



Lola Montès: o olhar contrariado

LUÍS FELIPE FLORES

Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Cinema pela EBA-UFMG, crítico,
pesquisador de cinema e curador

Resumo: Este artigo se dedica a examinar os deslocamentos que o filme *Lola Montès*, de Max Ophuls, impõe ao olhar do espectador. A análise problematiza o paradigma narrativo clássico através das “atrações deslocadas”, elementos da cena ou do relato que se desviam da função para eles esperada. A figura feminina ocupa um lugar central nessa estrutura, suspendendo a linearidade narrativa ao recusar a satisfação imediata do desejo.

Palavras-chave: Cinema. Olhar. Espectador. Ophuls. Atrações.

Abstract: This article is dedicated to examine the displacements that the film *Lola Montès*, directed by Max Ophuls, impose to the spectator's gaze. The analysis problematizes the classical narrative paradigm through the “displaced attractions”, elements of the scene or of the story that deviate of the function expected from them. The female figure occupies a central role in this structure, suspending the narrative linearity by refusing the immediate satisfaction of desire.

Keywords: Cinema. Gaze. Spectator. Ophuls. Attractions.

Résumé: Cet article se consacre à examiner les déplacements que le film *Lola Montès*, de Max Ophuls, impose au regard du spectateur. L'analyse problématise le paradigme narratif classique, à travers les “attractions déplacées”, des éléments de la scène ou du récit qui sont détournés de la fonction qui leur est attribuée. La figure féminine joue un rôle central dans cette structure, suspendant la linéarité narrative en refusant la satisfaction immédiate du désir.

Mots-clés: Cinéma. Regard. Spectateur. Ophuls. Attractions.

Lola Montès: o olhar contrariado

No longo plano-sequência que abre *Lola Montès* (1955), derradeiro trabalho do cineasta alemão Max Ophuls, a câmera segue o movimento descendente de dois lustres e para diante de uma cortina, permanecendo fixa até esta se abrir. De trás dos panos, surge um mestre de cerimônias (interpretado por Peter Ustinov) que apresenta Lola, uma cortesã vienense, protagonista da estória. Esta será composta por fragmentos da vida dessa *femme fatale* (a atriz Martine Carol, considerada a versão francesa de Marilyn Monroe), mediados pelo apresentador e traduzidos pelos números circenses. Em dado momento, vemos o carrrossel das imagens de sua infância, em outro, a ascensão acrobática na plataforma social, em outro ainda, a grande queda figurada pelo salto mortal. O circo orienta toda a estrutura da obra, fornecendo modos de encenação, exibição e articulação para as imagens. Veremos como ele abriga elementos que parecem deslocar e ressignificar a narrativa, atrações visuais que retomam as relações entre cinema, teatro e circo, ligadas especialmente à representação da figura feminina.

Antes de se afirmar como principal atração popular do século XX, o cinema já encontrava no circo um vizinho entre as instituições do visível. “Em 1900 o cinema, ainda longe de obter uma forma definitiva, moldava-se a formas mais antigas de espetáculo” (TOULET *apud* COSTA, 2005: 23), como as atrações de feira, os panoramas, os museus de cera, os teatros de ilusionismo, os salões de curiosidade, os *vaudevilles* e o circo. É natural que a nova arte tenha assimilado traços típicos dos seus pares de bulevar, dialogando com características estéticas, temáticas e econômicas desses estabelecimentos. Mais ainda, em seus primórdios ela ainda está distante da linguagem e da narrativa clássicas, privilegiadas hegemonicamente a partir de Griffith. Na proximidade com os espetáculos de variedades, os filmes respondem, em grande parte, ao desejo primitivo de mostrar (e ver) algo. Com frequência, apresentam a simples execução de números circenses ou do *vaudeville*.

Em seu artigo sobre o “cinema de atrações”, que permanece um dos principais textos para repensar o primeiro cinema, Tom Gunning (2006a) afirma que “a história do cinema em geral foi escrita e teorizada sob a hegemonia dos filmes narrativos”. Contudo, obras como as de Georges Méliès, Edwin S. Porter ou os irmãos Lumière

1. Charles Musser (2006) critica o recorte temporal de Gunning e Gaudreault em relação ao primeiro cinema, apontando a necessidade de uma periodização mais detalhada, na qual a fase do cinema de atrações vai do final de 1895 ao princípio de 1897, e da integração narrativa de 1903 a 1904.

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

se constroem principalmente com o desejo de tornar as imagens visíveis, mostrar seus efeitos, truques e composições. Elas funcionam como atrações autônomas projetadas na tela. Pelo menos até 1906,¹ a função narrativa está longe de ser dominante. Frágil e lacunar, coexiste em tensão com certo exibicionismo,² heterogeneidade ligada ao pensamento de André Gaudreault (1989), pesquisador parceiro de Gunning, que teorizou um sistema do relato fílmico composto, em linhas gerais, por uma instância de narração e outra de “mostração”. Segundo ele,

o relato fílmico será, em seu conjunto, o produto da superposição de duas camadas narrativas distintas, cada uma delas relacionada a uma das duas “articulações” (no sentido não linguístico) da dupla mobilidade característica do cinema: articulação entre fotograma e fotograma e articulação entre plano e plano. [...] Essas duas camadas narrativas não procedem do mesmo tipo de operação semio-narrativa e [...] pressupõem a existência de (ao menos) duas instâncias diferentes e distintas, que serão responsáveis pela comunicação de cada uma. Para produzir um relato fílmico pluripontual, é preciso apelar a um mostrador que, na filmagem, “coloca em quadro” uma multitude de micro-relatos (os planos) que possuem, todos e cada um deles, em definitivo, certa autonomia narrativa. (GAUDREULT, 1989: 114-15)

