

**Universidade Federal Fluminense  
Instituto de Artes e Comunicação Social  
Curso de Bacharelado de Cinema e Audiovisual**

**TAMIRIS LOURENÇO VIEIRA**

**“OLHE PARA MIM!”: A MULHER E AS RELAÇÕES DE  
PODER ATRAVÉS DO OLHAR, NO CINEMA CLÁSSICO**

**NITERÓI, 2017**

**TAMIRIS LOURENÇO VIEIRA**

**“OLHE PARA MIM!”: A MULHER E AS RELAÇÕES DE  
PODER ATRAVÉS DO OLHAR, NO CINEMA CLÁSSICO**

Monografia apresentada à Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para obtenção do grau de bacharel em Cinema e Audiovisual.

**Orientação: Profa. Dra. Marina Cavalcanti Tedesco**

**Niterói, 2017**

**PARECER DE PROJETO EXPERIMENTAL**

<b>Aluno:</b>	Tamiris Laurence Vilela		
<b>Curso:</b>	Cinema e Audiovisual	<b>Matrícula:</b>	11057013
<b>Título</b>			
"Olhe para mim!": a mulher e as relações de poder através do olhar, no cinema de vídeo			
<b>Banca Examinadora</b>			
<b>Prof. Orientador</b>	Marina Cavalcanti Tedesco		
	Mariana Balter Freire		
	Elaine Ivo Barros		
<b>Data de Apresentação</b>	18/07/17		
<b>Parecer</b>			
A banca elogia a clareza e o rigor do texto. Destaca a atualidade da bibliografia e a densidade da análise fílmica, que aperece articulada de com a teoria. A parte que o trabalho traz muitas questões que merecem ser desdobradas em nível de pós-graduação.			
<b>Nota Final</b>	10,00		
<b>Assinaturas da Banca</b>			
<b>Prof. Orientador</b>	 Marina Balter Freire Elaine Ivo Barros		

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço à sociedade brasileira por financiar o ensino superior público, gratuito e de qualidade a que tive acesso.

Agradeço a todos os professores do Instituto de Artes e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense que contribuíram com a minha formação.

Agradeço a minha orientadora Marina Tedesco por ter acreditado no projeto e colaborado em seu desenvolvimento.

Agradeço a Zezé Lourenço pelas revisões e todo o apoio que só uma mãe como ela é capaz de dar. A Márcio Franco e a toda a minha família pela força e incentivo.

Agradeço a Mariana Baltar e Elianne Ivo por comporem a minha banca e pelos valiosos comentários e observações que visaram engrandecer esta pesquisa.

Agradeço às demais instituições de ensino de cinema e audiovisual de que fui aluna, bem como a todos os seus professores e educadores que, junto com a Universidade Federal Fluminense, tiveram papel fundamental na minha formação. São elas: Escola Técnica Estadual Adolpho Bloch, Cinema Nosso, Escola de Artes Visuais do Parque Lage e Escola de Cinema Darcy Ribeiro.

Agradeço a todas as amigas e amigos que me apoiaram e compreenderam as minhas faltas e distanciamento durante os meses em que me dediquei a este projeto.

Agradeço a todos os profissionais de cinema com quem trabalhei, que me apoiaram e que muito me ensinaram, em especial Jordana Berg, Sérgio Bloch e Célia Freitas.

Agradeço a Mariana Ramos pela ajuda com a bibliografia. A Paul Barrow, pelo apoio e aquisição de livros importantes para a fundamentação teórica do trabalho. A Marina Moreira, pelas dicas sobre a apresentação e a Ian Costa, pelas traduções.

## RESUMO

O projeto terá como foco a construção do olhar referente à figura feminina, no cinema clássico narrativo hollywoodiano, e as relações de poder envolvidas nesse processo. Para tal abordagem, partiremos da seguinte dualidade: como a mulher olha *versus* como a mulher é olhada (no sentido físico). Será, portanto, uma análise imagética – com base principalmente na montagem e na fotografia – do olhar/ponto de vista dos personagens e da câmera sobre a figura feminina, relacionado ao olhar/ponto de vista da personagem feminina sobre os demais personagens. Sendo um dos principais questionamentos que norteará o trabalho a pergunta: como se dá e se constrói essa diferença de olhares – dentro do mesmo filme e de um grupo de filmes relacionados – e quais as suas implicações? Para tanto, serão usados como objeto de análise os filmes protagonizados pela atriz Marlene Dietrich, dirigidos por Josef Von Sternberg, em especial *O Anjo Azul* (1930) e *Mulher Satânica* (1935). Como fundamentação teórica, nos pautaremos nas teorias feministas de cinema de autoras como Laura Mulvey, Ann Kaplan, Claire Johnston, Mary Ann Doane, Linda Williams e Esther López.

Palavras-chave: Olhar, mulher, cinema clássico, Marlene Dietrich, teoria feminista de cinema.

## **ABSTRACT**

The project will focus on the construction of the look regarding the female figure in Hollywood's classic narrative cinema and the power relations implicated in this process. For this, we'll start from the following duality: "How the woman looks" versus "how woman is viewed" (in a physical way). Therefore, this study will be an image analysis – mainly based on editing and photography – of the character's and camera's looks and points of view about the female figure in relation to the female character's point of view about the other characters. One of the main questioning points that will guide this project is: How this point of view difference is built, how it works – both in a single film and in a selection of related films – and what are the implications of it? For this, the pictures *Der Blaue Engel* (1930) and *The Devil is a Woman* (1935), both starred by Marlene Dietrich and directed by Josef Von Sternberg, will be used as subjects for analysis. While the feminist studies of authors such as Laura Mulvey, Ann Kaplan, Claire Johnston, Mary Ann Doane, Linda Williams and Esther López will be used as theoretical foundation.

**Key Words:** Point of view, woman, classic cinema, Marlene Dietrich, feminist film theory.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	7
I – O ESTILO CLÁSSICO-NARRATIVO.....	11
II – OLHARES SOBRE O PROTAGONISMO FEMININO EM FILMES VOLTADOS “PARA HOMENS”.....	20
III – DE ANJO AZUL À MULHER SATÂNICA.....	29
CONCLUSÃO.....	53
BIBLIOGRAFIA.....	58
ANEXO.....	61

## INTRODUÇÃO

O cinema clássico, tal como existia durante os anos dourados da indústria norte-americana, modificou-se e continua em constante transformação até os dias de hoje. No entanto, muitos aspectos desse cinema da chamada “era de ouro”, no que diz respeito à representação da figura feminina, ainda são facilmente identificáveis em inúmeros filmes da indústria, produzidos na atualidade. Por mais que existam, cada vez mais, uma série de produções comerciais que adotem uma ótica feminista, promovendo o empoderamento de personagens mulheres, elas ainda são menores, em proporção. Acreditamos que tal representação exerça influência direta na forma como a mulher é vista na sociedade, até hoje.

Tendo em vista a máxima de que é preciso estudar a História para compreender o presente, julgamos que os estudos do cinema clássico nunca perdem sua relevância. Escolhemos, portanto, analisar o referido período, visto que sua força tomou tal proporção a ponto de torná-lo uma espécie de “padrão” internacional. De fato, a era clássica de Hollywood serviu como modelo, exercendo grande influência no cinema de diversos outros países ao redor do mundo. O primeiro capítulo deste trabalho será dedicado a uma contextualização deste tipo de cinema, a fim de entendermos os seus conceitos e fundamentos.

A partir da década de 1970, foram lançados os primeiros estudos que tratavam da questão da mulher no campo cinematográfico. Tal período corresponde ao que se convencionou chamar de “segunda onda” do movimento feminista. Aderimos, aqui, à ideia da divisão em ondas apenas por ser uma terminologia amplamente usada, uma vez que o presente trabalho não visa aprofundar-se no tema, sem deixar de ter em mente, no entanto, as devidas problematizações provenientes do seu uso.

A segunda onda feminista, localizada no final dos anos 60, colocou em pauta questões referentes à sexualidade feminina, opressões sofridas por mulheres no âmbito familiar e no mercado de trabalho, direitos reprodutivos e desigualdades em relação ao homem, de uma forma geral. Um dos méritos do movimento foi o de introduzir a ideia de que as diferenças convencionalmente atribuídas entre homens e mulheres, na sociedade da época (e que apresenta reflexos até hoje), são, na verdade, construções histórico-sociais.

“O pessoal é político” foi um dos principais lemas proferido por feministas desse período, referindo-se, principalmente, à repressão sexual, a uma certa posição limitadora relegada à mulher no núcleo familiar, bem como à violência sofrida por ela nesses âmbitos, à

falta de liberdades pessoais e de soberania da mulher sobre seu próprio corpo. Tendo isso em mente, é fácil perceber porque os campos de estudo desse movimento logo trataram de abranger também uma das artes mais populares da época.

Desde o começo do movimento feminista recente, feministas americanas têm explorado a representação da sexualidade feminina nas artes – na literatura, pintura, cinema e televisão. Na medida em que nos esforçamos para chegar a uma teoria significativa, é importante notar que a crítica feminista, como uma nova forma de interpretar textos, surge de preocupações diárias e contínuas de mulheres reavaliando a cultura na qual elas foram socializadas e educadas.<sup>1</sup> (KAPLAN, 1983, p. 23).

De lá para cá, a teoria feminista de cinema se desenvolveu e as discussões se aprofundam e se ampliam cada vez mais. Não faz parte das pretensões deste trabalho contribuir para o aprofundamento de questões teóricas acerca da representação do feminino nos filmes clássico narrativos. O objetivo aqui é apenas o de investigar como a imagem da mulher é construída e explorada na tela, sob determinado recorte que esta introdução visa explicar.

Trata-se, portanto, de uma análise imagética, literalmente plano a plano, de sequências selecionadas a fim de entender o tipo de tratamento dado pela montagem e pela fotografia (na medida em que as duas áreas dialogam) às personagens femininas, partindo da dualidade “olhar”/“ser olhada”. Os questionamentos concentram-se em como se dá a construção dos pontos de vista envolvendo a figura feminina – tanto dos demais personagens (em geral, masculinos) e da câmera com relação a ela, quanto dela em relação aos personagens (masculinos). Tal abordagem foi pouco explorada até agora pelos estudos feministas de cinema, o que justifica a sua escolha para o presente trabalho.

Não podemos falar sobre teoria feminista de cinema sem citar, inicialmente, o artigo *Prazer Visual e Cinema Narrativo* (1983), de Laura Mulvey, e sua posterior “atualização”, *Reflexões sobre ‘Prazer visual e cinema narrativo’ inspiradas por Duelo ao Sol de King Vidor (1946)* (2005). No ensaio publicado originalmente em 1975, Mulvey usa a psicanálise para entender o “fascínio” provocado pelo cinema hollywoodiano, que ela explica como o “desejo de ver”. Esse desejo é estimulado no cinema clássico através da interação das estruturas de *voyerismo* – olhar o outro (personagem, figura, situação) – e narcisismo – auto-identificação com a (figura da) imagem – e funciona dentro de um eixo que opõe “atividade”

---

<sup>1</sup> Since the beginning of the recent women’s movement, American feminists have been exploring the representation of female sexuality in the arts – in literature, painting, film and television. As we struggle towards meaningful theory, it is important to note that feminist criticism, as a new way of reading texts, emerged from a daily, ongoing concerns of women re-evaluating the culture in which they had been socialized and educated.

e “passividade”. O personagem masculino, dentro do cinema clássico, é representado como ativo e que exerce poder – ele move a ação dramática e é detentor do olhar. Já a personagem feminina é representada pela passividade – ela é o objeto de desejo e do olhar do personagem masculino. Dentro dessa estrutura, o espectador é levado a se identificar com o olhar masculino, já que a câmera filma do ponto de vista deste personagem (SMELIK, 1999, p. 353).

Essa tese já foi exaustivamente revista e questionada por diversas autoras, não sendo de forma alguma o objetivo do presente trabalho defendê-la. Veremos, inclusive, durante a análise dos filmes, que algumas ideias de Mulvey se mostrarão equivocadas. No entanto, elas nos oferecem um ponto de partida interessante para estudarmos a questão do olhar.

Indo mais a fundo, dois livros da autora Ann Kaplan servirão como pilares fundamentais que sustentarão esse trabalho: *A Mulher e o Cinema: os dois lados da câmera* (1983) e *Feminism & Film* (2000). São duas obras que apresentam uma extensa compilação de artigos que tratam de diversas linhas e pensamentos da teoria feminista.

Dentre eles, vale citar *Is The Gaze Male?*<sup>2</sup>, da própria Kaplan, no qual ela argumenta que o detentor do olhar pode ser tanto a figura masculina quanto a feminina: nem sempre é o homem quem assume a posição ativa, enquanto a mulher assume a passiva. No entanto, ela sugere que, dada a nossa linguagem e estruturas do inconsciente, dentro da sociedade patriarcal, possuir o olhar é estar em uma posição masculina.

Por fim, o artigo de Claire Johnston, *Women's Cinema as Counter-Cinema* (2000), em que ela investiga o mito da “mulher” no cinema clássico narrativo, explicando que o signo “mulher” carrega o significado ideológico que a “mulher” tem para o homem. Em si mesma, ela é desprovida de significado.

O interessante aqui é como a autora vê o cinema como construtor de uma visão particular e ideológica da realidade. A narrativa clássica – aliada à fotografia e à “montagem invisível” – é caracterizada (entre diversas outras coisas) por ocultar suas formas de produção, bem como suas construções ideológicas. Assim, o cinema clássico narrativo pode apresentar uma imagem construída da “mulher” como natural, realista e, inclusive, atraente. Essa fundamentação teórica será melhor desenvolvida no segundo capítulo, o qual abordará os estudos feministas de cinema que sustentam este projeto.

Ao escolhermos os filmes a serem analisados, perceberemos necessária a presença de uma ou mais mulheres dentre os personagens principais, ou ao menos que tivesse papel

---

<sup>2</sup> Texto presente nos dois livros (de 1983 e de 2000) em versões diferentes. Usaremos as duas versões neste trabalho.

importante na narrativa. Isto porque, para tratar questões em torno do ponto de vista da figura feminina, tanto do “olhar” enquanto verbo (o que coloca a mulher na posição de sujeito) quanto do “ser olhada” (posição passiva?), é preciso que a(s) personagem(ns) em questão tenha(m), ao menos até certo ponto, também uma função ativa na trama e/ou seja(m) detentora(s) de alguma forma de “olhar”. Nosso desejo é entendermos como a mulher é vista e posicionada em relação à figura masculina: as “relações de poder através do olhar” mencionadas no título deste projeto faz referência a essa oposição<sup>3</sup>. Nesse sentido, os filmes de Josef Von Sternberg protagonizados por Marlene Dietrich nos proporcionam um estudo de caso bastante interessante. A forma notória como o diretor põe a atriz em cena, os cuidados ao iluminá-la, somado à forma como a própria atriz se posiciona diante da câmera e de seus pares masculinos, além da sua forma específica de olhar, no contexto da narrativa, fornecem um rico material de estudo.

O presente trabalho está estruturado da seguinte maneira: no primeiro capítulo, faremos uma contextualização do cinema clássico-narrativo norte-americano, inclusive de seus aspectos técnicos de montagem e fotografia, a fim de entender seus princípios básicos, além de fazer uma contextualização histórica. Em seguida, no capítulo dois, introduziremos questões de gênero nesse cinema, de um ponto de vista teórico, pensando especificamente no caso de filmes com mulheres dentre os personagens principais, mas que não são voltados exclusivamente para o público feminino. Aqui, faremos um passeio pelas teorias feministas de cinema que fundamentam este trabalho, tratando das relações de olhar e de poder entre as personagens femininas e seus pares masculinos, partindo do texto clássico de um modo geral, até chegarmos ao cinema de Josef von Sternberg, propriamente. Os estudos foram selecionados de acordo com a sua contribuição para o tema e os objetivos deste projeto, a fim de evitar possíveis desvios do foco principal. O final deste capítulo funcionará como um “gancho” para o que virá por último, o capítulo três, que trata da análise, do ponto de vista imagético, de *O Anjo Azul* (1930) e *Mulher Satânica* (1935), respectivamente o primeiro e o último filme da parceria entre Sternberg e Marlene Dietrich. As relações entre os olhares da mulher e para a mulher são o que nortearão todo o trabalho.

