UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E
LITERÁRIOS EM INGLÊS

SHEILA MARIA RIBEIRO SAAD

Driblando a censura:
O macarthismo e a figuração do trabalho em *Sunset Boulevard*, de Billy Wilder

São Paulo
2014

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E
LITERÁRIOS EM INGLÊS

Driblando a censura:

O macarthismo e a figuração do trabalho em *Sunset Boulevard*, de Billy Wilder

Sheila Maria Ribeiro Saad

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Marcos César de Paula Soares

São Paulo
2014

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

FOLHA DE APROVAÇÃO

SAAD, Sheila Maria Ribeiro

Driblando a censura: O macarthismo e a figuração do trabalho em *Sunset Boulevard*, de Billy Wilder

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção de título de Mestre.

Aprovada em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Ao meu pai,
que estará sempre
presente em minha memória.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. Marcos César de Paula Soares, agradeço por sua orientação desde a graduação, incentivando-me a estudar a relação entre política, literatura e cinema. Obrigada pelas discussões e colaboração, pelos livros e filmes emprestados, pela confiança em meu trabalho e pela inestimável oportunidade de aprendizado.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), agradeço pela concessão da bolsa de estudos durante parte da pesquisa, possibilitando maior dedicação a ela.

Aos funcionários do Departamento de Letras Modernas e do Serviço de Pós-Graduação da FFLCH, meus sinceros agradecimentos pelo auxílio prestado ao longo destes anos.

Ao Dr. Marcos Fabris e à Prof^{ra}. Dra. Mayumi Ilari, agradeço pela leitura atenta, discussão e indicação de bibliografia durante o exame de qualificação.

Aos companheiros da *Maison du Nord*, agradeço por mostrarem que é possível, no mundo acadêmico, ter um olho atento e, ao mesmo tempo, ser interessante, divertido e construir laços verdadeiros. Sem vocês, seguramente esses anos teriam sido muito mais árduos. Em especial, à Giuliana e à Lívia, pelas inúmeras leituras durante a confecção do texto, pelas discussões e sugestões sobre meu objeto de estudo.

Aos meus amigos, que compreenderam minhas ausências e minhas conversas monotemáticas. Em especial, à Clarissa, à Laura e à Lívia, pela sempre presente companhia (mesmo que ocasionalmente distante); pelo apoio, pelo ombro e pela amizade durante todos esses anos.

Aos meus pais, que sempre incentivaram e viabilizaram meus estudos, apesar de, muitas vezes, não compreenderem algumas de minhas escolhas. Ao meu pai, cuja formação humanista moldou meu caráter; e à minha mãe, cuja doação e amizade foram essenciais para o meu desenvolvimento.

Finalmente, ao Rafael, cuja compreensão, apoio, presença e carinho durante esses anos de pesquisa foram cruciais para o término dessa jornada. Obrigada por ser meu porto seguro, oferecendo-me sempre abrigo, amizade e amor.

RESUMO

SAAD, S. M. R. **Driblando a censura: O macarthismo e a figuração do trabalho em *Sunset Boulevard*, de Billy Wilder.** 2014. 177 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

Sunset Boulevard (*Crepúsculo dos Deuses*, EUA) foi coescrito e dirigido pelo cineasta Billy Wilder (1906-2002), entrando em cartaz em 1950 – período marcado pela ascensão do macarthismo nos Estados Unidos. Para burlar a censura imposta pelo *Red Scare*, o filme apresenta diversas possibilidades de interpretação, as quais serão perseguidas ao longo da análise. Dentre elas, observa-se o melodrama aos moldes hollywoodianos; um panorama da transição do cinema mudo ao sonoro (e suas implicações); um mapeamento das forças produtivas na indústria cinematográfica norte-americana; a proposta de uma organização de trabalho colaborativa (em oposição à hierárquica e alienada, estabelecida pelo fordismo); e a própria censura do *Red Scare*, que se faz presente por sua ausência. Duas formas de trabalho são apresentadas ao espectador (e ao protagonista) – o trabalho alienado e o trabalho colaborativo – e são utilizadas estratégias para expô-las e contrapô-las através da articulação de diversos recursos (como foco narrativo, instâncias narrativas, objetos cênicos etc.). Assim, é possível efetuar um mapeamento das opções que se desenham ao protagonista. Desta maneira, serão demonstradas não apenas quais possibilidades apresentadas foram adotadas (ou abandonadas) pelo protagonista e quais estratégias narrativas foram utilizadas para corroborá-las, mas também as implicações e consequências históricas de suas escolhas.

Palavras-chave: Alienação. Censura. Estados Unidos. Hollywood. Indústria Cultural.

ABSTRACT

SAAD, S. M. R. **Fooling the censorship: McCarthyism and portrayal of labor in *Sunset Boulevard*, by Billy Wilder.** 2014. 177 p. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

Sunset Boulevard (USA) was co-written and directed by Billy Wilder (1906-2002), being released in 1950 – a period well-known for the ascension of McCarthyism in the United States. In order to fool the censorship imposed by the Red Scare, the movie presents several layers of interpretation which will be pursued during the analysis. Among them, there is a typical Hollywood melodrama; a panorama of the silent film transition to the talkies (and its implications); a mapping of the labor force in the North-American cinematographic industry; the proposal of a collaborative work organization (in opposition to a hierarchic and alienated one, established by fordism); and the censorship imposed by the Red Scare itself, which appears through its absence. Two forms of work are presented to the spectator (and to the main character) – the alienated work and the collaborative work – and strategies are used in order to expose and counter them through the articulation of a plethora of devices (such as point of view, narrative instances, props etc.). Therefore, it is possible to map the options presented to the protagonist. Thus, not only which possibilities presented were adopted (or abandoned) by the main character and which narrative strategies were used to support them will be demonstrated, but also the implications and historical consequences of his choices.

Keywords: Alienation. Censorship. Culture Industry. Hollywood. United States.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Festa de Norma Desmond.	19
Figura 2: Vestuário de Gillis.	20
Figura 3: Oposição de cores e destaque para os “bastidores” da cena.	22
Figura 4: Saída de Norma e porta.	24
Figura 5: Identificação do narrador com o olhar da câmera.	32
Figura 6: O presente.	33
Figura 7: Gillis e os presentes.	36
Figura 8: Associação imagética entre empregados.	37
Figura 9: Iluminação expressionista e atuação histriônica de Norma adquirem tons fantasmagóricos.	42
Figura 10: Oposições expostas pelo uso da profundidade de campo.	48
Figura 11: A piscina de Norma.	49
Figura 12: Imprensa e policiais.	54
Figura 13: Bebidas.	55
Figura 14: Comunicação entre Max e Norma.	72
Figura 15: Associação entre Gillis e Max.	73
Figura 16: Set de filmagem.	83
Figura 17: Trabalhadores entre a câmera e o personagem destacado por ela.	84
Figura 18: Tabela organizacional do estúdio RKO em 1934.	94
Figura 19: O microfone.	98
Figura 20: Início da relação patrão/empregado.	116
Figura 21: Gillis é coagido a obedecer Norma.	117
Figura 22: Trabalho hierárquico e subserviência.	121
Figura 23: Trabalho colaborativo.	126
Figura 24: Imagem vampiresca de Norma.	141

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 CELEBRAÇÕES E RELAÇÕES DE PRODUÇÃO	18
1.1 A FESTA DE NORMA DESMOND COMO ALEGORIA DO TRABALHO ALIENADO	18
1.1.1 Alienação do trabalho: os músicos de Norma	40
1.2 A FESTA DE ARTIE GREEN COMO ALEGORIA DO TRABALHO COLABORATIVO	46
1.3 DIFERENTES FORMAS DE TRABALHO, DIFERENTES ESTILOS MUSICAIS	59
1.3.1 O tango e o jazz como formas de sociabilidade	63
2 A INDÚSTRIA CINEMATOGRAFICA HOLLYWOODIANA E SEUS TRABALHADORES	70
2.1 “POR QUE VOCÊ NÃO FICA AQUI E ASSISTE? O CINEMA MUDOU MUITO.”	70
2.1.1 Norma Desmond e o <i>star system</i>	74
2.1.2 O <i>studio system</i> e a fragmentação do trabalho	83
2.1.3 Possibilidade abortada	95
2.2 “ESCREVENDO PALAVRAS, PALAVRAS E MAIS PALAVRAS”	102
2.2.1 Dos Migrantes de Oklahoma à <i>Salomé</i>	102
2.2.1.1 <i>Sindicatos, credit system e cinema noir</i>	104
2.2.1.2 <i>O desemprego e o Red Scare</i>	109
2.2.2 O trabalho hierárquico e a falta de autonomia	113
2.2.3 O trabalho colaborativo como alternativa	122
3 DRIBLANDO A CENSURA	129
3.1 A UTILIZAÇÃO DO MELODRAMA EM <i>SUNSET BOULEVARD</i>	130
3.1.1 O melodrama e outros gêneros	135
3.1.1.1 <i>O jornalismo e o melodrama</i>	136
3.1.1.2 <i>O noir e o melodrama</i>	139
3.1.1.3 <i>O Bildungsroman e o melodrama</i>	146
3.2 A COLONIZAÇÃO DO IMAGINÁRIO PELO MELODRAMA	148
3.2.1 O amor servil de Max von Mayerling	151
3.2.2 A tentativa de suicídio de Norma Desmond	156

3.2.3	O fracasso da aprendizagem	159
CONSIDERAÇÕES FINAIS		162
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS		165

INTRODUÇÃO

Em vez de perguntar: como se vincula uma obra com as relações de produção da época? É compatível com elas, e portanto reacionária, ou visa sua transformação, e portanto é revolucionária? – em vez dessa pergunta, ou pelo menos antes dela, gostaria de sugerir-vos outra. Antes, pois, de perguntar como uma obra literária se situa no tocante às relações de produção da época, gostaria de perguntar: como ela se situa dentro dessas relações? Essa pergunta visa imediatamente à função exercida pela obra no interior das relações literárias de produção de uma época. Em outras palavras, ela visa de modo imediato à técnica literária das obras.