A partir de 1908, teatro e literatura se tornam as principais referências criativas do cinema. O circo e a feira permanecem influências significativas, mas são preteridos em prol do desenvolvimento discursivo tradicional (ligado a antigas práticas do corpo, da escrita, da voz, do palco, do olhar, especialmente renascentistas). Gunning aponta “a origem de um esforço unificado para atrair a classe média para o cinema” (GUNNING, 1990: 339). A grande atração de massa do século XX estava em disputa pelas instituições sociais – organizações civis e cristãs, donos do capital, entidades policiais no sentido amplo (como em Rancière). Griffith cumpre um papel crucial nesse processo, aperfeiçoando a montagem para capacitá-la a transmitir “o conteúdo moral e psicológico da narração” (GUNNING, 1984: 85). É a oposição entre MRP (Modo de Representação Primitivo) e MRI (Modo de Representação Institucional) de que falava Noel Bürch (1990), influência importante para as pesquisas de Gunning e Gaudreault, entendendo esse conflito como claramente ideológico. O que está em jogo é uma dialética entre narrativa e mostração, na qual

o narrador [...] se valendo desses micro-relatos, poderá, se for “narrativamente” eufórico, trabalhar a substância narrativa para anular a autonomia dos planos produzidos pelo mostrador e, neles, inscrever o percurso de uma leitura contínua, consecutiva ao olhar por ele lançado sobre essa substância, que ele terá transposto. (GAUDREAU, 1989: 115)

A predominância do regime da narração afeta profundamente a sensibilidade cinematográfica. Tanto a fabricação quanto a recepção dos filmes (crítica, espectadores, etc.) passam a sobrevalorizar a linearidade temporal, que facilita a legibilidade da estória e reduz os gastos de produção (Godard brinca, nas *História(s) do cinema*, com uma suposta relação entre o surgimento do roteiro e o controle das despesas de produção). As atrações se tornam algo da ordem da contravenção, da resistência, uma espécie de atraso indesejado no fluxo narrativo, uma mancha na clareza e na concisão do relato, uma suspensão não-linear que age para impedir a estória de chegar ao fim.

Narrativa e atração, regimes que se misturavam nos primeiros filmes, são colocados em oposição pela lógica produtiva e pela tradição historiográfica dominantes, fazendo prevalecer a narratividade – que, todavia, se funda na visualidade. Nesse sentido, a proposta de Gunning nunca foi dicotomizar a análise fílmica entre dois polos, e sim valorizar a ambiguidade herdada do primeiro cinema, no qual mostrar e narrar eram impulsos igualmente importantes para explorar o dispositivo recém-inventado. Não se trata de separar o cinema narrativo das potencialidades das atrações, mas de perceber que, mesmo nos momentos de maior predominância daquele, elas continuam a existir (e resistir) em graus diversos, constituindo “uma configuração diferente do envolvimento espectral, convocação que pode, de fato, interagir de modos complexos e variados com outras formas de envolvimento” (GUNNING, 2006b: 37). Em outras palavras, representam um dos caminhos possíveis de criação e compreensão fílmica, e podem estar presentes em qualquer película, desde o cinema narrativo hollywoodiano até os cinemas menores (GUNNING, 1989) e experimentais.³ Basta pensar em Hitchcock para perceber que mesmo as obras de maior controle discursivo são capazes de provocar intensos choques visuais. Outro exemplo, fornecido pelo próprio Gunning (2006a: 387)

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

são os filmes dos grandes efeitos especiais (Coppolla, Spielberg, Lucas), que retomam as potencialidades da atração, ainda que de forma domesticada.

O cinema continua a frequentar (ou convocar) o circo e a feira (as atrações), mesmo nos momentos de crise. De Tod Browning a Jonas Mekas, de Ingmar Bergman a Jacques Tati, e principalmente em Federico Fellini e Max Ophuls, eles ressurgem como propulsores temáticos e herança formal. Apesar da decadência de suas organizações tradicionais, intensificada com a difusão da televisão na metade do século passado, continuam a inspirar encenações e narrativas cinematográficas, dos quais são exemplos obras de grande inventividade, como *8 ½* (1963) e *Notas sobre o circo* (1966), e homenagens com certa melancolia, como *Os palhaços* (1970) e *Parade* (1974). Em todas elas, algo revira em meio às convenções, seja no interior, nas margens ou nos caminhos abandonados. Resta, no olhar, o legado ambíguo dos primeiros filmes, quando a novidade do dispositivo deixava espaço para uma heterogeneidade radical entre espetáculo e narrativa.

De fato, já era um procedimento típico das vanguardas modernistas (dadaístas, surrealistas, futuristas, construtivistas) a utilização de elementos presentes no primeiro cinema, em especial o poder das atrações. Desde os ensaios de Fernand Léger (1973),⁴ até a teoria eisensteiniana da montagem,⁵ há um apreço pelos elementos inexplorados nas tradições clássicas. Para Gunning (2006b: 35) “o primeiro cinema representou um estágio [...] polimorfo no qual reside o potencial para diferentes desenvolvimentos”. Ainda segundo ele as atrações constituem um elo entre as práticas vanguardistas e o primeiro cinema quanto à maneira de se relacionarem com o espectador: apostam na confrontação exibicionista, em vez da mera absorção diegética (GUNNING, 2006a: 385).

Eisenstein conhecia bem essas propriedades. Ao falar de “atrações”, ele buscava um novo modelo e método analítico, uma “unidade de impressão” da arte teatral que servisse de fundamento para se contrapor à representação realista. Depara-se, então, com o termo “atração”, algo que sujeitaria agressivamente o espectador a um “impacto sensual ou psicológico”, interpelando-o diretamente em seu assento, provocando-o, forçando-o a reagir. O teatro (e o cinema) deveria ser a montagem de tais atrações, criando uma relação com o público radicalmente diferente de sua

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

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

absorção em representações ilusórias – características do modelo narrativo predominante. Vale lembrar que o termo foi tomado justamente das atrações de feira, especialmente a favorita do diretor soviético, a montanha-russa – ou *American Mountains* para os russos.

Max Ophuls explorou diretamente essas atrações em vários momentos de sua carreira. *A noiva vendida* (1932), seu terceiro filme, é parcialmente ambientado no circo e conta com a participação de atores amadores, herdeiros do teatro cigano alemão (GUERIN, 1988: 46). O filme dá um papel de destaque a Karl Valentin, famoso palhaço que trabalhou com Bertolt Brecht (que o comparava a Charles Chaplin), e influenciou a elaboração do teatro épico. Outro filme, *A comédia do dinheiro* (1936), introduz um mestre de cerimônias que fala diretamente ao público e realiza intervenções na estória, interrompendo o fluxo narrativo. Tal figura reforça o filme enquanto construção espetacular. Mas é em *Conflitos de amor* (1950), adaptado de Schnitzler, que o narrador adquire maior complexidade na estrutura narrativa. Inexistente na peça original, um cavalheiro vienense introduz toda a ação do filme e interfere de formas diversas na estória contada, marcando a presença do próprio diretor. Ele reinjeta continuamente os personagens na ronda (o título original do filme é *La ronde*) de encontros amorosos que, por sua vez, é metaforizada por uma atração de feira, um carrossel cujo movimento ou imobilidade corresponde ao desenvolvimento narrativo. Uma atração semelhante já havia sido usada em *Carta de uma desconhecida* (1948), onde um casal de amantes realiza uma viagem de trem imaginária, simulada por painéis giratórios na janela do vagão.