---

<sup>3</sup> Optamos por manter um binarismo na distinção entre os “sexos”, visto que era esta a ideia vigente no período estudado, e a fim de simplificar a definição dos termos usados, dentro dos nossos objetivos. Compreendemos que a construção dos gêneros é muito mais complexa e ultrapassa a simples oposição binária entre “homem” e “mulher” a que nos referimos. No entanto, essa discussão, apesar de importante, não faz parte dos objetivos e pretensões deste trabalho. Para um estudo sobre o tema, consultar Judith Butler (1993).

## I – O ESTILO CLÁSSICO-NARRATIVO

Começaremos este capítulo com um breve estudo das origens do cinema clássico norte-americano, o desenvolvimento de suas convenções narrativas, com ênfase especial na montagem e decupagem, até a consolidação do modelo industrial da “era de ouro” de Hollywood e suas implicações. A partir daí, nos voltaremos para os dispositivos estilísticos e suas motivações, dentro deste paradigma, tratando especificamente do caso da fotografia. Introduziremos, aqui, as relações do estilo com a representação feminina, que serão mais bem desenvolvidas nos capítulos posteriores.

Antes de mais nada e tendo em vista uma melhor compreensão dos termos e conceitos a serem usados, dentro das propostas deste trabalho, julgamos necessário estabelecer uma breve definição dos elementos que constituem um filme, do ponto de vista da imagem.<sup>4</sup>

Costuma-se dizer que a menor unidade de um filme é o plano – segmento contínuo de imagem, localizado entre dois cortes. Um conjunto de planos que formam uma unidade espaço-temporal é chamado de cena, e uma ou mais cenas que possuem uma mesma função dramática na narrativa são chamadas de sequência. Usamos o termo “decupagem” para definir “o processo de decomposição do filme (e, portanto, das sequências e cenas) em planos” (XAVIER, 2005, p. 27). Este processo é correspondente à montagem, sendo que, em termos práticos, localiza-se na fase de pré-produção (antes das filmagens), enquanto a montagem é realizada na pós-produção (após as filmagens). A decupagem também está relacionada à fotografia, uma vez que o plano é estabelecido de acordo com a posição da câmera em relação ao objeto. É com base nesse posicionamento (distância e ângulo) que os planos, convencionalmente, são classificados. Adotaremos, aqui, a escala abaixo<sup>5</sup>:

“Plano geral” é quando a câmera se encontra distante do objeto filmado, mostrando todo o ambiente da ação. No “plano médio”, ou “plano de conjunto”, a câmera mostra os elementos envolvidos na ação de forma mais aproximada. Para figuras humanas, em geral, corresponde a um enquadramento a partir da cintura, aproximadamente, até a cabeça. O “close up”, ou “primeiro plano”, é quando a câmera fica bem próxima da figura, mostrando apenas um rosto ou um detalhe que ocupa quase toda a tela. Com relação aos ângulos,

---

<sup>4</sup> Adotaremos, neste trabalho, as definições usadas por Ismail Xavier (2005).

<sup>5</sup> As definições variam conforme a fonte e não possuem delimitações rígidas.

chamamos de “plongée” ou “câmera alta” quando a câmera filma o objeto de cima para baixo, e “contra-plongée” ou “câmera baixa” na situação inversa, de baixo para cima.

No começo do cinema, os primeiros filmes de ficção por vezes apresentavam cenas filmadas em um só plano, que normalmente era geral ou de conjunto. Víamos, dessa forma, toda a ação se desenvolver em um mesmo espaço e fluindo continuamente no tempo, sem saltos ou interrupções. O corte seria motivado pela mudança de cena, permitindo a representação de eventos separados espaço-temporalmente.

Com a formação de uma produção industrial cinematográfica, a partir de 1904/05, os filmes tornaram-se mais longos, os personagens mais desenvolvidos psicologicamente e passou-se a usar um número cada vez maior de planos para contar histórias mais complexas. Esse período culminará no desenvolvimento de técnicas de filmagem, enquadramento, montagem e atuação, a fim de tornar claras ao espectador as ações narrativas. Com isso, os personagens tornam-se mais verossímeis e a atuação mais realista, menos caricaturada. Há uma aproximação da câmera ao que está sendo filmado, a fim de tornar mais visível a expressão dos atores. Primeiros planos e movimentos de câmera vão, aos poucos, aparecendo com maior frequência e a montagem ganha uma importância fundamental, criando novas relações de causalidade, de tempo e espaço, paralelismo e continuidade. Todas essas convenções promovem uma enunciação movida estritamente pela relação de causa e efeito, dentro da narrativa. Trata-se do surgimento do cinema clássico narrativo (nos moldes hollywoodianos).

Diversos cineastas contribuíram nesse período de transição. O nome de David W. Griffith, no entanto, se destaca não por ter sido o primeiro a usar os artifícios descritos acima, mas por parecer ter percebido precocemente suas potencialidades, aperfeiçoando-os de maneira exemplar. Uma de suas maiores contribuições foi com relação à montagem narrativa.

De um modo geral, foram-se desenvolvendo, nessa época, formas básicas de relação entre planos, que poderíamos listar de acordo com a seguinte classificação: montagem analítica, em contiguidade e paralela (BORDWELL e THOMPSON, 1994).

A montagem analítica consiste na divisão da cena em mais de um plano, isto é, acrescentando planos mais próximos a planos abertos, dando ênfase a detalhes importantes para a narrativa que não podem ser vistos em plano geral. Com isso, desenvolve-se um esquema que consiste em iniciar com um plano conjunto, partindo para o primeiro plano e voltando ao conjunto. Griffith utiliza essa técnica de forma eficaz para provocar um forte impacto emocional no espectador, pontuando os momentos decisivos da narrativa.

O corte no interior de uma cena, apesar de parecer algo elementar, exige cuidados específicos para que se mantenha a impressão de “naturalidade”, tão cara ao estilo clássico. As chamadas regras de continuidade foram sendo desenvolvidas nessa época justamente para conferir uma fluência às imagens, ocultando a “descontinuidade visual elementar” que o corte provoca em uma “continuidade espaço-temporal reconstruída” (XAVIER, 2005, p. 32).

A montagem em contiguidade é a transição entre dois espaços muito próximos, movida pelo olhar do personagem ou por seu deslocamento dentro da cena. Esse método também chama a atenção para a importância da continuidade que, nesse caso, consiste na coerência da passagem de um plano a outro, levando em consideração o movimento fluido e a manutenção das características dos objetos, iluminação, etc. Mas ela também pode significar a forma de organizar a narrativa, na relação das causalidades e das motivações.

De maneira mais abrangente, a continuidade é um dos princípios fundamentais da decupagem clássica, delineando a construção da trama de forma que ela pareça autônoma, observada em seus momentos principais (XAVIER, 1984). Além disso, a continuidade também é “produzida como resultado de uma manipulação precisa da atenção do espectador, onde as substituições de imagem obedecem a uma cadeia de motivações psicológicas” (XAVIER, 2005, p. 33). Temos, assim, a utilização dos recursos cinematográficos a fim de criar um vínculo emocional com o público.

Já a montagem paralela (ou alternada) se trata da representação de espaços diegéticos<sup>6</sup> diferentes, quando duas ações ocorrem ao mesmo tempo em locais distintos. Griffith explorou bastante essa técnica, alternando com muita frequência duas ou até três situações simultâneas em seus filmes, aumentando a velocidade da montagem. Dessa forma, ele transformou a técnica em um método poderoso na criação de cenas de suspense, que consolidou a linha narrativa com base na perseguição e no “resgate no último minuto”, tão comum em seus filmes.

Além disso, ele se destaca por desenvolver relações inovadoras com a montagem, como para apontar motivações dos personagens ou para a construção de “comentários” que comparam e enfatizam contrastes dramáticos. Um exemplo disso seria o uso da montagem para destacar o contraste entre indivíduos “bons” e “maus”, ricos e pobres, exploradores e explorados, induzindo o espectador a criar julgamentos morais, valorizando certos personagens e comportamentos em detrimento de outros.<sup>7</sup> Poderíamos dizer que essa

---

<sup>6</sup> Diegese é tudo o que diz respeito ao universo da narrativa.

<sup>7</sup> Vale ressaltar que tais organizações de significados, bem como os julgamentos morais atrelados a elas, não foram criadas por Griffith. O que queremos apontar apenas é que ele utilizou os recursos da montagem para

construção marca uma forte presença do “narrador fílmico”, uma vez que os cortes e a sucessão de cenas não são motivados única e exclusivamente por fatores diegéticos, intrínsecos à trama (como as relações de causa e efeito entre as ações, por exemplo). É como se a câmera ganhasse a força de um narrador que, ao menos aparentemente e até certo ponto, exerce uma vontade própria, delineando os acontecimentos, comparando, contrastando e criando diferentes significados.

No entanto, uma vez consolidado o estilo clássico, percebe-se, na maior parte dos filmes, que a narração tende a ser construída de maneira mais velada, de forma que as informações sobre a trama passam, ao menos aparentemente, a ser transmitidas pelos próprios personagens em suas interações, “produzindo a impressão de que a ação desenvolveu-se por si mesma e o trabalho da câmera foi ‘captá-la’” (Ibid, p. 33). Daí surge o conceito de narração “invisível” ou “transparente” – quando as “marcas da enunciação” não são exibidas de forma evidente ao espectador. É preciso ressaltar, porém, que essa invisibilidade não é necessariamente uniforme ou constante, mesmo dentro de um único filme. David Bordwell descreve as propriedades narrativas deste tipo de cinema da seguinte maneira:

De um modo bastante geral, pode-se dizer que a narração clássica tende a ser onisciente, possuir um alto grau de comunicabilidade e ser apenas moderadamente autoconsciente. Ou seja, a narração sabe mais do que qualquer um dos personagens ou todos eles, esconde relativamente pouco (basicamente “o que vai acontecer a seguir”) e quase nunca reconhece que está se dirigindo ao público. Mas essa caracterização deve ser ressaltada em dois aspectos. Em primeiro lugar, há fatores genéricos que geralmente ocasionam variações nesses preceitos. Um filme policial será bastante restritivo na divulgação de conhecimento e fortemente supressivo em seu ocultamento de informações causais. (...) Em segundo lugar, a progressão temporal do *syuzhet*<sup>8</sup> faz com que as propriedades narrativas experimentem oscilações ao longo do filme, e também estas são codificadas. (BORDWELL, 2005, p. 285).

A chamada “era de ouro de Hollywood” é uma época do cinema norte-americano que teve início no começo dos anos 1930, quando há a consolidação do estilo clássico narrativo e de um modelo de produção de caráter industrial. Essa fase dura até, aproximadamente, a década de 1950 (apesar de encontrarmos muitas de suas características em produções atuais), quando esse sistema passa a ser questionado e entra em crise.

No final da década de 1920, o cinema estava passando por uma crise de público. Somado a isso, o advento do som e o crash da bolsa de Nova Iorque obrigaram as produtoras

---

incorporar tais códigos em suas obras, de maneira inovadora. Não vamos nos aprofundar nessa questão por fugir dos objetivos deste projeto.

<sup>8</sup> “Syuzhet: termo do formalismo russo que designa a apresentação sistêmica dos eventos da fábula no texto. (Por vezes traduzido como “trama”).” (BORDWELL, 2005, p. 278).

a tomarem atitudes para contornar as dificuldades financeiras e atrair mais espectadores. Isso fez com que produtoras se fundissem, criando grandes empresas (as *majors*), que verticalizaram o mercado nos três ramos (produção, distribuição e exibição)<sup>9</sup> e consolidaram o esquema de produção em série, comparável ao industrial. Havia uma divisão de trabalho especializada: as *majors* mantinham atores e funcionários, com contratos de longo prazo, que possuíam funções bem definidas, respeitando uma forte hierarquia. A especialização aumenta a agilidade e o grande número de profissionais permite o maior volume de produções em menor tempo, garantindo um bom retorno financeiro.

Outra atitude relevante foi a implementação de uma autocensura prévia, por qual todas as produções deveriam passar, cujo principal intuito era mudar a imagem que Hollywood tinha, para o restante do país, de “cidade do pecado”. Tal medida também visava ceder a pressões de grupos religiosos, representados pelo pastor William H. Hays, para que os filmes atendessem a determinadas exigências de moralidade. O “código Hays”, como ficou conhecido, foi implementado oficialmente em 1930, mas só passou a ser cumprido com mais rigor a partir da segunda metade desta década.<sup>10</sup>

Apesar de haver filmes com conteúdo social, que refletiam o contexto da recessão da época, o grande espetáculo no qual o cinema de entretenimento passou a ser feito garantiu a forte presença do público nas salas de exibição. Isso se justifica, em parte, porque os filmes funcionavam como uma espécie de “fuga” da realidade da depressão em que viviam os americanos.

O *star system* (ou “sistema de estrelas”) é outra característica importante na construção desse espetáculo. Trata-se do sistema de promover e explorar atores dentro e fora das telas, de modo a atrair os espectadores ao cinema não só pela narrativa, mas também pelo elenco. Não se trata de um esquema exclusivo do campo cinematográfico – o teatro já o usava há bastante tempo –, mas desempenhou um papel fundamental no sucesso desta indústria. Assim, as estrelas dos filmes eram glamourizadas e viviam personas também em suas vidas pessoais, que condiziam com o tipo de personagem que geralmente interpretavam.

Os grandes estúdios tinham uma produção contínua de filmes que, normalmente, era organizada por gêneros. Em geral, tanto atores quanto equipe técnica eram escalados sempre para os mesmos tipos de produções. As convenções genéricas compõem, portanto, uma parte fundamental do estilo clássico, inclusive no que diz respeito às escolhas técnicas.

---

<sup>9</sup> Até a decisão da Suprema Corte americana em proibir tal processo de verticalização, entre 1947 e 1948.

<sup>10</sup> O código *Hays* está disponível em sua versão original no endereço:

<<http://xroads.virginia.edu/~ug03/comedy/productioncode.html>> Acessado em: 24 de novembro de 2017.

A técnica cinematográfica é usada, aqui, como um meio de transmissão de determinadas informações ao espectador – como a orientação do que se deve prestar atenção na imagem e no som, o clima ou sentimento transmitido por determinada cena, o reforço de determinada(s) característica(s) ou caráter de um personagem, etc. –, sendo adotadas coerentemente com motivações específicas referentes à narrativa. Desse modo, cada filme lança mão de determinados dispositivos estilísticos (referentes à composição do plano, iluminação, decupagem, som...) dentro de um conjunto histórico e culturalmente determinado de opções, que são mais ou menos prováveis, de acordo com os padrões adotados pela trama e as convenções de gênero. Isso permite que o público (ou, ao menos, grande parte dele) seja capaz de reconhecer intuitivamente tal estilo e compreender as informações transmitidas por ele (BORDWELL, 2005).

Poderíamos dizer, com isso, que o paradigma clássico, com suas regras rígidas de continuidade, coerência causal, convenções que sempre primam pela narrativa e pelo realismo, parece abrir pouco espaço para variações, fazendo com que os filmes, ao menos dentro de um mesmo gênero, apresentem diversas semelhanças entre si. No entanto, toda obra, apesar de apresentar aspectos familiares (que permitam ao espectador identificá-la como pertencente a determinado gênero), possui um espaço (ainda que delimitado) para algo de original em sua história e/ou estilo, que a diferencie de todas as outras e desperte no público o interesse de ir ao cinema. São variações estilísticas controladas, concebidas dentro das limitações de cada função, localizadas entre as brechas da narrativa clássica, e que, quando criam inovações de sucesso, podem se converter em norma.

Tratando do caso específico da fotografia no cinema clássico – já que será um recurso utilizado na análise dos filmes do capítulo três deste trabalho –, podemos classificar uma iluminação de diversas maneiras: com luz dura (forte, provocando sombras bem definidas) ou difusa (provocando sombras suaves ou nenhuma sombra); bem contrastada (com grande diferença entre os pontos mais claros e mais escuros da tela) ou de pouco contraste; com maior ou menor brilho; natural ou artificial; com fonte única (apenas um foco de luz aparente) ou fonte diversa, sendo, nesse caso, a iluminação de três pontos (luz principal ou de ataque, luz de compensação e contraluz) a mais comumente usada. “No plano teórico, todas as escolhas são possíveis, mas, em um contexto específico, uma delas é mais provável que a outra” (Ibid, p. 293).