Walter Benjamin

O tema deste filme é muito, muito grande; é universal. É o oportunismo e suas consequências. É a própria natureza deste negócio, que é a exploração das pessoas e suas consequências. São estes elementos que fizeram com que o filme passasse no teste do tempo e continuasse vivo no interesse, na excitação e na fascinação das pessoas.

Nancy Olson

Diversas possibilidades de interpretação se apresentam ao espectador de *Sunset Boulevard* (*Crepúsculo dos Deuses*, EUA, 1950), coescrito e dirigido por Billy Wilder (1906-2002). Dentre elas, podemos elencar uma possível história melodramática hollywoodiana tradicional, um panorama da transição do cinema mudo ao sonoro, um mapeamento das forças produtivas na indústria fílmica norte-americana e a influência do *Red Scare* nessa indústria (que, conforme demonstraremos, se faz presente por sua ausência).

Entretanto, antes que efetueemos uma análise detida da obra, propomo-nos a relembrar – brevemente – seu enredo, cuja estrutura, seguindo alguns dos preceitos do cinema clássico¹, divide-se em um prólogo, três unidades que correspondem aos atos de uma peça de teatro convencional, e um epílogo.

O prólogo tem início com a aparente perseguição, a narrativa em *voice-over* em tempo presente e a aparição de um corpo boiando em uma piscina, de maneira a instigar o espectador a respeito do que levou o personagem a sua morte. Ele termina com um *fade out* e com a promessa, feita pela voz que nos conta a história, de nos levar para “onde tudo começou” e de nos colocar a par dos fatos de maneira imparcial, ao contrário do que faria a grande mídia.

¹ O cinema clássico, segundo Susan Hayward (2000), dominou a forma de produção hollywoodiana de 1930 a 1960. Segundo a autora, suas origens remontam ao melodrama, de forma que sua estrutura é baseada na tríade “ordem/desordem/restauração da ordem”, que funciona como motor da narrativa. Ademais, ela é centrada em um personagem e, consequentemente, é de motivação individual. O cinema narrativo clássico – costumeiramente dividido em três atos – necessita de um final, seja ele feliz ou não. Além disso, todas as ambiguidades do enredo precisam ser solucionadas. Aqui, o realismo é de extrema relevância – de maneira que a iluminação, filmagem e cores não devem chamar mais atenção que a edição, *mise-en-scène* e som –, então é necessário que o espectador seja situado temporal e espacialmente. O cinema clássico corresponderia ao teatro dramático, pois revelaria ao espectador uma “fatia da vida real” tal como ela é.

Também é no prólogo que são introduzidos elementos que remetem ao local e ao tempo em que está ambientada a história – não por acaso, a primeira tomada do filme nos mostra uma calçada com o nome de Sunset Boulevard, seguida pela frase de abertura de nosso narrador²:

Narrador (J.G.): Sim, isso é Sunset Boulevard, Los Angeles, Califórnia. São cerca de 5h da manhã³.

O primeiro ato, por sua vez, é onde conhecemos os personagens e suas motivações, descobrindo que Joe Gillis (William Holden) é um roteirista desempregado que, após recorrer inutilmente a todos os seus contatos profissionais, aceita trabalhar como *ghost-writer* no roteiro fadado ao fracasso escrito por Norma Desmond (Gloria Swanson), ex-atriz do cinema mudo e, como nos revela o narrador, sua assassina. Dessa maneira, “rapidamente, a audiência começa a compreender as motivações de suas ações [dos personagens] e, mais importante, os conflitos principais [que] são estabelecidos neste espaço. Esses conflitos movem a narrativa” (JEWELL, 2007, pp. 161-162, tradução nossa), de forma que, até o fim do primeiro ato, o espectador se encontra familiarizado com o enredo e com o que está em jogo. Esse ato segue até o momento em que Gillis impõe suas condições de trabalho à Norma, estabelecendo-se no apartamento sobre a garagem da mansão. Seu fim é cenograficamente marcado pelo fechamento das persianas deste novo quarto, seguidas por um *fade out* da cena.

O segundo ato, então, começa na manhã seguinte à cena anterior, abrangendo desde a convivência diária entre Norma e Gillis – os presentes que ela lhe dá, a ida dos personagens à loja de roupas masculinas, o jogo de *bridge* com os *waxworks* (colegas de Norma da era do cinema mudo), a retomada do carro de Gillis pela companhia a quem ele devia dinheiro e as duas festas de Ano Novo (que analisaremos no primeiro capítulo dessa dissertação) – até a tentativa de suicídio de Norma, decorrente de sua rejeição pelo protagonista. Essa tentativa resulta no retorno dele à mansão e no início de sua carreira como gigolô. Neste momento, portanto, a “audiência deve estar totalmente comprometida emocionalmente com as dificuldades do protagonista, que é frequentemente forçado a lidar com uma série de frustrações e reversos em sua fortuna, levando a crer que ele nunca alcançará seu desejo

² Apesar da existência de outras instâncias narrativas na obra, como demonstraremos em nossa análise, optamos por aplicar o termo “narrador” exclusivamente a Joe Gillis (personagem de William Holden), pois, por tratar-se de um narrador-protagonista – que “narra de um centro fixo, limitado quase que exclusivamente às suas percepções, pensamentos e sentimentos” (LEITE, 1993, p. 43) –, é ele quem conta, em primeira pessoa e mais explícita e predominantemente, a história de forma direta ao espectador.

³ Ao longo deste trabalho, os diálogos do filme serão transcritos em português. Os mesmos serão, também, majoritariamente retirados da Edição Especial para Colecionadores, da Paramount Collection, lançada em 2003. Em alguns casos, complementaremos as falas referentes à tradução utilizada pela edição selecionada, uma vez que, devido ao espaço limitado das legendas, nem sempre toda a fala original se faz presente na mesma.

objetivo.” (JEWELL, 2007, p. 162, tradução nossa). Além disso, é nessa etapa que a mudança e crescimento do protagonista têm início, sendo representada por seu reencontro com seu aparente par romântico (e também noiva de seu melhor amigo) – Betty Schaefer (Nancy Olson) –, culminando na eventual possibilidade de ambos trabalharem juntos em um roteiro.

O terceiro ato, por sua vez, “completaria o processo de crescimento pessoal dos personagens, alguns dos quais passariam a ver a vida de uma forma totalmente diferente do início.” (JEWELL, 2007, p. 162, tradução nossa). Tal crescimento pessoal, aos moldes do *Buildungsroman*⁴ (ou romance de aprendizagem, que será explorado no terceiro capítulo), pode ser relativamente atribuído a Gillis, já que seu contato com Betty – e, conseqüentemente, com a possibilidade de uma outra organização de trabalho – culmina em sua opção por colocar um fim a sua prostituição física e ideológica (uma vez que trabalhar em um material que ele despreza caracterizaria a venda de seus ideais). Esse processo de aprendizagem, entretanto, demonstra-se incompleto, como demonstraremos mais detidamente ao longo desta dissertação. Cenograficamente, este ato vai do início do relacionamento amoroso entre Norma e Joe – caracterizado pelo casal na piscina, pelos apelidos carinhosos utilizados por ela e pelas roupas de banho combinando – até o assassinato do protagonista.

Finalmente, o epílogo corresponde ao retorno da narrativa ao tempo presente, terminando com o *close-up* forçado (e frustrado) de Norma.

A segmentação acima, no entanto, apesar de conter algumas características gerais da obra, não resulta em sua compreensão aprofundada, uma vez que, como mencionamos, é possível que identifiquemos aqui a coexistência de diversas camadas significativas.

Uma dessas camadas nos remete às tradicionais histórias melodramáticas hollywoodianas que também são estruturadas, via de regra, em três atos e seguem os preceitos já mencionados do cinema clássico. Nela, observamos um rapaz endividado que, para conseguir permanecer com seu carro, aceita trabalhar para uma excêntrica senhora, com quem acaba tendo um relacionamento amoroso. A trama se adensa quando ele, ao se aproximar da noiva de seu melhor amigo, apaixona-se por ela, de forma que se configura um triângulo amoroso típico. O caráter e cavalheirismo de nosso protagonista, no entanto, falam mais alto que sua paixão e ele, honrosamente, põe um fim ao seu envolvimento com a jovem para que ela possa seguir sua vida com o amigo. Ao mesmo tempo, seu amor por ela não permite que ele siga ao lado da senhora que, num ímpeto de loucura, comete um crime passionai para evitar seu abandono. Essa descrição, aos moldes da estética melodramática, contém os

⁴ Tradicionalmente, o romance de formação ou de aprendizagem é caracterizado pelo foco destinado ao crescimento moral e psicológico de um personagem, no qual a alteração de caráter é extremamente importante.

personagens melodramáticos clássicos (a vilã, o herói e a mocinha) e veicula uma mensagem moral e, portanto, regressiva.

Outra possível leitura atribui significados um tanto diversos aos mesmos elementos narrativos descritos acima e tem como base a tradição do cinema *noir*. Através dela, podemos observar o contraste entre Hollywood dos anos 1920 e dos anos 1950 e é possível observamos críticas ácidas em relação a essa indústria e a essa sociedade corrompida. Desta forma, aqui a senhora, uma ex-atriz do cinema mudo, apesar de se configurar como vítima da entrada do som no cinema, é caracterizada como uma *femme fatale* e seria, portanto, a única responsável pela corrupção do caráter de Gillis – que se aproveita inescrupulosamente da situação. Com base nessa interpretação, a conclusão desenhada pelo crítico Ed Sikov se faz irrefutável: “todos no filme, em algum nível, são oportunistas [...]. São pessoas dispostas a se venderem não apenas pelo valor mais alto, mas por qualquer valor.⁵”. Sua conclusão reflete praticamente todo o movimento da fortuna crítica, que aponta constantemente para o caráter autorreflexivo da obra, uma vez que seu pano de fundo se relaciona ao fazer fílmico em si.

