

## **Marlene Dietrich: um exemplo na descrição de um mito**

### **Introdução**

O piloto brasileiro de fórmula 1 Ayrton Senna era uma lenda. Houve outros pilotos de sucesso como Alain Prost e Nigel Mansell, mas somente Ayrton se tornou lenda. Romy Schneider é uma lenda, apesar de ter existido em sua época outras artistas tão boas quanto ela. John Kennedy é uma lenda, apesar de os Estados Unidos terem sido governado por outros presidentes que até fizeram mais do que ele. Lendas são pessoas que, quando mencionadas, logo provocam uma visualização da pessoa na multidão.

É oportuno lembrar, como as pessoas se tornam mitos. Por outro lado, é importante contar, ou mesmo mostrar os aspectos menos legendários de uma vida, preferindo os simpatizantes aos paparazzis porque “a leitura do mito esgota de uma só vez (...). Uma leitura mais profunda do mito não aumentará absolutamente nem a sua potência nem o seu fracasso” (BARTHES, 1999:51)

Marie Magdalene Dietrich teria completado 100 anos em 27 de dezembro de 2001. Em 1922 ela adotou o nome Marlene Dietrich e passou a dividir seu tempo entre o teatro, o cinema e o cabaré; dois anos depois nascia sua filha Maria, fruto de seu casamento com o assistente de direção Rudolf Sieber. A vida da maior estrela do cinema que a Alemanha já teve foi marcada pelo perfeccionismo, pela ousadia e por amores de ambos os sexos. Enigmática e fria, prussiana disciplinada, ícone de antigos movimentos feministas, antifacista engajada, suposta traidora da pátria, avó erótica do cinema – foram várias as facetas oferecidas pela diva alemã a sua legião de admiradores.

Lisboa-Rehberg (2001) defendeu, em seu trabalho de mestrado, as múltiplas faces de Dietrich, sem destruí-la enquanto mito. O mito alemão do cinema do século vinte é parte integrante da história alemã, como personagens e vozes políticas. Dietrich representa cada alemão que lutou contra a barbárie política nazista. Passada a guerra, teve que amargar a posição política assumida: foi por muito tempo xingada na Alemanha de “traidora da pátria”.

Dentre as muitas acepções do termo mito, há uma que remete à pessoa ou fato

representado ou concebido pela imaginação popular de forma exagerada (cf. Ferreira, 1986). Essa concepção do que seja mito pode ser mais ou menos aprofundada de acordo com os interesses de áreas distintas, como indica FERREIRA (1986) para a antropologia:

Narrativa de significação simbólica, transmitida de geração em geração e considerada verdadeira ou autêntica dentro de um grupo, tendo geralmente a forma de um relato sobre a origem de determinado fenômeno, instituição, etc., e pelo qual se formula uma explicação da ordem natural e social e de aspectos da condição humana.

A compreensão da fala de BARTHES (1999:132) assume a plenitude de uma mensagem, que não necessariamente seja oral, podendo ser formada por escritas ou por representações, que servem de sustentáculo à construção do mito: “o discurso escrito, assim como a fotografia, o cinema, a reportagem, o esporte, os espetáculos, a publicidade, tudo isso pode servir de suporte à fala mítica”.

### **Marlene Dietrich: do mega ao contido**

Marlene Dietrich foi considerada um mito do século passado, dando origem a inúmeras biografias e homeagens. Recentemente, a título de exemplo, foi organizada, por Bruno Fischli – diretor do Instituto Goethe, em São Paulo -, uma retrospectiva de seus filmes. O mito de Marlene Dietrich nasceu pelas mãos do diretor austríaco Josef von Sternberg, que em 1929 chamou a atriz para o papel da cantora de cabaré em *O Anjo Azul*. No dia seguinte à estreia do filme, a atriz foi ao encontro de Von Sternberg em Hollywood, e trabalhou com ele em outros seis filmes, contratada pela Paramount. Já os dois primeiros, o clássico *Marrocos* (Marocco, 1930) e *Dishonored* (1931), definiram o “Dietrich-Touch”: a *femme fatale* solitária, cujo passado não lhe dava paz. As mulheres às quais Marlene dava vida na tela eram inteligentes e independentes, assim como ela o era na vida real.