John Alton, em seu manual de fotografia *Painting with light* (1995), lista três categorias de filmes que requerem diferentes abordagens para a iluminação: comédia, drama e mistério. Ele, então, orienta que comédias musicais devem ser iluminadas com luz

uniformemente forte e brilhante, sem grande contraste ou pontos excessivamente escuros onde ocorre a ação, com o fim de transmitir um sentimento constante de alegria. Já o drama possui uma fotografia mais flutuante, com cenas felizes sendo iluminadas de forma semelhante à comédia, e cenas tristes com fonte de luz mais fraca, difusa. O sentimento de tragédia, segundo Alton, pode ser aprimorado com fortes contrastes entre claro e escuro. E, por fim, nos filmes de mistério é onde prevalecem as sombras e a escuridão, sendo comum, portanto, fotografia altamente contrastada, frequentemente noturna, com predominância de pontos escuros no quadro, figuras silhuetadas, etc.

Tal descrição é um bom exemplo de como o gênero cinematográfico define, significativamente, as escolhas estilísticas a serem tomadas em um filme. Mas existem, é claro, vários outros fatores. Tratemos agora do que Edgar Moura chama de “a parte mais misteriosa da fotografia” (MOURA, 2001, p. 46), que é a iluminação das estrelas do cinema, no caso específico das mulheres, a fim de já introduzir questões acerca da representação feminina (que vão ao encontro dos objetivos finais deste trabalho).

Já comentamos sobre a importância do *star system* para a indústria cinematográfica clássica, mas vale ressaltar o status que a estrela feminina alcançava, em comparação ao homem. Nas palavras de Molly Haskell:

Muito mais do que homens, mulheres [estrelas] foram os recipientes de fantasias de homens e mulheres e os termômetros das mudanças da moda. Como espelhos de dois lados, ligando o passado imediato com o futuro imediato, as mulheres nos filmes refletiam, perpetuavam e, em alguns aspectos, ofereciam inovações nos papéis da mulher na sociedade.<sup>11</sup> (HASKELL, apud DYER, 1998, p. 6).

Há, de fato, uma forte conexão entre a imagem da estrela mulher e a alta costura, o gosto refinado, tanto nos figurinos usados por suas personagens quanto por elas próprias em suas vidas pessoais. Richard Dyer comenta essa relação em *Stars* (1998), ao analisar como o modo de vida das estrelas – exuberante, altamente consumista e relacionado mais ao lazer do que ao trabalho – contribui para a glamourização das mesmas.

As mulheres são cruciais nesse processo – um homem talvez precise trabalhar, mas sua esposa não. É ela quem carrega, em seus padrões de consumo, os sinais de riqueza dele. A moda é um exemplo disso – o acesso aos cânones do bom gosto, o uso de roupas feitas de materiais caros e modelos exclusivos, modelos que claramente fazem o trabalho impossível e inclusive são, na busca desse objetivo,

---

<sup>11</sup> Far more than men, women [stars] were the vessels of men's and women's fantasies and the barometers of changing fashion. Like two-way mirrors linking the immediate past with the immediate future, women in the movies reflected, perpetuated, and in some respects offered innovations on the roles of women in society.

danosos para a usuária, na medida em que apertam, moldam, deformam e comprimem seu corpo.<sup>12</sup> (DYER, 1998, p. 155).

É interessante notar como, nessa relação, a beleza e a boa aparência são mais importantes que o conforto ou praticidade (ou, poderia se dizer, qualquer outra coisa). Dyer ressalta que esse processo promove a noção da figura feminina como espetáculo (tema que abordaremos melhor no segundo capítulo desta monografia). Não é de se espantar, portanto, que o que é convencionalmente considerado a “forma ideal” de fotografar atrizes-estrelas, no cinema clássico, passe, necessariamente, por um processo de embelezamento das mesmas por parte da fotografia – tanto no enquadramento quanto na iluminação.

Existem inúmeros relatos de fotógrafos que eram enaltecidos por sua capacidade de valorizar os traços femininos, alongando rostos ou escondendo rugas, a ponto de certas estrelas exigirem em seus contratos, quando possuíam status para tal demanda, que fossem fotografadas pelo profissional de sua preferência. Trataremos, aqui, apenas do caso que nos interessa nesse trabalho, mas que é relevante o bastante para ser citado em diversos livros sobre o tema: a forma marcante como Josef Von Sternberg (que além de diretor também era fotógrafo) iluminava Marlene Dietrich.

A própria Dietrich fala sobre isso em sua autobiografia, dando, inclusive, as coordenadas de como conseguir o efeito que a iluminação lhe conferia: “Para obter o misterioso rosto de faces chupadas basta dispor o projetor principal bem alto e próximo ao rosto. Parece fácil, não é verdade?”<sup>13</sup>

Dietrich se refere à maneira específica como Sternberg a iluminava, moldando suas feições com a luz, de forma a provocar um alongamento e afinamento de sua face, ressaltando o relevo das maçãs do rosto. Isto, segundo a própria, conferia um ar misterioso (indecifrável) às suas personagens, além de notadamente belo (Figura 1).

---

<sup>12</sup> Women are crucial in this process – a man may have to work, but his wife must not. It is she who carries in her consumption patterns the signs of his wealth. Fashion is one example of this – access to the canons of taste, wearing clothes made of expensive materials in exclusive designs, designs that clearly made work impossible and are even, in the pursuit of this aim, debilitating for the wearer, as they squeeze, shape, mis-shape and constrict her body.

<sup>13</sup> Citação retirada do livro *50 anos luz, câmera e ação* de Edgar Moura (2001), trecho da sua autobiografia traduzida em português como *Marlene D.* (Rio de Janeiro: Nórdica, 1984).



Figura 1: Fragmento do filme *O Expresso de Xangai* (Josef von Sternberg, 1932).

Edgar Moura complementa a descrição da atriz, explicando, de modo mais técnico, como o fotógrafo deve proceder para obter o efeito desejado:

Se queremos acentuar as maçãs de um rosto, é evidente que o refletor terá que realçar apenas esse relevo do rosto. Como as maçãs do rosto só têm volume diferente do resto do rosto na parte de baixo, onde a maçã encontra a bochecha, é aí que a sombra vai ter de ser criada. Como se pode ver, o refletor de ataque colocouse, quase que sozinho, na posição descrita por Marlene: "muito alto". É por estar muito alto que o refletor projeta a sombra das maçãs do seu rosto. É assim que deveremos iluminar as Marlenes para termos misteriosas faces chupadas. Faremos, de seus rostos, meias-luas. Verticais. Assim, suas maçãs ficarão iluminadas, projetando sombras que darão o visual de rosto chupado. (MOURA, 2001, p. 53.)

Não pretendemos nos aprofundar nas questões técnicas de fotografia, mas é interessante perceber como há um preciosismo no ato de moldar o rosto da estrela feminina com a luz. Trata-se de um capricho que a iluminação de personagens masculinos frequentemente não recebe, ao menos não com os mesmos cuidados e intenções. A ideia parece ser a de que a boa fotografia de uma estrela de cinema deveria envolver – dentre outros preceitos que não nos vale listar aqui – uma valorização de suas feições (ressaltando traços específicos ou escondendo características indesejadas), levando em conta as intenções do filme e padrões estéticos e culturais da época, nunca deixando de enaltecer sua beleza.

Voltaremos ao assunto da fotografia de Marlene Dietrich no último capítulo deste projeto, ao analisarmos os filmes da parceria Dietrich-Sternberg. Uma vez estabelecidas as definições e observações acerca de temas importantes para a compreensão deste trabalho, vamos, agora, seguir para a próxima etapa e pensar sobre a construção do olhar e do ponto de vista na narrativa clássica, e como a mulher é inserida nesse contexto.

## II – OLHARES SOBRE O PROTAGONISMO FEMININO EM FILMES VOLTADOS “PARA HOMENS”

Para estudar questões referentes ao olhar no campo cinematográfico, precisamos primeiro entender quantos e quais olhares estão em jogo neste dispositivo. Podemos identificar pelo menos três diferentes categorias de olhar que estão presentes no espaço fílmico narrativo: o olhar do personagem, o olhar da câmera e o olhar do espectador. O olhar do personagem é o que está representado na tela, está inserido na trama, pertencendo ao espaço diegético do filme. O olhar da câmera equivale à própria tela, é o enquadramento da imagem. E o do espectador é o olhar do público sentado na sala de cinema, olhando para a tela. O olhar da câmera, portanto, é correspondente ao do espectador, mas é importante ressaltar as diferenças entre um e outro: o primeiro é orientado pelo diretor e pelo fotógrafo, e delimita o segundo (no sentido de que o espectador só pode ver o que está na tela), mas este último também possui sua individualidade, na medida em que cada pessoa da plateia é capaz de se apropriar da imagem de formas diferentes.

Esses olhares podem se relacionar de diversas maneiras. O que nos interessa, nesse momento, é como se estabelecem as relações de ponto de vista no espaço fílmico, na medida em que produzem certos níveis de identificação entre esses olhares – mais especificamente do espectador com o personagem. Um dispositivo característico do cinema clássico é a estrutura de campo/contra campo, que é capaz de estabelecer o ponto de vista ótico de um ou mais personagens dentro do espaço ficcional, no momento em que olham um para o outro, por exemplo (KUHN, 1994, p. 52). Tal estrutura é muito comumente estabelecida no seguinte esquema: temos primeiro um plano do personagem em questão, olhando para um ponto fora dos limites da tela; no plano seguinte, a câmera assume o olhar desse personagem (contra campo), enquadrando o que (ou quem) ele vê. Nesse plano ponto de vista, o personagem que vê, geralmente, se encontra ausente do quadro. A câmera e, conseqüentemente, o espectador são colocados no lugar desse personagem, vendo junto com ele. O espectador é convidado, então, a compartilhar o olhar do personagem, o que contribui para um processo de identificação com o mesmo.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Para um estudo mais aprofundado sobre o plano ponto de vista ver Edward Branigan (2005) e André Gaudreault e François Jost (2009)

Nosso olhar, *em princípio identificado com o da câmera*, confunde-se com o da personagem; a partilha do olhar pode saltar para a partilha de um estado psicológico, e esta tem caminho aberto para catalisar uma identidade mais profunda diante da totalidade da situação. (XAVIER, 2005, p. 35).

Agora, nos dedicaremos a estudar de quais formas a mulher é inserida nessa construção e como o seu papel se diferencia (ou não) do masculino, nessa estrutura do cinema clássico de Hollywood. Laura Mulvey, no já citado artigo *Prazer Visual e Cinema Narrativo*, defende que esses três olhares são explicitamente masculinos: o olhar da câmera é construído de forma a compartilhar o ponto de vista do protagonista masculino na narrativa; este, por sua vez, possui um olhar ativo e dotado de poder (ele move a ação, a trama gira ao seu redor), que posiciona a personagem feminina como objeto do seu desejo; o olhar do espectador, conseqüentemente, coincide com os dois anteriores, na medida em que o espectador se identifica com a figura principal controladora, que é o protagonista masculino. À mulher resta apenas a posição passiva de “para ser olhada”.

A mulher mostrada funciona em dois níveis: como objeto erótico para os personagens na tela e para o espectador no auditório, havendo uma interação entre essas duas séries de olhares. (...) O homem controla a fantasia do cinema e também surge como representante do poder num sentido maior: como o dono do olhar do espectador, ele substitui esse olhar na tela a fim de neutralizar as tendências extradiagéticas representadas pela mulher enquanto espetáculo. (MULVEY, 1983, p. 444 e 445).

Apesar da importância de seus argumentos, nos restringirmos a essa visão seria um tanto limitador, uma vez que Mulvey não considera casos em que a figura feminina detém alguma forma de olhar, ou uma posição mais ativa na trama.

Nesse sentido, Linda Williams, em seu texto *When the Woman Looks*<sup>15</sup>, contribui para essa discussão, ao argumentar que protagonistas femininas frequentemente possuem um olhar “falho”, isto é, não são capazes de retribuir o olhar dos homens que as desejam. A autora cita o exemplo das heroínas (“mocinhas”) dos filmes silenciosos, que muitas vezes eram figurativamente ou literalmente cegas. “A cegueira, nesse contexto, significa uma perfeita ausência do desejo, permitindo que o olhar do protagonista masculino observe a mulher à distância segura necessária para o prazer do *voyeur*, sem o risco dela retornar o olhar e, ao fazê-lo, expressar desejos próprios.”<sup>16</sup> (WILLIAMS, p. 61).

<sup>15</sup> Documento *online*, não consta o ano da edição.

<sup>16</sup> “Blindness in this context signifies a perfect absence of desire, allowing the look of the male protagonist to regard the woman at the requisite safe distance necessary to the voyeur’s pleasure, with no danger that she will return that look and in so doing express desires of her own.”

Há casos, no entanto, em que a heroína (“the good girl”, ou “a mocinha”) adquire o poder do olhar. Isso acontece em filmes de terror, que Williams analisa no texto em questão, e nos chamados “filmes de mulher” (melodramas), que Mary Ann Doane discute no artigo *The ‘Woman’s Film’: Possession and Address* (1984). O aprofundamento nesses dois estudos extrapola os objetivos deste trabalho, uma vez que os dois gêneros cinematográficos em questão fogem do nosso foco principal. Observaremos, apenas, que, nos dois casos, como Doane sugere, o poder do olhar, exercido de forma ativa pela mulher, vem atrelado à sua própria vitimização. O olhar feminino é punido, portanto, “por processos narrativos que transformam curiosidade e desejo em fantasia masoquista.”<sup>17</sup> (Ibid)

Uma importante pergunta é feita por Ann Kaplan em seu texto *Is the gaze male?* (“O olhar é masculino?”). A fim de refletir sobre a questão, ela recorre ao trabalho de Nancy Friday sobre sexualidade feminina<sup>18</sup>, onde argumenta que as fantasias sexuais tanto de mulheres quanto de homens estão sempre enquadradas dentro do padrão dominação-submissão, sendo que mulheres frequentemente se colocam na posição de submissas. Já os homens apresentam uma gama maior de possibilidades de posicionamento dentro desse padrão. Segundo ela, mesmo quando a mulher está como observadora, ela não detém o desejo, enquanto o homem, ao possuir o olhar, “possui o desejo e a mulher, e adquire prazer na troca de mulheres.”<sup>19</sup> (KAPLAN, 1983, p. 27). O olhar masculino, dessa forma, é dotado de poder, enquanto o feminino frequentemente não é.

Com isso, Kaplan defende que a tendência à passividade apresentada por mulheres em suas fantasias sexuais é análoga à forma como a figura feminina é retratada em filmes. Ela também cita o trabalho de Doane, quando nota que nos principais gêneros do cinema clássico (com exceção dos “filmes de mulher”), “o corpo feminino é sexualidade, proporcionando o objeto erótico para o espectador masculino”<sup>20</sup>. (KAPLAN, 1983, p. 28).

Na revisão deste artigo, publicada em 2000 pela autora, ela toca mais profundamente em um ponto que também se mostra relevante para este trabalho: a mulher é capaz, devido ao seu posicionamento, de sentir prazer em sua própria condição de “para ser olhada”. Kaplan usa a psicanálise para explicar como a mulher aprende, de certa forma, a se colocar como o objeto passivo do olhar e do desejo masculino. O prazer sexual feminino, desse modo, seria

---

<sup>17</sup> “by narrative processes that transform curiosity and desire into masochistic fantasy.”

<sup>18</sup> FRIDAY, Nancy. *My Secret Garden: Women’s Sexual Fantasies*. New York: Pocket Books, 1981.

<sup>19</sup> “owns the desire and the woman, and gets pleasure from exchanging the woman.”

<sup>20</sup> “the female body is sexuality, providing the erotic object for the male spectator.”

desenvolvido através de sua objetificação: “não poderia ser um prazer que vem do desejo pelo outro (posição de sujeito) – isto é, seu desejo é ser desejada.”<sup>21</sup> (KAPLAN, 2000, p. 126).

