

*STERNBERG AND DIETRICH: THE PHENOMENOLOGY OF SPECTACLE*

Maria Irene Aparício (FCSH-UNL | Ifilnova)

James Phillips (New York: Oxford University Press, 2019, 124 pp.)

*“The supreme value to me is justice.”*

Josef von Sternberg

*Sternberg and Dietrich. The Phenomenology of Spectacle*, de James Phillips (New York: Oxford University Press, 2019, 124 pp.) é, assumidamente, um livro sobre a experiência da percepção cinematográfica, a partir do *corpus* constituído pelos sete filmes sonoros de Josef von Sternberg (1894-1969), realizados entre 1930 e 1935, com a actriz Marlene Dietrich (1901-1992). O livro inclui quatro capítulos de análise e reflexão, nomeadamente sobre os filmes *Shanghai Express* (1932), *Blonde Venus* (1932), *The Scarlet Empress* (1934) e *The Devil Is a Woman* (1935), uma introdução dedicada à questão maior do rosto e da voz de Dietrich – “Dietrich’s Face and the Talking Pictures” - que assume uma importância decisiva numa abordagem estética mas também ética do cinema, e uma conclusão que situa a obra de Sternberg e, em particular os filmes deste estudo, numa condição ética do Cinema em geral.

O autor inicia o estudo com a referência a dois aspectos relevantes da história do cinema: o *star system* – aqui representado pela figura de Marlene Dietrich -, e a sincronização, vulgarmente associada ao advento do “cinema sonoro”. Estes aspectos são, de resto, essenciais para compreender a consagração de Marlene Dietrich, mas igualmente a projecção dos filmes de Sternberg numa dimensão filosófica. Uma reflexão sobre o corpo ou a voz no cinema é, no mínimo, tangencial às suas implicações fenomenológicas, e é conhecida a influência do designado cinema sonoro no declínio das carreiras de algumas estrelas de Hollywood, cujas vozes não correspondiam ao imaginário dos espectadores. É preciso salientar, também, que para Phillips a imagem da actriz resistiria a todo e qualquer gesto de objectificação nos filmes deste cineasta, embora o autor afirme: “a imagem de Marlene em *Morocco* e noutros filmes é a percepção que Sternberg tem de Marlene. É o seu olhar que vemos e é através da ligação sensoriomotora que somos cativados.” (p. 14) Na verdade, sublinha que se trata de uma “reconstrução artística desse olhar”, uma percepção mediada pela máquina do cinema, mediação essa que a salvaguarda do “male gaze”.<sup>1</sup> Neste sentido, o rosto de Dietrich é a matéria mesma do cinema, uma face que adquire “autonomia espaço-temporal” (p. 2) projectando-se no passado e no futuro – num espaço-qualquer ferido pela incomensurabilidade dos afectos, para utilizarmos a terminologia de Gilles Deleuze (1925-

1995) a propósito do grande plano. Para Phillips, a fotogenia de Dietrich é ainda inseparável da “constelação de transformações e oportunidades veiculadas pelo filme sonoro” (p. 2). No essencial, o autor parece querer resgatar, quer a dimensão do som face à primazia da imagem, advogada por muitos autores do cinema, incluindo aqueles que o autor convoca (e.g. Béla Balazs), quer o trabalho dos directores de fotografia (Lee Garmes, no caso de Sternberg) sobre a (média) luz, trabalho esse optimizado pela produção em estúdio. É, de resto, pela maestria da iluminação que os corpos “físicos” e massivos perdem o seu peso e adquirem a leveza dos anjos. Em *Der Blaue Engel / Blue Angel* (1930), na pele de Lola Lola, personagem de virtude duvidosa, o corpo ambivalente de Dietrich é ainda de carne e sangue, mas está já de passagem para a sua figura (in)corpórea, diáfana e translúcida através da qual o cinema irá celebrar a sua dimensão ontológica; *i.e.*, para a sua figura de estrela, e para a eternidade, garantida pela trágica morte do personagem masculino. A propósito do filme *Shanghai Express*, diz Phillips: «Fazer emergir a estrela da actriz Dietrich [e das personagens sórdidas ou insignificantes que ela encarna], movê-la do submundo para o mundo belo do transatlântico da *high society*, é dar visibilidade à celebridade que era já a sua condição» (p. 34). De resto, neste e noutros filmes de Sternberg, são a fisionomia e os gestos que exaltam o cinema, tal como Béla Balazs descrevera nos seus textos seminais: *Der sichtbare Mensch* (1924) [*Visible Man*, 1924] e *The Spirit of Film* (1930) que Phillips também cita.