Sem o prejuízo de que as duas leituras acima possam ser, de fato, efetuadas, gostaríamos de apontar ainda para uma outra possibilidade, a qual faz com que o espectador observe elementos aparentemente secundários à narrativa que, até então, haviam sido negligenciados pela fortuna crítica. São exatamente estes elementos que buscaremos perseguir ao longo de nossa análise, de maneira a tentar efetuar uma leitura do filme em sua totalidade, compreendendo, ao final, algumas das diversas camadas de significação ali presentes.

Dentre eles, podemos citar o já mencionado caráter autorreflexivo apontado pela fortuna crítica. Acertadamente, os críticos observam que o enredo do filme se baseia na indústria cinematográfica hollywoodiana e, portanto, todos os seus personagens se relacionam a ela. Essa relação, no entanto, não fica confinada a um mero pano de fundo, mas se mostra inserida de maneira indissociável nas relações estabelecidas pelos personagens e em suas próprias configurações subjetivas.

Assim, como buscaremos demonstrar, ao contrário do cinema comercial, que busca explorar a subjetividade – descontextualizada historicamente – dos personagens, Wilder visa problematizar a situação destes *enquanto* trabalhadores desta indústria e, conseqüentemente, as relações de trabalho envolvidas. Ao fazer esta escolha, o diretor traz à luz um elemento oculto em praticamente toda a indústria hegemônica: o universo do trabalho.

⁵ Depoimento de Ed Sikov retirado dos extras disponíveis na Edição Especial para Colecionadores, da Paramount Collection, lançada em 2003.

Ao apagamento deste universo podemos relacionar a ideologia do drama que, segundo Peter Szondi (2001), pressupõe indivíduos autônomos, livres para decidir e agir conforme queiram – premissa essa impossível no mundo do trabalho alienado, uma vez que sua organização, baseada na divisão do trabalho e em sua padronização, não permite que aflorem características subjetivas dos personagens, tão caras ao drama, denotando a incompatibilidade entre o drama e o trabalho alienado. Tal paralelo entre as características do drama e do cinema narrativo clássico se faz possível, pois, segundo Susan Hayward (2000), essa tradição cinematográfica tem suas origens no cinema melodramático europeu e americano imediatamente anterior e, conseqüentemente, no melodrama teatral que lhe deu origem.

Tal forma dramática, segundo Nick Browne (1992, p. 211, grifo nosso, tradução nossa), é

a tradição da apresentação da imagética geralmente ditada pela relação da câmera com o espectador. Por exemplo, uma apresentação basicamente dramática tem como premissa que a filmagem demonstre essencialmente o que o espectador veria se a ação ocorresse no palco, e se, a cada momento, ele tivesse uma visão privilegiada da ação (de maneira que a mudança de ângulos apenas forneça “ênfases”). A edição seguiria o curso natural da atenção do espectador conforme implícito pela ação da *mise-en-scène*. Assim, a questão da **ação** – ou seja, quem está “atuando” e fazendo esses eventos aparecerem dessa forma – é referida não pelo autor ou narrador, mas pela ação em si, totalmente incorporada pelos personagens. Tudo que acontece deve ser claramente exibido para o olhar do espectador. Nessa teoria, todas as estruturas de apresentação são direcionadas a um local exterior à cena em que se desenrola a ação – a autoridade final, o espectador ideal.

Assim, podemos nos basear nos escritos de Szondi em sua *Teoria do Drama Moderno* para apontar outros aspectos presentes em *Sunset Boulevard* que acabam por subverter a ordem do drama, tais como: a quebra parcial da linearidade narrativa; a ideia ambígua de verossimilhança (uma vez que, mesmo com um narrador defunto, a linha entre realidade e ficção se mostra bastante tênue); a utilização de um narrador em *voice-over*, representado por Joe Gillis, em oposição à utilização exclusiva de diálogo; a menção a fatores históricos extrafílmicos, ao invés de uma existência independente e autossuficiente da obra; a inserção de um prólogo e de um epílogo, em oposição à tradicional e exclusiva divisão em três atos; e o direcionamento da fala ao próprio espectador, resultando na quebra da *quarta parede* existente entre ele e o palco. Tais elementos vão de encontro à ideia dramática de que aquilo que é representado é, de fato, uma “fatia da vida real”, capaz de se desenrolar independentemente do mundo exterior à obra.

Como buscaremos demonstrar ao longo desta tese, acreditamos que a incorporação destes elementos formais acaba por reforçar os elementos temáticos da obra, proporcionando

uma síntese entre forma e conteúdo. Este resultado, no entanto, não pode ser observado na recorrente apropriação dos mesmos elementos pelo cinema hegemônico, cujo interesse é puramente comercial, uma vez que estes são utilizados apenas como floreios que visam ao embelezamento retórico localizado, demonstrando-se irrelevantes para a estrutura da obra. A adoção de tais estratégias, já esvaziadas de significado e de cunho totalmente comercial, pode ser observada em propagandas de produtos da marca Bombril, em que há a quebra da quarta parede, pois o apresentador se dirige ao espectador; em filmes como *Supremacia Bourne* (*The Bourne Supremacy*, Paul Greengrass, EUA, 2004) e *Brilho Eterno de uma Mente sem Lembranças* (*Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, Michel Gondry, EUA, 2004), que promovem um rompimento na linearidade narrativa; e em *Sex and the City* (Michael Patrick King, EUA, 2008) e *George: O Rei da Floresta* (*George of the jungle*, Sam Weisman, EUA, 1997), cujas histórias são contadas por narradores que se dirigem ao espectador.

Ao levantarmos a hipótese, portanto, que a forma da obra reforça seu conteúdo temático – tornar visível aquilo que nos é costumeiramente invisível, a saber, o trabalho –, podemos efetuar uma nova leitura da obra.

Nela, passamos a observar tanto Norma Desmond quanto Max von Mayerling (Erich von Stroheim) e Joe Gillis como vítimas de uma organização de trabalho que, após utilizar seus funcionários à exaustão, os descarta a seu bel prazer. Esse descarte, conforme buscaremos demonstrar ao longo desta análise, é uma consequência de seus respectivos momentos econômicos e políticos. Dessa forma, podemos visualizar Norma e Max como artistas do cinema mudo que já não eram necessários ao novo formato do cinema sonoro e que tiveram sua subjetividade moldada pelo sistema de trabalho anterior. Ademais, passamos a enxergar em Gillis um escritor desempregado que, refletindo o panorama da indústria cultural hollywoodiana dos anos 1950, já fortemente assombrada pela caça às bruxas do *Red Scare*, é forçado a abandonar seus ideais e sofre um paulatino processo de alienação. Tal leitura possibilitaria, portanto, a compreensão da esquizofrenia de Norma como uma consequência de sua profissão, de forma que não apenas ela, mas também os outros dois personagens acabam por incorporar os seus papéis profissionais a suas vidas pessoais, passando a vivê-los integralmente em detrimento de suas subjetividades (o caso de Gillis, no entanto, é um pouco diferente, como observaremos).

Uma vez alterada a chave de leitura do filme, o papel representado por Betty Schaefer, que antes constituía apenas a terceira ponta do triângulo amoroso melodramático, sofre uma drástica modificação: de namorada ingênua, ela se torna a representante de uma outra

organização de trabalho – mas ainda inserida no contexto capitalista, a qual buscaremos explorar e contrapor àquelas estabelecidas pela racionalidade do trabalho burguês.

Ao longo desta análise, portanto, almejamos demonstrar que *Sunset Boulevard* se propõe a efetuar uma radiografia das forças produtivas na indústria cinematográfica norte-americana, não apenas avaliando seus avanços e retrocessos, mas também demonstrando na prática o embate entre duas possibilidades distintas de trabalho – o alienado e o colaborativo – através de sua própria existência. Tal utilização (ora regressiva ora progressista) do aparato tecnológico, bem como suas implicações, que norteará nossa pesquisa.

Para tanto, já no *primeiro capítulo*, propomo-nos a analisar duas sequências comumente ignoradas em sua potencialidade pela fortuna crítica: as duas festas de Ano Novo presentes na obra. Através deste estudo, demonstraremos que, já no segundo ato, dois horizontes de experiências de trabalho se revelam ao nosso protagonista (e ao espectador) para que ele possa analisá-los e efetuar sua escolha. Para tanto, todos os recursos cênicos – tais como foco narrativo, instâncias narrativas (câmera, *voice-over*, etc.), objetos, representação dos músicos em cena, entre outros – são mobilizados de forma a expor e contrapor essas duas formas de trabalho.

No *segundo capítulo*, aprofundaremos o estudo sobre estes horizontes de trabalho ao efetuar um mapeamento das formas de trabalho analisadas pelo filme dentro da indústria cinematográfica hollywoodiana (a saber, o *star system* e o *studio system*) e seus efeitos na subjetividade dos personagens. Para tanto, contemplaremos a ida de Norma Desmond ao estúdio, no terceiro ato, e faremos um levantamento das cenas em que Joe Gillis aparece trabalhando como escritor ao longo da obra, observando tanto as relações hierárquicas que surgem em cena quanto as colaborativas.

No *terceiro capítulo*, por fim, direcionaremos nosso olhar para os gêneros utilizados (melodrama, jornalístico, *noir* e *Bildungsroman*) ao longo da obra, para as possíveis leituras da mesma e suas implicações. Ademais, analisaremos o papel desempenhado pelo melodrama na sociedade e qual o impacto e função de sua adoção em *Sunset Boulevard*.

Acreditamos que, ao final da leitura detalhada destas passagens, o espectador obterá pistas capazes de ampliar seu escopo de análise, adensando as camadas de significação do filme de maneira a compor uma visão totalizante da obra. Desta forma, buscaremos, nas *considerações finais*, alinhar os três capítulos de maneira a elencar tais camadas e a analisar alguns limites e conquistas do projeto empreendido por Billy Wilder, por Charles Brackett e por D. M. Marshman Jr. (coautores da obra).