Dito isso, ela se dedica a investigar se, nos casos em que mulheres ocupam uma posição dominante, estariam ocupando um lugar masculino ou se de fato existe uma possível forma feminina de dominação, diferente da do homem. Ela se baseia, então, em filmes dos anos 1970 e 1980, que parecem confirmar a primeira opção:

Quando o homem sai do seu papel tradicional de controlador de toda a ação, e quando ele é colocado como o objeto sexual, a mulher, então, assume o papel “masculino” de detentora do olhar e iniciadora da ação. Ela quase sempre perde suas características femininas tradicionais ao fazê-lo – não as da atração, mas sim da bondade, humanidade, maternidade. Ela agora é frequentemente fria, violenta, ambiciosa, manipuladora, assim como o homem cuja posição ela usurpou.<sup>22</sup> (KAPLAN, 1983, p. 29).

Kaplan sugere, portanto, que ao ser detentora do olhar e controladora da ação, a mulher estaria assumindo uma posição socialmente definida como “masculina”, ao mesmo tempo em que o homem assume a “feminina”. Essa troca não subverte nem quebra a estrutura da sexualidade, construída na sociedade patriarcal, já que a essência de cada papel de gênero não é alterada.

Mary Ann Doane complementa essa questão no artigo *Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator* (2000), ao notar que há uma maior aceitação da mulher que é posta na posição masculina do que o inverso. Para ela, o “travestismo” masculino só encontra representação através da farsa. O homem colocado em uma posição feminina aparenta algo um tanto ridículo, frequentemente sendo motivo de risos, enquanto o reverso feminino é apenas mais uma forma de desejo. A lógica, segundo a autora, parece ser a de que “é compreensível que a mulher queira ser um homem, já que todos preferem estar em outro lugar que não seja a posição feminina.”<sup>23</sup> (DOANE, 2000, p. 426).

Nesse contexto, uma forma da mulher compensar a sua identificação transexual é através da mascarada: um excesso de feminilidade – em gestos, acessórios, flertes... – que a mulher produz em seu próprio corpo e usa como um disfarce, para esconder a sua posse da

<sup>21</sup> “it cannot be a pleasure that comes from desire for the other (a subject position) – that is, her desire is to be desired.”

<sup>22</sup> (...) when the man steps out of his traditional role as the one who controls the whole action, and when he is set up as a sex object, the woman then takes on the “masculine” role as the bearer of the gaze and initiator of the action. She nearly always loses her traditionally feminine characteristics in doing so – not those of attractiveness, but rather of kindness, humaneness, motherliness. She is now often cold, driving, ambitious, manipulating, just like the men whose position she has usurped.

<sup>23</sup> “it is understandable that women would want to be men, for everyone wants to be elsewhere than in the feminine position”

masculinidade – já que a descoberta dessa posse certamente acarretaria em algum tipo de punição ou represália. A mascarada representa, portanto, a feminilidade ostensiva enquanto farsa, que pode ser vestida ou removida, como uma máscara, para um determinado fim. “O próprio fato de podermos falar de uma mulher ‘usando’ seu sexo ou seu corpo para ganhos particulares é extremamente significativa – não é que um homem não possa usar seu corpo dessa forma, mas que ele não precisa.”<sup>24</sup> (Ibid, p. 427).

Para Doane, esse processo cria uma resistência ao posicionamento patriarcal, na medida em que nega a ideia de feminilidade enquanto algo fechado em si mesmo, produzindo uma desfamiliarização da imagem criada do feminino. Ela cita uma performance de Marlene Dietrich, comentada por Sylvia Bovenschen como “uma mulher demonstrando a representação do corpo de uma mulher”. Doane complementa, ao dizer que:

Esse tipo de mascarada, um excesso de feminilidade, está alinhada com a *femme fatale* e, como Montrelay explica, é necessariamente vista por homens como a encarnação do mal. ‘É esse mal que escandaliza sempre que a mulher usa seu sexo para evitar a palavra e a lei. Cada vez que ela subverte uma lei ou palavra que se baseia na estrutura predominantemente masculina do olhar.’ Desestabilizando a imagem, a mascarada confunde essa estrutura masculina do olhar.<sup>25</sup> (Ibid)

O caso da *femme fatale* – ou mulher fatal, personagem típica dos chamados “filmes noir”, popularizados nos anos de 1940 e 1950<sup>26</sup> – é um exemplo interessante, por corroborar em diversos aspectos com as teorias citadas até então. Além disso, este arquétipo feminino também apresenta vários pontos em comum com as personagens de Marlene Dietrich, imortalizadas nos filmes de Josef von Sternberg – cujo trabalho analisaremos mais adiante. Muitos autores chegam a enquadrar, de fato, certas personagens da atriz na categoria de mulher fatal.

Esther Álvarez López, em *Mais além do prazer visual: A fascinação subversiva da femme fatale para a mulher espectadora* (2006), usa justamente os trabalhos da Mulvey, Kaplan e Doane (entre outros) para interpretar este arquétipo. Ela observa, primeiro, que a figura da mulher fatal dialoga com a teoria mulviana, por ser uma personagem inserida em uma narrativa onde o protagonista masculino detém o poder e move a ação, sendo ela

<sup>24</sup> “The very fact that we can speak of a woman ‘using’ her sex or ‘using’ her body for particular gains is highly significant – it is not that a man cannot use his body in this way but that he doesn’t have to.”

<sup>25</sup> This type of masquerade, an excess of femininity, is aligned with the *femme fatale* and, as Montrelay explains, is necessarily regarded by men as evil incarnate: ‘It is this evil which scandalises whenever woman plays out her sex in order to evade the word and the law. Each time she subverts a law or a word which relies on the predominantly masculine structure of the look.’ By destabilising the image, the masquerade confounds this masculine structure of the look.

<sup>26</sup> Não nos aprofundaremos na contextualização desse tipo de cinema por não fazer parte dos objetivos deste trabalho. Para leitura complementar sobre o tema, ver Ray Pratt (2001) e Christine Gledhill (2000)

caracterizada “através de sua sensualidade e de sua atração física; em suma, aparece na tela como objeto do olhar masculino.” (LÓPEZ, 2006, p. 72).

No entanto, para além de ser um mero objeto passivo do olhar, essa mulher tem plena consciência do desejo e atração que seu corpo provoca. Ela usa, portanto, seu potencial atrativo, seu sexo, para controlar os homens, usurpando sua autoridade e, com isso, adquirindo poder. Poder esse que ela usa sempre em benefício próprio, o que se traduz em alguma atividade criminosa ou, ao menos, que vá contra os valores tradicionais da sociedade capitalista cristã. Nesse sentido, López, em alinhamento com as ideias de Doane, comenta:

A mulher fatal possui traços de personalidade e ambições consideradas tradicionalmente como masculinas. Ao mesmo tempo, talvez com o fim de ocultar a possessão de tal masculinidade, recorre à máscara da feminilidade, com toda a sua parafernália e códigos culturais que a constituem, até converter-se no máximo esponente do “feminino”.<sup>27</sup> (Ibid, p. 79).

A autora nota, ainda, que os diversos recursos da linguagem cinematográfica – como fotografia, maquiagem, figurino e, poderíamos acrescentar, montagem – colaboram na construção da imagem da mulher fatal como “o epítome da feminilidade”.

Trata-se, portanto, de uma personagem que se situa fora do controle do patriarcado, subvertendo tal ordem e suas leis. Contudo, o desfecho de sua trajetória nos mostra que sempre há um preço alto a pagar por sua transgressão: a mulher fatal dos filmes *noir* sempre é punida – seja com a morte, prisão ou aceitação do seu papel de subordinada. A ruptura que ela provoca é, dessa forma, corrigida e a ordem é restabelecida.

Várias autoras já chamaram a atenção para uma tendência do cinema clássico em recuperar mulheres que fogem do papel tradicionalmente atribuído a elas na sociedade. Annette Kuhn, no seu livro *Women's Pictures* (1982), nota também que frequentemente é a mulher quem provoca o conflito que move a narrativa – ela é (ou gera) o “problema”. A conclusão do filme depende, nesse caso, da resolução do mistério/enigma que envolve a mulher – como acontece nos filmes *noir*, que a própria autora cita como exemplo. Apesar dessa tentativa de recuperação da personagem feminina nem sempre ser bem sucedida, como Kuhn bem observa, ela comenta que:

---

<sup>27</sup> La mujer fatal posee rasgos de personalidad y alberga ambições consideradas tradicionalmente como masculinas. Al mismo tiempo, quizá con el fin de ocultar la posesión de tal masculinidad, recurre a la máscara de la feminidad con toda la parafernalia y códigos culturales que la constituyen hasta convertirse en el máximo exponente de “lo femenino”.

A mulher deve ser reposta em seu lugar, para que a ordem seja restaurada no mundo. No cinema clássico de Hollywood, essa recuperação se manifesta tematicamente em um número limitado de possibilidades: a personagem feminina pode ser restaurada para a família se apaixonando, ‘conseguindo seu homem’, se casando, ou então aceitando um papel feminino ‘normativo’. Se não, ela pode ser diretamente punida por sua transgressão narrativa e social com a exclusão, marginalização, ou mesmo a morte.<sup>28</sup> (KUHN, 1982, p. 34).

O trabalho de Claire Johnston complementa de forma interessante essa discussão. Ela começa o artigo *Women’s Cinema as Counter-Cinema* com um estudo sobre os estereótipos femininos na narrativa clássica, observando que, em uma indústria dominada por homens, no contexto de uma sociedade patriarcal, a mulher é apresentada através de uma perspectiva masculina, ou seja, o que ela representa para homens. Johnston explica que:

A iconografia, como um tipo específico de signo ou conjunto de signos, baseados em certas convenções dentro dos gêneros de Hollywood, tem sido parcialmente responsável pela estereotipação de mulheres dentro do cinema comercial em geral, mas o fato de haver uma diferenciação muito maior de papéis masculinos do que de papéis femininos, na história do cinema, está relacionado com a própria ideologia sexista, e a oposição básica que coloca o homem dentro da História e a mulher como a-histórica e eterna.<sup>29</sup> (JOHNSTON, 2000, p. 23).

Com isso, a autora analisa como o “mito”, enquanto discurso, é o principal meio de representação da mulher no cinema. Ele é capaz de naturalizar a ideologia sexista, na medida em que a transmite, transforma e, ao mesmo tempo, oculta seu discurso dentro da narrativa. Johnston se baseia no trabalho de alguns diretores para defender que “apesar da enorme ênfase posta na mulher enquanto espetáculo no cinema, a mulher enquanto mulher é amplamente ausente.”<sup>30</sup> (Ibid, p. 25).

O que mais nos interessa aqui (por se tratar do objeto de estudo deste trabalho) é seu comentário sobre o diretor Josef von Sternberg. Ela cita a crítica do *Cahiers du Cinéma* sobre o filme *Marrocos* (1930), afirmando que, por se tratar de um texto fílmico centrado na figura da mulher enquanto foco narrativo, há uma repressão da personagem feminina enquanto sujeito social e sexual, a fim de que o homem seja mantido como centro do universo. Trata-se

<sup>28</sup> (...) woman may thus have to be returned to her place so that order is restored to the world. In classic Hollywood cinema, this recuperation manifests itself thematically in a limited number of ways: a woman character may be restored to the family by falling in love, by ‘getting her man’, by getting married, or otherwise accepting a ‘normative’ female role. If not, she may be directly punished for her narrative and social transgression by exclusion, outlawing or even death.

<sup>29</sup> Iconography as a specific kind of sign or cluster of signs based on certain conventions within the Hollywood genres has been partly responsible for the stereotyping of women within the commercial cinema in general, but the fact that there is a far greater differentiation of men’s roles than of women’s roles in the history of the cinema relates to sexist ideology itself, and the basic opposition which places man inside history, and woman as ahistoric and eternal.

<sup>30</sup> “despite the enormous emphasis placed on woman as spectacle in the cinema, woman as woman is largely absent.”

de um filme claramente voltado para o público masculino – o que pode ser dito sobre todos os filmes do diretor. A oposição homem/mulher é substituída, desse modo, pela oposição homem/não-homem, que a autora justifica pelo uso de roupas masculinas pela personagem de Marlene Dietrich. “Essa mascarada indica a ausência do homem, uma ausência que é simultaneamente negada e recuperada pelo homem. A imagem da mulher se torna o mero traço da exclusão e repressão da Mulher.”<sup>31</sup> (Ibid, p. 25).

Ann Kaplan (1983), em sua análise de *Vênus Loura* (Josef von Sternberg, 1932), observa que o diretor não demonstrava qualquer interesse no ponto de vista de suas protagonistas, ou sensibilidade com relação a sua mais famosa estrela (Dietrich): ele assumia o controle sobre ela, dominando-a e usando seu corpo como objeto de desejo para o público (e para ele próprio).

No entanto, Kaplan diverge de Johnston, considerando-a radical ao negar qualquer presença à Dietrich. Kaplan defende que a atriz se mostra consciente de sua posição oprimida em dois níveis. Primeiro, no nível diegético. Dentro da narrativa, sua personagem, Helen (no caso de *Vênus Loura*), não só compreende sua colocação enquanto objeto do olhar masculino, como usa dessa posição para seus próprios fins. Isso fica bem evidente nas cenas de sua performance para o público masculino na trama: ela usa seu corpo como parte do espetáculo, para encantar e cativar seus espectadores. Mesmo fora do palco, ela é capaz de manipular homens com poder e/ou dinheiro, através do desejo que ela provoca neles, para conseguir o que quer.

Segundo, no nível extra-diegético, ou seja, enquanto figura histórica (atriz). Dietrich parece demonstrar consciência da forma como Sternberg a usa, bem como sua fascinação por ela. Kaplan sustenta que essa consciência se mostra na forma em que a atriz atua diante da câmera:

Ela faz as cenas para Von Sternberg, ao que parece, deliberadamente se colocando como objeto do olhar dele fora do quadro, além da diegese. Isso cria uma certa tensão na imagem, já que a consciência de Dietrich de como ela está sendo usada (apesar de sua aparente passiva, se não irônica, aceitação desse posicionamento) altera de forma significativa o efeito de sua objetificação. O seu entendimento do discurso extra-cinemático, o qual ela está inserida, permite uma certa distância do que está sendo feito com ela, fornecendo um vão no qual a espectadora feminina pode vislumbrar sua construção no patriarcado.<sup>32</sup> (KAPLAN, 1983, p. 51 e 52).

<sup>31</sup> “This masquerade indicates the absence of man, an absence which is simultaneously negated and recuperated by man. The image of the woman becomes merely the trace of the exclusion and repression of Woman.”

<sup>32</sup> (...) she plays the scenes for Von Sternberg, it seems, deliberately making herself object of his gaze outside the frame, beyond the diegesis. This creates a certain tension in the image, since Dietrich’s awareness of how she is being used (despite her apparently passive, if slightly ironic, acceptance of this placing) alters in a significant way the effect of her objectification. Her understanding of the extra-cinematic discourse she is placed in permits

A autora defende que, através desses dois níveis de consciência e manipulação do lugar opressivo destinado a ela enquanto mulher, Dietrich provoca nas espectadoras femininas uma conscientização desse posicionamento, tanto da personagem/atriz quanto, por extensão, delas próprias.

Já para o espectador masculino, em oposição, Kaplan cita Mulvey ao notar que a imagem de Dietrich é construída como o “fetiche máximo”, a ponto de haver uma quebra do olhar do personagem masculino em favor da imagem, a fim de criar uma “afinidade erótica direta com o espectador.” (MULVEY, 1983, p. 448). Isso se daria tanto em nível de linguagem – o olhar da câmera (e do espectador) é colocado frequentemente de forma independente do olhar da figura masculina, posicionando Dietrich como objeto direto do olhar do público – quanto em nível de narrativa – como Mulvey observa, “o momento mais alto do drama emocional nos filmes mais típicos de Dietrich, os seus momentos supremos de significação erótica, acontecem na ausência do homem que ela ama na ficção.” (Ibid, p. 449). Nesse aspecto, a autora cita os finais de *Marrocos* (1930) e de *Desonrada* (1931): No primeiro caso, o legionário Brown já havia partido quando Amy Jolly tira os sapatos e vai atrás dele pelas areias do deserto; no segundo, Kranau ignora o destino de Magda, que é condenada a morte por ajudá-lo a fugir e salvar sua vida. Nos dois casos, o sacrifício é mostrado como espetáculo para a plateia, e ocorre longe do olhar do personagem masculino a quem ele se destina.

