze, “é preciso que a repetição se torne uma repetição paradoxal, poética e compreensiva. É preciso que ela compreenda em si a diferença, em vez de a reduzir”³¹⁴.

Vale lembrar que Deleuze define as imagens de Ophuls como cristais perfeitos. A imagem-cristal, no caso, seria uma espécie de aprofundamento da imagem-tempo, em que a imagem atual teria uma imagem virtual correspondendo-lhe, como um duplo, um reflexo

³¹⁴ DELEUZE, Gilles. “Raymond Roussel ou o horror do vazio”, p. 100.

no espelho. A “irreducibilidade [da imagem-cristal] consiste na unidade indivisível de uma imagem atual e de ‘sua’ imagem virtual”³¹⁵.

4.4.2. Reflexos do fora-de-campo

*O propósito do comentário [...] é desenvolver
o efeito pedagógico ao máximo possível
e retardar o efeito poético.*

Walter Benjamin

Quase todo o registro circense é atravessado, em algum grau, pelos comentários cenográficos, procedimentos que evidenciam o próprio maquinário circense e seu modo de funcionamento. Em alguns casos, esses comentários emergem com tamanha intensidade sobre a cena do circo que se sobrepõem ao picadeiro, passando a constituir a própria cena que apresenta, assim, traços e modos de organização que diferem dos eventos da pista circular. Essa diferença é, sobretudo, cênica, espacial, atmosférica. Se a arena circense é, como foi dito, predominantemente aberta e circular, habitada por uma verdadeira miríade de elementos em constante difusão, os bastidores são fechados e taciturnos; parecem suspender, por um momento, a fantasmagoria indomável do circo que, no entanto, continua a pulsar no fora-de-campo.

Os comentários são desencadeados, muitas vezes, pelo próprio discurso do mestre de cerimônias, bem como a sua propagação nos intervalos, nas fissuras, nas dobras das cenas. Após o primeiro *flashback*, ele anuncia: -“Lola deixa o palco com todo o seu séquito. Troca de cenário, troca de figurino”. A cena do circo se põe em veloz mutação, de modo a preparar a execução da nova atração. Enquanto o narrador explica o espetáculo (-“Voltaremos ao início de sua carreira”; -“Vamos reencenar, senhoras e senhores, sua juventude feliz e sua adolescência radiante”; -“Doze quadros vivos, senhoras e senhores, com toda a companhia”), um corte desvia a cena para os bastidores onde Lola caminha, por um corredor, em meio às demais figuras que se preparam para entrar em cena.

Um espelho ocupa posição de destaque na lateral direita do primeiro plano. Apenas uma das margens pode ser vista, dando a impressão de que o seu vidro se prolonga, indefinidamente, para fora do quadro (o espaço tem sempre forma aberta). No cristal,

³¹⁵ DELEUZE, Gilles. “Raymond Roussel ou o horror do vazio”, p. 99.

reflete-se a própria pista do circo, indicada pelo lustre suspenso, pela escada em diagonal. O fora-de-campo, inscrito no interior dos bastidores, evidencia a abertura fundamental entre as cenas que desembocam e transbordam umas nas outras. Em outras palavras, a cena circense subsiste no fora-de-campo, na voz abafada de M. Loyal, na melodia associada ao circo, nos ruídos que chegam da pista.

Com efeito, há diversos espelhos espalhados ao longo do proscênio. O urso na borda da imagem, animalidade refletida no cristal; o pequeno espelho ao lado da porta, na sala do diretor; o falso espelho do camarim, bordas apenas que enquadram o semblante de Lola; o palhaço na passagem para a pista, espécie de porteiro imaginário. Diferentemente da arena circense, no entanto, onde a especularidade corresponde à multiplicação ininterrupta das figuras e dos gestos, os bastidores revelam, antes, o princípio abissal que orienta a organização das imagens de *Lola Montès*, marcadas por ilusões, dispositivos ópticos, reflexos das cenas umas nas outras. Esse aspecto é crucial para compreender as relações entre os diferentes tipos de registros. No fundo, é todo o fluxo das imagens que passa por uma contínua colocação em abismo, de modo a fazê-las refletir, umas nas outras, procedimentos, figuras e sentidos. Não por acaso, a especularidade é ideia central no pensamento de Lucien Dällenbach sobre a *mise en abyme*³¹⁶.

A dimensão abissal se liga à permanência do circo no fora-de-campo, apontada anteriormente. Quando o silvo do apito invade o camarim de Lola, qualquer suspensão possível dos bastidores é rompida e o novo número circense é convocado. Anunciados pelo narrador, os personagens do passado começam a ingressar no palco: “a mãe excelente, atenciosa e dedicada”; “o pai exemplar, severo, carinhoso e coronel, pai de Lola e do seu regimento, a 44ª infantaria”. Ambos são mostrados na trajetória dos bastidores ao picadeiro, passando por trás da cabine da atriz, situada em primeiro plano, onde ela se senta agasalhada pelo manto. Na arena circense, surge uma menina de vestido branco, com um balão vermelho na mão. Representando a infância de Lola, a criança salta do palco móvel e corre em direção à câmera que a segue até o camarim da cortesã (“Era uma bela menina que adorava balões vermelhos”, diz o narrador), onde mostra um momento de cumplicidade entre as duas: a menina beija o rosto da bailarina que, por sua vez, oferece àquela o seu doce preferido. No encontro suspenso, a imagem se multiplica, as figuras da

³¹⁶ O uso moderno da expressão *mise en abyme* remonta aos escritos de André Gide sobre a reflexividade em várias formas artísticas, do quadro *As meninas*, de Velázquez, às peças de Shakespeare. Em 1977, o crítico literário Lucien Dällenbach contribuiu para a disseminação do conceito, com a publicação do livro *Le récit spéculaire – Essai sur la mise en abyme*.

memória se duplicam naquelas presentes no circo, isto é, nos personagens do passado e suas relações com a protagonista: as representações infante e adolescente de Lola, a manutenção dos criados “verdadeiros” etc.

Quando a pequena sai de cena, Lola toma o remédio. O narrador anuncia a morte do coronel, convocando o cortejo fúnebre, representado pelo navio dourado, em miniatura, carregado por servos de verde, que passa também pelo fundo da cabine, sendo visível apenas pelas frestas, brechas e janelas. Nesses casos, os bastidores se sobrepõem à cena, deixando-a parcialmente encoberta, como uma espécie de anteparo. A condessa está nervosa, ansiosa, bebe álcool, rói as unhas, sua testa brilha de suor. A paisagem do passado, desta vez feita das águas noturnas, da balsa a remo, se funde outra vez ao seu semblante.

4.4.3. Recordações do labirinto

Nas imagens da lembrança, os procedimentos especulares muitas vezes parecem preferir as sobreposições aos reflexos. Na audiência com o rei, por exemplo, a cena começa com um interessante sobre-enquadramento do salão real, no qual um gradil decorativo, em primeiro plano, emoldura a figura do soberano, ao fundo. A profundidade do plano-sequência serve para enfatizar um centro possível que logo será deslocado pela ação volteadora da câmera de Ophuls. Em outro momento, próximo à derrocada do monarca, o véu de uma cortina embalsama a imagem dos amantes, unidos frente ao fim iminente do amor. À maneira de Sternberg³¹⁷, a *mise en scène* é marcada pela sobreposição de um manto translúcido à paisagem da parede e dos atores, resultando numa espécie de “profundidade magra”³¹⁸ que valoriza as emoções dos rostos, ao fazer destes os planos duplicados que refletem as vibrações da luz. Nesses casos, a figura do espelho está na possibilidade cênica da multiplicação: os corpos e espaços são duplicados pelas janelas, dobras ou sombras, de modo a intensificar o labirinto visual. Assim, quando Lola posa para o pintor, o movimento da câmera revela, ao seu lado, o próprio quadro em processo de confecção. Nesse reenquadramento, as duplicações da ficção se perdem numa mesma superfície cenográfica onde os centros se tornam indiscerníveis.

Em certo sentido, a *mise en scène* do passado corresponde à face exterior do cristal cinematográfico, sempre prestes a desabar. Essa iminência, já contida nos comentários que

³¹⁷ Cf. DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*, pp. 145-148.

³¹⁸ DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*, pp. 145-148.

chegam do circo, na intensa fragmentação, na incerta conclusão, encontram a sua culminância no ataque do povo rebelde ao palácio. No saguão principal, os criados correm, recolhem pedras, trocam palavras e gestos inquietos. O fora-de-campo corresponde a uma constante ameaça, expressa pelas sombras na cúpula, pelas pedras lançadas, pelos vidros quebrados, pelos tiros disparados. De fato, é a própria memória que sucumbe ao peso do presente, deixando em seu lugar os fragmentos recolhidos pela cena do circo, pela representação de uma vida. Assim como na fuga do palácio, o que resta a Lola é percorrer as galerias vazias, perder-se nos salões e corredores subterrâneos – embora o cristal não tenha subterrâneo – até chegar, enfim, à sua carruagem.

4.5. Uma estética da vertigem

A vertigem pode ser tomada como um dos principais afetos da *mise en scène* de *Lola Montès*. Não se pretende sugerir, com isso, que o filme provoca a sensação de vertigem no espectador, mas sim que o picadeiro é palco de um movimento excessivo e ilusório, um maquinário que mobiliza ou que arrasta consigo os integrantes da cenografia circense (câmera, corpos, rosto, objetos, vozes). Essa vertigem é, antes, energia constituinte da instável unidade estética que rege o filme e que coloca em rotação os atributos formais e obsessões temáticas em torno de um centro ausente, isto é, um centro que não está (necessariamente) na imagem.