Em 1936, a atriz recusou os insistentes convites de Joseph Goebbels, ministro da Educação e Propaganda do 3º. Reich, para retornar à Alemanha, onde cada filme lhe renderia uma fortuna. Ela era a estrela de Hollywood que Hitler queria conquistar para fins de propaganda. Mas Marlene continuou nos Estados Unidos e, em 1939, tornou-se cidadã americana. Deu toda a ajuda possível aos imigrantes em Hollywood e, nos anos 1943/44,

interrompeu suas atividades no cinema para dedicar-se ao entretenimento de tropas americanas nos fronts na África e na Europa e a trabalhos em hospitais. Nessa época, ela incluiu em seu repertório a famosa canção “Lilie Marleen”, que a acompanharia até o final de sua vida. Por seu engajamento durante a Guerra, a atriz recebeu condecorações dos EUA, França e Israel. Mas na Alemanha muitos não a perdoaram por retornar ao país, e costumava repetir: “Sou berlinense, graças a Deus!”

Marlene Dietrich atuou em 55 filmes, trabalhando com diretores como Ernst Lubitsch, Billy Wilder, Alfred Hitchcock, Orson Welles e Fritz Lang; seu último grande papel no cinema foi em *Julgamento em Nuremberg* (Judgement at Nuremberg, 1961), dirigido por Stanley Kramer. Em 1953, ela iniciou sua igualmente bem-sucedida carreira de cantora, ou melhor, de *diseuse*, com um show em Las Vegas. Sua voz rouca e sensual deleitou platéias ao apresentar-se na ousadia misteriosa de sua aparência, fosse em seu esvoaçado chiffon branco ou em seu manto de cisne branco; em todos os continentes, fosse em Nova York, Londres, Paris, Moscou, Tóquio, Jerusalém ou no Rio de Janeiro – onde se apresentou em 1959 e gravou o LP “Dietrich em Rio” -, até 1975, quando quebrou o femur ao cair do palco em Sidney, na Austrália. No ano seguinte, passou a viver reclusa em seu apartamento em Paris. Em 1978, aceitou um último papel no cinema, no filme *Apenas um Gigolo* (Just a Gigolo), de David Hemmings. Em 1984, publicou, na França, seu livro de memórias, *Marl`ene D. par Marl`ene Dietrich*. A atriz morreu em 6 de maio de 1992, em Paris. Conforme seu desejo, foi sepultada em Berlim.

### **Exemplos de mitificação**

BARTHES (1999:131) assume que mito é uma fala, mas não uma fala qualquer. Dessa forma, o autor nega a possibilidade de interpretá-lo como um objeto, um conceito ou mesmo como uma idéia. Na verdade, é sistema de comunicação, é um modo de significação, uma forma: “O mito não se define pelo objeto da sua mensagem, mas pela maneira como a profere: o mito tem limites formais, mas não substanciais”.

Nesse sentido, cada universo é infinitamente sugestivo, ou seja, cada objeto do mundo pode passar de uma existência fechada, muda, a um estado oral, aberto à apropriação

da sociedade, pois nenhuma lei, seja natural ou não, pode impedir-nos de falar das coisas.

Exemplo 1:

Uma flor é uma flor, sem dúvida. Mas as flores cantadas por Dietrich em *Sag mir wo die Blumen sind* (“Digam-me onde estão as flores?”) não são exatamente uma flor, mas sim, uma flor cantada em nome do luto, da dor e da perda, investida de complacências históricas, resultado da perda de entes queridos depois de uma guerra. Em suma é um uso social que se acrescenta à pura matéria.

Exemplo 2:

Marlene Dietrich, ao cantar no dueto com Margo Lion *Wenn die beste Freundin* (“Quando a melhor amiga”) - peça de Marcellus Schiffer, autor de cabaré em Berlim, reconhecido como criador do revue literário que foi para o palco em 1928 - marcou uma grande mudança em seu “Dasein” (“modo de ser”) que descreve incessantemente o diálogo de duas mulheres que vão às compras.

É absolutamente claro, sobretudo, o quanto estão insatisfeitas com seus maridos e que elas têm um relacionamento íntimo, uma com a outra. No final da década de vinte, esta canção vira um hino extra-oficial para as mulheres lésbicas na Alemanha.