Após este breve panorama de estudos sobre os trabalhos da atriz, já é possível notar que a análise da sua representação abre margem para uma vasta e diversa discussão acerca das relações de poder e do olhar/ponto de vista, no que diz respeito à figura feminina. Trata-se de uma discussão em que múltiplas e até opostas interpretações são possíveis, como percebemos, o que a torna bastante interessante. A seguir, no terceiro capítulo deste projeto, nos dedicaremos a analisar mais detalhadamente dois filmes da parceria Sternberg-Dietrich: o primeiro e o último, observando os paralelos presentes entre o início e o final desse ciclo, que, de certa forma, perpassam todos os trabalhos da dupla. Com isso, pretendemos alcançar uma melhor compreensão referente à construção dos olhares – como discutimos até aqui – na imagem da tela (pensando na montagem, fotografia, decupagem, *mise en scene*), em filmes cuja narrativa gira em torno da personagem feminina, mas que são claramente voltados para um público masculino.

---

a certain distance from what is being done to her, providing a gap through which the female spectator can glimpse her construction in patriarchy.

### III – DE ANJO AZUL À MULHER SATÂNICA

Josef Von Sternberg foi um cineasta nascido na Áustria e criado nos Estados Unidos, onde começou sua carreira. Trabalhou em uma série de filmes mudos no final dos anos 1920, até que foi chamado para dirigir seu primeiro filme falado, na Alemanha, em 1929, numa produção germano-americana chamada *O Anjo Azul*. Não satisfeito com as atrizes inicialmente selecionadas para fazer o teste para a personagem Lola Lola, Sternberg foi em busca da mulher ideal para o papel nos palcos alemães da época, onde se deparou com Marlene Dietrich. O encanto por ela foi imediato, e o diretor brigou com produtores e atores para colocá-la no elenco. O filme foi um sucesso, transformando Dietrich em um ícone e iniciando a parceria entre cineasta e atriz, que iria durar por mais seis filmes, indo até 1935.

É curioso perceber como o encontro e fascínio de Sternberg por sua musa na vida real se assemelha aos de seus personagens masculinos pelas figuras interpretadas por Marlene Dietrich nas ficções que dirige. Começando pelo próprio *O Anjo Azul*. O filme, de 1930, se passa na Alemanha de Weimar e conta a história de um professor de ginásio, Immanuel Rath (Emil Jannings), que ensina inglês e literatura em uma escola para rapazes. Ao descobrir que muitos de seus alunos possuem cartões com fotografias de Lola Lola (Marlene Dietrich), famosa cantora do cabaré Anjo Azul, ele decide ir ao local pessoalmente para tirar seus alunos de lá. Ao deparar-se com Lola pessoalmente, Rath não resiste aos seus encantos e se apaixona por ela, o que será o começo de sua ruína.

Tal situação, em que uma figura masculina vê a personagem de Dietrich no palco (ou mesmo fora dele) e se torna imediatamente fascinado por ela, provocando por vezes a sua própria ruína, irá se repetir incansavelmente ao longo de todos os filmes da referida parceria. Essa estrutura narrativa, a priori, parece colocar Dietrich em uma posição de objeto do olhar, já que quase sempre são os homens que tomam a atitude de se aproximar dela, sendo eles, portanto, os agentes da ação. Mas, em uma observação mais cuidadosa, vemos que as relações entre os olhares (e os jogos de poder) são mais elaboradas do que podem parecer à primeira vista.

Analisando *O Anjo Azul*, primeiro filme falado e de sucesso da atriz, é bastante significativa a forma como ela é apresentada na trama. A primeira referência a sua personagem acontece logo no terceiro plano do filme. A história começa com o despertar da cidade e, no plano citado, uma mulher abre o que parece ser uma loja, com um grande cartaz

de Lola Lola na vidraça. A imagem de Lola é revelada de baixo pra cima, à medida que a mulher levanta o tapume que cobre o vidro, de modo que a primeira parte do corpo que vemos são as pernas (figura 2).



Figura 2: Imagem de Lola Lola no cartaz começa a ser revelada pelas pernas - fragmento do filme *O Anjo Azul* (Josef Von Sternberg, 1930).

Veremos, ao longo da análise, que o destaque nas pernas de Dietrich será uma constante em todo o filme. Em seguida, ainda no mesmo plano, a mulher começa a lavar a vidraça, mas interrompe o que está fazendo para observar a figura no cartaz. Ela, então, tenta imitar a pose de Lola, com as mãos na cintura e pernas abertas.



Figura 3: Mulher tenta imitar a pose de Lola Lola - fragmento do filme *O Anjo Azul* (Josef Von Sternberg, 1930).

Este duplicato, de aparência quase irrisória, dado a grande discrepância entre o corpo da mulher em questão e o da figura no cartaz, estabelece uma relação entre a personagem de Dietrich com as demais mulheres no filme (e, por extensão, com as expectadoras na sala de

cinema): ela é colocada como um modelo a ser seguido, quiçá invejado, mas nunca alcançado – ela é caracterizada como um “mito”, uma “musa”, distante das mulheres “comuns”. Vale reparar que o rosto da mulher que imita não é bem identificável, devido ao seu posicionamento no quadro. Sua identidade não importa. O diretor parece querer garantir, com isso, que nenhuma outra mulher ofusque a beleza de Dietrich. Dessa forma, o filme sugere, logo no início, que não haverá espaço para cumplicidade feminina nessa trama.

A segunda referência à personagem de Dietrich é feita através de suas fotografias, que os alunos de Immanuel Rath admiram, às escondidas, antes da aula. A sequência da sala de aula começa com um plano aberto, onde vemos os estudantes espalhados, com um pequeno aglomerado de rapazes ao redor das carteiras da frente. Esse aglomerado vai aumentando, até que juntam-se todos os alunos, que parecem olhar com bastante interesse para algo que o espectador não consegue ver. O plano seguinte mostra o único rapaz afastado do restante do grupo, apagando o quadro negro e observando a movimentação dos demais. Em seguida, vemos os rapazes amontoados em um plano frontal, e percebemos que eles estão olhando para um pequeno cartão com bastante empolgação. Até que o conteúdo do cartão finalmente é revelado: trata-se de uma fotografia de Lola Lola.



Figura 4: Cartão com imagem de Lola Lola, visto pelos estudantes - fragmento do filme *O Anjo Azul* (Josef Von Sternberg, 1930).

Novamente, as pernas são o destaque aqui, com um detalhe interativo bastante provocativo. A saia que ela usa na imagem é uma colagem de plumas feita direto na fotografia. Quando os rapazes sopram, a saia esvoaça e exhibe ainda mais as pernas da figura. Isso causa um efeito quase hipnótico. Todos que se deparam com esse cartão não resistem a assoprar, inclusive o professor Rath, que descobre essa e outras fotografias de Lola nos pertences de um dos alunos. O jovem confessa ao mestre que os rapazes vão todas as noites

ao cabaré Anjo Azul. Assim que o aluno sai e Rath se vê sozinho, ele pega as três fotografias que havia confiscado e as observa, ocasionalmente olhando para os lados a fim de garantir que não há ninguém por perto. Ele assopra a saia em um misto de curiosidade e espanto. Vemos, então, o ponto de vista dele, um plano detalhe das fotografias, com a saia esvoaçando na medida em que ele assopra. Em seguida, há um fade bem lento para um plano próximo onde enfim vemos Lola Lola em pessoa, prestes a cantar no palco.

Há, dessa forma, toda uma preparação para a apresentação da personagem, em que sua imagem é cuidadosamente construída. Conhecemos primeiro sua fama, o “mito” que envolve sua persona, através da forma como as pessoas (em especial, os homens) a veem e reagem a ela. Só então, passamos a vê-la pessoalmente.

A primeira característica que tomamos conhecimento dessa personagem, portanto, além da evidente beleza, é o poder de atração que ela exerce e o efeito que isso provoca aos que estão a sua volta. Ao longo do filme, pouco descobrimos sobre a personalidade e características pessoais de Lola Lola. Parece que, para a narrativa, o que é realmente relevante não é, de fato, como ela é, em si, mas como os outros a veem. Aqui, a imagem construída da mulher é mais forte e mais presente do que ela própria, como sujeito.

No entanto, há certos aspectos do comportamento de Lola que mostram que ela não é uma mera figura passiva na trama. Ela é capaz de assumir uma posição de controle, dentro dos limites que a própria narrativa lhe impõe. A forma como ela e seu futuro amante se encontram pela primeira vez é bastante significativa, nesse sentido. Em um plano médio, o professor Rath chega ao Anjo Azul, procurando seus alunos, durante a performance de Lola. Nos dois planos seguintes, ela olha para o público como se estivesse procurando alguém, vai em direção a um refletor que está em cima do palco, direcionado para a plateia, e aponta ele para um lugar específico. Então, há um plano próximo do professor, que até então não havia visto Lola, sendo iluminado por esse refletor.

Os quatro planos que sucedem são de Lola cantando para o professor (figura 5) e a reação dele, iluminado pelo refletor que ela segura (figura 6), intercalados em um formato de campo/contra campo. Podemos observar, desse modo, que é ela quem o vê primeiro. Ela o vê e, de certa forma, o “escolhe”, dentre os seus inúmeros admiradores.



Figura 5: Lola, no palco, aponta o *spot* de luz para o Rath - fragmento do filme *O Anjo Azul* (Josef Von Sternberg, 1930).



Figura 6: Rath, iluminado pela luz de Lola - fragmento do filme *O Anjo Azul* (Josef Von Sternberg, 1930).

A personagem de Dietrich, portanto, não é apenas um objeto do olhar. Ela também olha. E nesse seu olhar, ela se posiciona enquanto sujeito, mostrando que está no controle, ao escolher seu parceiro amoroso. Observamos esse poder de escolha por parte de sua personagem não apenas em *O Anjo Azul*, mas também em outros filmes dirigidos por Sternberg, em que Dietrich atua. A cena em que ela vê pela primeira vez seu futuro amante, em *Marrocos* (1930), segundo filme da parceria entre o diretor e a atriz, é também bastante significativa e vale uma análise mais detalhada, com fins comparativos.

Começaremos com o plano geral, em que a personagem de Dietrich, Amy Jolie, entra no palco pela primeira vez. Ela é recebida por vaias, tratamento comumente dado aos recém-chegados pela plateia local. Seguido a isso, há um close do legionário Brown (Gary Cooper), olhando para ela, com um certo encantamento. Quando volta para o plano geral, Jolie se aproxima mais da plateia e senta em uma cadeira no palco, olhando para o público que vaia,

sem parecer se intimidar. Corta para um plano geral do público, em plongeé (de cima para baixo), onde vemos todos vaiando e apenas Brown aplaudindo. Ele se levanta e começa a brigar com outras pessoas da plateia, querendo que elas aplaudam também (figura 7). Em seguida, vemos um close de Jolie, olhando fixamente para o legionário, com um meio sorriso nos lábios (figura 8). Volta para o plano de Brown brigando com a plateia. Depois, mais uma vez, o close de Jolie, ainda o observando. E uma última vez o plano do público, agora já aplaudindo.



Figura 7: Brown, em pé, aplaude Jolie, enquanto os outros vão - fragmento do filme *Marrocos* (Josef Von Sternberg, 1930).



Figura 8: Amy Jolie no palco, em trajes masculinos, olha para Brown - fragmento do filme *Marrocos* (Josef Von Sternberg, 1930).

Nessa cena, é o homem quem a vê primeiro, mas ela o observa e o admira por muito mais tempo. Vale ressaltar o ângulo em que campo e contra campo foram filmados. O fato de a personagem de Dietrich estar em uma posição mais elevada no quadro e o plano da plateia, onde Brown se encontra, ter sido filmado de forma tão angulada, de cima pra baixo, parece

colocar a mulher em uma posição de superioridade. Isso também acontece em *O Anjo Azul* na cena analisada anteriormente (figuras 5 e 6).

Continuando na sequência de *Marocco*, Amy Jolie caminha em direção à plateia e começa a cantar. Ao longo de toda a sua performance, alguns homens tentam chamar a sua atenção, um tentando segurá-la, outro oferecendo champanhe. Vemos que ela não dá atenção a quem não interessa a ela, simplesmente ignora e passa adiante. Quando o homem lhe oferece a taça de champanhe, ela aceita, agradece, mas mal olha para ele. Em vez disso, ela bebe e depois olha para a mulher que está sentada na mesa, ao lado dele. Jolie se aproxima dela, admirando-a. Pega, primeiro, a flor usada como ornamento no cabelo da mulher, e, então, a beija. Todos riem e aplaudem. Jolie, em seguida, joga a flor que havia pegado para Brown, na plateia.

Percebemos, também aqui, que é ela quem escolhe os alvos de sua atenção e agrado, que, em geral, virão a se tornar seus futuros amantes. Essa escolha, porém, se dá de forma um tanto sutil ou discreta, levando a parecer, por vezes, que quem escolheu de fato foram os homens. Ela chama a atenção de seus (futuros) admiradores, ou retribui a atenção que eles dão a ela, mas não toma a atitude de se aproximar realmente. Ao invés disso, ela espera eles irem ao seu encontro. Ela sabe que eles irão. “I knew you would come back. They always come back to me.” (Em tradução livre: “Eu sabia que você voltaria. Eles sempre voltam para mim.”), diz a personagem Lola Lola, de *O Anjo Azul*, para o professor Rath, quando ele retorna ao cabaré para vê-la novamente.

O corpo de Lola é bastante explorado ao longo do filme, de várias maneiras. A sua imagem no cartaz está sempre presente, em algum lugar no fundo do quadro, todas as vezes que Rath chega ao cabaré Anjo Azul, em praticamente todos os planos (figuras 9 e 10).



Figura 9: Cartaz de Lola ao fundo, atrás de Rath - - fragmento do filme *O Anjo Azul* (Josef Von Sternberg, 1930).



Figura 10: Novamente, cartaz de Lola aparece como parte do cenário - fragmento do filme *O Anjo Azul* (Josef Von Sternberg, 1930).

Seu corpo também é explorado de forma fragmentada, em planos onde apenas as suas pernas aparecem no quadro, como na cena que ela sobe a escada do camarim, tira sua roupa íntima e joga para o professor (figura 11). E mais adiante na trama, quando o professor desce as escadas (figura 12).



Figura 11: Fragmentação do corpo de Lola, com destaque para as pernas no topo da escada - fragmento do filme *O Anjo Azul* (Josef Von Sternberg, 1930).



Figura 12: Fragmentação do corpo de Lola, com destaque para as pernas, objeto do olhar de Rath - fragmento do filme *O Anjo Azul* (Josef Von Sternberg, 1930).

Os próprios figurinos que ela usa no palco são bastante provocativos, nesse sentido, sempre cobrindo a parte da frente de suas pernas e exibindo a de trás, ou vice-versa (figuras 13 e 14).



Figura 13: Destaque para figurino que cobre a parte da frente e exibe a de trás - fragmento do filme *O Anjo Azul* (Josef Von Sternberg, 1930).



Figura 14: Destaque para figurino que cobre a parte de trás e exhibe a da frente - fragmento do filme *O Anjo Azul* (Josef Von Sternberg, 1930).

Observamos que as pernas de Dietrich estão constantemente em destaque. Não é à toa que na cena em que os alunos fazem desenhos ridicularizando o professor Rath, por ele ter passado a noite com Lola, ela é representada apenas por sua perna (figura 15). Essa fragmentação do corpo intensifica o processo de objetificação, que ocorre constantemente com essa personagem.



Figura 15: Corpo de Lola representado de forma fragmentada no quadro negro - fragmento do filme *O Anjo Azul* (Josef Von Sternberg, 1930).

Porém, como vimos, ela não é apenas objeto do olhar, também é sujeito, na medida em que olha e exerce um poder de escolha, ou seja, detém um certo controle sobre o fluxo da ação. Mais do que isso, ela parece estar ciente de sua própria condição de “ser olhada”, isto é, da atração que seu corpo exerce sobre homens, e usa isso de forma por vezes manipuladora.