As atrações deslocadas

Em *Lola Montès*, Ophuls utiliza as atrações cinematográficas com complexidade ainda maior. De naturezas diversas (som, cor, formato da tela, figurinos, performances, gestos, palavras), elas produzem efeitos ambivalentes, enriquecendo a construção da imagem e funcionando, de fato, como “atrações deslocadas”, componentes cênicos e narrativos que se desviam da função para eles esperada, forçando o espectador a uma reorientação. Retomemos a abertura do

filme: a cena é alimentada por toda uma profusão de elementos visuais e sonoros, signos relacionados ao circo e ao espetáculo (como a presença irônica do Tio Sam, condutor da orquestra). Um apito dá início à atividade da banda, que toca uma marcha contagiante. Os candelabros descem, as luzes piscam antes de se acenderem completamente, a câmera faz um *tilt* para segui-los. Em meio ao movimento descendente, a música é substituída pelo rufar dos tambores (estes que, no circo, anunciam os grandes acontecimentos), compondo um *crescendo* de expectativa que culmina (apenas temporariamente, veremos) no momento das cortinas se abrirem.



Temporariamente porque, de trás dos panos, surge M. Loyal, narrador e encenador do espetáculo, que reabastece (incessantemente) a expectativa do público, enquanto renova a cena e apresenta a estória (e o show). Ele circula pelo picadeiro, onde é o único a se mover. Sua posição privilegiada de mestre circense, que metaforiza o diretor cinematográfico, parece conduzir a *mise-en-scène*. Desde o princípio, esta parece carregada do exibicionismo deliberado que caracteriza tanto o circo quanto o teatro moderno. De fato, há uma herança cênica significativa ligada à carreira teatral de Ophuls, que dirigiu peças de Schnitzler e Brecht, e foi influenciado por Wedekind e Tairov, autores modernistas para os quais o circo e os shows de variedades tinham importância estratégica no combate ao psicologismo e o ilusionismo (SERVOIS, 2011: 44). Durante todo o filme, o apresentador solicita a participação (visual, psicológica, afetiva) do espectador nos números apresentados, evocando várias das qualidades de um “cinema de atrações”, no qual

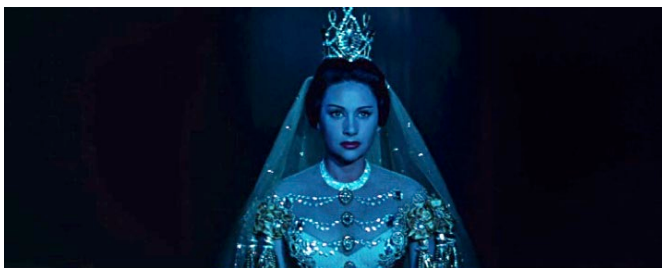
é o endereçamento direto da audiência, na qual uma atração é oferecida ao espectador por um exibidor de cinema, que define esse método de filmagem. A exibição teatral sobrepuja a absorção narrativa, enfatizando a estimulação direta do choque ou da surpresa, às custas do desenvolvimento narrativo ou da criação de um universo diegético. (GUNNING, 2006a: 384)

M. Loyal se dirige tanto ao espectador do circo quanto ao do cinema, como se fossem o mesmo. À maneira dos antigos comentaristas, que funcionavam como mostradores e narradores (GUNNING, 2006b: 37; LACASSE, 2006), ele é o mediador das relações entre filme e público, não somente explicando ou narrando as imagens, mas também dirigindo a atenção para pontos de interesse e preparando reações aos choques visuais. Ao contrário daqueles, porém, o apresentador de *Lola* está dentro da tela, provocando uma reflexividade de duplo efeito: não apenas chamar a atenção da plateia para o espetáculo, mas também colocar questões sobre o papel do espectador na cultura de massas. Ele inicia o espetáculo convidando diretamente a participação do público, incitando a curiosidade visual e intelectual pela atração principal, a cortesã vienesa:

Senhoras e senhores, a atração que vocês esperavam. O número mais sensacional do século. Espetáculo, emoção, ação, história. Senhoras e senhores, *ladies and gentlemen, meine damen und herren*. Uma criatura cem vezes mais mortal do que qualquer fera do nosso alojamento. Um monstro sanguinário com olhos de anjo!

Ao fim dessas palavras, Ustinov está centralizado na dianteira de um plano geral. Logo atrás dele, há duas fileiras de bailarinas vestidas de vermelho. Elas trazem clavas e outros objetos nas mãos (coroas, leques, chapéus, bolas, tudo que poderia simbolizar a estória da cortesã). Quando ele toca seu apito, um sopro de vida é reinjetado na cena que, exceto por ele, estava imóvel. As bailarinas começam o número de malabarismo, seguidas por um acompanhamento musical lúdico, enquanto símbolos amarrados por cordas oscilam no limite superior do plano (são corações, coroas, vasos, estrelas). M. Loyal continua a apresentar Lola: “Os corações devastados, as fortunas esbanjadas, a sarabanda de amores, cetros, coroas. Uma revolução au-tên-ti-ca”. Pensaremos, adiante, na possível dimensão revolucionária dessa figura feminina. Por ora, fiquemos com o mestre circense, que provoca cada vez mais a curiosidade do espectador. Este esperaria a realização do que lhe foi prometido pelas palavras sedutoras do apresentador, do encenador que convocou toda a cena para estimular o espetáculo. O filme, porém, contraria e desloca continuamente esse desejo.

Quando, após três minutos de espera (quatro, contando os letreiros iniciais), Lola adentra a cena, ela nada oferece ao gozo do público. Pelo contrário: seu corpo está totalmente imóvel, o “monstro sanguinário” chega carregado por criados (vale observar, únicos personagens negros do filme). Além disso, ela está coberta por um longo e antiquado vestido amarelo, que não deixa muito espaço para o erotismo. Este poderia estar no busto, única parte exposta, e que conduz a atenção para o rosto da vedete. Os *closes*, porém, revelam uma expressão fria, vazia, que torna evidente a angústia e debilidade da mulher (ainda que ela diga para si que “vai dar certo”). Sua figura é misteriosa e atraente, mas esse suposto objeto do olhar, que no espetáculo convencional seria oferecido para o aprazimento da plateia, encontra-se aqui distanciado, problematizado, ao ponto de (se) constituir ele mesmo (como) uma barreira à visão e ao prazer.