Ainda na introdução, o autor reflecte sobre o paradoxo do uso do grande plano da actriz, cuja escala reveste uma proximidade veiculada pela ausência da profundidade de campo que, na verdade, traduz uma distância abissal entre o espectador e a “personagem-estrela”. Nas palavras de Phillips: «a presença do rosto numa imagem cinematográfica é sempre, de alguma forma, a sua ausência» (p. 18). De facto, o que parece restar no *close up* não é já o corpo-matéria de Dietrich, mas o espírito do cinema, a sua (i)materialidade e o espaço etéreo das suas imagens fantasma. Ocorre-nos uma comparação com o trabalho similar do cineasta britânico Edmund Goulding (1891-1959), a propósito do uso do grande plano com a actriz Greta Garbo (1905-1990) configurando o papel de uma bailarina clássica em fim de carreira, no filme *Grand Hotel* (USA, 1932). Também ali, o cinema se revela no *close up* e na voz de Garbo em monólogo, ambos pautados por uma luz diáfana, expressando a solidão e a angústia da personagem assim elevada à condição de figura universal que qualquer espectador reconhece independentemente do seu tempo. A marca profundamente humana é veiculada pelo rosto, mas a voz adquire, também, a sua “fisionomia” provinda do fundo negro da imagem da bailarina em posição fetal e filmada em ângulo picado. Poderíamos aplicar aqui a afirmação de Phillips sobre Dietrich: «A voz é crucial para a construção da sua imagem e para a cristalização da sua fama» (p.7). A figura da bailarina, emergente no ecrã negro, traduz assim o paradoxo de uma “leveza material” do corpo, que não consegue eclipsar o gigantesco

“peso espiritual” da sua experiência no mundo, modulada pelo lamento triste do fluxo da sua consciência, veiculado pelo monólogo interior.

É importante salientar que, num cinema da fisionomia, as histórias são contadas através dos rostos e das suas emoções moldadas pela luz e pelo som, mais do que pelas narrativas, questão que autorizaria Balázs a declarar a potência do grande plano no cinema, legitimando também a afirmação de Phillips: “juntos Sternberg e Dietrich reinventam a luz investindo-a de uma fina película leitosa que é simultaneamente transparente e opaca” (p. 3), *i.e.*, uma “nova imagem” ou, dito de outro modo, um ecrã (des)velado através do qual circulam as paixões das personagens e os afectos dos espectadores.

Se esta ideia não era, na verdade, totalmente original, já a proposta de correlação entre a condição ética das imagens e a dimensão estética no cinema de Sternberg surge aqui como argumento essencial para compreender o alcance filosófico da obra do cineasta, no limite da sua condição autobiográfica. Contra a aderência da imagem ao seu referente, Phillips sublinha que “o desafio artístico é uma resposta ao imperativo ético e não o seu substituto...” (p. 4); ou citando Sternberg, “nos meus filmes a Marlene não é a Marlene. Eu sou a Marlene e ela sabe disso melhor do que ninguém” (p. 5).