Quando Lola sai do camarim e se dirige para a plataforma do casamento, as palavras pronunciadas à rapariga de branco, sua versão adolescente, possuem um sentido mais profundo: -“Não sei o que tem de errado comigo hoje, mas minha vida passa girando pela minha cabeça”. O mecanismo circense, que transforma as cenas, que faz oscilar as formas, que põe todo centro em rotação, que permuta a linearidade pela circularidade ou pela espiral; esse mecanismo também encontra na vertigem um poderoso princípio de consecução (não mais mero sintoma, como afirmado anteriormente). É nesse sentido que Deleuze pode dizer que “o desdobramento, a diferenciação das duas imagens, atual e virtual, não chega ao fim, já que o circuito que dele resulta está sempre nos levando de umas às outras. É apenas uma vertigem, uma oscilação”³¹⁹. Essa oscilação, por sua vez, se liga às questões da cena barroca, do maquinário lúdico e da especularidade desenvolvidas

³¹⁹ DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*, p. 106.

ao longo deste capítulo: em todos os casos, o centro da cena ou do olhar é continuamente deslocado.

A representação da vedete em ascensão coloca em evidência toda a vertigem da cena circense. Quando ela se apresenta à plateia, a câmera se move para revelar o aparato das acrobacias, as barras suspensas, as escadas, os elementos decorativos. Sempre transportada por homens fantasiados, a condessa escala as plataformas suspensas até chegar ao topo. A câmera filma tudo de um ponto de vista aberto, seguindo os saltos com pequenos movimentos e se elevando quando necessário. Apenas um corte atravessa a ação, inserindo um plano produzido pelo posicionamento da câmera sob a rede de segurança, mirando tudo por baixo – é também a multiplicação descentrada dos pontos de vista que faz a imagem oscilar.

Em alguns momentos, a vertigem é literal: a atriz tonteia e pisa em falso na plataforma (-“Um dos riscos da nossa profissão”, diz M. Loyal), ergue-se com dificuldade pelas cordas, até chegar aos braços do rei da Bavária, no topo. Após o *flashback*, “a própria Lola Montez sente a vertigem desse desdobramento [temporal] quando [...] vai se jogar do alto do capitol”³²⁰. Resolvida a polêmica com a rede, ela enxuga o suor e se prepara para o salto. Um *close* mostra o seu rosto molhado, ofegante, hesitante. Enquanto o narrador faz a contagem, o tempo se distende, a câmera se move para cá e para lá, fazendo o rosto da vedete balançar como um barco ao mar. Enfim, ela levanta os olhos e salta: um plano subjetivo mostra o seu mergulho que termina na beira da almofada, ao lado do narrador.

Se o salto mortal é o limite (provisório) da oscilação cenográfica, ele não consiste, necessariamente, na sua expressão mais significativa. Esta se encontra, antes, na complexa conjunção e disjunção dos componentes que se repetem e se diferem na *mise en scène*: as derivas contínuas da câmera, os movimentos incessantes dos corpos, os mecanismos giratórios, a descoberta do espaço pelo olhar, os falsos *raccords*, as discontinuidades, os jogos de ilusão, as miragens. Assim, o intervalo suspenso que precede o salto, para a retirada da rede de segurança, já carrega toda a sensação radical do seu desfecho. A câmera passeia, acompanha o narrador, desce da torre para o chão, se levanta outra vez, explora, paulatinamente, o espaço da pista circular, deriva em busca de um centro imóvel, de uma identidade inalcançável.

³²⁰ DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*, p. 106.

Segundo o *Dicionário Houaiss*, ‘vertigem’ pode ser definida como: 1. MED. sensação de movimento oscilatório ou giratório do próprio corpo ou do entorno com relação ao corpo; tonteira, tontura, vágado; 2. *p. ext.* sensação de desfalecimento, desmaio ou fraqueza. 3. *fig.* perda momentânea do autocontrole; tentação súbita, desvario, loucura. Dentre as acepções adicionais, existe uma em particular que pode lançar luzes sobre o maquinário circense e seus desdobramentos cênicos. *Vertigem mecânica* é, para a medicina, “a que é provocada pelo contínuo movimento do corpo como nos enjoos marítimos”. Com efeito, o filme se faz de um movimento incessante, presente desde os menores detalhes, como lustres que sobem e descem, objetos que oscilam no teto, a corda que balança, algum outro elemento, até as relações complexas entre corpos, cenário e câmera, no meio da pista circular.

Uma manifestação dessa complexidade está na primeira aparição de Lola, já analisada, na qual o corpo da atriz, a câmera e o mestre de cerimônias giram, concomitantemente. Outro exemplo pode ser encontrado na cena que sucede a frase de Lola sobre a vida passar girando pela sua cabeça. Vinda dos bastidores, a condessa adentra uma base circular, posicionada no centro do picadeiro onde o tenente a espera para o ritual. M. Loyal, no alto de uma torre, chicoteia o ar. Então, a câmera desce para mostrar Lola e seu marido frontalmente, enquanto a base circular começa a girar. Esta é composta por duas peças: um círculo maciço no meio, onde os noivos se encontram parados, e um anel circular ao redor, no qual passam as maquetes que representam os eventos matrimoniais (“o primeiro Natal juntos”, “passeio a cavalo”, “o quarto”, “domingo na igreja da cidade”, “noites chuvosas, uma hora tocando cravo”, “a tradicional caça à galinha-brava”). Inicialmente, o mecanismo é mostrado em plano geral. A cada corte, a câmera se aproxima do rosto de Lola, desfazendo as referências espaciais do movimento circular, inscrevendo-o no rosto da atriz. O mundo se torna mais e mais vertiginoso e, ao mesmo tempo, a vertigem de Lola se torna a vertigem da *mise en scène*. Por fim, a face da bailarina gira em primeiro plano – refletindo, assim, a frase dita momentos antes – até se esvanecer por completo no próximo *flashback*.

4.5.1. A maçã de Newton

Por vezes, a própria vertigem oscila rumo a certa gravidade crítica ou pedagógica, encontrada, especialmente, nos comentários. Nesses casos, a cena adquire uma teatralidade

propriamente brechtiana, em especial no que diz respeito à proposta do dramaturgo de fazer oscilar as dimensões poética, política e pedagógica do palco teatral. São cenas nas quais as diferentes imagens de *Lola Montès* coexistem com certa simultaneidade, marcadas, em geral, pela súbita irrupção do circo nas lembranças da cortesã. Cenas que funcionam como espaços de imbricação dos registros, de modo que a cenografia circense transborda, por um instante, para o palco da memória.

Um exemplo encontra-se no casamento de Lola: enquanto a mãe negocia o corpo e a vida da filha no acordo matrimonial – basicamente as mesmas coisas que estão em jogo no comércio espetacular –, esta foge correndo, sendo perseguida pelo padrasto. Quando ele alcança a jovem, eles fazem confidências e resolvem se casar. Porém, ao atravessarem a porta, rumo ao ponto de fuga do quadro, as laterais escurecem para ressaltar o beijo do casal, como cortinas semicerradas de um palco teatral. Então, o porteiro, personagem que, em termos diegéticos, se situa no interior do *flashback*, toca o sino para anunciar a mudança de ato, numa imbricação entre circo e memória. Esse exemplo problematiza as conclusões de alguns dos analistas do filme, para os quais há uma estrita separação, e mesmo independência, entre os dois tipos de registro do filme³²¹. Por fim, quando as laterais “*cinemascópicas*” voltam a se abrir, Lola aparece por trás das barras do seu camarim, vestida de noiva para a cerimônia representada no picadeiro.

Em outra cena, quando Lola contempla o céu estrelado sobre a proa do navio, é a voz do narrador que invade a cena do *flashback*: -“Enfim, a Europa! Paris! A vida de luxo! Lola encontra um marido!”. Essa voz, que circula entre duas representações, catalisa a mudança das formas e a persecução do movimento. A imagem do céu se funde com um painel de anjos e um candelabro que se confunde ao lustre da arena circense (funcionando como índice da mesma). Todavia, o jogo sutil da câmera revela o engano: não estamos no circo, mas no teatro, onde Lola assiste a uma peça acompanhada da mãe e do padrasto. Entrecortada pela voz do apresentador, a representação mergulha em outra, a cena produz outra, como o teatro dentro do teatro – ou o filme dentro do filme – que se reflete nas relações entre a arena circense, o espetáculo e a *mise en scène*. Também a cena da aparição de M. Loyal no passado, com seus muitos reflexos, transparências, duplicações e sobrequadros, problematiza a relação entre os registros.

³²¹ Cf., por exemplo, WHITE, Susan. “Lola Montès et le cinéma des attractions”. In: *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 34-35, 2001, pp. 289-301.