1 CELEBRAÇÕES E RELAÇÕES DE PRODUÇÃO

Diz-se que os americanos não têm consciência de pertencer a uma classe, não se identificam com seu nível econômico, frequentemente não se organizam em função desse nível, nem votam de acordo com os princípios que ele estabelece. [...] Mas isso é confundir impressões psicológicas com outros tipos de realidade social e econômica. Se os homens não têm “consciência de classe” em todos os momentos e em todos os lugares, isso não quer dizer que “não haja classes” ou que “na América sejam todos de classe média”. Fatos econômicos e sociais são uma coisa, as impressões psicológicas são outra, e podem ou não estar associadas àqueles. Ambos são importantes, e se as impressões psicológicas e as opiniões políticas não correspondem à classe econômica, devemos procurar as causas e não reduzir o fato econômico à psicologia, sem tentar compreender como ambos cabem juntos na estrutura nacional. Independentemente do que as pessoas pensam, a estrutura de classes, como organização econômica, influencia seu destino de acordo com as posições que ocupam. Se elas não compreendem as razões de seu comportamento, isso não significa que o sociólogo deva ignorar essas causas ou rejeitá-las.

Wright Mills

1.1 A FESTA DE NORMA DESMOND COMO ALEGORIA DO TRABALHO ALIENADO

Imaginemos uma festa de Ano Novo, com bebida, dança e música. O que nos vem à mente é um evento tradicional, com pessoas reunidas, comemorando a entrada do ano que se inicia. Este, no entanto, não é exatamente o contexto da primeira celebração festiva que testemunhamos em *Sunset Boulevard*.

A sequência tem início com uma música, um tango, que acompanha a entrada de Joe Gillis na cena, descendo as escadas da mansão, arrumando seu relógio de bolso – de ouro – e belamente alinhado no fraque que Norma lhe havia comprado. Durante seu breve trajeto, ele nos anuncia – em *voice-over*, já que também é ele quem nos narra a história em *flashback* – que foi nesta festa de Ano Novo que ele descobriu como a ex-atriz se sentia em relação a ele, o que seria, a seu ver, uma triste e embaraçosa revelação. Enquanto isso, a câmera o acompanha numa tomada panorâmica, visando mostrar as flores exuberantes e os arranjos natalinos ao redor de tristes e desgastadas colunas. Ao fundo, observamos um amplo salão de piso reluzente, um órgão, Norma dançando – solitária – e um grupo de músicos tocando.

Figura 1: Festa de Norma Desmond.

Vale mencionar que já aqui podemos observar um procedimento que se repetirá constantemente ao longo desta sequência: o plano em profundidade. Através deste artifício, conforme observaremos neste capítulo, o cineasta consegue captar todos aqueles envolvidos na cena, estabelecendo relações entre os mesmos e enfatizando, neste momento em específico, quão vazia está a casa (**figura 1**).

Retomemos, no entanto, a sequência. Após vê-lo, Norma caminha em sua direção, dançando, e o elogia, pedindo que ele se vire para que ela possa observar sua silhueta por trás. Ao fazê-lo, ela lança-lhe um olhar de cobiça, analisando-o por inteiro ao dizer que ele ficou perfeito, com os ombros alinhados. Ele agradece, mas avisa que são apenas ombreiras e que se sentiria mais confortável com seu tradicional – e bastante gasto – terno azul marinho. A seguir, ela lhe diz que não gosta de alfinetes e que preferiria que ele usasse uma pérola, ao que ele responde, descontraidamente, que não usará brincos.

Neste breve diálogo, podemos pontuar alguns aspectos presentes ao longo de toda a obra, como a ênfase ao vestuário masculino. Conforme nos evidencia o comentário do personagem, aqui suas roupas já haviam sido substituídas por outras novas e sofisticadas compradas por Norma – as quais dão a ele um ar requintado, aproximando-o dos grandes galãs do cinema mudo tão apreciados pela ex-atriz.

Figura 2: Vestuário de Gillis.

Conforme pontuaremos recorrentemente, essa questão das roupas, aparentemente irrelevante, foi cuidadosamente planejada e é de extrema importância para a compreensão da obra em sua totalidade. Ao observarmos a figura acima à esquerda, por exemplo, deparamo-nos com Gillis e seu empresário, em roupas largas e fora de moda num traje de golfe da era da Depressão, indicando, segundo Sam Staggs (2002, p. 131, tradução nossa), como estes profissionais eram vistos, “uma vez que ela [a figurinista] sempre tinha uma razão para a forma que vestia os personagens, é fácil compreender essa vestimenta como o escárnio oblíquo de Edith pelos empresários de Hollywood – com a cumplicidade, sem dúvida, de Billy Wilder.”. Podemos assim suspeitar que o figurino de todos os personagens foi cuidadosamente escolhido, de maneira a revelar não apenas algo sobre eles, mas também sobre seu momento histórico, como representações tipificadas.

É bastante relevante a modificação de Gillis, por exemplo, pois, conforme observaremos ao longo deste capítulo, são suas roupas as responsáveis pelo distanciamento entre o escritor e os demais trabalhadores da indústria hollywoodiana, com os quais ele deveria se identificar plenamente por pertencerem à mesma classe social. Sobre esse tema, Sam Staggs (*idem ibidem*) comenta:

Durante a primeira meia hora de *Sunset Boulevard*, Gillis usa uma roupa surrada para enfatizar sua penúria. A jaqueta e a calça, obviamente largas, cabem em seu corpo apenas de forma aproximada. A camisa, puída e sem forma, parece advinda de um poliéster antigo. Ele também não aparenta possuir nenhuma troca de roupas, uma vez que usa a mesma vestimenta mesmo após trabalhar para Norma. [...] Na sequência da mudança para roupas de alfaiate, uma modificação sutil ocorre não apenas em seu guarda-roupa, mas também em seu rosto: sua expressão se torna mais confiante, menos cansada. Após sua farra nas compras, Joe aparece bem vestido em ternos bem cortados e sobretudos masculinos que valorizam seu corpo. Neste fraque

de Ano Novo, ele de fato se assemelha a Valentino, reforçando assim os delírios de Norma e seu apego a um passado que já desapareceu.

Podemos também observar que, no diálogo, apenas uma menção é feita a roupas femininas – Joe se queixando do véu de Norma –, ao passo que diversas referências (sonoras e imagéticas) são feitas àquelas masculinas. Esse movimento, segundo Staggs, parece apropriado, uma vez que o objeto sexual em questão é um homem, caracterizando, portanto, uma das formas de trabalho mencionadas na introdução – a saber, a prostituição física do protagonista.

Tal trabalho está diretamente relacionado à modificação a que o excerto acima remete, uma vez que a mesma é representada pela aquisição de novas roupas, a qual está vinculada ao poder que Norma passa a exercer sobre as decisões de Joe. Essa interferência se deve ao fato de que, ao proporcionar-lhe tais recursos, ela adquire o direito de escolher aquilo que lhe pareça mais apropriado, mesmo que isso não o agrade – ao menos, não aparentemente.

Uma pista da tentativa de transformá-lo em uma imagem idealizada dos antigos galãs de cinema é a fala seguinte, em que Norma, após brindar, diz:

N.D.: O chão era de madeira, mas mandei trocar! Valentino disse que não há nada como ladrilhos para se dançar o tango. Vamos!
J.G.: Não no mesmo chão do Valentino!
N.D.: Eu o levo.

Observamos aqui uma evocação da imagem do ator (e dançarino) Rodolfo Valentino, uma vez que o protagonista, agora devidamente trajado, está no piso ideal para dançar tango com Norma. Podemos notar, no entanto, que tal paralelo se dá apenas parcialmente, uma vez que Gillis, ao contrário do galã, diz não saber dançar e seria, portanto, levado pela ex-atriz, subvertendo a ideia tradicional de que a mulher deve ser guiada pelo homem na dança. Não por acaso, conforme abordaremos no terceiro capítulo, este movimento se opõe àquele da narrativa, uma vez que é ele quem “guia” o acesso do espectador à figura de Norma.

Durante a dança do casal, ocorre a mencionada queixa de Joe quanto ao véu de Norma, de maneira que a ex-atriz lança seu véu ao chão com descaso. A câmera, no entanto, não segue o casal – que continua bailando – mas se fixa no véu caído no chão negro, que é apanhado pelo mordomo Max von Mayerling. É curioso observar aqui que todos os objetos da cena são escuros (o piso, o véu, a roupa e os calçados de Max), exceto pela tiara de diamantes e pela luva branca do empregado, que se destacam:

Figura 3: Oposição de cores e destaque para os “bastidores” da cena.

Assim, tendo em mente os fatores já mencionados a respeito da superioridade – ao menos financeira – de Norma, acreditamos que os contrastes acima expostos têm como objetivo denotar, ainda mais, a riqueza da ex-atriz, demonstrando que, além de possuir uma tiara de diamantes (insignificante a ponto de ser arremessada ao chão), ela conta com um mordomo para auxiliá-la em sua mansão (e realizar seus caprichos) – o qual é focado com a tiara, em plano americano, na cena seguinte.

Acreditamos que este, no entanto, não foi o único motivo que culminou na inclusão desta cena, uma vez que ela aponta para o tema já mencionado na introdução: a invisibilidade do trabalho. Assim, enquanto os (dois) convidados aparentemente se divertem na festa, Wilder nos mostra que há pessoas trabalhando para viabilizar esse divertimento (no caso, Max e os músicos).

Ainda no que tange a participação de Max neste momento, podemos observar que seu trabalho não se restringe àquele de um simples mordomo, uma vez que ele aparenta agir constantemente como um diretor de cena. Ao se portar como um mestre de cerimônias, Max controla todos os aspectos envolvidos na vida de Norma, de maneira a garantir que nada interfira na “cena” que se desenrola sob sua direção – vale mencionar que este movimento se faz presente em diversos momentos, como no envio de cartas de “fãs” para Norma, no cuidado com sua maquiagem e imagem (zelando para que os músicos não soubessem de sua tentativa de suicídio), nas ligações de Betty que não são passadas a Gillis, entre outros, e está diretamente relacionado à sua ocupação anterior a de mordomo, tendo em vista que ele era um proeminente diretor hollywoodiano (conforme ele explica para nosso protagonista em outra ocasião e como exploraremos no último capítulo de nossa análise).