A densidade dos argumentos de Phillips abisma o enigma do cinema, sobretudo no que diz respeito ao contributo destes filmes para o debate em torno de uma fenomenologia da experiência, mas a alusão a filmes que estabelecem contiguidades com a obra de Sternberg - por exemplo *The Bitter Tears of Petra von Kant* (1972), de Rainer Werner Fassbinder (1945-1982) -, traduz bem a complexidade das personagens de Sternberg que se projectam, por sua vez, noutras personagens do cinema, onde coabitam corpos físicos e existências virtuais: do actor e da estrela, do espectador e da personagem, do cineasta e respectivos alter-egos, todos decalcados da vida e das suas vicissitudes, e em toda a sua materialidade e contingências perceptivas. Phillips parece, deste modo, perseguir uma tangibilidade do conceito de consciência no cinema, ao sublinhar a primazia da percepção no cinema de Sterneberg e a subordinação das narrativas à respectiva dimensão de visualidade marcada pela condição semi-subjectiva da câmara de filmar. Na introdução faz ainda referência ao filme *An American Tragedy*, realizado por Sternberg em 1931 por contrato com a Paramount, em substituição de Sergei Eisenstein cuja adaptação da novela de Theodore Dreiser (1925) não agradara aos Estúdios.

O capítulo 2, sob o título *Shanghai Express: Making Room for Faith in Appearances* é uma reflexão complexa e articulada a partir de uma *découpage* parcial do filme *Shanghai Express* (1932), e da análise textual dos diálogos onde questões como a verdade e o falso, a aparência e a fé parecem espelhar preocupações e obsessões do próprio cineasta. A epígrafe do capítulo - “*I have therefore found it necessary to deny knowledge, in order to make room for faith*” - indica explicitamente uma reflexão inspirada na dialéctica transcendental de

Immanuel Kant e na *Critique of Pure Reason*. A subtil convocação da filosofia Kantiana da Religião, em particular da questão da fé, diferente da opinião e do conhecimento cujas bases são experiência ou o argumento, justifica o contributo do filme para a compreensão da dimensão prática da fé e respectivo envolvimento com o livre arbítrio, o agenciamento e a questão da moralidade. Em contexto, poderíamos efectivamente questionar-nos em que medida estas e outras subtilezas filosóficas intersectam o cinema. Segundo o autor, o filme de Sternberg estabelece a mediação da fé com uma dimensão fenomenologicamente concentrada – isto é, *com centro* – na imagem | corpo de Dietrich; “o comportamento designado por fé [...] remete para a aparência (e.g. performance, semelhança, etc.) que é diferente da realidade. A aparência, enquanto tal não pode ser conhecida. É objecto de uma crença, que uma vez conhecida deixa de ser uma aparência para se tornar realidade” (p. 27).

Ocorre-nos um paralelismo com os mapas credíveis das paisagens cinemáticas que povoam o imaginário - mas também a realidade transformada – dos públicos que “viajam” através do cinema. A essas paisagens “geográficas”, parcialmente fenomenológicas, correspondem seguramente outras “paisagens” geocinemáticas, interiores, que os filmes ajudam a delimitar e que contribuem, directa ou indirectamente, para a (re)acção do espectador perante as vicissitudes da sua própria vida. Dito de outra forma: o filme é “mais do que um prazer para o espectador: [e] mesmo que ele apreenda a aparência como tal, e em contradição com o que ele conhece, na sua passividade tende a respeitar as fronteiras entre os aspectos estéticos e as atitudes práticas.” (p. 27). Este agenciamento justificaria a leitura de Phillips: “o que é importante para Sternberg é menos a demonstração das potencialidades dos cinema do que a força da imagem” (p. 33). Mais, é na exaltação do “exótico” e na operação de estranhamento que, segundo o autor, Sternberg mobiliza a potência da percepção. Tratar-se-ia, em última análise, de contrapor a crença do espectador à “hegemonia do conhecimento” (p. 36), caucionada pela suspensão da experiência quotidiana e respectivos valores do primeiro. Referindo-se à diegese, Phillips termina o capítulo sublinhando a ideia de que, no campo da experiência humana, cada envolvimento amoroso parece obedecer a uma “dimensão civilizacional larval” na qual nos reconhecemos e que nos leva a tratar-nos mutuamente “como se não fossemos, na verdade, os simples corpos moventes no espaço que sabemos que somos” (p. 40). Daí que, acrescenta, “na *mise en abyme* de *Shanghai Express* a crença na ficção cinemática espelhe o prazer da suspensão do conhecimento, que se substitui ao mesmo, recriando-o a partir de dentro, e oferecendo-o ao público mesmo quando [esse (re)conhecimen] se oculta na profundidade [semântica] da imagem” (p. 40).