Outro atributo dos comentários na *mise en scène* é o contraste visual em relação à fábula circense e seus modos de organização. Assim, quando a canção do embaixador ainda ecoa sobre a imagem, vinda de um momento de encanto e de beleza, vemos o médico guiado por um figurante de vermelho através dos bastidores. Conduzido pela pequena escada, ele chega à sala do diretor, onde passa a discutir a saúde de Lola. O diretor é um palhaço que se comporta com gravidade e cerimônia, figura decadente – que ecoa o belo filme de Fellini sobre a ruína dos *clowns*. Ele segura, nas mãos, uma das réplicas da cabeça da condessa antes espetada pela lança. Então, convida o doutor a se sentar. Os planos seguintes são tácitos e concisos, filmados com certa seriedade, certo desalento, certa consternação que se reflete nos gestos abatidos dos personagens, nas distâncias no interior do quadro, nas divisões provocadas pelos sobreenquadramentos (especialmente, talvez, das colunas), nas vozes pesarosas (afinal, é todo o espetáculo que poderia desmoronar). Em suma, há uma tensão visual que emerge dos corpos e suas relações com o espaço, problematizando as condições da representação e da ilusão.

Nesse sentido, a potência de *Lola Montès* é a de ser um espetáculo de natureza ambígua, cuja construção desafia os próprios modos de organização da imagem. O último plano do filme mostra uma fila de pessoas que pagam um dólar para beijar a mão de Lola na jaula (Fig. 4.68-71). Ironicamente, é um belo enquadramento. Enquanto o apresentador convida o público para se aproximar (na dispensa de qualquer mediação) a câmera se afasta, configurando um olhar distanciado e crítico. Esse movimento é emblemático: na recusa da fusão com a imagem, segue na direção contrária, abandona o palco e termina atrás das cortinas. A câmera ophulsiana³²² materializa, assim, o gesto de resistência proposto por Laura Mulvey quanto ao cinema clássico, o de “libertar o olhar da câmera em direção à sua materialidade no tempo e no espaço, e o olhar da platéia em direção à dialética, um afastamento apaixonado”³²³. Se o corpo de Lola está entregue ao espetáculo, é de modo resiliente, para melhor assaltar os espectadores daquilo que acumularam, monoliticamente, pela repetição das convenções. Despojá-los da indiferença e da alienação. A próxima atração é um olhar por reinventar.

³²² Cujas particularidades foram analisadas por Robin Wood (“Ewig hin der Liebe Glück: Letter from an unknown woman”. In: *Personal views: explorations in film*. Detroit: Wayne State University Press, 2006, pp. 143-165).

³²³ MULVEY, Laura. “Prazer visual e cinema narrativo”, p. 453.



Fig. 4.68-71: No último plano do filme, a câmera se afasta de Lola no camarim-jaula.

DESVIO (CONSIDERAÇÕES FINAIS)

Pouco importa, no mundo contemporâneo, por onde se inicia o exame de um assunto, desde que se persista até voltar outra vez ao ponto de partida.

Ezra Pound

Enquanto noção agregadora das técnicas e paixões humanas sedimentadas em novas formas de (sobre)vivência, a modernidade (e suas sobras) constitui o conceito inconquistável de uma civilização fortemente pautada pelo hábito historiográfico. Com efeito, não existe, nem nunca existiu, qualquer consenso sobre o que seja moderno: quais os seus componentes, quando ele começa ou termina, se é que, de fato, termina³²⁴. De fato, é bastante plausível a ideia de que os modos de produção e sensibilidades ligados ao eterno dissenso em torno da modernidade continuem a participar, através de sucessivas repetições e transgressões, da fabricação do mundo contemporâneo. Talvez seja preciso reconhecer, na contramão da lógica neoliberal pautada pelo progresso e pelo desenvolvimento, que a sensibilidade moderna não foi jamais superada – ou sequer tenha começado: “jamais fomos modernos”.

Os filmes analisados representam manifestações cruciais da arte humana em suas relações com a vida. A atualidade deles passa, de modo geral, pelos afetos emergentes de um contexto intensamente moderno, que retornam com ainda mais intensidade no mundo contemporâneo: a velocidade, a vertigem, a desorientação, aspectos trabalhados com grande sensibilidade pelo cineasta franco-alemão. Ao mesmo tempo, os filmes de Ophüls apresentam modos singulares de responder “à trama do nosso caos”, sem reduzir a dimensão crítica ao olhar esvaziado sobre um mundo vazio. Nesse sentido, são obras carregadas por duas potências principais: a fabricação de imagens possíveis no interior da lógica do espetáculo e a conexão destas imagens com práticas ou pensamentos presentes na contemporaneidade. Por um lado, trata-se de obras relevantes na sua duradoura e vigorosa imanência, nos seus vínculos com o mundo atual e com os modos de viver do agora; por outro, desdobram-se em múltiplas manifestações artísticas ou elementos espirituais, renovam suas próprias tradições, deslocam-nas e terminam por constituir constelações fragmentárias, através da semelhança com ideias e figuras oriundas de tempos ou de espaços diversos.

³²⁴ BRADBURY, Malcolm; MCFARLANE, James. “O nome e a natureza do modernismo”.

Em relação ao primeiro aspecto, cabe ressaltar que as formas de organização das imagens, isto é, os modos específicos de utilização dos recursos expressivos e das possibilidades estilísticas do meio cinematográfico, produzem, em cada uma das obras analisadas, cenografias profundamente conectadas à modernidade ou por ela atravessadas. Com efeito, a partir dos procedimentos cenográficos empregados, sempre em forte tensão com os próprios materiais trabalhados, a *mise en scène* é perpassada por afetos e emoções próprios da experiência moderna – como a velocidade, o deslocamento, o movimento, a vertigem e a reflexividade – que se inscrevem nas imagens através da complexa conjunção de consciência formal, desorientação temporal e prazer estético. Nesse sentido, vale lembrar que “o modernismo, embora não seja nosso estilo total, torna-se o movimento que tem expressado nossa consciência moderna, criando em suas obras a natureza da experiência moderna em sua plenitude”³²⁵.

Quanto ao segundo aspecto, este estudo tenta demonstrar, a partir dos dados coletados ao longo da bio-filmografia ophulsiana – desde a carreira nos palcos até a presença de traços barrocos na superfície de seus filmes – a intensa ligação do artista com práticas e ideias constitutivas de certa linhagem modernista da arte. Um pequeno acréscimo deve ser feito a esse respeito: no relato publicado sobre o amigo, Georges Annenkov³²⁶ descreve a existência de um projeto posterior a *Lola Montès*, que seria dedicado à vida do pintor italiano Amadeo Modigliani (1884-1920). Enquanto desenvolve alguns aspectos relacionados à proposta, Annenkov atesta o profundo interesse do cineasta por importantes artistas modernos, como Paul Klee, Max Ernst, Paul Cézanne, Marc Chagall, Auguste Rodin e Vincent Van Gogh. Com a trágica morte de Ophuls, em 1957, o filme acabou realizado por seu amigo Jacques Becker, com o título *Les amants de Montparnasse* (*Os amantes de Montparnasse*, França, Itália, 1958), e dedicado à memória do idealizador original do projeto.

O modernismo integrado por Ophuls parece constituir uma tradição altamente heteróclita que se desdobra, de diferentes formas, até os dias de hoje. É possível observar algo desse desdobramento na passagem de *La ronde* a *Lola Montès*, filmes que, não obstante a existência de diversas afinidades, guardam importantes diferenças estilísticas entre si. No primeiro, as imagens parecem se aproximar de uma fase inicial do

³²⁵ BRADBURY, Malcolm; MCFARLANE, James. “O nome e a natureza do modernismo”, p. 20.

³²⁶ ANNENKOV, Georges. *Max Ophuls*, pp. 110-122.

modernismo, “muito mais formalista ou entregue aos paradoxos da forma”³²⁷, estreitamente ligado, talvez, à subjetividade romântica, ao sonho flaubertiano de fazer “um livro sobre nada, um livro sem ligação externa, que se manteria por si mesmo pela força interna de seu estilo”³²⁸, isto é, uma arte que transcende o real. “Amor pela arte do amor”, como responde o *mener de jeu*, quando indagado pelo conde, na penúltima sequência do filme. Assim, a tarefa do artista é transgredir o fracasso da experiência no mundo moderno: “pode haver pobreza no universo e trauma no homem, mas o artista tem os meios para transcender a história e a realidade pelas disposições de sua técnica, criando, nas palavras de Joyce, a ‘silenciosa estase luminosa do prazer estético’”³²⁹.

Dois dados complementares, referentes ao contexto de produção da obra, podem servir ao argumento proposto. Primeiramente, cabe lembrar que Schnitzler, autor do texto que serve de base ao roteiro, é um artista integrante da passagem moderna, cujos dramas “ocupam um estágio intermediário entre o velho e o novo”³³⁰ e captam “em profundidade a sociedade e a neurastenia da Viena de Freud”³³¹, isto é, uma Viena energizada por todo um modernismo romântico. Com efeito, esse espírito vienense finissecular está presente em grande parte da obra de Ophuls e não faltam referências diretas à cidade e ao período: em *Liebelei*, cuja produção se liga às atividades do cineasta no *Burgtheater*, a ação se passa na Viena do início do século XX; em *La ronde*, o narrador introduz a narrativa com a frase “estamos em Viena, em 1900”; a primeira imagem de *Carta de uma desconhecida* é um letreiro que traz as palavras “Viena, por volta de 1900”.