Essa direção constante de Max está diretamente relacionada à alienação de seu próprio trabalho, uma vez que nele, assim como em Norma, pode-se observar o esfumaçamento da subjetividade.

Desta forma, ao apanhar o véu do chão, Max atua não só como um mordomo, mas também como um diretor, zelando pela aparência de perfeição e naturalidade do cenário; ou seja, sua atitude é pautada pela estética teatral característica de seus áureos anos de direção, a qual busca mostrar a cena como autônoma, mantendo a ilusão de que aquilo que se desenrola no espaço dramático, diante do espectador, é livre de quaisquer intervenções externas. Essa autonomia, no entanto, fica comprometida, uma vez que podemos *literalmente* visualizar alguém trabalhando para manter a ilusão de que não há qualquer tipo de trabalho envolvido.

Sobre a invisibilidade do trabalhador no cinema hegemônico, Jewell (2007, p. 163, tradução nossa) comenta:

Ironicamente, suas contribuições (dos trabalhadores) não deveriam ser notadas pelos espectadores. [...] Na verdade, a complexidade do processo do fazer fílmico em Hollywood era, em grande parte, escondida do público durante esse período [do cinema clássico] para não “estragar a mágica” da experiência do espectador. [...] O talento criativo de Hollywood operava atrás de uma cortina opaca e escondia seu saco de truques, fazendo seu trabalho parecer espontâneo e sem qualquer esforço.

Essa ironia apontada por Jewell pode ser observada também ao traçarmos um paralelo entre as ações de Max e o cinema hegemônico em si, já que ambos zelam pela aparência de autonomia e naturalidade da cena de maneira a garantir a invisibilidade do trabalho *através* do trabalho árduo de diversas pessoas envolvidas no fazer artístico. Wilder, no entanto, utiliza-se desta característica do cinema hegemônico de maneira progressista, uma vez que é através de suas premissas que ele torna visível tal invisibilidade.

Ainda ao pensarmos na atuação de Max como um diretor de cena nos moldes da estética teatral, é possível observarmos que a própria filmagem desta sequência na casa de Norma nos remete a um palco como espaço uno de atuação – em oposição à criação de um espaço verdadeiramente cinematográfico, expandido para além dos limites do enquadramento da câmera. Essa menção, nada ocasional, refere-se não apenas à forma do teatro dramático, mas também a dois momentos distintos – porém semelhantes – da história do cinema: o teatro filmado que marcou o início da história do cinema e o começo do cinema sonoro (sendo o último particularmente relevante em *Sunset Boulevard*). Para que possamos compreender a importância dessa inserção, faz-se necessária uma breve digressão.

Como o termo indica, o teatro filmado era a forma de filmagem utilizada no início do século XX que captava as atuações dos personagens num espaço semelhante a um palco, fornecendo um plano de conjunto deste ambiente. Além disso, a própria adoção da câmera estática situada na posição dos espectadores remete à encenação teatral convencional.

Conforme mencionamos acima, ao considerarmos a festa de Norma Desmond, apesar de observarmos a existência de outras estratégias cênicas, podemos apontar para a caracterização deste espaço como um palco teatral, cuja manutenção é feita por Max. Este espaço, portanto, é uno e familiar ao espectador: a sala da mansão, reorganizada.

Sobre este tema, Ismail Xavier (2008, p. 21) comenta:

Os elementos fundamentais para a constituição da representação encontram-se todos contidos dentro do espaço visado pela câmera, ocorrendo, além disso, um reforço desta tendência ao enclausuramento, proveniente de dois outros fatores combinados: (1) a própria configuração do cenário, tendente a produzir uma unidade fechada em si mesma; (2) a imobilidade e o ponto de vista da câmera, cúmplice no efeito sugerido pelo cenário, na medida em que a visão de conjunto evita a fragmentação do espaço em que a ação se desenvolve.

Essa sensação espacial de enclausuramento (causada formalmente pelo enquadramento da cena) se faz claramente presente não apenas na sequência da festa, mas durante praticamente todas as cenas que se desenrolam na mansão, já que estas se dão em um ambiente fechado. Ademais, tal percepção é corroborada pelo enclausuramento psicológico, causado pelo olhar arguto de Max e pela constante vigilância de Norma, ambos reforçados pelas incontáveis fotos da ex-atriz espalhadas pela casa e pela falta de fechadura nas portas – que se assemelham a olhos constantemente atentos –, indicando a falta de privacidade daqueles que lá habitam.

Figura 4: Saída de Norma e porta.

Outro elemento que remeteria ao espaço claustrofóbico da cena é a redução de possibilidades de entradas e saídas de atores – tal qual um palco. Podemos observar, assim, que há apenas duas formas de participar da festa: a escada, pela qual Gillis desce e Norma, após a discussão entre eles, sobe; e a porta de saída, utilizada por ele ao deixar a festa. Tal delimitação é tão clara que é caracterizada por portas que barram o nosso acesso aos demais espaços (nas figuras acima, o espaço em questão seria o quarto de Norma).

Esse espaço uno também tem a função de efetuar um recorte na cena, separando a cena principal (no caso, Norma e Gillis dançando) das cenas secundárias e/ou dos bastidores (Max pegando a tiara no chão e os músicos tocando). Com tal conhecimento em mente, observa-se um conflito das duas percepções de espaço, uma vez que, ao mesmo tempo em que o cenário é apresentado como um espaço uno cuja função é destacar a cena principal, os bastidores também são evidenciados pela câmera, trazendo à tona a já mencionada questão da invisibilidade do trabalho. Para tanto, há um aproveitamento máximo dos recursos cênicos e da mobilidade da câmera, atualizando e refuncionalizando o espaço uno teatral.

Essa menção à forma de filmagem utilizada pelos primórdios do cinema – cuja herança teatral não poderia ser mais clara – não é ocasional. Além de este estilo conviver aqui com estratégias de filmagens posteriores a ele – como a mobilidade da câmera e a profundidade de campo, conforme observaremos posteriormente –, ele é habilmente inserido de maneira a traçar um paralelo entre o início do cinema mudo e o do cinema sonoro.

Para que possamos compreender este paralelo, faz-se necessária uma breve explanação a respeito da implantação do som no cinema que, apesar de ter sido desenvolvido e aperfeiçoado por volta de 1907, foi utilizado apenas décadas depois. Tal adiamento se deveu aos gastos inerentes a essa utilização, uma vez que os estúdios teriam que investir um alto valor para a introdução de novos recursos em uma ocasião que eles não eram necessários, dado o sucesso do cinema mudo até então. No entanto, em 1927, no momento em que a economia norte-americana enfrentava uma grande crise financeira – a qual precedeu a quebra da bolsa de valores dos Estados Unidos e a consequente Depressão de 1929 –, os estúdios se viram obrigados a introduzir tal novidade, mesmo que tivessem que arcar com a adaptação de todas as salas de exibição.

Foi a Warner Bros. que, após enfrentar uma altíssima perda financeira, optou pela inserção de som em seus filmes, o qual deveria ser usado apenas para músicas de fundo. Para tanto, assinaram um contrato com a Western Electric, criando um sistema intitulado Vitaphone, responsável pela gravação e transmissão simultânea de som acoplado ao projetor. Mesmo assim, em 1927, a Warner Bros. se encontrava à beira da falência e se viu obrigada a

aceitar a revisão de contrato imposta pela Western Electric, que permitia o teste do som por outros estúdios. A Warner optou, portanto, por abandonar sua política de inserir o som apenas como música de fundo, lançando no mercado o primeiro filme sonoro da história, intitulado *O Cantor de Jazz* (*The Jazz Singer*, EUA, 1927), alcançando um enorme sucesso de bilheteria e se reestabelecendo, assim, como uma das grandes produtoras hollywoodianas.

Sobre o primeiro filme sonoro, Tony Berchmans (2008, p. 105), comenta:

O Cantor de Jazz (*The Jazz Singer*, 1927), estrelado por Al Johnson, foi o filme que de fato impulsionou essa nova perspectiva. Em 1927, as primeiras palavras gravadas foram ouvidas saindo de um filme. Em função da rudimentar qualidade dos microfones da época, os diálogos quase se limitavam a substituir algumas legendas dos filmes mudos. Os textos eram curtos e banais. Para se ter uma ideia, este filme teve apenas 354 palavras gravadas. Foi uma revolução, recorde disparado de bilheteria e, ao longo dos anos seguintes, os filmes sonoros foram aos poucos dominando totalmente os cinemas e os seus sons conquistando as plateias.

Perante o grande sucesso dos filmes sonoros, os demais estúdios se viram obrigados a trilhar o mesmo caminho da Warner. Para tanto, foram adquiridos empréstimos, o que acabou por acelerar o processo de transição do cinema mudo ao sonoro e determinou padrões técnicos, de maneira que todos os produtores trabalhassem com patentes, ou seja, com o mesmo equipamento e os mesmos métodos de gravação e sincronismo.

Assim, os grandes estúdios, já intimamente vinculados ao capital financeiro de Wall Street, recorreram uma vez mais a eles (sendo que a primeira vez foi no primeiro *Red Scare*⁶, após o fim da Primeira Guerra Mundial), assumindo grandes empréstimos junto aos mesmos visando conceber tais adaptações. De acordo com David Cook (2004), grande parte da soma creditada à Hollywood na ocasião partiu de dois gigantes da época: os grupos Morgan e Rockefeller, os quais também controlavam – não por acaso – a Western Electric e a RCA. Assim, em pouco tempo, representantes de tais grupos financeiros deixaram de ser simples

⁶ Com o surgimento dos filmes de longa metragem, os *nickelodeons* – pequenas salas de exibição cinematográfica acessíveis à classe trabalhadora, uma vez que seu ingresso custava a módica quantia de cinco centavos – passaram a ser substituídos, a partir de 1915, por salas maiores, mais modernas, elegantes e confortáveis para comportar a grande quantidade de espectadores. Com tal modificação, os aluguéis das mesmas se tornaram mais caros e, conseqüentemente, as entradas para o cinema também, acarretando na modificação do público: a burguesia passa a frequentar o cinema enquanto a classe proletária, até então a maior frequentadora dos *nickelodeons*, é barrada pelo novo valor das entradas.