Algo dessa ambiguidade já está presente nas próprias tecnologias de filmagem. Ophuls parece oscilar entre a celebração da novidade e a ruptura com determinados padrões. O *cinemascope* (imposição dos produtores ligada a um prêmio no salário do cineasta) e o *technicolor* são renovações técnicas vibrantes que se misturam à estrutura circense. Ausentes do primeiro cinema, esses recursos retomam o esquema das atrações deslocadas, pois são desviados das funções esperadas para eles nos contextos mais conservadores. O então recente formato da tela larga, criado em 1953 para aumentar o campo (logo, o poder) de visão, é empregado por Ophuls num jogo incessante entre visível e não-visível, entre campo e extracampo, o “agora você vê, agora não” de que fala Gunning (1999). Objetos e corpos são ocultados, o controle do olhar sobre o espaço não é ampliado. O *technicolor*, introduzido historicamente como promessa de realismo em relação ao preto-e-branco, é aplicado aqui de maneira antinatural, resultando num poder fantasioso também presente em momentos de renovação da tradição clássica, exemplificados por filmes como *O mágico de Oz* (1939), de Victor Fleming, *Cantando na chuva* (1952), de Stanley Donen e Gene Kelly e *A roda da fortuna* (1953), de Vincente Minnelli, além do melodrama doméstico dos anos 1950, especialmente as produções de Douglas Sirk.

Essa dialética das atrações, que circula entre estimulação e ruptura, representa um dos aspectos mais complexos do filme. Os elementos visuais são muitas vezes privilegiados, em detrimento do desenvolvimento narrativo. Mais do que isso: deslocados e

6. Quando vai fazer sua audição com o rei, Lola diz a ele: “*On ne vous a pas demandé de passer une audition pour être roi*” (Ninguém te pediu uma audição para ser rei). Mais tarde, quando a revolução estoura, eles têm o seguinte diálogo: Lola: “*Il faut qu’ils te trouvent à ta place, dans ton rôle...*” (Eles devem te encontrar no seu lugar, no seu papel...); O rei: “*Dans quoi?*” (Em quê?); Lola: “*Dans ton rôle de roi!*” (Em seu papel de rei!).

7. Sabemos que Ophuls demorava a concluir seus filmes. Também tinha resistência em seguir as convenções dos estúdios, principalmente devido à sua paixão por planos-sequência. Ao longo de sua carreira, encontrou vários problemas com os produtores, especialmente nos trabalhos realizados em Hollywood.

8. O filme foi relançado em uma versão diferente, que agrupava todos os *flashbacks* na ordem cronológica, para compor uma narrativa linear, e todas as cenas do circo em um bloco único, o *grand finale*. Mekas escreveu um artigo a respeito dessa violação, intitulado “O que os diabos farão com o distribuidor de *Lola Montès* no inferno” e publicado na sua coluna “Movie Journal”, do jornal *The village voice*, em 12 de agosto de 1959.

ressaltados, adquirem uma força de resistência ao ritmo da narração que, todavia, continua a fluir. O registro circense forma uma linha autônoma, diferente (e até contraditória) em relação aos *flashbacks*. Existem dois relatos distintos, que interagem em um circuito de imagem e tempo cujo centro (vertiginoso) é o circo. Espetáculo e vida, *performance* e realidade serão, por fim, imiscuídos, intercambiados, pois o narrador frequenta os *flashbacks*, Lola é contratada como atriz circense, o rei é um ator cumprindo o seu papel.⁶

Semelhante estrutura causou problemas com o público e os produtores, contribuindo para o fracasso comercial do filme. Gunning nos recorda que a fisionomia das diversões populares é determinada por pressões cíclicas de grupos defensores da moralidade. Na contramão dos interesses burgueses e comerciais que haviam acarretado a hegemonia narrativa nos primórdios do cinema, Ophuls foi censurado por realizar, em 1955, uma obra não convencional, distante das aspirações do lucro e da moral.⁷ Tal hipótese se reforça pela ação desesperada dos produtores de remontar o filme a fim de convertê-lo numa narrativa padronizada, o que envolvia costurar os *flashbacks* na ordem cronológica e diminuir a importância do circo.⁸ Outro fator a ser considerado é a desaprovação da maioria do público e da crítica, que aparentemente não queria deixar o espetáculo se impor:

Lola Montès divide o público parisiense a tal ponto, que a polícia precisou intervir várias vezes no cinema Marignan, e o filme era precedido por um anúncio no microfone: o público é advertido de que verá um filme “fora do comum”, e ainda é tempo [...] de ser reembolsado, antes das primeiras imagens. (GUERIN, 1988: 183)

Entendido o perigo desse anúncio (denúncia, acusação?), é verdade que a ruptura dos padrões hegemônicos (estéticos, temáticos e de produção) coloca a obra em uma posição “fora do comum” na história do cinema, tornando-a importante para cineastas como Jean Cocteau, Roberto Rossellini, Jacques Becker, Christian Jacque, Jacques Tati, Pierre Kast e Alexandre Astruc, que escreveram uma carta aberta em defesa da versão original, na qual diziam que “*Lola Montès* constitui uma iniciativa nova, audaciosa e necessária, um filme muito importante e que surge no momento em que o cinema precisa urgentemente de uma

mudança de ares” (GUERIN, 1988: 191). Truffaut se refere a Ophuls como “nosso cineasta de cabeceira” (TRUFFAUT, 1985: 234), Godard declara que seus movimentos de câmera são “absolutamente inimitáveis”, Jacques Demy dedica a ele seu filme *Lola* (1961), e Jonas Mekas escreve o artigo já mencionado, condenando veementemente a remontagem da obra. *Lola Montès* foi, também, o filme francês mais caro produzido até então. Nesse sentido, o cineasta Marcel Ophuls, filho de Max, lembra que o pai costumava dizer que “uma das tarefas essenciais do encenador [*metteur-en-scène*] é [...] representar os interesses do espectador frente ao poder do dinheiro”, aludindo ao confronto entre vontade estética e capital, entre arte e lucro, entre mediação e mercado, que atravessa a construção da imagem.