Em segundo lugar, *La ronde* é o primeiro filme realizado por Ophuls na Europa pós-guerra, o que parece reforçar a referida necessidade de transcender o real traumático através de um imaginário artístico continuamente renovado (antes disso, como visto, o cineasta dirigira quatro obras durante o exílio nos Estados Unidos, demasiado submetido às demandas temáticas e estilísticas dos estúdios). É desnecessário repetir que as crises do pós-guerra fazem convergir boa parte das produções e reflexões modernistas, constituindo verdadeiras ondas de transgressão e “transição para o novo”.

³²⁷ BRADBURY, Malcolm; MCFARLANE, James. “O nome e a natureza do modernismo”, p. 26.

³²⁸ BRADBURY, Malcolm; MCFARLANE, James. “O nome e a natureza do modernismo”, p. 18.

³²⁹ BRADBURY, Malcolm; MCFARLANE, James. “O nome e a natureza do modernismo”, p. 18.

³³⁰ MCFARLANE, James. “O espírito do modernismo”. In: BRADBURY, Malcolm; MCFARLANE, James. *Modernismo*, p. 428.

³³¹ KUNA, Franz. “Viena e Praga, 1890-1928”. In: BRADBURY, Malcolm; MCFARLANE, James. *Modernismo*, p. 100.

A ideia do moderno enquanto transgressão é ainda mais nítida em *Lola Montès*, no qual se observa o deslocamento estético rumo a um momento posterior do modernismo, particularmente “antiformalista, ainda que levado a usar a forma para subvertê-la”³³². Não por acaso, o filme foi louvado por alguns cineastas comumente associados ao desenvolvimento e à renovação do cinema moderno, especialmente Jonas Mekas e os diretores da *Nouvelle Vague* (mas também Jean Cocteau, Roberto Rossellini, Jacques Becker, Jacques Tati, Pierre Kast e Alexandre Astruc). Com efeito, ao assumir um posicionamento “vanguardista” em relação ao cinema clássico, rompendo com vários de seus padrões hegemônicos (estéticos, temáticos e de produção), a obra ocupa um lugar “fora do comum” na história do cinema, inserindo-se naquele espectro de filmes que se posicionam paradoxalmente em relação aos laços da tradição (paradoxo ressignificado, no caso, em função do boicote perverso operado pelos distribuidores da obra, os quais, insatisfeitos com a repercussão comercial, decidiram destruir completamente o corte original do diretor e remontar a narrativa a seu bel-prazer).

Em todo caso, esse desdobramento resultaria, ainda, em certa afinidade estilística de Ophüls com outros cineastas, anteriores, contemporâneos ou posteriores a ele. É o caso, por um lado, de F. W. Murnau, Fritz Lang, Ernst Lubitsch³³³, Kenji Mizoguchi³³⁴, Joseph

³³² BRADBURY, Malcolm; MCFARLANE, James. “O nome e a natureza do modernismo”, p. 26.

³³³ Como visto, há várias conexões possíveis entre Ophüls e Lubitsch. Uma delas é Viena, cidade muito importante para o imaginário ophülsiano, que serve de locação para pelo menos dois filmes de Lubitsch, *O círculo do casamento* (1924) e *O tenente sedutor* (1931). A melodia deste último foi composta por Oscar Strauss, que mais tarde escreveria a trilha sonora de *La ronde*. Além disso, o estilo de ambos os diretores parece seguir um ritmo algo melódico. Contudo, enquanto no caso de Lubitsch essa musicalidade se expressa com mais incisão na montagem, em Ophüls ela parece mais evidente na organização da *mise en scène*.

³³⁴ Conferir, a esse respeito, o artigo de Noël Herpe, “Notes sur Ophüls et Mizoguchi” (In: *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 34-35, 2001, pp. 151-160), que estabelece aproximações entre os estilos dos dois cineastas. As semelhanças apontadas são muitas: as formas de representação da mulher (“ambos tomaram o partido da mulher, adotaram o ponto de vista da mulher, no interior de cinematografias nas quais preponderava o olhar masculino”), a estilização extrema (que, não obstante, vem redescobrir “um naturalismo reduzido ao essencial, libertado de sua escuridão moralizante, e no qual a beleza se impõe no fundo da abjeção”), a tragédia deslocada para o luto ou para o pesar, os movimentos de câmera (“que dão a ver uma interioridade proibida aos personagens”). Conferir também o artigo de Alexandre Astruc, “Qu'est-ce que la mise en scène?” (In: *Cahiers du Cinéma*, nº 100, outubro de 1959, pp. 13-16. Disponível em: <http://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO4/miseenscene.htm>): “Não é necessário ter feito muitos filmes para dar-se conta de que a *mise en scène* não existe, que os atores se dirigem muito bem sozinhos, que qualquer operador de câmera sabe onde colocá-la para obter um enquadramento conveniente, que o acordo entre os planos faz-se sozinho etc. Mizoguchi e Ophüls devem ter compreendido isso muito rápido para passar logo ao que lhes interessava. Observar as pessoas agirem? Não exatamente. Apresentá-las, observá-las tanto ao agir como ao mesmo tempo serem levadas à ação. A diferença do cinema para não importa o quê, incluso o romance, é primeiramente a impossibilidade da mentira; em segundo, a absoluta certeza, partilhada por espectador e autor, que na tela tudo se arranjará com o tempo. Se o *metteur en scène*, o realizador, intervém em qualquer coisa na realização de um filme, ele intervém nisto, antes de tudo. Ele se aventura entre estas duas evidências: a da imagem por onde ele espreita e a da duração pela qual ele a conclui”.

von Sternberg³³⁵, Douglas Sirk (basta assistir a *Na teia do destino*, um melodrama com desfecho bastante sirkiano) e Jean Renoir; por outro, de François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Demy, Stanley Kubrick³³⁶, Vincente Minnelli, Federico Fellini, Paul Vecchiali, Bernardo Bertolucci e Paul Thomas Anderson³³⁷. E, assumindo-se um risco maior da especulação, de determinado “cinema de fluxo”³³⁸, formado por nomes como Hou Hsiao-Hsien, Tsai Ming-Liang, Edward Yang, Gus Van Sant e Hong Sang-Soo. Obviamente, confirmar essas impressões é tarefa complexa que exigiria documentação meticulosa acerca do cotejo entre as diferentes imagens e estilos envolvidos. Aqui, cabe apenas observar que os aspectos formais trabalhados por Ophuls repercutem, de maneira direta ou indireta, em vários filmes produzidos depois dele. Pound acreditava que a importância poética na tradição se liga a uma espécie de diferença mínima na linguagem, do surgimento, nesta, de alguma configuração primeira. Nessa lógica, o cineasta alemão é, sem dúvida, um dos grandes (e mais originais) poetas da organização da *mise en scène* e dos planos-sequência, aspectos abordados com singularidade inédita em seus trabalhos.

Para além da ideia de modernidade, ou através dela, aquilo que os filmes de Ophuls dão a ver de maneira exemplar é o poder da ficção face ao real, isto é, a potência da inexistência ficcional enquanto existência imaginária no engajamento sensível e urgente com a realidade. Nesse sentido, este estudo se esforçou por questionar ou oferecer alternativas às abordagens críticas que insistem em esvaziar o cinema de Ophuls, ao tomá-lo por uma suposta ausência de significados que possam corresponder ao grau elevado de elaboração visual. De modo mais amplo, a intenção era a de problematizar qualquer

³³⁵ Indagado sobre o trabalho de Ophuls como encenador teatral, o cineasta Douglas Sirk, que assistiu às peças daquele, afirma que “existiam, com toda a certeza, indícios definitivos dos talentos de um cineasta no seu trabalho [de Ophuls] nos palcos. Ophuls era, de algum modo, como Sternberg: ele tinha um grande dom para o toque impressionista. A partir de conversas com ele, sei que ele considerava Sternberg como uma experiência decisiva, algo que Sternberg também era para mim, embora em algumas de suas criações o estilhamento das imagens vá longe demais” (*Sirk on sirk*, pp. 159-160).

³³⁶ Cf. WALKER, Alexander. *Stanley Kubrick, Director: A Visual Analysis*. New York: W. W. Norton, 2000. O autor aponta que Ophuls é mencionado com frequência por Kubrick como influência para seus movimentos de câmera, especialmente os planos-sequência de *Paths of glory* (*Glória feita de sangue*, EUA, 1957). Em entrevista concedida ao crítico Joseph Gelmis, Kubrick diz: “Ele fez obras geniais. Eu admirava, particularmente, a suas técnicas fluidas de câmera. Assisti a inúmeros filmes [...] no Museum of Modern Art e nos cinemas, e aprendi muito mais vendo os filmes do que com os tomos pesados sobre a estética do cinema” (GELMIS, Joseph. *An interview with Stanley Kubrick* (1969). Disponível em: <http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0069.html>). Geoffrey Cocks, por sua vez, afirma que “os planos-sequência que tornariam Kubrick famoso deviam muito – talvez tudo – a Ophuls que Kubrick colocou no topo da lista de seus cineastas favoritos, em uma entrevista realizada no ano de 1957” (COCKS, Geoffrey. *The Wolf at the Door: Stanley Kubrick, History, & the Holocaust*, p. 62).

³³⁷ Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=oumV7GgPyfE>, em que Paul Thomas Anderson afirma que “o grande Max Ophuls [...] é, de fato, a primeira pessoa a fazer com a câmera isso que ele faz – não há nada que eu tenha visto antes desses filmes que se compare ou se aproxime”.