O conseqüente aumento de custos desta inovação resultou no interesse dos produtores pela aquisição de formas de distribuição de seus filmes, a qual proporcionaria o escoamento rápido de mercadoria de maneira a minimizar riscos de empate de capital. Assim, as empresas financeiramente mais fortes passaram a adquirir os meios que lhes faltavam, impedindo que produtores, distribuidores e exibidores independentes conseguissem permanecer no mercado. Para viabilizar esse processo, os estúdios recorreram a Wall Street, que lhes emprestou dinheiro por duas razões centrais: pelo crescimento promissor da indústria e, conseqüentemente, por esta ser uma forma de persuasão e propaganda em massa por excelência, promovendo o *American Way of Life* em todo o mundo e evitando que os trabalhadores norte-americanos, inspirados pela Revolução Russa, se revoltassem – esse momento ficou conhecido como o primeiro *Red Scare*.

produtores executivos⁷ e passaram a integrar a diretoria dos estúdios cinematográficos, tomando decisões e dando poderes a engenheiros que nada sabiam sobre cinema, oriundos da indústria telefônica e radiofônica para trabalhar com o novo sistema sonoro.

É a este novo cinema que Norma se refere, com desprezo, em diversos momentos do filme. Observamos que ela, ao “profetizar” que a morte deste “novo cinema” seria gravada em cores e pelos microfones tão aclamados pela indústria, demonstra-se consciente, ao menos de maneira parcial, do processo que a marginalizou. No entanto, seu afastamento do mundo moderno faz com que ela não se refira ao momento de sua enunciação (1950, com o segundo *Red Scare*, uma nova crise financeira, desemprego etc.), mas sim ao surgimento do cinema sonoro e suas implicações.

Com tal informação em mente, seu comentário pode ser parcialmente compreendido ao considerarmos o retrocesso que ocorreu na indústria cinematográfica com a introdução de diálogos nos filmes. Devido às limitações de captação de som do microfone, os artistas tinham que se manter praticamente imóveis durante a filmagem das cenas.

Sobre este tema, David Cook (2004) menciona que, a princípio, de fato houve um retrocesso estético na indústria cinematográfica com a introdução de diálogos nos filmes. Segundo ele,

Os filmes pararam de se mover quando começaram a falar, porque, entre 1928 e 1931, eles virtualmente regrediram à sua infância em termos de edição e movimentos de câmera. Em grande parte, isto ocorreu porque os primeiros microfones que eram utilizados para gravar o som tinham dois defeitos substanciais. Primeiro, eles tinham um alcance muito limitado, então para que os atores fossem ouvidos na gravação, eles tinham que falar diretamente nos microfones. Isso teve um efeito regressivo, deixando os atores sem movimento dentro dos quadros em que eles emitiam suas falas [...]. A princípio, o sistema de som-no-filme também militou contra a edição, devido ao deslocamento necessário entre imagem e som nos sistemas ópticos [...]. Inicialmente, isto tornou impossível a edição de uma composição óptica impressa sem que fossem eliminadas também partes relevantes do som. [...] Em pouco tempo, todas as técnicas e habilidades artísticas desenvolvidas pelos diretores nos anos do cinema mudo foram deixadas de lado e esquecidas sob a sombra do microfone. (COOK, 2004, pp. 222-224, tradução nossa)

Com o advento da câmera parada, artistas como Buster Keaton e Charles Chaplin, que contavam com a câmera móvel para o desenvolvimento de suas *gags* em cena, tiveram ainda

⁷ Os produtores executivos (ou *producer-supervisors*) surgiram no momento em que o capital financeiro passou a se interessar pela aquisição dos circuitos de produção, distribuição e exibição. Assim, pouco depois da guerra, as ações de diversos estúdios foram negociadas pela Bolsa de Nova York e, tendo em vista o custo cada vez maior das produções, os estúdios recorreram mais e mais ao capital bancário, dando origem ao produtor executivo – “homem que representa os financiadores, mete o bedelho na confecção dos filmes e exige maior standardização dos produtos a fim de abaixar os custos de produção” (ROSENFELD, 2002, p.116) –, o que implica na interferência direta no controle dos negócios a favor de bancos ou financiadores.

mais dificuldades com a transição – uma vez que suas obras eram demasiado elaboradas para esse novo aparato estático. Wilder, ao inserir Buster Keaton como um dos *waxworks* (figuras de cera) que joga *bridge* com Norma no segundo ato, faz uma breve menção a todos aqueles que, por um motivo ou outro, não conseguiram se adaptar ao cinema sonoro e às suas limitações iniciais.

O crítico Gerd Gemünden (2008, p. 80, tradução nossa) acrescenta que,

Porque as câmeras tinham que ser revestidas para prevenir que o zumbido de seu mecanismo interferisse nos microfones que gravam as vozes dos atores, elas tornaram-se imóveis e estacionárias. [...] Se antes o estilo visual contava histórias, agora o diálogo simplesmente substituíra o trabalho da câmera. O tamanho de cenas individuais passou a ser determinado pelo diálogo e tendia a durar mais, com poucos cortes. Durante o período de transição, a arte de contar histórias visualmente foi desconsiderada, e levaria um tempo até que o filme sonoro conseguisse alcançar as conquistas artísticas do fim do cinema mudo.

A solução encontrada, mesmo que temporária, foi a locação da orquestra fora do set de filmagem, de forma que, enquanto tocavam, os atores atuavam seus papéis diante das câmeras; assim, “as deslocções da câmera destinadas a variar os ângulos e quadraturas exigiam da orquestra uma execução em prestações devido aos constantes cortes.” (ROSENFELD, 2002, p. 132). Desta forma, a produção de trilha sonora se revelou um processo caro e complexo, de maneira que qualquer deslize poderia ser significativo e fatal, fazendo um plano longo levar até três dias para ser rodado, já que qualquer ruído, qualquer barulho no estúdio, arruinava metros e metros de celuloide e quantidades correspondentes em discos.

Uma vez que a qualidade sonora não era excelente devido à disposição da orquestra fora do set e à quantidade de aparelhos e equipamentos ruidosos utilizados para as tomadas visuais dentro do set, foram adotadas novas técnicas⁸ que culminaram na evolução do cinema sonoro ao formato que hoje nos é familiar.

⁸ De acordo com Rosenfeld (idem, pp. 134-135), “gradualmente, os pioneiros da fita sonora passaram à pré-gravação das canções e à pós-gravação da música de fundo [...]. O cantor ou o ator podem assim concentrar-se totalmente na execução vocal sem a necessidade de, ao mesmo tempo, comportar-se com perfeição diante da câmera, que descobriria, nas tomadas aproximadas, com a crueldade própria à objetiva, certos traços desagradáveis à vista, quais sejam deformações da boca, veias inchadas do pescoço em consequência do esforço vocal etc. A gravação, portanto, é frequentemente feita num estúdio especial, perfeitamente preparado para dar o melhor rendimento acústico. No sistema de ‘pré-gravação’, o disco é preparado, hoje na realidade uma fita de metal ou um filme especial. Depois, durante as tomadas, esse ‘disco’ é tocado a fim de que o artista possa representar visualmente o movimento dos lábios, os movimentos e ações, sincronizando-os precisamente com o ‘disco’. O sistema de ‘pós-gravação’ é de preferência usado para o registro da música de fundo, depois de ter sido realizada a obra da câmera com cuidadosa marcação de tempo. Depois, passando o filme, a orquestra sincroniza a música.”.

Esse momento de transição e adaptação fez com que diversos atores e atrizes simplesmente desaparecessem da indústria cinematográfica. Como retrata Buster Keaton magistralmente em *Free and Easy* (EUA, 1930), alguns destes atores foram descartados por não terem a voz adequada; outros, por não saberem cantar; outros, por terem algum sotaque estrangeiro; e outros, como o próprio Keaton, simplesmente por serem talentosos *demais*, não adaptando seu estilo fílmico àquele da nova ordem de trabalho que, a princípio, era regressivo.

Em suma, a câmera estática do início do cinema sonoro opõe-se drasticamente à extrema mobilidade de câmera do cinema mudo que, visando evitar a monotonia, trabalhava com “mudanças de ângulos e quadraturas, rápido câmbio de *long shots* e *close-ups*, tornando a gravação simultânea e adequada [de som] quase impossível.” (ROSENFELD, 2002, p. 132). Essa falta de mobilidade assemelha-se àquela do início do cinema mudo – período esse que, conforme mencionamos, ficou conhecido como teatro filmado.

Ao observarmos, portanto, que a câmera parada (e suas limitações) foi inerente aos dois processos históricos – o início do cinema mudo e do sonoro – é possível que tracemos um paralelo entre ambos. Este paralelo não é ocasional e implica em um comentário respeito da potencialidade do cinema e do uso progressista do aparato e de seus avanços tecnológicos. Assim, mesmo que ambos os processos de avanço tenham tido um momento inicial de retrocesso, e mesmo que estes avanços (especialmente os do cinema sonoro) estivessem profundamente relacionados aos interesses do capital financeiro, Wilder demonstra que é possível fazer uma utilização progressista do aparato. Ele vale-se, portanto, de seu conhecimento a cerca da história do cinema para demonstrar, na prática, que foi esta evolução que culminou na produção de obras excepcionais – como o próprio filme *Sunset Boulevard* – e que ela não deve ser desprezada, uma vez que segundo Walter Benjamin (2008, p. 129), “para o autor como produtor o progresso técnico é um fundamento do seu progresso político.”.