O que está em jogo, portanto, é o posicionamento vanguardista do filme na utilização das atrações cinematográficas. A linearidade narrativa, fundamento da absorção psicológica do espectador, é minada constantemente por momentos de autonomia das cenas. A suspensão e o atraso são valorizados – não por acaso, há abundância de planos-sequência e tempos mortos. Por exemplo, a cena em que Liszt ensaia sua despedida, aquela em que Lola recolhe, um a um, os pedaços da partitura por ele escrita, aquela outra em que ela deriva pelo navio, à noite, ou, ainda, toda a temporalidade circense (as danças, as acrobacias, o salto mortal, o suspense – ou a surpresa). Deleuze sugere que, em *Lola Montès*:

A imagem atual e a imagem virtual coexistem e se cristalizam, entram num circuito que nos leva constantemente de uma a outra, formam uma única e mesma “cena” em que as personagens pertencem ao real e no entanto desempenham um papel. Em suma, é todo o real, a vida inteira, que se tornou espetáculo, conforme às exigências de uma percepção ótica e sonora pura. A cena, então, não se contenta em fornecer uma sequência, ela se torna a unidade cinematográfica que substitui o plano ou constitui ela própria um plano-sequência. É uma teatralidade propriamente cinematográfica, o ‘acréscimo de teatralidade’ de que falava Bazin, e que só o cinema pode dar ao teatro. (DELEUZE, 2009: 105)

De fato, há dois tempos indissociáveis, ou melhor, duas imagens-tempo⁹ colocadas em convivência, duas unidades distintas que, apresentadas em conjunto, estabelecem um equilíbrio e coexistem no circo. Deleuze afirma que “as imagens de Max Ophuls

9. A imagem-tempo rompe com o esquema sensório motor característico da imagem-movimento. Nesta, os objetos prolongam-se em ações (ou reações) dos personagens, passagem da percepção à ação, encadeamento. Já o novo modelo se marca pela suspensão desse vínculo, a imagem não mais se prolonga diretamente em movimento, mas põe dois termos em relação: o atual e o virtual. Por um lado, se abrem zonas de lembranças, sonhos e pensamentos, por outro, as imagens se atualizam em estados psicológicos, que podem retomar o fluxo do movimento. O atual seria da ordem do real, do físico, do objetivo, do descritivo (sem ser, conclusivamente, nada disso), enquanto o virtual seria da ordem do mental, do imaginário, do subjetivo, da narração (DELEUZE, 2009: 61).

são cristais perfeitos”, acabados. Ele se refere à imagem-cristal, espécie de aprofundamento da imagem-tempo, em que a imagem atual teria uma imagem virtual correspondendo-lhe, como um duplo, um reflexo no espelho. “Sua irredutibilidade [da imagem-cristal] consiste na unidade indivisível de uma imagem atual e de ‘sua’ imagem virtual” (DELEUZE, 2009: 99). Se pensarmos novamente na dialética proposta por Gaudreault entre mostraçã o e narraçã o, onde o *modus operandi* da instância narradora é organizar em discurso as unidades (planos) compostas pela instância mostradora, submetendo-as a um filtro, veremos que aqui a cena resiste à montagem, pois “nã o se contenta em fornecer uma sequênci a”. Pelo contrá rí o, adquire maior autonomia, “constitui ela própria um plano-sequênci a”, através do qual a montagem pode ser temporariamente neutralizada e colocada em segundo plano – ou melhor, sob o plano, submetida a ele. Mais do que marcar a ligaçã o entre os *flashbacks* (“imagem-lembranç a dos antigos presentes magníficos”) e os números circenses (“o miserá vel presente”), a circulaçã o dos dois registros distintos revela o próprio tempo em consecuçã o, seu fundamento oculto que, no mesmo fluxo, faz passar os presentes e conserva os passados. A conclusã o de Deleuze é esclarecedora:

O que conta nã o é o vÍnculo do atual e miserá vel presente (o circo) com a imagem-lembranç a dos antigos presentes magníficos. A evocaçã o existe; o que ela revela mais profundamente é o desdobramento do tempo, que faz todos os presentes passarem, e tenderem para o circo como para seu futuro, mas também conserva todos os passados e os põ e no circo como outras tantas imagens virtuais ou lembranç as puras. A própria Lola Montez sente a vertigem desse desdobramento quando, bêbada e febril, vai se jogar do alto do capitel na minúscula rede que a espera embaixo [...] O desdobramento, a diferenciaçã o das duas imagens, atual e virtual, nã o chega ao fim, já que o circuito que dele resulta estã sempre nos levando de umas às outras. É apenas uma vertigem, uma oscilaçã o. (DELEUZE, 2009: 105-106)

Um pequeno desvio pode ajudar a desdobrar mais a questã o. Em *Nós, os mortos* (1997), Denilson Lopes privilegia a tradiçã o do neobarroco menor, que constituiria uma sensibilidade tributá ria da melancolia, rigorosa em sua delicadeza e oposta a toda proliferaçã o excessiva de signos (AVELAR, 2000: 215). O cinema se torna operador central para delinear esse barroco: a genealogia do neobarroco menor nos leva a um impressionismo cinematográ fico

formado por diretores como Jean Renoir, Orson Welles, Satyajit Ray, Max Ophuls e Luchino Visconti. Eles se recusam a aderir tanto ao modelo de produção hollywoodiana quanto ao luto moderno.¹⁰ Equilibram espetáculo e narrativa, alta modernidade e cinema clássico, barroco e leveza. Investem na composição da imagem, sem deixar de lado a consciência histórica.¹¹

Esses aspectos (dialética entre visível e narrado; continuidade e ressignificação da tradição; imagem publicitária e prazer visual) retornam fortemente em *Lola Montès*. A pretensão espetacular do cinema é negada e afirmada a um só tempo (SERVOIS, 2011: 14). De um lado, o barroco, o investimento no espetáculo, a recuperação do encanto e do prazer visual encontrados nas origens do cinema, a retomada das atrações e de seu potencial moderno; do outro, a problematização da representação, a consciência das condições de produção da imagem, a ruptura com práticas convencionais. São tensões constitutivas da própria arte cinematográfica, e que não cessam de alimentar a existência do filme, “fábula contrariada” e feita de contradição (RANCIÈRE, 2013). As atrações, mesmo nos momentos de maior fascínio, são interrompidas, frustrando o espectador e aumentando a opacidade da obra, mas também fazendo seguir o relato. E a narrativa, mesmo quando prossegue, é fragmentada pela autonomia das cenas e pela força das atrações.