³³⁸ Cf. OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. *O cinema de fluxo e a mise-en-scène*.

movimento de análise fílmica que recuse a conceder verdadeira autonomia às formas na construção de sentidos em torno das imagens. A constante atenção à *mise en scène* constitui, assim, uma das ferramentas metodológicas utilizadas para valorizar a dimensão sensível como esfera dotada de certa autonomia em relação a quaisquer pressupostos racionais (estes seriam encontrados, de modo exemplar, no encadeamento das imagens operado tradicionalmente pela *montagem*).

Na esteira do filósofo argentino Fabián Ludueña, acredita-se que “na ontologia estética do porvir se joga com o destino político daquilo que, talvez por costume, chamamos de homem”³³⁹. Com efeito, deve-se levar a sério essa (in)existência ficcional – que corresponde a formas de vida singulares – a fim de se alcançar as significações estéticas mais potentes na reflexão sobre o que pode ser a arte humana. Como em face de um espelho improvável que retesse em seu cristal, prótese do tempo, as imagens simulares do amanhã, a humanidade se fabrica ou se renova enquanto espécie nas figuras e nos mitos que constrói para si mesma. A ficção é um reino subterrâneo, no qual se vende a alma ao diabo para provar outros modos de existência. Nas letras miúdas, o risco de jamais retornar (melhor, em todo caso, que a catástrofe final). Stiegler conhecia bem esse poder temerário da tecnologia³⁴⁰, quando analisou as consequências catastróficas dos mecanismos de retenção terciária para uma cultura globalizada. Ao introduzir o seu estudo dedicado ao tempo cinematográfico, ele diz que

a tendência a acreditar nas estórias e nas fábulas, a paixão pelos contos de fadas, tão gratificante para os velhos quanto para os muito jovens, se perpetua de geração em geração, pois forja o elo entre as gerações. Insaciáveis, elas mantêm, para as gerações por vir, a promessa da escrita de novos episódios da vida futura, ainda por inventar, por ficcionalizar [*fabuler*].

Este desejo ancestral por narrativa(s) ainda organiza a sociedade moderna: ele anima o mais complexo e mais secreto dos movimentos sociais. Mas as condições para a realização desse desejo se transformaram radicalmente; elas se tornaram o objeto de uma indústria global³⁴¹.

Portanto, caberia à ficção a tarefa inesgotável da invenção, com o propósito de transmitir as imagens ou histórias que prenunciam, repetem e renovam as existências humanas sobre a terra. Das histórias do Papiro Westcar aos contos dos Irmãos Grimm,

³³⁹ LUDUEÑA, Fabián. “Eternidade, spectralidade, ontologia – Por uma estética transobjetual”, p. 182.

³⁴⁰ De fato, a arte, para Stiegler, é sempre técnica, pois a separação de uma da outra corresponderia à propagação de um erro de tradução do termo grego *theknè*.

³⁴¹ STIEGLER, Bernard. *Technics and time*, 3, p. 6.

passando pelo épico *Gilgamesh*, pelos poemas homéricos e pelas escrituras hebraicas, o que está em jogo é o próprio destino do humano, isto é, a continuidade da humanidade enquanto espécie dotada de uma herança epigenética³⁴². Se Pound dizia que “um povo que cresce habituado à má literatura é um povo que está em vias de perder o pulso de seu país e de si próprio”³⁴³, pode-se dizer, quanto à boa ficção, que cabe a ela desviar ou reconfigurar perspectivas da catástrofe, resistir pela arte às forças da desorientação, para que a vida em comum se fortaleça e possa (re)emergir. Raul Antelo, um dos principais estudiosos contemporâneos da modernidade na arte, permite aprofundar a questão, bem como reconectá-la ao debate sobre o moderno:

Tome-se o exemplo do modernismo e da imagem como forma [...]. Se entendo o moderno como força, passo a entender a arte como puro meio, conseqüentemente as imagens [...] não são objetos, não são fatos, são meios. Ou seja, guardam o paradoxo de serem, de um lado, um resíduo, uma impressão, uma marca; de outro, potência que nos permite sair desse estado degradado. Se vejo a sociedade do espetáculo, onde tudo é imagem, também reconheço que é só através da imagem que posso incidir no outro, pois só há sobrevivência da experiência através desse resíduo que me permite reinventar o jogo. Nos últimos tempos, veja que há toda uma crítica que se vincula em relação à desconfiança da forma. Se retorno a Warburg, se me interessa por Agamben e Didi-Huberman é porque compartilho esse interesse pela imagem como meio, que é também um modo de reinventar a ética e, em última instância, a política, repensando um vínculo com o outro, com o comunitário, ainda que numa comunidade de indivíduos que já não têm nada em comum. Eis um paradoxo: não temos nada em comum, no entanto estamos condenados a conviver comunitariamente. Então como podemos tornar suportável essa condição insuportável da vida? Quem gosta de sobreviver numa instituição? Como podemos reinventar esse jogo? Manter esse paradoxo aceso me parece ser e a única maneira de não recair na queixa neurótica³⁴⁴.

Uma resposta possível pode ser encontrada no pensamento do semiólogo Christian Metz. No seu texto intitulado “Negação, feitiço”³⁴⁵, ele reflete, fortemente inspirado pelos escritos do psicanalista Octave Mannoni, além de Freud e Lacan, sobre a cláusula de denegação envolvida na atividade espectral, a fim de mostrar como a crença ficcional pode ser, ao mesmo tempo, abandonada e conservada por quem dela participa. O espectador cinematográfico perpetua essa crença no filme mesmo quando o real

³⁴² STIEGLER, Bernard. *Technics and time*, 3, p. 6.

³⁴³ POUND, Ezra. *ABC da literatura*, p. 38.

³⁴⁴ ANTELO, Raul. “Um intelectual de extimidades”. In: *Revista Palíndromo*, nº. 3, 2010, p. 264.

³⁴⁵ In: METZ, Christian. *O significante imaginário*. Tradução de António Durão. Lisboa: Livros Horizonte, 1980, pp. 81-90.

transborda, isto é, quando ele sabe, no fundo, que tudo não passa de ilusão³⁴⁶. Mannoni define esse movimento pela célebre fórmula “eu sei bem... mas, no entanto”, referindo-se, primeiramente, ao mágico pensamento tribal dos Hopis, em seguida, à literatura e ao teatro, e, por fim, à vida cotidiana e à psicanálise. Acima de tudo, ele sustenta que determinadas estruturas de crença são indispensáveis à existência da comunidade e à manutenção do indivíduo. As crianças, como espectadores iniciados no mundo adulto, aprendem os segredos dos rituais, das magias, das ilusões, todavia, nem por isto deixam de crer neles: pelo contrário, a crença se torna mais forte pela consciência do indispensável papel social por ela desempenhada, sem o qual a vida em comum estaria fadada ao malogro. “Eu sei bem [que é mentira]... mas mesmo assim [acredito].” As ideias de Metz são retomadas por Stam, numa formulação que poderia facilmente ser colocada em relação ao cinema de Ophuls:

A inesgotável comparação da experiência cinematográfica ao estado onírico aponta não apenas o seu potencial alienatório, mas também o seu impulso utópico central. Os sonhos não são meramente regressivos; são vitais para o ser-humano. [...] É tão inútil condenar a narrativa enquanto tal – considerar, por exemplo, que a narrativa serve inevitavelmente a ideologias conservadoras – quanto seria condenar os sonhos. Os seres humanos precisam de ambos; tanto o sonho quanto a narrativa são, provavelmente, funções primordiais da mente humana. Animais fabuladores, contamos histórias uns aos outros quando estamos acordados, e sonhos a nós mesmos quando estamos dormindo. Sem os mitos, diz Propp, a tribo morre. Sem a liberdade para sonhar, os prisioneiros morreriam de desespero.

[...]

O desafio das ficções anti-ilusionistas é como respeitar o impulso fabulador, como fruir das alegrias da narrativa e dos prazeres do artifício, mantendo-se, ao mesmo tempo, certa distância intelectual em relação à história³⁴⁷.

Na vida sem fabulação, “é como se alguma coisa que nos parecesse inalienável [...] fosse retirada de nós: a habilidade de trocar experiências”. A constatação é de Walter Benjamin³⁴⁸, provavelmente o pensador que, ao lado de Nietzsche, melhor identificou a pobreza da experiência humana e lamentou a morte da arte de contar histórias no mundo moderno (isto é, o problema da transmissão da experiência). É justamente essa habilidade perdida que deve ser continuamente escavada na arte ficcional, seu poder de oferecer

³⁴⁶ Cf. COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder*, p. 11: “Tal é a experiência singular que o cinema propôs aos seus espectadores. Crer na realidade do mundo por meio de suas representações filmadas era imputar-lhe uma dúvida. Crer, não crer, não mais crer, crer apesar de tudo o que desmente a crença – são as questões do cinema. Para ser espectador é preciso aceitar crer no que vemos; e para sê-lo ainda mais seria preciso começar a duvidar – sem deixar de crer”.

³⁴⁷ STAM, Robert. *Reflexivity in film and literature*, p. 253.