Exemplo 3:

*Ich bin die fesche Lola* (“Eu sou a Lola moderna”) Marlene Dietrich interpreta em *O Anjo Azul* como cantora de cabaré tocando o piano.

Nas duas primeiras linhas do estribilho "ich bin die fesche Lola, der Liebling der Saison" devido às regras do chanson, a tônica já tinha sido estabelecida. Através deles, recebemos também uma breve descrição de pessoa e função. Todos os seus versos são seguidos apenas de complementos, porém breves.

Lola canta a substância e o extrato do papel dela. O uso de sílabas curtas e sonoras como – lo – lie – la – song – long entram com harmonia na melodia, podendo ser parodiadas facilmente com humor. Quando Marlene interpreta Lola, ela atribui à palavra *Pi-a-nola* um

acento não reproduzível, que só a ironia berlinense consegue produzir, com o mesmo humor e ironia de si mesmo. O chanson da Lola se concentrou em fatos formulados em orações principais. Também o figurino se reduziu. Lola aparece em tricô, chapéu alto e meia-calça no palco, e dá o seu cartão de visita do novo chanson de filme assim: “Ich bin die fesche Lola...”

Os exemplos 2 e 3 são falas mitificadas de Marlene Dietrich como ícone de movimentos feministas da década de 20 e início de 30.

Assim mesmo, podemos observar a construção do mito Dietrich, pois não se pode a ela fazer referência sem, de fato, demonstrar com o que foi marcadamente registrado pela mídia. Pela estereotipização da mulher, que não é mulher, que não é homem, que não se enquadra, que é engajada. É a construção de um ser mítico pelas representações dela feitas. Vale ressaltar que o mito não pode definir-se nem pelo seu objeto, nem pela sua matéria, porque qualquer matéria pode ser arbitrariamente dotada de significação: a flecha apresentada para significar uma provocação também é uma fala (cf. Barthes, 1999); no filme *O Anjo Azul*, a posição de Marlene Dietrich na cadeira, na posição de cavalgar, ou mesmo sua interpretando “Ich bin die fesche Lola”, são igualmente uma fala que significa a erotização (id.131). Assim, o mito não é arbitrário como o signo, pois tem motivação e apresenta-se de forma ambígua e paradoxal, a exemplo de um álbi:

no álbi (...) há um lugar pleno e um lugar vazio, ligados por uma relação de identidade negativa (“não estou onde vocês pensam que estou, estou onde vocês pensam que não estou”). Mas o álbi comum (policial, por exemplo) tem um término: a dado momento, o real impede-o de girar. O mito é um valor, não tem a verdade como sanção: nada o impede de ser um perpétuo álbi: basta que o seu significado tenha duas faces para dispor sempre de um “outro lado”: o sentido existe sempre para apresentar a forma; a forma existe sempre para distanciar o sentido. E nunca há contradição, conflito, explosão entre o sentido e a forma, visto que nunca estão no mesmo ponto. (id.: 144-5)

A compreensão, portanto, de linguagem, discurso, fala, etc., é feita da seguinte forma:

toda a unidade ou toda a síntese significativa, que seja verbal ou visual: uma fotografia será, por nós, considerada fala exatamente como um artigo de jornal; os próprios objetos poderão transformar-se em fala se significarem alguma coisa. Esta maneira genética de conceder a linguagem justifica-se aliás pela própria história das escritas; muito antes da

invenção do nosso alfabeto, objetos como o kipu inca, ou desenhos como os pictogramas, eram falas normais. Isto não quer dizer que se deva tratar a fala mítica como a língua: na verdade, o mito depende de uma ciência geral extensiva à lingüística, que é a semiologia. (id.133)

Assim, toda a semiologia postula uma relação entre dois termos, um significante e um significado, ou seja, relacionam objetos de ordem diferente que constituem uma equivalência, mas não uma igualdade.

A partir desses desdobramentos da teoria barthiana, propõe-se a análise de um mito, ainda que, de antemão, estejamos conscientes de que “o mito não esconde nada” (cf. Barthes, 1999): ao contrário, ele revela porque “a relação que une o conceito do mito ao sentido é essencialmente uma relação de deformação” (Barthes, 1999:143), porque o mito, na essência, é um sistema duplo.