A anti-vedete

A valorização teórica e crítica de Ophuls começa nos anos 1950, quando a revista francesa *Cahiers du cinéma* inclui seu nome entre aqueles defendidos pela “política dos autores”, afirmando a proeminência do seu estilo artístico. A partir dos anos 1980, com o forte desenvolvimento da teoria feminista do cinema, suas obras são retomadas como exemplos do “filme da mulher”, gênero que substitui o herói pela heroína e privilegia as relações com um público feminino: melodramas, histórias de amor, narrativas

10. Pensamos em Daney, quando diz que “o cinema ‘clássico’ é hoje um modelo vazio e uma vaga nostalgia. O cinema ‘moderno’, uma provocação sem objeto e um luto sem fim. O litígio que os opõe é eterno. Acorrentados” (DANEY, 2007:236).

11. Aqui caberia toda uma discussão sobre a crise da imagem no pós-guerra, que Adrian Martin (2008) soube desenvolver bem, para conceituar o cinema moderno.

centradas na sexualidade e na família. Com frequência, a filmografia ophulsiana discute a posição trágica das mulheres na sociedade e na arte cinematográfica. Nesse sentido, *Lola Montès* realiza uma investigação reflexiva sobre o estatuto da mulher no cinema clássico, figurando seus movimentos através das imagens dominadas pelo apresentador circense. Trajetória sombria, sem sublimação possível, exceto pela manutenção da ordem patriarcal simbólica, delineada mais explicitamente nos triângulos amorosos de *Liebelei* (1932), *Carta de uma desconhecida* (1948) e *Desejos proibidos* (1953).¹²

12. Cf. Laura Mulvey (2013).

O erotismo de Lola contrasta com sua condição física deteriorada (acrobata à beira da morte, figura por reinventar), evidenciada pelos *closes* e movimentos de câmera que mostram suor, respiração ofegante, vertigem. A expressão melancólica – quase apática – de seu rosto reflete a posição ambígua da mulher sob as convenções do cinema clássico, especialmente da tradição melodramática, aspecto que cineastas como Sirk e Sternberg souberam explorar de maneira crítica e inventiva, introduzindo fissuras que obstruem o fluxo do relato e dificultam a captura da figura feminina.¹³ Ao seu modo, essa lógica é semelhante à do cinema de atrações, pois ambas operam a desestabilização do sistema narrativo pelas forças do próprio espetáculo, como os choques visuais ou as estrelas fetichizadas.

13. Dois exemplos notáveis são *Tudo o que o céu permite* (1955), de Sirk, e *A Vênus louca* (1932), de Sternberg.

Em Ophuls, que também foi um grande diretor de melodramas, a representação da mulher é marcada por excessos, constituindo-se muitas vezes de prostitutas, adúlteras ou histéricas, personagens que problematizam as fronteiras do olhar e do corpo, do público e do privado. É o caso da cortesã Lola, mas também da jovem Christi em *Liebelei*, da mãe “criminosa” em *Na teia do destino* (talvez o filme mais sirkiano de Ophuls), da adúltera que perde o bebê em *Coração prisioneiro*, da dançarina chantageada em *Divine*, das meretrizes de luxo em *O prazer*, dentre outras. As instruções do cineasta à atriz Danielle Darrieux, em *Desejos proibidos* (1953), seriam igualmente válidas para Martine Carol:

Armada com seu charme, com sua beleza, com sua inteligência que nós todos admiramos, você deve dar corpo ao vazio, à inexistência. Não preencher um *vacuum*, mas *encarná-lo*. Você será, na tela, o verdadeiro símbolo da futilidade desprovida de interesse. E você deve fazer isso de modo que os espectadores se sintam seduzidos e profundamente tocados pela *imagem que você representa*. (WILLIAMS, 1980: 120)

Lola é a imagem do puro objeto, da mulher-fetiche, reificada, encarnação vazia a ser preenchida pela economia do desejo, pelas cifras cobradas pelo mestre-de-cerimônias a partir da exploração do seu corpo. Porém, ela não é uma vedete comum, mas às avessas: uma anti-vedete, cujo protagonismo vem desorganizar o próprio desenvolvimento da apresentação. Figura intocável, indiferente, glacial, que funciona como anteparo à identificação e não oferece nenhum conforto ao desejo do espectador. Atração inconveniente, deslocada, cuja visibilidade desafia o prazer e os códigos do cinema clássico. Os mecanismos de distanciamento, os sobreenquadramentos (AUMONT, 2009: 127), as interrupções circenses no relato, a recusa em atender ao *voyeurismo* do olhar, a descontinuidade, contrariam o princípio do “ver tudo” (AUMONT, 2006: 37), bem como reforçam a posição perturbadora em que a mulher se encontra.

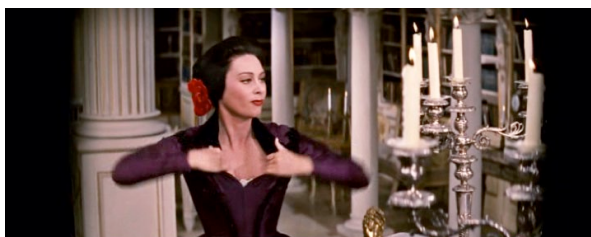
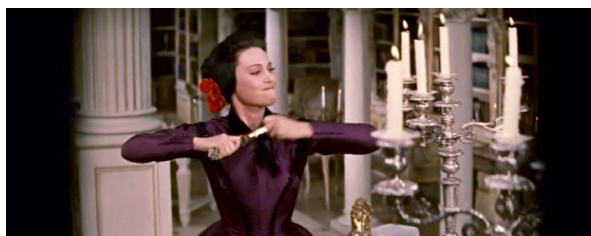


Na despedida de Liszt, por exemplo, o músico tenta partir na surdina, não sem certa hesitação. Quando ele atravessa a porta, Lola, deitada na cama, abre os olhos e começa a seduzi-lo. Concordam sobre a separação, mas ela se levanta parcialmente na cama e diz “venha me beijar”. Ele entra e tira o chapéu: seria o momento de, finalmente, *ver algo*? Um corte estranho, antes do beijo, enquadra os rostos do casal, sobrepostos pela grade florida da janela e pelo véu rubro ao redor da cama. Não podemos ver tudo, e mesmo se pudéssemos, ao beijo falta paixão, como um gesto de despedida protocolar. Além disso, a câmera está posicionada em um ângulo insólito: é toda a *mise-en-scène* que parece dificultar e, ao mesmo tempo, evidenciar a situação *voyeurística* do espectador. Os dois se beijam novamente, e ele se senta. Ela pega o chapéu e a bengala de seu amante, prosseguindo na atitude sedutora: aproxima o rosto para um beijo, sussurra palavras tentadoras. Quando, enfim, trocam um beijo ardente, e ela despe a gravata dele, a câmera se vira para a mão de Lola, que deposita a peça na almofada: a satisfação do olhar é vedada, não veremos mais nada.