Sob o título do capítulo seguinte, “*Blonde Venus: A Sale of Two Bodies*”, e a propósito do filme homónimo – *Blonde Venus* (1932) -, Phillips salienta a retomada das questões do corpo e da sexualidade - “a atracção sexual da personagem é indissociável do medium cinemático...” (p. 46) -, mas reflecte também sobre a performatividade do nome (e.g. Helen

Faraday, Helen Jones, Venus, etc.), e destaca a semelhança do apelido Jones com Jonas, nome original de Sternberg, alterado para Josef em 1911, pouco tempo antes do cineasta austríaco dar os primeiros passos no mundo do cinema ao obter, com apenas 17 anos, emprego na *World Film Company*<sup>2</sup>. Trata-se aqui, em meu entender, de convocar questões subliminares relevantes, nomeadamente a identidade e subsequente alteridade, mas também a possibilidade de (re)acção política dos filmes, através de uma memória sintomática do(s) nome(s), quer na história do cinema, quer na própria história, se relembramos a origem de Sternberg, filho de uma família de judeus ortodoxos em Viena, forçados a emigrar para os EUA, tendo mesmo ficado retidos na Ellis Island.

Phillips sublinha ainda a deferência de Sternberg ao mito da beleza feminina, filtrado pela referência ao romance de Émile Zola (1840-1902), *Nana* (1880), e à personagem central da cortesã. O filme seria, de resto, na opinião de Phillips, uma forma cinematográfica de consolidação do mito e, em última análise, um forte indício da empatia do cineasta com “a estrela enquanto estrela” (p. 45). Quase no final do capítulo, o autor consolida a ideia de que o cinema tem um acesso privilegiado a uma dimensão mitológica: “Para Sternberg, a tarefa do realizador não é a de saber como aceder ao mito, mas sim como controlá-lo. O eterno ‘presente’ do mito irrompe na imagem durante o processo de registo mecânico da realidade” (p. 54).

Em “*The Scarlet Empress* (1934): History as Farce”, Phillips assinala a sátira política de Sternberg ao despotismo na Europa, e a abordagem da História como espectáculo, embora sublinhe que o mesmo não é comparável ao filme de Charlie Chaplin *The Great Dictator* (1940) que considera uma resposta imediata a uma ameaça. Em *The Scarlett Empress*, Dietrich encarna a figura da Imperatriz Catarina II, *A Grande* (1762-1796), cujo reinado foi considerado a Época de Ouro da Rússia. A Imperatriz autocrata foi uma das defensoras dos ideais iluministas, levando ao limite os poderes do Estado Absolutista. Nas palavras de Phillips, o filme revela a “incoerência e a anarquia” num “ambiente simultaneamente ridículo e aterrador” onde “a arbitrariedade do exercício do poder sob o despotismo coincide com a impostura da farsa” (p. 63). Apesar da breve invocação de *Leviathan* (1651) de Thomas Hobbes (1588-1679), o filme é, na verdade, uma “falsa memória do despotismo”, uma simples “estória”, isto é, uma farsa... Catarina, *A Grande* terá sido reimaginada por Dietrich à imagem e semelhança de Mae West<sup>3</sup>, sua amiga e vizinha nos Estúdios, e o sucesso político da monarca no filme parece encontrar explicação plausível na sua “generosidade sexual para com o regimento do palácio” (p. 67).

De forma algo enigmática, e socorrendo-se da teoria do romancista Joseph Conrad (1857-1924) sobre a “missão da arte”<sup>4</sup>, Phillips propõe um tratamento superficial da questão da justiça, a partir deste filme: “A justiça de um filme como *The Scarlet Empress* [...] está localizada na superfície e provém do entretenimento que o filme providencia” (p. 60). Trata-

se aqui, bem entendido, da justiça *do e no* cinema. O cinema ilumina e torna visível o que se oculta na superfície das coisas, e é deste modo que a arte faz justiça à dimensão superficial do mundo. Uma vez mais, o autor convoca Kant, agora a propósito do conceito de “beleza livre” que induz um prazer estético desinteressado - tal como o fazem as flores, os pássaros “beija-flores” ou as fantasias musicais -, para concluir, de forma não menos indesvendável: “o que resta do despotismo em *The Scarlet Empress* é a beleza” (p. 64).