Quando Rath entra pela primeira vez no camarim de Lola e a vê, pergunta se ela é a famosa atriz e pede para ela parar de entreter seus alunos. Ela responde que sim e começa a se

trocar na frente dele. Primeiro vemos um plano médio dela tirando a saia (figura 16). No momento em que ela começa a se virar para pendurar a peça em um biombo, antes mesmo de ela completar o movimento, corta para um close do professor, que olha para o corpo dela (figura 17). Volta para o plano de Lola quando ela vira a cabeça e vê Rath olhando-a (figura 18). Ela ri, parece gostar de ter o olhar do homem sobre seu corpo. Ela começa a tirar a meia, quando há um corte para o close do professor, ainda acompanhando a movimentação da atriz com os olhos. Corta para um plano mais próximo dela, sorrindo e tirando as meias, até que ela levanta o rosto e diz “After all, you can’t blame the poor boys, can you?” (Em tradução livre: “Afinal, você não pode culpar os pobres rapazes, pode?”).



Figura 16: Lola retira a saia - fragmento do filme *O Anjo Azul* (Josef Von Sternberg, 1930).



Figura 17: Rath olha para o corpo de Lola - fragmento do filme *O Anjo Azul* (Josef Von Sternberg, 1930).



Figura 18: Lola, ciente do olhar de Rath, parece gostar de ser o objeto de seu desejo - fragmento do filme *O Anjo Azul* (Josef Von Sternberg, 1930).

Com essa ação ela mostra claramente ter consciência da atração que seu corpo provoca nos homens. Ela deliberadamente se exhibe para atrair a atenção do professor, sabendo que ele vai olhá-la, e parece sentir prazer com isso. Não se pode culpar os alunos, ela diz, afinal, os rapazes não podem resistir ao desejo de admirá-la. O próprio professor, apesar de tentar disfarçar, virando ocasionalmente a cabeça para o outro lado, não resiste.

A sequência em que Rath volta para o cabaré, na noite seguinte, para vê-la novamente, começa com uma imagem bem simbólica. No camarim, ela passa maquiagem na presença de dois alunos. Todos estão olhando para ela nesse plano, inclusive ela mesma. Ela não parece ter interesse em nenhum dos garotos, por isso não retribui o olhar deles, como faz com o professor. E o fato de ela estar se maquiando, ação que se repete em vários momentos ao longo do filme, também é bastante significativo. A maquiagem representa um processo artificial de intensificação da beleza feminina, ou de um enquadramento do feminino dentro de um determinado padrão de beleza. Poderia, também, ser definida como uma artificialização da própria feminilidade – mecanismo da “mascarada”. Uma máscara, sob a qual a personagem se esconde, exibindo apenas a sua superficialidade construída – o que realmente interessa no filme, afinal, a beleza é a sua maior virtude.

Mais adiante nessa mesma sequência, o professor chega ao camarim para devolver uma peça íntima dela, que um aluno havia colocado no seu bolso na noite anterior, e ela o faz ficar. Ela tira o chapéu e sobretudo dele, senta-o em uma cadeira ao lado dela, e o usa como apoio para a maquiagem. Ela faz isso como se estivesse manipulando um fantoche. Ele não oferece resistência. Durante todo esse trecho, vemos os dois quase sempre em plano conjunto. É interessante perceber que ela olha para ele com mais frequência do que ele olha para ela. Enquanto maquia os olhos, ela pergunta ao professor se ele gosta dos olhos dela. Ele responde

que são muito bonitos. Ela faz, com isso, o professor olhá-la e admirá-la, talvez por perceber que ele não a estava olhando com a frequência que ela desejava.

Até que, em dado momento desta sequência, ela diz que o professor também é bonito. Percebemos, com isso, que a aparência dos homens é importante para ela. Isso também fica claro mais tarde no filme, na sequência em que Lola vê Mazeppa, seu futuro amante, pela primeira vez. Em certo momento, o homem em questão entra em cena, em um plano conjunto, de mala na mão, se despedindo de outros dois personagens masculinos que já estavam no quadro. Ele sai de quadro. No plano seguinte, vemos que ele interrompeu sua caminhada por algum motivo. Até que Lola passa por ele e compreendemos que é ela o motivo por trás da sua súbita mudança de percurso. Ele a observa passar como se estivesse hipnotizado, deixando sua mala cair no chão (figura 19). Ela também olha para ele, de forma mais discreta. No plano seguinte, Lola cumprimenta os outros dois homens que ainda estão no mesmo lugar. Ela olha constantemente para Mazeppa, enquanto sorri e comenta “So many handsome man in one spot.” (Em tradução livre: “Quantos homens bonitos em um mesmo lugar.”). Um dos homens sai e Lola encara seu futuro amante (figura 20). O próximo plano é o mesmo enquadramento da figura 19, em que ele tira o chapéu, cumprimentando-a. Volta para o plano dela, que ignora o gesto dele e sai na direção oposta. Ela sabe que ele virá atrás.



Figura 19: Mazeppa olha para Lola, fora do quadro, como se estivesse hipnotizado - fragmento do filme *O Anjo Azul* (Josef Von Sternberg, 1930).



Figura 20: Lola olha para Mazzeppa, admirando-o - fragmento do filme *O Anjo Azul* (Josef Von Sternberg, 1930).

Percebe-se, desta maneira, que houve um interesse mútuo, uma troca de olhares das duas partes, onde ambos admiravam a beleza um do outro. Assim, da mesma forma que o corpo de Lola exerce atração ao olhar masculino, a beleza masculina também atrai o olhar dela. No entanto, a imagem de nenhum homem é posta pelo filme como objeto do olhar da forma como a imagem de Lola é. Em diversos momentos da trama, como em algumas das sequências já analisadas, a câmera assume o ponto de vista do homem que olha para ela, em um esquema de campo/contra campo. Ou seja, vemos um plano do(s) homem(ns) que olha(m), seguido de um plano do foco de seu(s) olhar(es), no caso, o corpo de Lola (seja no palco, no camarim, ou nas fotografias e cartazes). Há apenas um momento em que isso se inverte: a cena em que Lola, do palco, vê o professor pela primeira vez, iluminando-o com o spot de luz, como dito anteriormente.

A câmera não explora a beleza masculina da forma como faz com a imagem da personagem feminina. Está mais do que claro, portanto, que o processo de objetificação se dá apenas com o corpo da mulher. Se, por um lado, Lola se mostra detentora de um olhar, se posiciona enquanto sujeito, exercendo um poder de escolha na trama, bem como um certo poder sobre os homens, na medida em que usa a atração que provoca sobre eles para controlá-los, por outro, esse seu posicionamento se torna pouco evidente, uma vez que a câmera parece interessada apenas em explorar seu corpo como parte do espetáculo, não compartilhando do seu olhar, nem assumindo o seu ponto de vista na narrativa.

Essa contradição se repete, em maior ou menor intensidade, em todos os filmes de Josef von Sternberg em que Dietrich atua como protagonista. No entanto, é no último filme da parceria, *Mulher Satânica* (1935), que ela atinge seu auge. Curiosamente, dos sete trabalhos

que realizaram juntos, este é tido como o favorito da atriz e do diretor<sup>33</sup>, apesar de não ter sido um filme de sucesso, na época de seu lançamento.

É interessante notar como o último filme em que o diretor e a atriz trabalharam juntos é semelhante ao primeiro, em relação à trama e característica das personagens. Em *Mulher Satânica*, Marlene Dietrich é Concha Perez, uma mulher cuja principal atribuição é a de seduzir homens, manipulá-los para seus próprios fins, e então abandoná-los, conduzindo-os às suas próprias ruínas.

Boa parte da narrativa é construída em flashback, quando Don Pasqual (Lionel Atwill) conta para seu amigo Antonio Galvan (Cesar Romero) sua história com Concha, a fim de alertá-lo para os perigos de se relacionar com essa mulher. Antonio, no entanto, não segue o conselho do amigo e apaixona-se por ela, o que acaba provocando um duelo entre os dois.

Concha é apresentada na narrativa no momento em que ela vê Antonio pela primeira vez. O filme se passa na Espanha, no carnaval de 1890. O contexto, portanto, é de muita festa, multidão nas ruas, fantasias exuberantes, confetes e serpentinas. Em um plano geral, vemos uma grande carruagem repleta de balões, com apenas uma mulher como passageira. Ela veste uma fantasia negra, que contrasta com os balões de cor clara, e joga flores para as pessoas em seu caminho. Em seguida, há um plano próximo de Antonio, no meio da multidão, que olha fixamente para a carruagem, como se seus olhos estivessem atraídos por um ímã. Corta para um close de Concha, jogando flores, sem ainda ter visto seu futuro amante. Este plano, primeira vez que vemos o rosto de Concha com clareza, dura cerca de 12 segundos, sendo, portanto, bastante longo. E é seguido de um close de Antonio, que estoura um dos balões do carro, para atrair a atenção da mulher. Há um plano rápido do balão estourando e voltamos para o close de Concha, procurando quem havia feito aquilo. Corta para Antonio acenando, chamando a atenção dela. E, finalmente, corta para a protagonista, vendo-o pela primeira vez (figura 21).

---

<sup>33</sup> Segundo entrevista de Marlene Dietrich, concedida em 1971 para a televisão sueca, disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=q1ZH2WcQjgo> (acessado em 30/06/2017).



Figura 21: Concha vê Antonio pela primeira vez - fragmento do filme *Mulher Satânica* (Josef Von Sternberg, 1935).

O seu olhar e seu sorriso demonstram um claro interesse nele. No próximo plano, Antonio estoura mais um balão, e voltamos para o close dela, admirando-o. Ela manda um beijo pra ele. Em seguida, ele retribui. Os planos seguintes são um pouco mais abertos, primeiro nela, que ainda o admira, depois nele andando pela multidão, tentando se aproximar da carruagem.

Uma das coisas que podemos chamar a atenção é para o detalhe das máscaras. A de Concha não cobre completamente seus olhos e, junto com o restante da fantasia, forma uma espécie de moldura, enquadrando seu rosto, de forma a podermos contemplar sua beleza. Já a máscara de Antonio cobre completamente seus olhos. Outro fator bastante relevante é a fotografia. Concha é iluminada por uma luz suave e difusa, que valoriza os seus traços. Já Antonio está sob uma luz mais dura, que provoca uma sombra forte em volta de seus olhos, devido ao uso do chapéu. Somando isso à duração do primeiro plano em que vemos a personagem de Dietrich com clareza – o close de 12 segundos –, podemos observar que tudo é construído de forma a permitir e até incentivar o espectador a admirar a beleza de Concha, junto com o personagem masculino.

A personagem feminina, no entanto, também olha. Mais uma vez o olhar e a atração são mútuos. E é interessante notar que aqui, assim como nas sequências analisadas de *O Anjo Azul* e *Marroco*, ela também é filmada em uma angulação mais elevada no quadro, em relação ao seu futuro amante, que é filmado em *plongée*. Isso, como já vimos anteriormente, coloca a mulher em uma posição que remete à superioridade, ao controle, em oposição ao homem.

Na cena seguinte, ela desce correndo uma escadaria até chegar em casa. Ela está fugindo de Antonio, mas parece querer que ele a encontre. Ela olha para trás constantemente, como se estivesse conferindo se ele está de fato vindo atrás dela. Ao entrar em casa, ela o

observa pela janela, enquanto ele a procura. Até que a polícia chega e ele se esconde. Ela, então, entrega um bilhete a ele. O conteúdo da mensagem é interessante porque, em si, não é um convite a nada. Ela apenas o informa que costuma passear de carro toda tarde em determinado local. Ela não pede para que ele a encontre. Não há necessidade. Ela sabe que ele irá de qualquer maneira.

Observamos, assim, que há uma série de traços em comum na forma como a personagem de Dietrich vê seus futuros amantes pela primeira vez, que frequentemente se repetem de um filme para outro. A maneira como ela vê Don Pasqual, seu antigo amante em *Mulher Satânica*, não é diferente.

Don Pasqual conta para seu amigo Antonio como conheceu Concha, e então inicia-se o flashback. Somos levados a um trem preso em uma avalanche. Há um plano geral do interior do trem, com várias pessoas em quadro, inclusive Concha (figura 22). Não podemos analisar esta sequência sem dar destaque à iluminação. Neste quadro, os rostos de todos os passageiros estão na penumbra, com exceção da protagonista. Concha se destaca no plano como um ponto que brilha na escuridão. O olhar do espectador é, dessa forma, atraído exclusivamente para ela, apesar de haver vários outros elementos e pessoas em cena. A iluminação assume, até certo ponto, a função que um close teria na montagem, de nos mostrar para onde olhar, qual personagem acompanhar e, nesse caso, quem admirar. O close acontece logo depois desse plano, apenas no momento em que outra personagem entra em destaque no quadro, dançando na frente de Concha. Sternberg parece, com isso, não querer permitir que o olhar do espectador seja atraído por nenhuma outra figura feminina.



Figura 22: Concha em destaque no quadro, através da iluminação - fragmento do filme *Mulher Satânica* (Josef Von Sternberg, 1935).

Nessa sequência, Concha entra em uma briga com a passageira que dança e um grupo de oficiais se aproxima para separá-las. Don Panqual, então, segura a protagonista pelos braços e a afasta da confusão. No início, Concha resiste, até que olha para o oficial, que está com as mãos sobre seus ombros, e sua atitude e seu olhar mudam completamente (figura 23). Sua expressão parece deixar claro seu súbito interesse em Don Pasqual. Aqui, mais uma vez, fica implícito que ela o “escolheu”. De fato, ele virá a se tornar seu amante.



Figura 23: Concha olha para seu futuro amante pela primeira vez - fragmento do filme *Mulher Satânica* (Josef Von Sternberg, 1935).

A iluminação aqui também é destaque. Concha, mais uma vez, está iluminada por uma luz difusa, suave, enquanto seu par está totalmente na penumbra. Vemos que ela olha para ele e o admira, mas não sabemos dizer sequer se ele realmente olhou para ela. Dessa forma, a câmera não compartilha o olhar de ninguém, apenas permite que o espectador a veja (a admire) enquanto ela olha, sem ver com clareza o rosto de quem ela está olhando.

Logo após esse primeiro encontro, vemos os dois saindo do trem, que chegou ao seu destino. Don Pasqual pede o endereço de Concha, para futuramente visitá-la. Ela nega, dizendo “What do you take me for?” (“Quem você pensa que eu sou?”). Entretanto, ao partir, ela se despede com um beijo nos lábios do oficial, saindo imediatamente após. Essa atitude, um tanto contraditória a primeira vista, deixa uma mensagem clara. Ela diz que não, mas suas ações (no caso, o beijo) sugerem que ela gostaria de ter dito que sim, e funcionam como um convite para que o homem continue tentando. Aqui, o “não” é “sim”.

A sequência em que eles se veem pela segunda vez também é interessante. Don Pasqual entra com um grupo de homens em uma fábrica de cigarros, onde Concha trabalha, para fiscalizar as condições de trabalho. Em dado momento, há um close nela, que vê o oficial primeiro (figura 24). Em seguida, vemos um plano médio dele caminhando pelo local. Há,

então, um corte para um plano similar, onde ele finalmente vê Concha. Os dois começam a conversar nesse mesmo plano (figura 25). A fotografia aqui, novamente, a coloca em destaque e deixa o homem na penumbra. Vale ressaltar, mais uma vez, como a luz também valoriza os traços da atriz, fazendo sempre, por exemplo, uma leve sombra na parte inferior de suas bochechas, o que realça suas “maçãs do rosto”, como já vimos no primeiro capítulo. Esse tipo de enaltecimento da beleza de Dietrich, principalmente através da fotografia, acontece em todos os trabalho que fez com Sternberg e, mesmo após o fim da parceria, a atriz soube dar continuidade, adotando tais características estilísticas nos filmes posteriores em que atuou, transformando isso em sua “marca”.



Figura 24: Concha vê Don Panqual se aproximando - fragmento do filme *Mulher Satânica* (Josef Von Sternberg, 1935).



Figura 25: Concha, destacada pela luz, conversa com Don Panqual - fragmento do filme *Mulher Satânica* (Josef Von Sternberg, 1935).