Qualidades tais como: o seu sério senso de responsabilidade alemão, o seu jeito brincalhão com a maldade e o pecado, sua tendência para o romantismo com mulheres e rápidos casos com homens, sua decisão à carreira e mesmo sua preferência pela roupa masculina marcam o mito.

Mesmo a foto dela torna-se sua marca, seu lacre – e sua prisão. SCHELL (1998) conseguiu uma exceção dos últimos vinte anos de vida de Dietrich: um autêntico retrato de um mito. O autor consegue, neste documentário, o que muitos tentaram, e não conseguiram. Nele, Dietrich, ídolo e estrela, fala de gerações inteiras de espectadores de cinema, e de sua vida: sua voz, seus comentários, suas respostas curtas e rápidas e imagens curtas de filmes de que participou formam um *collage*. Dietrich dizia: “meu rosto já foi fotografado o suficiente”, não sabia envelhecer.

Mesmo sem a intenção, favorecem a sua imagem mítica, pois passou os seus últimos anos de vida retirada do mundo, presa à cama no seu apartamento em Paris. Nenhuma legenda deixou vestígios de tantas coisas e pessoas para testemunhar, e essas pistas reforçam o símbolo de uma lenda.

Apesar de a história de Dietrich ser mundialmente conhecida, muitos desses vestígios ainda não foram trazidos a público. Após sua morte, apareceu uma avalanche de informações, justamente quando o tema já parecia totalmente esgotado. De qualquer modo,

ninguém conseguiu tirar deduções das pesquisas sobre Dietrich na literatura, sobre sua vida ou do livro de sua filha, Maria Riva.

Detalhadamente explicado, como o produto Marlene, o astro mundial, a mulher dos sonhos foi produzida e quais os sacrifícios que Dietrich teve que fazer para o seu constante trabalho no mito. O *Marlene Dietrich Collection* mostra tudo que de novo pode ser achado sobre Marlene Dietrich. Desde o seu início, os grandes fãs e os colecionadores do mundo ficaram instigados, estabelecendo assim, como a lenda foi, e é rica em conseqüências: desde o smoking preto e o seu manto de cisne até as novas peças de teatro sobre Dietrich.

Dietrich incorporava qualidades, que muitos ansiavam: sorte, perfeição, sucesso e glamour. Era iluminada por uma aura de aspectos diferenciados, pelo indeterminado e vago, bem como seu modo de conseguir seduzir igualmente os dois sexos.

Dietrich conseguiu manipular o público como quase ninguém entre os astros. Não foi a primeira mulher que se mostrou em trajes masculinos, mas, nos filmes, o cross-dressing servia até então, principalmente às cenas com vestimenta humorística para se esconder entre os homens e conseguir papéis masculinos, o que a fazia usar fraque e terno tão naturalmente como uma roupa feminina. Causou grande espanto, quando em 1932 apareceu para a inauguração do filme bíblico *The sign of the cross* em um elegante terno masculino. A partir daí, Dietrich, apresentou-se quase sempre em vestimenta masculinas, e lançou com isso uma nova moda. Exemplos tais como: *Marroco* (1930, Josef von Sternberg) e *Paramount on Parade* (1939), em que Dietrich apresentou-se de forma brilhante; num elegante fraque em *Seven Sinners*, em que aparece ela apararece em terno de marinheiro e chapéu de capitão no papel de Bijou Blanche.

Desse modo, tornou-se protótipo de um ser andrógino bissexual. Dietrich coloca-se acima dos papéis dos sexos, sem envolver-se em qualquer referencial de medida, enfatizando com isso o misterioso e o distante efeito de sua presença: “É necessário que a cada momento a forma possa reencontrar raízes no sentido, e aí se alimentar; e sobretudo, é necessário que ela se possa esconder nele. É esse interessante jogo de esconde-esconde entre o sentido e a forma que define o mito” (BARTHES, 1999:140).