À semelhança dos capítulos precedentes, “*The Devil Is a Woman: Against the Off-Screen*” trata da dimensão de visualidade no cinema; o que se vê e o que está para além do visível, num questionamento das relações entre imagem e “verdade”, e entre narrativa ficcional e o “mundo real”. Para o autor, *The Devil is a Woman* (1935) – o último dos sete filmes semi-autobiográficos de Sternberg -, é o espaço de uma experiência que reflecte a “realidade extracinemática” (p. 76) e que pressupõe, em última análise, uma mobilização da experiência do espectador. Neste filme, a misteriosa “mulher fatal” (Concha), protagonizada por Dietrich, jamais poderá ser revelada no ecrã (*on-screen*). Em contrapartida, ela projecta nos muitos espectadores – os do presente e os do futuro -, a perpetuação do enigma engendrado pela montagem. E a recusa da revelação do que permanece fora do ecrã (*off-screen*) seria, a seu modo, uma forma de “cristalizar” o mundo, tal como o fazem a pintura e o teatro, enquanto artes da representação. Phillips socorre-se de André Bazin (1918-1958) para justificar a imperiosa necessidade (e a “presença” espectral) de um mundo existencial fora de campo, que propõe como “suplemento cognitivo no processo perceptivo do espectador. [...] Um espaço vazio num puzzle, [lugar ausente], sem o qual o jogo não poderia ser jogado” (p. 79); i.e., o *espaço ambíguo e ambivalente do cinema* onde a face visível de Dietrich “assume as propriedades do invisível” numa imagem holística que “liberta [Sternberg] da necessidade de provar a ‘verdade’ de um mundo fora do ecrã [e do estúdio]” (p. 87) caucionando o gesto idiossincrático de realização configurado pelo enquadramento. Para Sternberg - e ao contrário de Bazin (e de Alberti) -, o ecrã não é uma janela através da qual se contempla o mundo, mas é, isso sim, um mundo ele próprio mediado pela experiência, numa imagem espectacular que “aspira a um realismo perceptivo” (p. 87). Num breve diálogo com Martin Heidegger (1889-1976), Phillips questiona a afirmação do filósofo sobre a deterioração da audição e da visão “sob o domínio da tecnologia, em resultado da rádio e do filme”<sup>5</sup>, já que, justifica, “criar um mundo é muito diferente de activar a predisposição aos mundos na mente dos espectadores. O mundo que a obra de arte<sup>6</sup> estabelece para Heidegger é um espaço que excede qualquer experiência e que não pode ser reduzido à inteligibilidade e coerência do fenómeno” (p. 88).<sup>7</sup>

O autor estabelece ainda um paralelismo com *Stage Fright* (1950), de Alfred Hitchcock (1899-1980), e relembra o episódio da escolha do título do filme – inicialmente *Capriccio Espagnol*, da composição musical (1887) do mesmo título, de Nikolai Rimsky-Korsakov (1844-1908) - que Ernst Lubitsch (1892-1947) preteriu em prol de *The Devil is a Woman*, com

a suposta intenção de atrair audiências, o que não se verificou, apesar do rasgado elogio crítico do *New York Times*, à época. O próprio Sternberg – citado por Phillips – relembra o facto de o filme ter sido censurado e banido em Espanha, em pleno período franquista, sob a acusação de representação caricatural da *Guardia Civil*.