³⁴⁸ Cf. BENJAMIN, Walter. “O narrador”. In: *Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1996, pp. 197-221.

construções plenas de futuro e de devir, capazes de combater a pobreza e a violência dos discursos institucionais, das imagens publicitárias, dos golpes do poder, das forças da dominação; capazes, enfim, de inventar – e traduzir, e renovar, não meramente fundar – a vida em comum sobre os resíduos do real. Talvez se chame *liberdade* essa incerta perspectiva temporal aberta pelas imagens ou simplesmente *alienação, loucura, ilusão*. Não importa: sabemos que a *ficção* possui muitos nomes. Ao jogar de maneira complexa com os restos da modernidade, isto é, sem suprimi-los nem neles sucumbir, os filmes de Max Ophuls constituem imagens singulares e potentes daquilo que fomos, somos ou podemos ser.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. Tradução de Renato Ambrosio. São Paulo: Hedra, 2012.
- AGUIAR, Tiago Mata Machado. *Godard polifônico: genealogias do cinema moderno*. Campinas: Unicamp (Tese), 2001
- ANDRADE, Ana Lúcia. *O filme dentro do filme – A metalinguagem no cinema*. Belo Horizonte: Editora UFMG / Col. Humanitas, 1999.
- ANNENKOV, Georges. *Max Ophüls*. Paris: Le Terrain Vague, 1962.
- ANTELO, Raul. “Um intelectual de extimidades”. In: *Revista Palíndromo*, nº. 3, 2010, pp. 257-283. Disponível em: http://ppgav.ceart.udesc.br/revista/edicoes/3teoria_hst_arte/3_palindromo_entrevista2.pdf.
- ARNAUD, Diane. “From Bazin to Deleuze – A matter of depth”. In: ANDREW, Dudley; JOUBERT-LAURENCIN, Hervé (Orgs.). *Opening Bazin – Potwar film theory & its afterlife*. New York: Oxford University Press, 2011, pp. 85-94.
- ASPER, Helmut G. *Max Ophüls: Deutscher - Jude - Franzose*. Berlin: Hentrich und Hentrich, 2011.
- ASPER, Helmut G. “From stage to screen: the impact of the german theater on Max Ophüls”. In: *Arizona Quarterly*, vol. 60, nº. 5, 2004, pp. 183-196.
- ASPER, Helmut G. “De la fosse du souffleur au micro de l’écran – Max Ophüls et le théâtre”. In: *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 34-35, 2001, pp. 49-74.
- ASPER, Helmut G. *Max Ophüls: eine Biographie mit zahlreichen Dokumenten, Texten und Bildern*. Berlin: Bertz, 1998.
- ASTRUC, Alexandre. “Qu'est-ce que la mise en scène?”. In: *Cahiers du Cinéma*, nº 100, outubro de 1959, pp. 13-16. Disponível em: <http://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO4/miseenscene.htm>.
- AUDIBERTI, Jacques. “Billets XV”. In: *Cahiers du cinèma*, nº. 56, fevereiro de 1956, pp. 24-27.
- AUMONT, Jacques (Org.). *La mise en scène*. Bruxelas: Éditions de Boeck Université, 2000.
- AUMONT, Jacques. *Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas/SP: Papirus, 2008 (Coleção Campo Imagético).
- AUMONT, Jacques. *O cinema e a encenação*. Tradução de Pedro Elói Duarte. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.

- AUMONT, Jacques. *O olho interminável*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- AUMONT, Jacques & MARIE, Michel. *A análise do filme*. Tradução de Marcelo Félix. Lisboa, Portugal: Texto & Grafia, 2009.
- AVELAR, Idelber. “Sensibilidad melancólica y alegoría crítica.” In: *Nueva Sociedad*, nº.170. Caracas: 2000, pp. 212-217.
- AUMONT, Jacques & MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico do cinema*. Tradução de Carla Bogalheiro Gamboa e Pedro Elói Duarte. Lisboa: Texto & Grafia, 2009.
- BACHER, Lutz. “Max Ophuls's Adaptation to and Subversion of Classical Hollywood Cinema and Their Effect on his European Filmmaking”. In: GIUSTI, Luciano De. GIULIANI, Luca (Eds.). *Il piacere e il disincanto nel cinema di Max Ophuls*. Milan: Il Castoro, 2003. Disponível em: http://old.fipresci.org/undercurrent/issue_0306/bacher_ophuls.htm
- BACHER, Lutz. *Max Ophuls in the Hollywood Studios*. New Jersey: Rutgers University Press, 1996.
- BADIOU, Alain. “On cinema as a democratic emblem”. In: *Cinema*. Tradução de Susan Spitzer. Cambridge: Polity Press, 2013, pp. 233-241.
- BARR, Charles; BRITTON, Andrew; CAMERON, Ian; HILLIER, Jim; PERKINS, V. F.; PYE, Douglas; SHIVAS, Mark; WALKER, Michael; WOOD, Robin (Eds.). *Movie 29/30: Max Ophuls*. 1982.
- BARTHES, Roland. *Elementos de semiologia*. Tradução de Izidoro Blinkstein. São Paulo: Cultrix/USP, 1971.
- BAZIN, André. *The cinema of cruelty*. Editado por François Truffaut. New York: Arcade, 2013.
- BAZIN, André. *Charlie Chaplin*. Tradução de André Telles. Prefácio de François Truffaut. Posfácio de Eric Rohmer. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- BAZIN, André. *Orson Welles*. Tradução de André Telles. Prefácio de André S. Labarthe. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- BAZIN, André. *O cinema – ensaios*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BAZIN, André. “Mouche!”. In: *Cahiers du cinèma*, nº. 15, setembro de 1952.
- BAZIN, André ; DONIOL-VALCROZE, Jacques ; ROHMER, Eric (Eds.). *Cahiers du cinèma*, nº. 81, março de 1958.
- BAZIN, Germain. *The baroque – principles, styles, themes*. New York: Norton, 1978.
- BAUDELAIRE, Charles. “A beleza”. In: *As flores do mal*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BAUDRILLARD, Jean. *Seduction*. Tradução de Brian Singer. Montréal: New World Perspectives, 1990.

BEASLEY-MURRAY, Jon. “Whatever happened to neorealism? – Bazin, Deleuze, and Tarkovsky’s long take”. In: *Iris*, n.º. 23, Spring 1997, pp. 37-52.

BENJAMIN, Walter. “O narrador”. In: *Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996, pp. 197-221.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire – um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BERTRAND, Aude. *Le cinéma dans les Expositions Internationales et Universelles parisiennes de 1900 à 1937*. Lyon, 2011.

BEYLIE, Claude. *Les cineastes: Max Ophuls*. Paris, França: Lherminier, 1984.

BLANCHOT, Maurice. *L’espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955.

BOGDANOVICH, Peter. *Afinal, quem faz os filmes?*. Tradução de Henrique W. Leão. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BONITZER, Pascal. “Qu'est-ce qu'un plan?”. In: *Le champs aveugle*. Paris: Gallimard/Cahiers du cinéma, 1982. Tradução de Ruy Gardnier para o português disponível em: www.geocities.ws/ruygardnier/bonitzeroqueeumplano.doc

BORDWELL, David. *On the history of film style*. Cambridge: Harvard, 1997

BORDWELL, David. *Making meaning – Inference and rhetoric in the interpretation of cinema*. Cambridge: Harvard University Press, 1991.

BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.

BRADBURY, Malcolm; MCFARLANE, James. “O nome e a natureza do modernismo”. In: BRADBURY, Malcolm; MCFARLANE, James (Orgs.). *Modernismo: Guia geral 1890-1930*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, pp. 13-42.

BRASIL, André. “Formas do antecampo: performatividade no documentário brasileiro contemporâneo”. In: *Revista Famecos*, v. 20, n.º. 3, set./dez. 2013, pp. 578-602.

BRASIL, André. “Bicicletas de Nhandaru: lascas do extracampo”. In: *Devires – Cinema e Humanidades*, v. 9, n.º. 1, jan./jun. 2012, pp. 98-117.

BRINKEMA, Eugenie. *The forms of the affects*. Duke University Press, 2014.

BURCH, Noël. *Life to those shadows*. Tradução de Ben Brewster. Berkeley: University of California Press, 1990.

CAMPOS, Augusto de. “Da Tradução como Criação e como Crítica”. In: *A Arte no Horizonte do Provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977, pp. 33-48.

CAMPOS, Augusto de. “As antenas de Pound”. In: POUND, Ezra. *ABC da literatura*, pp. 9-14.

CARPEAUX, Otto Maria. “Teatro e estado do barroco”. In: *Estud. av.*, v. 4, nº. 10, São Paulo: Dec. 1990. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-401419900003 00002> - Acesso em 26 de setembro de 2014.

COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*. Tradução de Diego Cervelin. Desterro: Cultura e Barbárie, 2010.

COCCIA, Emanuele. *Filosofia de la imaginación – Averroes y el averroísmo*. Tradução de María Teresa D'Meza. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder – a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Tradução de Augustin de Tugny, Oswaldo Teixeira e Ruben Caixeta. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

COMOLLI, Jean-Louis. “Technique et idéologie”, I. *Cahiers du cinéma*, 229, pp. 5-21; II. *Cahiers du cinéma*, 230, pp. 52-57; III. *Cahiers du cinéma*, 231, pp. 43-49; IV. *Cahiers du cinéma*, 233, pp. 39-45; V. *Cahiers du cinéma*, 234, p. 95-100; VI. *Cahiers du cinéma*, 241, pp. 20-24.

COSTA, Flavia Cesarino. *O primeiro cinema – espetáculo, narração, domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

DALPIZZOLO, Daniel. “Die verliebte Firma (Max Ophüls, 1932)”. In: *Revista multiplot!*, agosto de 2011. Disponível em: <http://multiplotcinema.com.br/2011/08/die-verliebte-firma-max-ophuls-1932/> - Acesso em 24 de janeiro de 2015.