Visando demonstrar este posicionamento, podemos inferir que o diretor, visando confeccionar uma obra capaz de demonstrar o funcionamento e a história da indústria cinematográfica hollywoodiana, faz o uso produtivo das diversas técnicas aqui mencionadas – a saber, a criação de um espaço uno, a mudança de foco narrativo (que observaremos

Posteriormente, ainda segundo o crítico, foi adotado o sistema de canais múltiplos de som, que permite a gravação separada de diversos segmentos sonoros, através de microfones especiais, em canais particulares. Tal segmentação proporciona maior possibilidade de mistura, equilíbrio e harmonização do conjunto sonoro, obra essa realizada por um engenheiro de som. Desta forma, “o mínimo de erro cometido numa seção, num sistema de um só canal, tornaria necessária a repetição total. O sistema de múltiplos canais [ao contrário,] possibilita a repetição parcial.” (ROSENFELD, 2002, p. 136).

posteriormente), a mobilidade da câmera e a profundidade de campo, a qual começou a ser desenvolvida já no cinema mudo e atingiu seu auge com as novas técnicas adotadas por Orson Welles em *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*, EUA, 1941).

Vale mencionar que o emprego de técnicas tão distintas pelo diretor não visa apenas demonstrar a evolução tecnológica e como a mesma pode – e deve – ser utilizada produtivamente pela indústria, mas visa também evidenciar, uma vez mais, o tema do trabalho nesta indústria. É através da utilização da profundidade de campo, por exemplo, que observamos o trabalho incessante de Max e dos músicos (conforme analisaremos posteriormente).

Ademais, também é através da menção ao início do cinema sonoro que Wilder remete ao problema crônico do desemprego de inúmeros trabalhadores da indústria fílmica norte-americana, por motivos distintos, tanto no momento de sua transição – representado aqui por Norma Desmond, Max, os *waxworks* e, como analisaremos posteriormente, os músicos que ali tocavam – quanto no momento da filmagem da obra – representado por Joe Gillis e por muitos dos convidados da festa de Artie Green.

Após essa breve digressão, retornemos à festa.

A câmera se volta novamente ao casal, em primeiro plano, e o silêncio é interrompido por Gillis que, ao olhar para o relógio e questionar Norma sobre os demais convidados, descobre que a festa é apenas para os dois. Após o breve desconforto que segue esta revelação, ele busca romper com tal sensação, comentando:

J.G.: À meia-noite, podíamos tapar os olhos das orquestras e quebrar taças de champagne na cabeça de Max.

N.D.: Você acha tudo isso muito engraçado.

J.G.: Um pouco.

Notamos aqui as diferentes expectativas e reações dos personagens, uma vez que Norma planeja um momento romântico a ser vivido a dois enquanto Gillis, desconfortável com a situação, emite comentários sardônicos. Tais diferenças apontam para uma *mescla de*

registros que se faz constantemente presente no filme, como o melodramático, encarnado, neste momento, por Norma, e a comédia ácida de Gillis – e do próprio Billy Wilder.

Vale mencionar que a ideia de Norma como alguém que está constantemente atuando é enfatizada pela escolha de seu próprio figurino:

O dia de Norma Desmond parece incluir um complicado ciclo da ‘mulher bem-vestida’, retirado das mulheres da alta burguesia e adaptado por Hollywood. Pela casa, Norma varia entre roupões e túnicas matinais, entre *tailleurs* vespertinos, trajes de passeio e noturnos, todos espetacularmente ornados com acessórios chamativos. Para noite, ela tem uma coleção de camisolas adequadas para uso regular e festivo, incluindo a Melhor Roupã de Ano Novo da tentativa de suicídio. Esse desfile de vestuários glamourosos se assemelha a um mix surreal de figurinos para Myra Breckinridge, Lady Macbeth, e os meninos de *Priscilla, A rainha do Deserto*. “Porque Norma Desmond era uma atriz que se perdeu em sua própria imaginação”, disse Edith [figurinista de *Sunset Boulevard*], “eu tentei fazer parecer que ela estivesse sempre interpretando alguém”. (STAGGS, 2002, p. 128, tradução nossa)

Ao contrastarmos as ações e expectativa de Norma com a acidez de Gillis, podemos observar que ela se dá também através da utilização, neste momento, do *close-up* – amplamente utilizado em melodramas, uma vez que este ressalta características subjetivas dos personagens, aumentando a identificação do espectador com os mesmos. Ao analisarmos sua utilização no diálogo acima, no entanto, verificamos que ela faz sentido apenas para Norma, que está presa à forma do melodrama. Seu uso, portanto, condiciona-se à sua perspectiva, uma vez que ela acredita estar vivendo uma grande paixão, colocando-se assim no papel de heroína melodramática ao qual estava habituada desde que começou a atuar (essa postura é adotada pela personagem durante boa parte da narrativa, de maneira que é traçado um paralelo – pela própria ex-atriz – entre sua história com Joe Gillis e a história de Salomé⁹ com João Batista). Joe Gillis, ao contrário, não está vinculado ao registro melodramático e tampouco nutre sentimentos afetivos pela ex-atriz, de maneira que não caberia à sua perspectiva o uso do *close-up*.

Acreditamos, então, que a utilização do *close-up* aqui traz em si uma função dupla: uma delas é demonstrar a existência de uma instância organizadora da obra (a saber, o autor

⁹ A história bíblica de Salomé foi recontada inúmeras vezes por diversos autores – inclusive por Norma, que escreve um roteiro fracassado sobre ela. Segundo a bíblia, Salomé era filha de Herodes Filipe e Herodias, mas foi criada por seu tio, Herodes Antipas. A moça seduz o tio ao dançar para ele em uma festa em seu palácio, e ele se compromete a dar-lhe qualquer recompensa que ela queira. Neste momento, ainda segundo a bíblia, a mãe de Salomé intervém e a induz a pedir a cabeça de João Batista, que acusava Herodias de adultério e estava preso no palácio. Herodes cumpre sua promessa e entrega a cabeça do profeta à sobrinha em uma bandeja. Acreditamos, no entanto, que a história a qual Wilder se refere é aquela de Oscar Wilde, na qual Salomé se apaixona pelo profeta e, ao ser rejeitada pelo mesmo, vale-se da promessa do tio e pede sua cabeça em uma bandeja.

implícito¹⁰) – além da clara narração em *voice-over* de Gillis; e a outra se refere a sua refuncionalização, uma vez que acabaria por lançar um comentário sobre a ilusão de Norma – a qual permeará toda a obra e desencadeará no trágico assassinato cometido por ela.

Depois do diálogo acima, a câmera alta registra todo o espaço uno da sala. Há uma sobreposição de imagens, na qual o casal desaparece e, simultaneamente, observamos Norma ajustando uma piteira exótica em sua mão, concomitantemente ao comentário de Gillis em *voice-over*:

Narrador (J.G.): Uma hora se arrastou. Eu me sentia preso como aquela coisa no dedo dela.

Ao observarmos o movimento de câmera desta cena, notamos que, no momento da enunciação, há um *close-up* nas mãos de Norma com a piteira e, progressivamente, a câmera sobe e faz um *travelling* para trás, revelando, aos poucos, o conjunto da cena: ela sentada no sofá, com Gillis ao seu lado com aparência de enfado.

Figura 5: Identificação do narrador com o olhar da câmera.

¹⁰ O termo “autor implícito”, emprestado do universo literário, será adotado ao longo de nossa análise ao refletirmos sobre a instância que, além de organizar a obra em sua totalidade, insere comentários (visuais, sonoros etc.) nas cenas, de maneira que o espectador participe da construção de sentido do filme, estabelecendo relações entre os elementos em cena e as próprias cenas que, num primeiro momento, podem parecer desconexos.

De acordo com Luís Miguel Cardoso, em *A problemática do narrador: da literatura ao cinema* (2003, pp. 62-63, grifo do autor), “é iniludível que no Cinema toda a narrativa que nos é transmitida por uma personagem está integrada numa narrativa mais alargada, uma **Diegese Principal**, em primeiro nível, da responsabilidade de um narrador extradiegético. Contudo, enquanto que em Literatura o narrador pode ser responsável pela totalidade da narração, no Cinema, o narrador-personagem apresenta uma história que está inserida numa outra mais abrangente. Na verdade, a narrativa principal é aquela que é traduzida pelos códigos cinematográficos e que é da responsabilidade de um narrador externo, e que constrói o seu texto de uma forma não verbal. Este narrador filmico externo tem merecido profundas e apuradas análises.”. Desta forma, mesmo que Gillis se demonstre como o único responsável pela narrativa, ele está inserido no discurso do narrador externo que, ainda segundo Cardoso, “vai apresentando, em simultâneo, um conjunto de comentários, análises, reflexões, através da montagem paralela, sobreimpressões, alterações no ponto de vista e intervenção explícitas.”.

Tal constatação nos revela que o olhar da câmera, neste momento, coincide com a narrativa de Gillis, de maneira que podemos afirmar que o foco narrativo adotado aqui volta a ser o do próprio escritor (ao contrário da utilização do *close-up* mencionada acima).

Na sequência, ele recebe um presente de Norma (uma cigarreira de ouro com dedicatória, como o filme nos revela posteriormente). Apesar de o protagonista afirmar que não poderia aceitar o presente, pois ela já havia lhe comprado muitas coisas, a câmera nos revela que ele não faz qualquer movimento visando retornar o objeto à Norma, mas sim o coloca do outro lado do sofá (e, em uma cena posterior, ele faz uso do presente).

Figura 6: O presente.

Podemos notar, portanto, que mesmo havendo uma coincidência momentânea entre câmera e foco narrativo no momento imediatamente anterior, há aqui um novo descolamento dos mesmos, proporcionado, assim como o anterior, pelo autor implícito, que visa fornecer mais elementos ao espectador do que o simples relato do narrador. Ao evidenciar essa discrepância entre fala e ação, o autor implícito insere um comentário na cena, ressoando outros momentos, os quais visam alertar o espectador de que o mesmo deve desconfiar daquele que está com a palavra.