Voltando à análise da sequência, em certo ponto do diálogo dos dois, Don Pasqual pega no bolso uma moeda de ouro para dar a Concha, o que motiva um corte para um close do rosto dela (figura 26). O restante da sequência se passa todo nesse plano. Ou seja, o homem, aqui, não mereceu um close. Em nenhum momento desse trecho chegamos a ver nitidamente o rosto do interlocutor da protagonista. Vê-la com clareza parece ser uma das maiores preocupações desse filme.



Figura 26: Longo close do rosto de Concha - fragmento do filme *Mulher Satânica* (Josef Von Sternberg, 1935).

Nas sequências seguintes, em que Concha e Don Pasqual se relacionam, vemos como ela o manipula da forma que bem entende para conseguir o que quer – o que, em geral, é dinheiro. Ela o seduz e, sabendo da atração que provoca nele, o abandona. Diz que sim, depois que não. Tira proveito da boa vontade dele, depois distorce os acontecimentos, se colocando na posição de vítima. Tudo com o intuito de mantê-lo interessado e emocionalmente dependente dela. E sempre consegue o que quer. Em suas relações com homens, ela está sempre no controle.

Em toda a trama, temos um único momento em que ela se apresenta como cantora, em uma espécie de cabaré. Vemos Don Pasqual na plateia em um plano próximo lateral, onde ele acende um cigarro e de repente olha para o palco com surpresa. Há, então, um plano geral em que Concha entra no palco e fica diante da plateia. Olha em volta e parece ver o capitão em certo momento, quando seu semblante muda, e sorri. Volta para o plano próximo do oficial, olhando com atenção. No plano seguinte, ela começa a cantar, e essa ação se dá praticamente toda em um plano só. Ela olha várias vezes na direção de Don Pasqual com o canto do olho, mas durante toda a cantoria há apenas um contra-plano dele. O espectador compartilha o olhar do homem com muito mais frequência do que compartilha o da personagem de Dietrich.

Há um detalhe que parece ser bastante significativo nesta decupagem. Don Pasqual está sentado em uma galeria e olha para a mulher no palco em um ângulo diagonal superior. No entanto, os planos de Concha são todos frontais. A câmera, portanto, não compartilha o ponto de vista ótico do capitão. Na verdade, ela está colocada (e coloca o espectador) em uma posição mais privilegiada do que a do homem na plateia diegética. Há um rompimento com o olhar da figura masculina na trama, em favor do espectador. Este último é posto no local que oferece o melhor campo de visão da protagonista. Nesse caso, é dada uma maior importância ao olhar do espectador para a mulher do que ao olhar do próprio par romântico dela na narrativa. O público na sala de cinema, dessa forma, é convidado a desejá-la tanto, ou até mais, do que os personagens do filme.

Depois de cantar, Concha joga os chapéus, interagindo com a multidão. Após descer do palco para a plateia, a ação se desenrola praticamente toda em um plano só. Em nenhum momento ela olha na direção de Don Pasqual, parece se mover espontaneamente no meio do público. Até que, de repente, ela termina bem ao lado dele, fazendo parecer por acaso. Quando está quase chegando junto a ele, há um corte para uma câmera na altura da galeria onde ele se encontra, e o diálogo entre os dois já começa nesse mesmo plano. Como podemos notar, os planos são longos, os cortes econômicos. Durante as falas, há um close nela e um nele. O dela é frontal e mais longo, seu rosto está bem iluminado, como sempre, com uma luz difusa que ilumina uniforme e suavemente seu rosto todo, valorizando sua beleza – já percebemos que todos os closes da personagem de Dietrich recebem esse tipo de tratamento. Já o close de Don Pasqual é mais lateral e é feito com uma luz dura, que deixa seus olhos cobertos em sombra. Vemos, enquanto espectadores, o que o homem vê com muito mais clareza e por mais tempo do que vemos o que Concha vê.

Há certas características estéticas que são frequentemente repetidas nas sequências em que Concha se encontra com seus amantes, como já pudemos perceber. Quando ela vê Antonio pela segunda vez, no parque, esta espécie de “padrão” se repete. Nas primeiras falas, ele está de costas para a câmera, vemos apenas Dietrich. O momento em que ele fala do amigo, Don Pasqual, é o que motiva o corte para o close nela. Em seguida, há um close dele. Ele está mascarado com o rosto na penumbra, mal conseguimos vê-lo (figura 27). Já ela está com a mesma luz difusa e suave que ilumina seu rosto uniformemente e valoriza sua beleza (figura 28). O adereço em volta da cabeça, parte da fantasia, funciona como moldura, enquadrando seu rosto. A cena se desenvolve com mais um campo e contra campo (closes nele e nela). Mais uma vez aqui, a câmera fica mais tempo nela do que nele.



Figura 27: Close de Antonio, com destaque para o chapéu projetando uma sombra dura, que esconde seu rosto - fragmento do filme *Mulher Satânica* (Josef Von Sternberg, 1935).



Figura 28: Close de Concha, com destaque para iluminação e figurino que emoldura seu rosto - fragmento do filme *Mulher Satânica* (Josef Von Sternberg, 1935).

Esse tratamento diferenciado da fotografia com relação à personagem feminina e à masculina é bastante significativo. Os homens olham para a mulher e vemos bem o rosto dela, vemos bem o que o homem está olhando. Mas o rosto do homem muitas vezes está na penumbra. Concha olha para seu par, mas não vemos com clareza o que ela vê. A montagem também contribui nesse sentido, uma vez que os closes na protagonista são geralmente mais longos em duração do que os de seus parceiros. Para Sternberg, portanto, mostrar a mulher olhando é mais importante do que mostrar o que ela olha.

Há uma duplicidade no olhar de Dietrich pois, ao mesmo tempo em que olha, ela toma consciência de que está sendo olhada. Ambos esses aspectos são igualmente importantes. Ela se coloca deliberadamente na posição de “para ser olhada”, sempre com o objetivo de controlar os homens e conseguir o que quer.

Essa consciência de Concha sobre o poder de ser olhada se mostra bastante evidente, em diversos momentos da narrativa. Depois que Don Pasqual a flagra com outro homem e a agride fisicamente, ela vai à casa dele em busca de reconciliação, a qual ele resiste. Em dado momento da cena, ele está na sacada, de costas para a câmera. Ela se levanta e vai em direção a ele, se posicionando de frente para ele e para a câmera. Ela fala olhando para o oficial, mas a cabeça dele está virada na direção oposta, evitando contato visual. Em certo momento, ela diz: “Olhe para mim. Olhe para mim.” (Figura 29). E tenta se posicionar na direção do rosto dele, a fim de forçá-lo a olhá-la, mas ele não cede. Essa fala, junto com a ação, é bem simbólica. É como se os dois soubessem que se ele olhasse para ela não poderia resistir. Então, ela o abraça e fala próximo ao ouvido dele, pedindo desculpas. De fato, ele não resiste.



Figura 29: Concha tenta forçar Don Pasqual a olhá-la - fragmento do filme *Mulher Satânica* (Josef Von Sternberg, 1935).

Uma característica em comum das personagens de Marlene Dietrich nos filmes de Sternberg é justamente a consciência de sua condição de “para ser olhada”. Tal condição não é uma escolha para elas, é uma imposição do meio em que vivem. Extra-diegeticamente falando, é uma imposição do próprio Josef von Sternberg, na sua forma de filmar a atriz e colocá-la em cena, como vimos até aqui. Essa tomada de consciência, para elas, é uma forma de poder (provavelmente a única possível), pois todas são capazes de usar essa condição em benefício próprio. Manipulam, dessa forma, o olhar e o desejo masculino para obter controle sobre eles e sobre seu próprio destino.

Por vezes, essa manipulação acarreta uma alta dose de crueldade contra os homens – o próprio título *Mulher Satânica* faz referência justamente a isso. Crueldade esta que, quase sempre, fica impune. Há dois grandes momentos de punição muito semelhantes entre si nas duas películas analisadas, neste trabalho. Em *O Anjo Azul*, quando o professor Rath percebe a

traição de Lola Lola, fica tomado em ira e a agride fisicamente. Já em *Mulher Satânica*, Don Pasqual flagra Concha com outro homem e também a violenta, em uma cena bastante forte.

Essas punições, no entanto, acabam sendo “vingadas” pelas personagens de Dietrich. Em *O Anjo Azul*, o professor enlouquece por causa dela e termina o filme em ruína total, enquanto Lola segue sua vida como cantora de sucesso. Concha, por sua vez, promete partir junto com Don Pasqual, persuadindo-o a pagar pela quebra do seu contrato. Ele paga e ela, então, foge com outro homem, humilhando o oficial. Curiosamente, no final de *Mulher Satânica*, Concha faz algo bem semelhante a Antonio, deixando-o partir sozinho no trem para Paris, quebrando a promessa que havia feito de fugirem juntos.

O final dos filmes não são, necessariamente, finais felizes para as mulheres interpretadas por Dietrich. Mas, em geral, elas terminam sempre seguindo o caminho escolhido por elas. Isso enfatiza como, na verdade, eram elas quem estavam no controle o tempo todo, mesmo tendo que se submeter a regras de um jogo que elas não estabelecem.

## CONCLUSÃO

Uma vez atingidos os objetivos estabelecidos para cada capítulo, individualmente, esta sessão visa relacionar, com fins conclusivos, as ideias desenvolvidas nesse percurso, em especial as do segundo e terceiro capítulos<sup>34</sup>, que abordam, de forma específica e complementar, o tema deste trabalho: a mulher e as relações de poder através do olhar, no cinema clássico. Pretendemos, com isso, melhor compreender as conexões entre as teorias estudadas no capítulo dois e a análise feita no capítulo três, além de tecer comentários finais, sem nunca ter a pretensão de alcançar respostas únicas e fechadas para as questões levantadas.

Em primeiro lugar, percebemos ser bastante claro e forte o processo de objetificação que ocorre com as personagens de Marlene Dietrich: ela é posicionada como objeto do olhar masculino e sua caracterização gira em torno, principalmente, de sua sexualidade e do poder de atração que ela exerce. Laura Mulvey (1983), no texto analisado, defende um esquema que poderia ser resumido da seguinte forma: personagem masculino = detentor do olhar = posição ativa = poder e controle da ação, *versus* personagem feminina = objeto do olhar = posição passiva = submissão e ausência de controle. O olhar é uma forma de poder ao transformar o personagem em sujeito na ação e detentor do desejo.

Vimos que Dietrich, em seus filmes, quebra a estrutura de Mulvey, de duas formas principais. A primeira é que ela também olha, rompendo sua condição de objeto, e exercendo um poder de escolha (de seus amantes), que interfere no fluxo da narrativa. No entanto, o seu olhar, sozinho, não possui a mesma força que o masculino. Percebemos, na análise dos filmes, que há toda uma construção estilística que marca essa diferença. A câmera é muito mais atraída pela imagem de Dietrich do que por qualquer outro personagem, mesmo quando é ela quem detém o olhar. Seus planos são sempre mais longos, a fotografia sempre valoriza seus traços e sua beleza, enquanto seus pares masculinos, frequentemente, possuem sombras duras marcando parte dos seus rostos, ficam menos tempo em quadro, muitas vezes são enquadrados por um ângulo ou com uma iluminação que não permite que o espectador “admire” qualquer beleza neles, ao menos não do mesmo modo como ocorre com Dietrich. Não há uma objetificação, portanto, da figura masculina através do olhar da mulher, tão

---

<sup>34</sup> já que o primeiro capítulo funciona, prioritariamente, como uma contextualização do estilo clássico, importante para uma orientação inicial do leitor sobre o que virá a seguir.

pouco uma identificação com o público, já que o seu ponto de vista é muito pouco compartilhado pela câmera. Seu olhar só tem força na medida em que atrai o do homem.

Isso nos leva à segunda forma de quebra da estrutura: Dietrich usa o “ser olhada” como forma de poder. Ela tem consciência da posição passiva em que é colocada e sua única alternativa para superá-la, ao que parece, é assumindo o controle da ação de forma indireta: através da manipulação da ação masculina. Ela adquire poder usurpando o poder dos homens, muitas vezes sem que eles se deem conta desse processo.

Concordamos, portanto, com as ideias de Ann Kaplan (1983), que considera Clair Johnston radical ao defender que a “mulher” enquanto “mulher” é totalmente ausente nos filmes de Sternberg. Dietrich afirma sua presença, dentro dos limites que lhe são impostos. Suas personagens parecem comprovar, também, a tese de Kaplan de que a mulher é capaz de sentir prazer em sua própria objetificação: em vários momentos elas demonstram gostar de ser o foco do olhar masculino. No entanto, além do desejo de serem desejadas, elas também apresentam um prazer em olhar, em admirar a beleza masculina, o que as colocam na posição de sujeito (apesar dessa posição frequentemente não ser compartilhada com o espectador).

Kaplan sugere que, quando a mulher olha, ela assume uma posição socialmente definida como masculina, dada a nossa linguagem e estruturas do inconsciente. Poderíamos dizer, com isso, que Dietrich adquire posse da masculinidade (incorporando atitudes e características socialmente atribuídas a homens). Isso ocorre, basicamente, quando ela “usurpa” a autoridade masculina, controlando a ação (direta ou indiretamente), assumindo o poder do olhar e o desejo pelo outro – rompendo, portanto, com sua condição de objeto e se afirmando enquanto sujeito. A sequência analisada de *Marrocos*, em que ela entra no palco com trajes masculinos e beija uma mulher (figura 8), pode ser tida como uma ilustração simbólica desse processo, e se tornou uma imagem icônica da atriz, pela qual é lembrada até hoje – fato bastante significativo. No entanto, é interessante ressaltar que, do ponto de vista estilístico, como bem notamos, essa inversão não ocorre. Mesmo quando é detentora do olhar, a figura de Dietrich continua sendo erotizada pela câmera e pelo espectador, recebendo o tratamento de “para ser olhada” (pela fotografia, montagem, decupagem, etc.). Em outras palavras, mesmo quando olha, ela nunca deixa a posição de “ser olhada”, seja pelo personagem masculino na trama, seja pelo público na sala de cinema, ela é sempre o foco da admiração de alguém. Essa constatação se alinha com o pensamento de Mary Ann Doane, ao afirmar que “travestismo masculino é motivo de risos; travestismo feminino apenas mais uma

forma de desejo.”<sup>35</sup> (DOANE, 2000, p. 426). Indo um pouco mais além, é possível concluir que existe uma erotização do olhar (e da masculinização) das personagens de Dietrich, que, na verdade, se estende a ela própria. Sua “persona” (dentro da lógica do *star system*) foi construída em torno desse fascínio que parece, de alguma forma, transcender o sexo, como na cena citada de *Marrocos* que imortalizou a atriz. Voltaremos a esse ponto mais adiante.

Podemos dizer, também, que as personagens analisadas utilizam os mecanismos da “mascarada” para “ocultarem” a masculinidade de que tomam posse, produzindo, nelas mesmas, uma feminilidade excessiva (e artificial), a ponto de transformarem-se numa potência do feminino e em um “fetiche máximo” para o público masculino. Uma interessante observação, nesse sentido, seria a grande quantidade de cenas em que Dietrich passa maquiagem e se arruma no camarim. Parece, com isso, que há uma tentativa (ainda que inconsciente) de revelar a construção de tais mecanismos, tornando evidente, para o espectador, a “artificialização” da feminilidade, no momento exato em que é “vestida”, como um disfarce.

Parece claro, com tudo o que discutimos até agora, que, apesar de haverem fortes mecanismos que a aprisionam em uma posição bastante limitadora, Dietrich apresenta uma resistência ao controle do patriarcado em vários níveis, subvertendo sua ordem e suas leis. Ela se enquadra, como vimos, no arquétipo de *femme fatale*, tanto na forma como é caracterizada, quanto em suas transgressões. Há, no entanto, um ponto em que se difere: nos *film noir* (bem como em todos os filmes do período clássico hollywoodiano), há uma tendência constante em punir (ou recuperar) mulheres que fogem de seu papel tradicional, a fim de restaurar a ordem ao universo da narrativa. Mas no caso de Dietrich, inesperadamente, essa punição não ocorre (ou, quando ocorre, é “vingada”, como foi apontado). A ordem, portanto, não é reestabelecida. Ao contrário, como as narrativas giram em torno de suas personagens, os espectadores ainda são convidados, muitas vezes, a simpatizarem com elas (apesar da câmera pouco compartilhar seus pontos de vista), o que frequentemente não ocorre com as mulheres fatais dos *film noir*, que acabam assumindo uma posição próxima a de “vilãs”, no momento em que suas infrações (cuja principal é a posse da masculinidade) são descobertas.