DANEY, Serge. *A Rampa*. Tradução de Marcelo Rezende. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo – cinema 2*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2009.

DELEUZE, Gilles. *A ilha deserta*. São Paulo: Iluminuras, 2006

DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento – cinema 1*. Tradução de Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

DELEUZE, Gilles. *A dobra – Leibniz e o barroco*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. Campinas: Papirus, 1991.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 2: The time-image*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989, p. xi.

- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DEMONSABLON, Philippe. “Les questions”. In: *Cahiers du cinéma*, n.º. 55, janeiro de 1956, p. 31.
- DOANE, Mary Ann. *Femmes fatales – feminism, film theory, psychoanalysis*. New York: Routledge, 1991.
- DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. “Quadrilha”. In: *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilas, 2002, p. 26.
- D’ANGELA, Toni. “Tempo, movimento e immagini. Alcuni valzer intorno al cinema di Max Ophuls”. In: *La Furia Umana*, n.º. 9.
- ECO, Umberto. *As formas do conteúdo*. Tradução de Pérola Carvalho. S. Paulo: Perspectiva, 1999.
- ECO, Umberto. *A obra aberta*. Tradução de Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- EILAND, Howard & JENNINGS, Michael William. *Walter Benjamin – A critical life*. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press Of Harvard University Press, 2014.
- ESSLIN, Martin. “O teatro modernista: de Wedekind a Brecht”. In: BRADBURY; MCFARLANE, 1998, pp. 434-460.
- FLETCHER, John; MCFARLANE, James. “O teatro modernista: origens e modelos”. In: BRADBURY; MCFARLANE, 1998, pp. 410-422.
- FLUSSER, Villém. *Filosofia da caixa preta – Ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Hucitec, 1985.
- GAGNÉ, Renaud & HOPMAN, Marianne Govers. *Choral mediations in greek tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- GALT, Rosalind. *Pretty – film and the decorative image*. New York: Columbia University Press, 2011.
- GAUDREAULT, André. *Du littéraire au filmique – système du récit*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1989.
- GIRARD, René. *Violence and the sacred*. New York: Continuum, 2005.
- GODARD, Jean-Luc. *Godard on Godard*. Edi. Jean Narboni e Tom Milne. Tradução de Tom Milne. Prefácio de Annette Michelson. New York: Da Capo Press, 1986.
- GODARD, Jean-Luc. “Montage, mon beau souci”. In: *Cahiers du cinéma*, n.º. 65, dezembro de 1956, pp. 30-31.
- GODARD, Jean-Luc; OPHULS, Marcel. *Dialogues sur le cinéma*. Lormont: Le bord de l’eau, 2011, p. 17.

GOMES, Juliano. “Lola Montès, de Max Ophüls”. In: *Revista Cinética*, maio de 2011. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/lolamontes.htm> - Acesso em 11 de maio de 2015.

GRANGE, William. *Historical dictionary of german theater*. Lanham: Scarecrow Press Inc., 2006.

GREENE, Ellin. *Storytelling – Art and technique*. Westport: Greenwood, 1996.

GRÜNEWALD, José Lino. “Ingmar Bergman”. In: *Jornal das Letras*, 1º de abril de 1959. Disponível em: www.joselinogrunewald.com/cinema.php?id=1055. Acesso em 22/12/2014.

GUÉRIN, William Karl. *Max ophuls*. Paris, França: Éditions Cahiers du Cinéma, 1988.

GUNNING, Tom. “The cinema of attraction[s]: early film, its spectator and the avant-garde”. In: STRAUVEN, Wanda (Org.). *Cinema of attractions reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006a, pp. 381-388.

GUNNING, Tom. “Attractions: how they came into the world”. In: *Cinema of attractions reloaded*. 2006b, pp. 31-39.

GUNNING, Tom. “‘Now you see, now you don’t’: The Temporality of the Cinema of Attractions”. In: ABEL, Richard (Org.). *Silent film*. Londres: Rutger: 1999.

GUNNING, Tom. “Weaving a Narrative: Style and Economic Background In Griffith's Biograph Films”. In: ELSAESSER, Thomas (Edi.). *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. London: B.F.I., 1990, pp. 336-347.

GUNNING, Tom. “Towards a Minor Cinema: Fonoroff, Herwitz, Ahwesh, Klahr and Solomon”. In: *Motion Picture*, nº. 3. 1989, pp. 2-5.

GUNNING, Tom. “De la fumerie d’opium au théâtre de la moralité: discours moral et conception du septième art dans le cinema primitive américain”. In: MOTTET, Jean (Edi.). *D. W. Griffith. Colloque international*. Paris: Publications de la Sorbonne/Éditions l’Harmattan, 1984, pp. 73-90.

HARRISON, George W. M.; LIAPIS, Vayos. *Performance in Greek and Roman theatre*. Boston: Brill, 2013.

HERPE, Noël. “Notes sur Ophüls et Mizoguchi”. In: *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 34-35, 2001, pp. 151-160.

HORTMANN, Wilhelm. “Revolutions in scenography on the German stage in the twentieth century”. In: WILLIAMS; HAMBURGER, *A history of german theatre*.

JOHNSON, Catherine. “Narrative, Spectacle, and the Sexes in Ophüls’ ‘Le Plaisir’”. In: *Film Criticism*, vol. 4, nº. 3, primavera de 1980, pp. 17-24.

KNOPF, Robert. *Theater and film – a comparative anthology*. Londres: Yale University Press, 2005.

- KUHN, Anna K. “Max Ophuls’ adaptations of *Liebele* and *Reigen*”. In: BENNETT, Benjamin; KAES, Anton; LILLYMAN, William J. (Orgs.). *Probleme der moderne – Studien zur deutschen literatur von Nietzsche bis Brecht*. Tübingen: Niemeyer, 1983, pp. 83-99.
- KUNA, Franz. “Viena e Praga, 1890-1928”. In: BRADBURY; MCFARLANE, 1998, pp. 95-105.
- LACASSE, Germain. “The lecturer and the attraction”. In: STRAUVEN, Wanda (Org.). *Cinema of attractions reloaded*, pp. 181-191.
- LÉGER, Fernand. *Functions of painting*. Tradução de Alexandra Anderson. New York: The Viking Press, 1973.
- LOEWY, Ronny. “Dann schon lieber Lebertran – tout autour de l’huile de foie de morue”. In: *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 34-35, 2001, pp. 181-189.
- LOPES, Denilson. *Nós os mortos: melancolia e neo-barroco*. Rio de Janeiro: 7Letras, 1999.
- LUDUEÑA, Fabián. *A comunidade dos espectros. I. Antropotecnia*. Tradução de Alexandre Nodari e Leonardo D’Ávila. Desterro: Cultura e Barbárie, 2012.
- LUDUEÑA, Fabián. “Eternidade, espectralidade, ontologia – Por uma estética transobjetual”. Tradução de Luís Felipe Flores. In: *Revista Devires*, vol.11, nº.1, 2014, pp. 154-185.
- MACHADO, Tiago Mata. “O segredo atrás da porta do cinema clássico e a consciência necessária do cinema moderno”. In: *Devires*, nº 1. Belo Horizonte: Fafich, 1999.
- MARTIN, Adrian. *¿Qué es el cine moderno?*. Valdivia, Chile: Uqbar, 2008.
- MCFARLANE, James. “O espírito do modernismo”. In: BRADBURY; MCFARLANE, 1998a, pp. 55-73.
- MCFARLANE, James. “O teatro intimista: de Maeterlinck a Strindberg”. In: BRADBURY; MCFARLANE, 1998b, pp. 423-433.
- METZ, Christian. *O significante imaginário*. Tradução de António Durão. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- MONDZAIN, Marie-José. *A imagem pode matar?*. Tradução de Susana Mouzinho. Lisboa : Nova Vega, 2009.
- MORETTIN, Eduardo V. “As exposições universais e o cinema: história e cultura”. In: *Revista Brasileira de História*, v. 31, nº. 61, pp. 231-249. São Paulo, 2011.
- MOURLET, Michel. “Sur un art ignoré”. In: *Cahiers du Cinéma* nº 98, agosto de 1959. Tradução de Luiz Carlos Oliveira Jr. para o português disponível em: http://arqueologiadocinema.blogspot.com.br/2009/05/sobre-uma-arte-ignorada_18.html
- MULVEY, Laura. “Compulsion to repeat – Max Ophuls’ *Lola Montès*”. In: *Afterall: A journal of art, context and enquiry*, nº. 35, primavera, 2014, pp. 84-93.

MULVEY, Laura. “Love, History and Max Ophuls: Repetition and Difference in Three Films of Doomed Romance”. In: *Film & History*, vol. 43, nº. 1. Appleton: Lawrence University, 2013, pp. 7-29.

MULVEY, Laura. “Max Ophuls's auteurist adaptations”. In: MACCABE, Colin; MURRAY, K.; WARNER, R. (eds.). *True to the Spirit: Film Adaptation and the Question of Fidelity*. Oxford: Oxford University Press, 2011, pp. 75-89.

MULVEY, Laura. “Delaying cinema”. Em: *Death 24x a second – stillness and the moving image*. Londres: Reaktion Books, 2006.

MULVEY, Laura. “Prazer visual e cinema narrativo”. Tradução de João Luiz Vieira. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983, pp. 437-453.