Em outro momento, após falhar no teste para bailarina do Teatro Real de Genebra, Lola contesta o resultado diante do rei da Bavária. Quando descobre que o parecer da comissão avaliadora questionava a beleza de sua silhueta, ela se exalta e rasga o vestido para que o soberano avalie o assunto com os próprios olhos. Vemos apenas a ponta do casto corpete branco. A câmera logo abandona este que seria um momento de entrega do corpo ao olhar (do rei, do espectador), de satisfação escópica. Um corte revela os bastidores (da cena, do espetáculo), no qual os criados seguem um longo balé burocrático (que não deixa nada a desejar a Ernst Lubitsch) para atender ao pedido do imperador: “agulha e linha”. Nas duas sequências analisadas, o público é frustrado em suas expectativas eróticas – novamente, em seu prazer.





Mesmo aprisionada nas imagens, Lola exerce uma resistência misteriosa que ameaça romper o espaço que a encerra. Essa constante tensão entre sua imagem fetichizada e a progressão narrativa retoma as relações entre atrações deslocadas e fluxo narrativo, podendo ser melhor percebida através do modo como a mulher se comporta em cada um dos registros temporais do filme (picadeiro e *flashbacks*). Em determinado momento, ela enuncia que “a vida é o movimento”. Então no circo, onde nenhum movimento é possível, ela está morta desde o princípio. Assim como no museu de cera e folclore escandinavo – outra atração de feira –, aqui o vivo e o empalhado se justapõem (SANDBERG, 2004: 382). Diante dos manequins imóveis, o espectador estará sempre em dúvida – essas figuras estáticas podem, a qualquer momento, sorrir. Essa ambiguidade retorna na atitude de Lola dentro do circo, pois o corpo da *sex symbol* está rígido, seu belo rosto é inexpressivo. Diferentemente dos *flashbacks*, sua exibição é passiva, resultado, talvez, da rigorosa submissão à supervisão do mestre de cerimônias (SILVERMAN, 1983: 226). Este impõe um roteiro (e um modo de representação) pré-estabelecido, obrigando-a a repeti-lo toda noite. Na rodada de perguntas, ele responde por ela na maioria das vezes. A primeira aparição da cortesã é paradigmática nesse sentido: enquanto ela permanece fixa, a câmera gira vertiginosamente ao seu redor. Na arena circense, portanto, ela não pode se mover e deve se submeter ao movimento do espetáculo (a plataforma giratória do casamento e a jaula são, também, ilustrações disso).

O que resta a ela, além do esforço físico, é o traslado interior de suas lembranças, a recapitulação de sua vida. Apenas nesse lugar ela pode dominar sua aparição pública, controlar as circunstâncias da própria exibição – por exemplo, dançar como bem entender e conseguir ser recebida diante do rei. Essa atitude se reflete na unidade narrativa, pois as imagens fragmentadas

de Lola nos *flashbacks* transgridem qualquer coerência ou continuidade, subvertem o fluxo do relato, que só pode seguir incompleto, aos pedaços.

O narrador já nos alertava, na abertura: essa criatura de extrema beleza é na verdade uma besta terrível – um monstro indomável, que habita o centro da cena, da narrativa, e afronta seu desenvolvimento, dilacera sua unidade. “Uma criatura cem vezes mais mortal do que qualquer fera”, “um monstro sanguinário com olhos de anjo!”. Não é mais necessário recorrer aos gêneros para produzir o inumano e o extraordinário. Este pode ser tanto o belo quanto o indecoroso. “Os monstros de M. Ophuls já nem precisam de aparência monstruosa” (DELEUZE, 2009: 105). Basta estar no centro do picadeiro, e principalmente na jaula final, para que Lola Montès seja realçada enquanto criatura insólita e selvagem. De fato, ela é uma espécie de monstro moral. Jean-Louis Schefer escreve que:

Os monstros [...] são [...] a essência do cinema: no fundo, como em qualquer ficção, as criaturas são representadas como anamorfoses desse mundo predestinado à moral, quer dizer, à significação incessantemente endereçada a um sujeito moral desconhecido, aquele que não faz a síntese, mas no qual a estranheza deve viver como moral, ou seja: *durar* sem ser afetada pelo tempo ou a memória. (SCHEFER, 1980: 100)

Do mesmo modo que o *cinemascope* utiliza tecnologia anamórfica, que armazena imagens distorcidas e as expande no momento da projeção, a imagem de Lola traz uma distorção moral, como uma anamorfose do espírito. O filme faz propagar, no tempo, essa deformação metaforizada pelo próprio funcionamento do dispositivo. A duração da mulher, sua exibição e permanência no filme (na visão, afeto e memória do espectador), suspende (e corrompe) a linearidade do relato. Se o cinema clássico é, via de regra, o reinado da narrativa linear, então interromper seu curso é enfraquecer o poder dominante (do capital, do machismo, da indiferença), desafiar-lo – mesmo que por um breve (mas infinito!) instante. Uma “selvageria” estrutural que, no fundo, parece efeito da própria exibição sexual feminina – já que a mulher é uma atração grotesca, deslocada, situada entre a fluidez da narrativa e a artificialidade da encenação.