## **Conclusões**

Foram levantados vários elementos que circundam a imagem de Dietrich, mitificando-a. A ambiguidade da artista perpetua o mito: ao mesmo tempo que critica a guerra, participa cantando para os soldados. Faz shows dirigidos para o público do mundo inteiro, mas veste-se com todo aparato da classe dominante. Esconde-se dos refletores da imprensa e usa strass e lantejoulas para evidenciar-se. Esconde-se em seu manto de cisne e desnuda-se, deixando à mostra sua calcinha de seda.

Percorre a trilha limítrofe entre o mega e o contido, desde sua história anterior de vida. Filha de oficial prussiano e vedete da noite. Constitui-se, assim, a imperatriz do paradoxo, em cujo reino é sua escrava a ambiguidade. Não entende a si, não compreende o outro; usa e deixa-se usar. Não admite a velhice que se manifesta em si, aceita o esteriótipo imagético da juventude e acaba por renunciar a vida real em troca da imortalidade.

Assim, ao mesmo tempo que deciframos o olhar, o gesto, a voz individualmente, renunciamos a realidade da imagem, porque ela é o instrumento.

Ler o mito mais profundamente, segundo Barthes, não trará nem sua exacerbação nem seu processo; porque ele é imperfectível e indiscutível. Caminhar pelo atalho da revolta contra a guerra ou contra a ideologia do governo alemão seria optar pela não compreensão do mito: “o mito é uma fala despolitizada” (Barthes, 1999), porque escoar incessantemente, evapora-se.

O sentar em posição de cavalgar, o olhar, as roupas, o esconder-se e mostrar-se em calcinhas de seda. Chegamos ao avesso do mito: não é cavalgar que faz o mito; não é a moda; não é a arte; não é o erotismo crepitante e exacerbado. Não é a voz, nem a fotografia. Não é cantar para os soldados. Não é mostrar-se, nem esconder-se. Não é a beleza. Não é a mulher engajada ou escondida, nem os momentos de angústia ou momentos felizes. Não é ser berlinense ou tornar-se cidadã americana. Não é ser homo ou heterossexual, porque “o mito é o nada que é tudo” (Fernando Pessoa).

## **Referências bibliográficas**

- BARTHES. Roland. **Mitologias**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- FISCHLI, Bruno.) **Marlene Dietrich, Leni Riefenstahl – Retrospectivas de filmes**. São Paulo: Sala Cinemateca. 18 de setembro a 6 de outubro, 2002.
- LISBOA-REHBERG. Lucilene **O Mito Marlene Dietrich canta Friedrich Hollaender: os matizes da canção de cabaré**. Sao Paulo. Dissertação de Mestrado (Educação, Arte e História da Cultura), Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2001.
- Para saber mais sobre o assunto, consulte:
- BACH, Steve. **Marlene Dietrich: Life and Legend**. Nova York: 1st Da apo ed, 1992.
- BEMMANN, Helga. **Marlene Dietrich. Ihr Weg zum Chanson**. Berlin: Musikverlag, 1990.
- DIETRICH, Marlene. **ABC de Marlene Dietrich**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1985.
- DIETRICH, Marlene. **Autobiografia**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.
- JACOB, Lars. **Marlene Dietrich**. Frankfurt: Neue Kritik, 2000.
- HANUT, Eryk. **Desejo-lhe Amor. Conversas com Marlene Dietrich**. São Paulo: Mandarim, 1998.
- HOLLAENDER. Friedrich. Die Musik in Tonfilm. In: SUDENDORF, Werner. **Marlene Dietrich. Teil 1**. Munique: Carl Hanser, 1977. pp107-8
- HOLLAENDER. Friedrich. **Von Kopf bis Fuss**. Bonn: Weidle, 1996.
- KAPLAN, E. Ann. **A mulher e o cinema. Os dois lados da camera**. Trad. Helen Potter Pessoa. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- KUEHN, Volker. (Org.) **“... und sonst gar nichts!” Das Friedrich Hollaender Chanson-Buch**. Hannover: Fackeltraeger, 1996.
- SUDENDORF, Werner. **Marlene Dietrich. Teil 2**. Munique: Carl Hanser: 1977. p. 95-6.
- SEYDEL, Renate. **Marlene Dietrich. Ein Leben in Bildern**. Berlin: Henschel, 2000.

This document was created with Win2PDF available at <http://www.win2pdf.com>.  
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.  
This page will not be added after purchasing Win2PDF.