MUSSER, Charles. “Rethinking Early Cinema: Cinema of Attractions and Narrativity”. In: STRAUVEN, Wanda (Org.). *Cinema of attractions reloaded*, pp. 389-416.

MUSSER, Charles. *The emergence of cinema – the american screen to 1907*. New York: Charles Scribner's Sons, 1990.

NEVES, David. *Telégrafo visual: crítica amável de cinema*. São Paulo: 34, 2004.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral*. Tradução de Paulo César Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. *O cinema de fluxo e a mise-en-scène*. São Paulo: ECA/USP (tese), 2010.

OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. *Onde está a mise-en-scène?* Disponível em: http://www.pos.eca.usp.br/index.php?q=pt-br/ebook/onde_esta_mise_en_scene - Acesso em 03/04/2013.

OPHULS, Marcel. “Dear Steve” (Prefácio). In: OPHULS, MAX. *Souvenirs*, Paris: Cahiers du Cinéma e Cinémathèque Française, 2002.

OPHULS, Max. *Souvenirs*. Paris: Cahiers du Cinéma e Cinémathèque Française, 2002.

OPHULS, Max. “Mon expérience”. In: *Cahiers du cinéma*, nº. 81, março de 1958, pp. 2-9.

OPHULS, Max. “Les infortunes d'un scénario”. In: *Cahiers du cinéma*, nº. 81, março de 1958, pp. 21-23.

OPHULS, Max. “Le dernier jour de tournage”. In: *Cahiers du cinéma*, nº 59, maio de 1956, pp. 4-7.

OPHULS, Max. “L'Art trouve toujours ses voies”. In: *Cahiers du cinéma*, nº. 55, janeiro de 1956, pp. 16-19.

- OPHULS, Max. “Hollywood, petite ile”. In: *Cahiers du cinèma*, nº. 54, dezembro de 1955, pp. 4-9.
- PAVIS, Patrice. *Dictionary of the theatre – Terms, concepts and analysis*. Toronto: University of Toronto Press, 1998.
- POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970, pp. 23-24.
- RANCIÈRE, Jacques. *A fábula cinematográfica*. Tradução de Christian Pierre Kasper. Campinas: Papirus, 2013.
- RICOEUR, Paul. *Time and narrative*, vol. I. Tradução de Kathleen McLaughlin e David Pellauer. Chicago: The University of Chicago Press, 1985.
- RIVETTE, Jacques. “Sainte Cécile (Bonjour tristesse)”. In: *Cahiers du cinèma*, nº 82, abril de 1958, pp. 52-54.
- RIVETTE, Jacques; TRUFFAUT, François. “Entretien avec Max Ophuls”. In: *Cahiers du cinema n° 72*, Junho de 1957.
- RIVETTE, Jacques. “L’âge des metteurs en scène”. In: *Cahiers du cinema n° 31*. Janeiro de 1954.
- RIVETTE, Jacques. “Le masque”. In: *Cahiers du cinèma*, nº. 28, novembro de 1953, pp. 49-51.
- ROSENFELD, Anatol. *Brecht e o teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- ROUSE, John. *The completed gesture*. New York: Unicorn / Skyline Books, 1978.
- ROUSSEL, Raymond. *Locus Solus*. Tradução de Fernando Scheibe. Desterro: Cultura e Barbárie, 2013.
- SALLES GOMES, Paulo Emílio. “A personagem cinematográfica”. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*, 1976, pp. 103-119.
- SANDBERG, Mark B. “Efigie e narrative: examinando o museu de folclore do século XIX”. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (Orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. Tradução de Regina Thompson. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, pp. 361-404.
- SARRIS, Andrew. “Film in focus”. In: *Village Voice*, 5 de setembro, 1963.
- SCHEFER, Jean-Louis. *L’homme ordinaire au cinéma*. Paris: Gallimard, 1980.
- SELIER, Jacques. “Lola aux pieds nus”. In: *Cahiers du cinèma*, nº. 56, fevereiro de 1956, pp. 46-48.
- SERVOIS, Julien. *Analyse d’une oeuvre: Lola Montès*. Paris: VRIN, 2011.

- SILVERMAN, Kaja. *The subject of semiotics*. New York: Oxford University Press, 1983.
- SIRK, Douglas; HALLIDAY, Jon. *Sirk on Sirk: conversations with Jon Halliday*. London: Faber and Faber, 1997.
- SONTAG, Susan. "Film and theatre". In: *Drama Review II*, n°. I, Fall, 1966, pp. 24-37.
- STAM, Robert. *New Vocabularies in Film Semiotics*. Londres: Routledge, 2005
- STAM, Robert. *Reflexivity in film and literature – From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1985.
- STIEGLER, Bernard. *Technics and time, 3: Cinematic time and the question of malaise*. Stanford: Stanford University Press, 2011.
- STIEGLER, Bernard. *Technics and time, 2: Disorientation*. Stanford: Stanford University Press, 2009.
- STIEGLER, Bernard. *Technics and time, 1: The fault of Epimetheus*. Stanford: Stanford University Press, 1998.
- STRAUVEN, Wanda (Org.). *Cinema of attractions reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.
- STUDLAR, Gaylyn. "La construction de la femme fatale – les multiples scénarios masochistes de Lola Montès". In: *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 34-35, 2001, pp. 275-287.
- TASSONE, Aldo. *Max Ophuls l'enchanteur*. Turim, Itália: Lindau, 1994.
- TRUFFAUT, François. *O prazer dos olhos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- TRUFFAUT, François. *The films in my life*. Tradução de Leonard Mayhew. New York: Touchstone, 1985.
- TRUFFAUT, François. "Lola au bûcher". In: *Cahiers du cinèma*, n°. 55, janeiro de 1956, pp. 28-31.
- VAN BEUSEKOM, Anske. "Komedie om geld / the trouble with money". In: MATHIJS, Ernest. *The cinema of low countries*. Londres: Wallflower Press, 2004, pp. 61-67.
- WHITE, Susan M. *The cinema of Max Ophuls: magisterial vision and the figure of woman*. New York, USA: Columbia UP, 1995.
- WILLEMEN, Paul. *Ophuls*. Londres: BFI, 1978.
- WILLIAMS, Alan. *Max Ophuls and the cinema of desire – a critical study of six films, 1948-1955*. Londres: Amo Press, 1980.
- WILLIAMS, Alan. "The Circles of Desire – Narration and Representation in 'La Ronde'". Em: *Film Quarterly*, vol. 27, n°. 1 (Autumn, 1973), pp. 35-41.

WILLIAMS, Simon; HAMBURGER, Maik. *A history of german theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

WILSON, Peter. *The athenian institution of the khoregia – The chorus, the city and the stage*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

WISNIEWSKI, Chris. “The main attraction”. In: *Reverse Shot*, n°. 23, 2008. Disponível em: <http://www.reverseshot.com/features/1522/lola-montes> - Acesso em 06/01/2015.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Renascença e barroco*. Tradução de Mary A. L. de Barros e Antonio Steffen. São Paulo: Perspectiva, 1989.

WOOD, Robin. “Ewig hin der Liebe Glück: Letter from an unknown woman”. In: *Personal views: explorations in film*. Detroit: Wayne State University Press, 2006, pp. 143-165.

WRIGHT-WEXMAN, Virginia. “The transfiguration of history – Ophuls, Vienna, and *Letter from an unknown woman*”. In: *Letter from an unknown woman*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1986, p. 11.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico – a opacidade e a transparência*. São Paulo: Terra e Paz, 2008.

XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

FILMOGRAFIA DE MAX OPHULS

- Die verliebte firma* (*Amor no estúdio*, Alemanha, 1932, 73 min.)
- Die verkaufte braut* (*A noiva vendida*, Alemanha, 1932, 77 min.)
- Die lachende erben* (*Os herdeiros alegres*, Alemanha, 1933, 76 min.)
- Liebelei* (Alemanha, 1933, 90 min.)
- Une histoire d'amour* (França, 1933, 88 min.)
- La signora di tutti* (*A senhora de todos*, Itália, 1934, 95 min.)
- Divine* (França, 1935, 82 min.)
- La tendre inimie* (*A doce inimiga*, França, 1936, 69 min.)
- A valsa brilhante de Chopin* (França, 1936, 5 min.)
- Ave Maria de Schubert* (França, 1936, 5 min.)
- Komodie om geld* (*A comédia do dinheiro*, Holanda, 1936, 88 min.)
- Yoshiwara* (França, 1937, 88 min.)
- Werther* (França, 1938, 85 min.)
- Sans lendemain* (*Sem amanhã*, França, 1939, 82 min.)
- De Mayerling a Sarajevo* (França, 1939, 89 min.)
- The exile* (*O exílio*, EUA, 1947, 91 min.)
- Letter from an unknown woman* (*Carta de uma desconhecida*, EUA, 1948, 90 min.)
- Caught* (*Coração prisioneiro*, EUA, 1949, 88 min.)
- The reckless moment* (*Na teia do destino*, EUA, 1949, 79 min.)
- La ronde* (*Conflitos de amor*, França, 1950, 72 min.)
- Le plaisir* (*O prazer*, França, 1952, 98 min.)
- Madame de...* (*Desejos proibidos*, França, 1953, 99 min.)
- Lola Montès* (França, Alemanha, Luxemburgo, 1955, 110 min.)