A cortesã vienense, que percorreu os altos salões do mundo, que foi amante de Liszt e do rei da Bavária, a criatura selvagem que devastou corações, termina aprisionada no circo. Por que ela precisa ganhar a vida? Ou por que esta já equivale ao espetáculo? Seja como for, sua imagem final é sinistra. Presa ao quadro circense, onde a própria exibição não mais lhe pertence, ela só pode resistir pela atitude de sedução e mistério – jogando com a distância do desejo, no conjunto de *flashbacks* cotidianos e na indiferença ao teatro circense. “Seduzir é morrer como realidade e se reconstituir como ilusão” (BAUDRILLARD, 1990: 69). De fato, já dissemos, no circo Lola está morta, mas sua vontade de viver pulsa na imagem mental que ela fabula. Essa reinvenção não é nem falaciosa nem ingênua, se faz pela radicalização da incerteza, pelo investimento na ficção. Ao desafiar o poder total do olhar (ou do olhar total), o filme abre espaço para a liberdade do olhar (assim, no irônico diálogo entre o rei e o médico, a vontade de escutar almeja a “ternura e leveza” de Mozart, e não a “obra de arte total” de Wagner, a *Gesamtkunstwerk*). Na contemporaneidade, esse pode ser um dos posicionamentos possíveis diante da epidemia espetacular, da imagem publicitária, do esvaziamento de sentidos, da solidão fabricada.

Em suma, *Lola Montès* é um espetáculo que desafia a própria organização do espetáculo. O último plano do filme mostra uma longa fila de pessoas que pagam um dólar para ver Lola enjaulada, numa cena (ironicamente, um belo enquadramento!) que remonta aos *shows* de curiosidade ou às exposições de cadáveres do século XIX (já dissemos, sua imobilidade figura a morte). Enquanto o apresentador convida o público para se aproximar e tocar a mão da protagonista (dispensa de qualquer mediação), a câmera se afasta, configura um olhar distanciado e potencialmente crítico.

Esse movimento é emblemático: na recusa da fusão com a imagem, segue na direção contrária do *show*, abandona o palco e termina atrás das cortinas, que se fecham. A câmera ophulsiana (cujas particularidades estilísticas foram bem analisadas por Robin Wood, 2006) materializa, talvez, o primeiro gesto de resistência proposto por Mulvey (1983: 453) em seu famoso artigo sobre o cinema clássico, o de “libertar o olhar da câmera em direção à sua materialidade no tempo e no espaço, e o olhar da plateia em direção à dialética, um afastamento apaixonado”. Assim, se Lola entrega

seu corpo ao espetáculo, é de forma resiliente, para melhor assaltar os espectadores daquilo que eles acumularam, monoliticamente, ao longo de anos de convenções. Despojá-los da indiferença e da alienação. A próxima atração será um olhar por reinventar.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. *O cinema e a encenação*. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.

_____. *O olho interminável*. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

AVELAR, Idelber. Sensibilidad melancólica y alegoría crítica. In: *Nueva Sociedad*, n. 170, Caracas: 2000. p. 212-217. Disponível em: < http://www.nuso.org/upload/articulos/2926_1.pdf>. Acesso em: 25 mar de 2014.

BAUDRILLARD, Jean. *On seduction*. Paris: Editions Galilee, 1990.

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

COSTA, Flávia Cesarino. *O primeiro cinema – espetáculo, narração, domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

DANEY, Serge. *A Rampa*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo – cinema 2*. São Paulo: Brasiliense, 2009.

GAUDREAU, André. *Du littéraire au filmique – système du récit*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1989.

GUERIN, William Karl. *Max Ophuls*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1988.

GUNNING, Tom. De la fumerie d'opium au théâtre de la moralité: discours moral et conception du septième art dans le cinema primitive américain. In: MOTTET, Jean (ed.). *D. W. Griffith. Colloque international*. Paris: Publications de la Sorbonne/Éditions l'Harmattan, 1984. p. 73-90.

_____. Towards a Minor Cinema: Fonoroff, Herwitz, Ahwesh, Klahr and Solomon. In: *Motion Picture*, n. 3., p. 2-5, 1989.

- _____. Weaving a Narrative: Style and Economic Background In Griffith's Biograph Films. In: ELSAESSER, Thomas (Ed.). *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. London: B.F.I., 1990. p. 336-347.
- _____. "Now you see, now you don't": The Temporality of the Cinema of Attractions. In: ABEL, Richard (Org.). *Silent film*. Londres: Rutger: 1999.
- _____. The cinema of attraction[s]: early film, its spectator and the avant-garde. In: STRAUVEN, Wanda (Org.). *Cinema of attractions reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006a. p. 381-388.
- LÉGER, Fernand. *Functions of painting*. Nova Iorque: The Viking Press, 1973.
- LOPES, Denilson. *Nós, os mortos*. 1997. Disponível em: <<https://ufrj.academia.edu/DenilsonLopes>>. Acesso em: 25 mar de 2014
- MARTIN, Adrian. *¿Qué es el cine moderno?*. Valdivia, Chile: Uqbar, 2008.
- MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983. p. 437-453.
- _____. Delaying cinema. In: *Death 24x a second – stillness and the moving image*. Londres: Reaktion Books, 2006.
- _____. Love, History, and Max Ophuls: Repetition and Difference in Three Films of Doomed Romance. In: *Film & History*, vol. 43, n. 1. Appleton: Lawrence University, 2013, p. 7-29.
- MUSSER, Charles. Rethinking Early Cinema: Cinema of Attractions and Narrativity. In: STRAUVEN, Wanda (Org.). *Cinema of attractions reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006. p. 389-416.
- RANCIÈRE, Jacques. *A fábula cinematográfica*. Campinas: Papyrus, 2013.
- SANDBERG, Mark B. Efigie e narrativa: examinando o museu de folclore do século XIX. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. (Orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 361-404.

- SCHEFER, Jean-Louis. *L'homme ordinaire au cinéma*. Paris: Gallimard, 1980.
- SERVOIS, Julien. *Analyse d'une oeuvre: Lola Montès*. Paris: VRIN, 2011.
- SILVERMAN, Kaja. *The subject of semiotics*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1983.
- STRAUVEN, Wanda. Attractions: how they came into the world. In: *Cinema of attractions reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006b. p. 31-39.
- TRUFFAUT, François. "Max Ophuls is dead". In: *The filmes in my life*. Nova Iorque: Touchstone, 1985.
- WILLIAMS, Alan. *Max Ophuls and the cinema of desire – a critical study of six films, 1948-1955*. Londres: Amo Press, 1980.
- WOOD, Robin. Ewig hin der Liebe Glück: *Letter from an unknown woman*. In: *Personal views: explorations in film*. Detroit: Wayne State University Press, 2006. p. 143-165.

Data do recebimento:
26 de março de 2014

Data da aceitação:
18 de junho de 2014