Finalmente, a conclusão “Toward an Ethics of the Moving Image” é um manifesto em defesa de uma dimensão pro-filmica que diferencia o cinema de outras artes (e.g. a pintura, a escultura...) e que torna a imagem credível para além de toda e qualquer verosimilhança. A ética do cinema – literal e não metafórica – pressupõe um acto de olhar o mundo alinhado com uma forma de contar uma estória cujo trajecto narrativo é antecipadamente conhecido pelo realizador. É uma ética subserviente, que se submete aos imperativos estéticos da composição. Deste modo, constitui “uma base pobre para um esteticismo amoral, porque os corpos pro-fílmicos não são identificáveis com o produto da imaginação do artista” (p. 93), ou com o resultado de uma “transcendência da imagem cognitiva do espectador” (p. 93). Em defesa do cinema e de Sternberg, contra Platão e os iconoclastas, Phillips liberta, também ele, os filmes da sua referencialidade, para responder às acusações epistemológica e teológica da imagem, advogando que a sua não assimilação à ‘verdade’ constitui justamente o garante da autonomia enquanto imagem e espectáculo. É neste sentido que o cinema de espectáculo de Sternberg propõe uma reflexão sobre questões éticas específicas da imagem cinematográfica e das suas ficções. Isto é, julgar as imagens e as suas personagens não é o mesmo que julgar os actos que as mesmas (re)apresentam.

Em suma, trata-se de uma reflexão primorosa cujas complexidade e profundidade se revelam nas múltiplas referências à filosofia e à história, à literatura e à música, mas também à história do cinema, entre outras impossíveis de mapear neste breve exercício de recensão. Finalmente, é preciso dizer que, ao circunscrever a análise aos filmes de um período específico, e nos seus próprios contextos, o estudo tem o mérito de não ceder à tentação de criar um modelo do cinema Sternbergiano. Contrariamente ao fechamento que um tal modelo poderia efectivar, o texto de Phillips entretece os filmes de Sternberg numa matriz universal do gesto que, tributário do *studio system*, toma em consideração as vicissitudes da vida e do mundo, apenas para, finalmente, se libertar do último e assumir-se simplesmente como *cinema*.

---

<sup>1</sup> Na verdade a propósito de *Morocco* (1930), o autor refere a abordagem de Laura Mulvey, nesta mesma perspectiva, no livro *Visual and Other Pleasures* (New York: Palgrave, 1989).

<sup>2</sup> A também designada *World Film Corporation*, empresa produtora e distribuidora, foi criada por Lewis J. Selznick in Fort Lee, New Jersey, tendo sido a base de vários estúdios das primeiras décadas do século XX.

<sup>3</sup> Mary Jane “Mae” West (1893-1980), actriz de “vaudeville” foi o protótipo de estrela da indústria do cinema Americano e do “star system”. Considerada como símbolo sexual, começou a sua carreira de actriz tardiamente, sob contrato com a Paramount Pictures.

<sup>4</sup> Conrad parece ter, de resto, uma certa afinidade com o próprio cinema; *Sabotage* (Hitchcock, 1936), *Dangerous Paradise* (William Wellman, 1930), *Lord Jim* (Richard Brooks, 1965), *Victory* (Jacques Tourneur, 1919), *The Rover* (Terence Young, 1967), *Smuga Cienia/The Shadow Line*

---

(Andrzej Wajda, 1976), *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979), ou *Almayer's Folly* (Chantal Akerman, 2011) são apenas alguns dos muitos filmes que resultaram de adaptações das obras do autor, alguns deles com os mesmos títulos das obras adaptadas.

<sup>5</sup> Cf. “The Turn” in Martin Heidegger, *Bremen and Freiburg Lectures. Insight Into That Which Is and Basic Principles of Thinking*, trans. Andrew J. Mitchell (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2012), 72.

<sup>6</sup> O autor alude aqui ao texto heideggeriano “The Origin of the Work of Art” (1935–36).

<sup>7</sup> Professor de Filosofia na University of New South Wales, em Sydney, James Phillips é autor de *Heidegger's Volk: Between National Socialism and Poetry* (2005) onde procura reflectir sobre os limites da implicação da obra Heideggeriana na promoção do nazismo. É também editor do volume *Cinematic Thinking: Philosophical Approaches to the New Cinema*, onde assina a Introdução (“What can cinema do?”) e um capítulo sob o título “Glauber Rocha: Hunger and Garbage”.