Resta-nos, agora, uma última indagação: qual o motivo por trás dessa ausência de punição? Certamente não há uma resposta definitiva para esta pergunta, mas analisaremos alguns caminhos para traçarmos possíveis justificativas para essa questão. Primeiro, pensemos nos mecanismos da “mascarada”: a mulher “veste” uma feminilidade ostensiva, forjada,

---

<sup>35</sup> “Male travestism is an occasion for laughter; female travestism only another occasion for desire.”

“usando” seu corpo para um determinado fim, de acordo com seus interesses. Esse processo permite que ela oculte suas transgressões – pelas quais certamente seria repreendida. Será, então, que a falta de punição nos filmes de Marlene Dietrich significam que ela “esconde” a sua posse da masculinidade muito bem, a ponto de não ser “descoberta”? Ou será que a forma como ela constrói a feminilidade em si mesma é tão poderosa que, mesmo quando é “descoberta”, a atração que exerce é grande o bastante para possibilitar que ela se mantenha no controle até o fim?

O personagem Don Pasqual, de *Mulher Satânica* (1935), parece comprovar a segunda opção. Ele passa a primeira parte do filme narrando ao seu amigo Antonio como Concha destruiu sua vida e o quão cruel ela é com os homens com quem se envolve. Chega a dizer, inclusive, que nunca mais gostaria de vê-la. Mas, mais adiante no filme, descobrimos que ele ainda está apaixonado e continua a cortejá-la, apesar de tudo o que ela fez. Percebemos, com isso, que a personagem de Dietrich possui, de fato, um poder de atração bem forte, que permite que ela manipule os homens como bem entende e termine impune – seja porque foi “perdoada” ou poupada de possíveis represálias.

Mas as possibilidades não se esgotam aqui. Voltemos a uma das reflexões feitas anteriormente: mesmo quando detém o poder do olhar, Dietrich é mantida, dentro do filme (com seus dispositivos estilísticos), na posição de “para ser olhada”. Argumentamos que, por trás disso, há uma erotização da masculinização que ela assume. Ou seja, a posse da masculinidade, no caso de Dietrich, também gera desejo, seja no personagem masculino, seja no espectador. Talvez essa “fetichização” do olhar e da masculinização da atriz/personagem seja o motivo pelo qual ela não é punida. O poder de atração que ela exerce é construído, em parte, com base nisso. A lógica parece ser a de que, dadas essas circunstâncias, ela “pode” transgredir (manipulando os homens, assumindo o controle da ação, etc.) sem ser punida. A ela foi dada essa permissão, já que o fascínio que ela provoca foi construído também através disso.

Seja qual for a resposta, uma coisa parece clara: as relações de poder construídas nos filmes de Sternberg, através do olhar entre sua protagonista feminina e seus pares masculinos, são bem mais complexas e elaboradas do que poderiam parecer à primeira vista. Desenvolvemos, neste trabalho, uma investigação dessas relações partindo de uma análise imagética, mas entendemos não ser esta a única forma possível de abordar o tema. Também reconhecemos que, uma vez concluídos os objetivos deste projeto, não significa que tenhamos atingido um esgotamento das questões tratadas, através do recorte dado. Esperamos, portanto, que esta pesquisa contribua, de alguma forma, com os estudos da representação da mulher no

cinema, fornecendo uma colaboração, ainda que pequena, para o crescimento e a construção de novos olhares neste campo de estudo tão importante e já tão bem desenvolvido.

## BIBLIOGRAFIA

ALTON, John. *Painting With Light*. California: University of California Press, 1995. 191 p.

AMIEL, Vicent. A montagem narrativa. In: \_\_\_\_\_. *Estética da montagem*. Lisboa: MLMÉ.SIS ARTES E ESPETÁCULO, 2010. 136 p. cap. 1, p. 23-48.

BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão Pessoa. (Org.). *Teoria Contemporânea do Cinema: documentário e narratividade ficcional*. São Paulo: SENAC São Paulo, 2005. 325 p. vol. II. p. 277-301.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *Film history: An introduction*. Nova York: University of Wisconsin/McGraw-Hill, 1994. 864 p.

BRANIGAN, Edward. O plano-ponto-de-vista. In: RAMOS, Fernão Pessoa. (Org.). *Teoria Contemporânea do Cinema: documentário e narratividade ficcional*. São Paulo: SENAC São Paulo, 2005. 325 p. vol. II. p. 251-275.

BUTLER, Judith. *Bodies that Matter: on the discursive limits of “sex”*. Londres, Nova York: Routledge, 1993. 288 p.

COWIE, Elizabeth. Woman as Sign. In: KAPLAN, E. Ann (Ed.). *Feminism & Film*. Nova York: Oxford University Press, 2000. 566 p. p. 48-65.

DOANE, Mary Ann. The “Woman’s Film”: Possession and Address. In: DOANE, Mary Ann; MELLENCAMP, Patricia; WILLIAMS, Linda (Ed.). *Re-Vision: Essays in Feminist Film Criticism*. Los Angeles: American Film Institute, 1984. 169 p. p. 67-82.

\_\_\_\_\_. Woman’s Stake: Filming the Female Body. In: KAPLAN, E. Ann (Ed.). *Feminism & Film*. Nova York: Oxford University Press, 2000. 566 p. p. 86-99.

\_\_\_\_\_. Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator. In: KAPLAN, E. Ann (Ed.). *Feminism & Film*. Nova York: Oxford University Press, 2000. 566 p. p. 86-99.

DIRAMI, Vitor. *Hollywood: os anos da censura*. Disponível em: <[http://obviousmag.org/archives/2013/05/hollywood\\_os\\_anos\\_da\\_censura.html](http://obviousmag.org/archives/2013/05/hollywood_os_anos_da_censura.html)>. Acesso em: 29 jul. 2017.

DYER, Richard. *Stars*. 2. ed. Londres: British Film Institute, 1998. 217 p.

FERNÁNDEZ, Maria del Carmen Rodriguez (Coord.). *Diosas del Celuloide: Arquetipos de género en el cine clásico*. Madri: Jaguar, 2006. 392 p.

GAUDREAU, André; JOST, François. *A narrativa cinematográfica*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009. 228 p.

GIEDHILL, Christine. Klute 1: A Contemporary Film Noir and Feminist Criticism. In: KAPLAN, Ann (Ed.). *Feminism and Film*. Nova York: Oxford University Press, 2000. 566 p. p. 66-85.

HANSEN, Miriam. Pleasure, Ambivalence, Identification: Valentino and Female Spectatorship. In: KAPLAN, Ann (Ed.). *Feminism and Film*. Nova York: Oxford University Press, 2000. 566 p. p. 226-252

JOHNSTON, Claire. Women's Cinema as Counter-Cinema. In: KAPLAN, E. Ann (Ed.). *Feminism & Film*. Nova York: Oxford University Press, 2000. 566 p. p. 22-33.

KAPLAN, E. Ann. *Women and film: both sides of the camera*. Londres, Nova York: Routledge, 1983. 259 p.

\_\_\_\_\_. Is the Gaze Male? In: KAPLAN, E. Ann (Ed.). *Feminism & Film*. Nova York: Oxford University Press, 2000. 566 p. p. 119-138.

KUHN, Annette. *Women's Pictures: Feminism and cinema*. 2. ed. Londres, Nova York: Versus, 1994. 285 p.

KUHN, Annette. Women's Genres. In: KAPLAN, E. Ann (Ed.). *Feminism & Film*. Nova York: Oxford University Press, 2000. 566 p. p. 437-449.

LÓPEZ, Esther Álvarez. Más allá del placer visual: la fascinación subversiva de la *femme fatale* para la mujer espectadora. In: FERNÁNDEZ, Maria del Carmen Rodriguez (Coord.). *Diosas del Celuloide: Arquetipos de género en el cine clásico*. Madri: Jaguar, 2006. 392 p. cap. 3, p. 67-92.

MOURA, Edgar. *50 anos luz, câmera e ação*. 2. ed. São Paulo: SENAC São Paulo, 2001. 450 p.

MULVEY, Laura. Prazer Visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail. (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1983. 475 p. pt. 3, p. 437-454.

\_\_\_\_\_. Reflexões sobre o "Prazer Visual e cinema narrativo" inspiradas por *Duelo ao sol*, de King Vidor (1946). In: RAMOS, Fernão Pessoa (org). *Teoria Contemporânea do Cinema: Pós-estruturalismo e filosofia analítica*. São Paulo: SENAC São Paulo, 2005. 433 p. vol. I. cap. 2, p. 381-392

NEALE, Steve. Masculinity as Spectacle: Reflections on Men and the Mainstream Cinema. In: KAPLAN, E. Ann (Ed.). *Feminism & Film*. Nova York: Oxford University Press, 2000. 566 p. p. 253-264.

O'STEEN, Bobbie. *The Invisible Cut: How editors make movie magic*. California: Michael Wiese Productions, 2009. 351 p.

PRATT, Ray. The Dark Vision of Film Noir. In: \_\_\_\_\_. *Projecting Paranoia: Conspiratorial Visions in American Film*. Lawrence: University Press of Kansas, 2001. 323 p. p. 48-86

RODOWICK, David N. The Difficulty of Difference. In: KAPLAN, E. Ann (Ed.). *Feminism & Film*. Nova York: Oxford University Press, 2000. 566 p. p. 181-202.

RODRIGUES, Miguel Moreira. *Análise Indiscreta: Reinterpretação da teoria feminista de Laura Mulvey sobre Rear Window (1954) e Vertigo (1958), de Alfred Hitchcock*. Corvilhã, 2014. 94 f. Dissertação (Mestrado em Cinema) – Artes e Letras, Universidade da Beira Interior. Corvilhã, 2014.

SHE's beautiful when she's angry. Direção: Mary Dore. Produção: Mary Dore e Nancy Kennedy. Salt Lake City: International Film Circuit, 2014. 92min, son., col. Filme disponível na Netflix. Acesso em: 29 jul. 2017.

SMELIK, Anneke. Feminist Film Theory. In: BERNIK, Mieke; COOK, Pam (Ed.). *The Cinema Book*. 2. ed. Londres: British Film Institute, 1999. p. 353-365

STAIGER, Janet. El sistema de equipo de produtor: dirección especializada después de 1931. In: BORDWELL, David; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kristin. Barcelona: Paidós, 1997. 692 p. pt. 5, p. 357-369.

STUDLAR, Gaylyn. Masochism and the Perverse Pleasures of the Cinema. In: KAPLAN, E. Ann (Ed.). *Feminism & Film*. Nova York: Oxford University Press, 2000. 566 p. p. 203-225.

TEDESCO, Mariana Cavalcanti. *O Fotógrafo, a Atriz: marcas de gênero presentes nos manuais de fotografia cinematográfica e os encaixes e desencaixes na prática fotográfica do cinema mexicano clássico industrial*. Niterói, 2013. 273 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Instituto de Artes e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2013.

WILLIAMS, Linda. Film Bodies: Gender, Genre, and Excess. In: BRAUDY, Leo; COHEN, Marshall (Ed.). *Film theory and criticism: Introductory Notes*. Nova York: Oxford University Press, 2004. p. 937. pt 6, p. 727-741.

\_\_\_\_\_. *When the woman looks*. Disponível em: <<https://www.northernhighlands.org/cms/lib5/nj01000179/centricity/domain/92/week3-williams-womanlooks.pdf>>. Acesso em: 10 jul. 2017.

XAVIER, Ismail. *D. W. Griffith*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1984. 100 p.

\_\_\_\_\_. *O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005. 212 p.

## ANEXO

*Frames* dos filmes analisados em escala maior



Figura 1: Fragmento do filme *O Expresso de Xangai* (Josef von Sternberg, 1932).



Figura 2: Imagem de Lola Lola no cartaz começa a ser revelada pelas pernas - fragmento do filme *O Anjo Azul* (Josef Von Sternberg, 1930).



Figura 3: Mulher tenta imitar a pose de Lola Lola - fragmento do filme *O Anjo Azul* (Josef Von Sternberg, 1930).



Figura 4: Cartão com imagem de Lola Lola, visto pelos estudantes - fragmento do filme *O Anjo Azul* (Josef Von Sternberg, 1930).



Figura 5: Lola, no palco, aponta o *spot* de luz para o Rath - fragmento do filme *O Anjo Azul* (Josef Von Sternberg, 1930).



Figura 6: Rath, iluminado pela luz de Lola - fragmento do filme *O Anjo Azul* (Josef Von Sternberg, 1930).



Figura 7: Brown, em pé, aplaude Jolie, enquanto os outros vão - fragmento do filme *Marrocos* (Josef Von Sternberg, 1930).



Figura 8: Amy Jolie no palco, em trajes masculinos, olha para Brown - fragmento do filme *Marrocos* (Josef Von Sternberg, 1930).



Figura 9: Cartaz de Lola ao fundo, atrás de Rath - fragmento do filme *O Anjo Azul* (Josef Von Sternberg, 1930).



Figura 10: Novamente, cartaz de Lola aparece como parte do cenário - fragmento do filme *O Anjo Azul* (Josef Von Sternberg, 1930).



Figura 11: Fragmentação do corpo de Lola, com destaque para as pernas no topo da escada - fragmento do filme *O Anjo Azul* (Josef Von Sternberg, 1930).



Figura 12: Fragmentação do corpo de Lola, com destaque para as pernas, objeto do olhar de Rath - fragmento do filme *O Anjo Azul* (Josef Von Sternberg, 1930).



Figura 13: Destaque para figurino que cobre a parte da frente e exhibe a de trás - fragmento do filme *O Anjo Azul* (Josef Von Sternberg, 1930).



Figura 14: Destaque para figurino que cobre a parte de trás e exhibe a da frente - fragmento do filme *O Anjo Azul* (Josef Von Sternberg, 1930).



Figura 15: Corpo de Lola representado de forma fragmentada no quadro negro - fragmento do filme *O Anjo Azul* (Josef Von Sternberg, 1930).



Figura 16: Lola retira a saia - fragmento do filme *O Anjo Azul* (Josef Von Sternberg, 1930).



Figura 17: Rath olha para o corpo de Lola - fragmento do filme *O Anjo Azul* (Josef Von Sternberg, 1930).



Figura 18: Lola, ciente do olhar de Rath, parece gostar de ser o objeto de seu desejo - fragmento do filme *O Anjo Azul* (Josef Von Sternberg, 1930).



Figura 19: Mazzeppa olha para Lola, fora do quadro, como se estivesse hipnotizado - fragmento do filme *O Anjo Azul* (Josef Von Sternberg, 1930).



Figura 20: Lola olha para Mazzeppa, admirando-o - fragmento do filme *O Anjo Azul* (Josef Von Sternberg, 1930).



Figura 21: Concha vê Antonio pela primeira vez - fragmento do filme *Mulher Satânica* (Josef Von Sternberg, 1935).



Figura 22: Concha em destaque no quadro, através da iluminação - fragmento do filme *Mulher Satânica* (Josef Von Sternberg, 1935).



Figura 23: Concha olha para seu futuro amante pela primeira vez - fragmento do filme *Mulher Satânica* (Josef Von Sternberg, 1935).



Figura 24: Concha vê Don Panqual se aproximando - fragmento do filme *Mulher Satânica* (Josef Von Sternberg, 1935).



Figura 25: Concha, destacada pela luz, conversa com Don Panqual - fragmento do filme *Mulher Satânica* (Josef Von Sternberg, 1935).



Figura 26: Longo close do rosto de Concha - fragmento do filme *Mulher Satânica* (Josef Von Sternberg, 1935).



Figura 27: Close de Antonio, com destaque para o chapéu projetando uma sombra dura, que esconde seu rosto - fragmento do filme *Mulher Satânica* (Josef Von Sternberg, 1935).



Figura 28: Close de Concha, com destaque para iluminação e figurino que emoldura seu rosto - fragmento do filme *Mulher Satânica* (Josef Von Sternberg, 1935).



Figura 29: Concha tenta forçar Don Pasqual a olhá-la - fragmento do filme *Mulher Satânica* (Josef Von Sternberg, 1935).