Dentre estes elementos, podemos mencionar também a já citada mescla de gêneros e a menção a outros estilos hollywoodianos. Tal utilização, recorrente na obra, aponta não apenas para seu caráter autorreflexivo – já que ela é narrada por um roteirista (mesmo que morto) dessa mesma indústria –, mas também para a refuncionalização progressista destes gêneros, uma vez que, quando combinados, eles desestabilizam as expectativas tradicionais dos espectadores (indo de encontro àquelas criadas pela tradicional divisão em três atos do cinema clássico), fazendo-os refletir sobre aquilo que está sendo assistido.

Esse alerta do autor implícito também está presente na adoção de outros focos narrativos, os quais não são tão explícitos quanto o de Gillis. No momento em que ele e Norma conversam sobre o presente que ela lhe deu, por exemplo, é adotada a utilização de campo/contracampo, de maneira que o foco narrativo se alterna entre ambos. Nós, no entanto,

não lhe damos grande importância, pois esse é um método extremamente corriqueiro no cinema hegemônico. Além disso, nosso contato com a ex-atriz, via de regra, é intermediado por Gillis (exceto pela cena do estúdio, que analisaremos no próximo capítulo), de maneira que não aderimos ao olhar de Norma. Outro exemplo, também presente na festa de Norma, é quando a câmera se coloca sobre o ombro de Max, de forma a adotar, mesmo que brevemente, seu ponto de vista. Esse movimento, ainda que rápido, visa reforçar a função de Max na narrativa como um dos elementos organizadores da obra.

O espectador, entretanto, por estar mais exposto ao ponto de vista de Gillis, uma vez que é ele quem nos narra o acontecido, pode acabar falhando (ao menos, a princípio) em perceber os mesmos elementos que passam despercebidos pelo roteirista. Sobre essa identificação, Ismail Xavier (2008, p. 35) comenta:

Em boa parte das situações em que ela [a câmera subjetiva] é utilizada, o fato de que o espectador observa as ações através do ponto de vista de uma personagem permanece fora do alcance de sua consciência. É neste momento que o mecanismo de identificação torna-se mais eficiente (não surpreende que seu uso mais sistemático seja nos momentos de maior intensidade dramática). Nosso olhar, *em princípio identificado com o da câmera*, confunde-se com o da personagem; a partilha do olhar pode saltar para a partilha de um estado psicológico, e esta tem caminho aberto para catalizar uma identidade mais profunda diante da totalidade da situação.

É, portanto, por já termos nos identificado com Gillis e estarmos propensos a aceitar sua história sem questioná-la – uma vez que, como apontaremos no terceiro capítulo, ele se utiliza de diversas estratégias para cooptar a simpatia do espectador, colocando-se no papel de vítima ao invés de assumir seu caráter arrivista –, é possível que não observemos a intervenção de outros focos narrativos e do autor implícito.

Constatamos, assim, que apesar de Gillis se apresentar como único narrador e foco narrativo da história, ele é apenas um dos elementos que compõem o quebra-cabeça que se configura diante do espectador, uma vez que há outros componentes que também organizam as cenas, como Max, Norma e o autor implícito. Notamos que o roteirista, no entanto, falha em perceber que ele não é o único a arquitetar a história à qual o espectador tem acesso, não percebendo que ele mesmo é, por vezes, dirigido pelo mordomo (por exemplo, recebendo ordens incessantemente de Max desde o momento em que chega à mansão) e que, ao contrário do que acredita, é literalmente “guiado” (não só na dança) por Norma durante boa parte da interação entre os dois, bem como pelas implicações do momento econômico no qual está inserido.

Em suma, todos esses procedimentos – utilização de campo/contracampo, adoção de outros pontos de vista, filmagem em plano médio –, conforme mencionamos anteriormente, juntamente aos cortes e montagens, são inseridos pelo autor implícito de forma a emitir um alerta a seu espectador: não acredite totalmente na história deste narrador, pois existem outros elementos a serem considerados para compor a narrativa em sua totalidade – os quais não são compreendidos em sua totalidade por Gillis. São esses elementos que, uma vez explorados, possibilitam a compreensão das diversas camadas interpretativas que nos propomos a estudar ao longo deste trabalho.

Retomemos a cena. Ao ter seu presente *verbalmente* rejeitado, Norma falha, no início, em perceber o motivo que o levou a proferir tal recusa, afirmando que não seria um problema para ela, uma vez que ela é rica, “muito mais rica do que esses novos desclassificados de Hollywood!”, enunciando todas as suas posses:

N.D.: Eu tenho um milhão de dólares.

J.G.: Fique com ele!

N.D.: Sou dona de três quarteirões no centro, tenho petróleo em Bakersfield, bombeando, bombeando e bombeando... De que serve tudo isso senão para nós comprarmos tudo o que queremos?

Gillis, talvez percebendo que estes presentes saíam mais caro do que ele estava disposto a pagar, interrompe-a e, enraivecida, pergunta a ela que direito ela tinha de ignorar suas vontades. Norma, espantada com o comentário, aponta para as roupas dele, demonstrando aquilo que já está claro, para ela, desde o princípio: como um “bom” objeto adquirido, ele deveria se submeter a ela sem quaisquer questionamentos, pagando o preço por aceitar seus presentes e agrados. Acreditamos, no entanto, que ela abusa de sua situação de poder, pois, como mencionamos anteriormente, ele estava em sua casa lhe prestando um serviço – a edição anônima de seu roteiro – e, portanto, deveria ser reconhecido como um trabalhador. Norma, ao não efetuar nenhum pagamento em espécie, prende-o a ela. Além disso, ao não ser reconhecido como um trabalhador, Gillis está sujeito a uma forma de trabalho precarizado (mesmo que tal forma de trabalho pareça conveniente ao escritor), sem quaisquer direitos trabalhistas. Tal dinâmica estabelecida entre os dois, a nosso ver, ilustra a falta de autonomia de Gillis mencionada anteriormente e será explorada mais detidamente no próximo capítulo.

O roteirista, ao invés de se impor e responder à Norma, demonstra estar de acordo com a precarização de seu trabalho, ficando desconcertado e fazendo-lhe outra pergunta:

J.G.: Já lhe ocorreu que eu possa ter uma vida? Que esteja apaixonado por alguém?
 N.D.: Quem? Uma garçonete ou figurante?
 J.G.: O que estou tentando lhe dizer é que eu não sirvo pra você. Você quer um Valentino, alguém que tenha pôneis e que seja poderoso.
 N.D.: O que você está tentando me dizer é que não quer que eu o ame. Diga!

Aqui, o registro do filme retorna ao melodramático, uma vez que, ao não conseguir nem rejeitar os favores de Norma, nem se impor e tampouco assumir a prostituição de seus valores, Gillis apela para a esfera sentimental para justificar seu posicionamento (movimento este observado também no desfecho do filme). A ex-atriz, que até então não abandonou o registro do melodrama, esbofeteia-o, sobe as escadas e faz uma entrada dramática em seu quarto, fechando a porta (**figura 4**). Vale mencionar que há aqui mais um descolamento entre o ponto de vista de Gillis e o da câmera, já que apenas nós, espectadores, observamos Norma entrar em seu quarto, uma vez que, estando no piso inferior da casa, ele não tem acesso a essa imagem.

Após um momento de indecisão, ele pega seu caro casaco no armário e ruma em direção à porta – ficando preso à mesma pela corrente de seu relógio, provavelmente outro presente.

Figura 7: Gillis e os presentes.

Ao chamar atenção do espectador para um ato cotidiano – ficar preso a uma porta por um objeto – sob outra perspectiva (dada à relevância do objeto em questão), Wilder utiliza-se do famoso *gestus*, empregado amplamente no teatro épico de Bertolt Brecht, tecendo um comentário a respeito desta cena para o espectador. Sobre esse mecanismo, Walter Benjamin (2008, p. 80) nos explica que

O gesto é seu material [do teatro épico], e a aplicação adequada desse material é sua tarefa. Em face das assertivas e declarações fraudulentas dos indivíduos, por um lado, e da ambiguidade e falta de transparência de suas ações, por outro, o gesto tem

duas vantagens. Em primeiro lugar, ele é relativamente pouco falsificável, e o é tanto menos quanto mais inconspícuo e habitual for esse gesto. Em segundo lugar, em contraste com as ações e iniciativas dos indivíduos, o gesto tem um começo determinável e um fim determinável. Esse caráter fechado, circunscrevendo numa moldura rigorosa cada um dos elementos de uma atitude que não obstante, como um todo, está escrita num fluxo vivo, constitui um dos fenômenos dialéticos mais fundamentais do gesto.

Desta maneira, se ainda havia alguma dúvida quanto ao caráter da relação de Gillis e Norma, ela é aniquilada nesta sequência, uma vez que, seja por necessidade (causada pelo desemprego), seja por interesse, ele está *literalmente* preso à casa (e ao que ela representa) pelos presentes conquistados.

No entanto, o papel de Gillis como empregado fica um tanto confuso para ele, uma vez que, apesar de efetivamente trabalhar para Norma, editando seu roteiro, ele tem acesso a privilégios aos quais os demais trabalhadores vinculados a ela não possuem, culminando no esfumaçamento de sua consciência de classe. Assim, sua identificação com os mesmos parece não ser totalmente clara para ele. Esta relação, entretanto, torna-se bastante nítida para o espectador, uma vez que o autor implícito se utiliza da rima visual – e da profundidade de campo – para evidenciá-la:

Figura 8: Associação imagética entre empregados.

Ao observarmos o centro da figura à esquerda, podemos notar um desequilíbrio quanto à disposição dos objetos cênicos, a qual está relacionada ao papel social dos personagens que nela estão. Assim, todos os empregados da cena – Max, Gillis e os músicos – encontram-se dispostos em uma área menos ornada do salão, contendo basicamente os elementos necessários para que desempenhem seu trabalho: os instrumentos musicais, o *buffet* e, no caso de Gillis, seu próprio corpo. Do lado oposto, observamos Norma, a quem todos estes trabalhadores devem se reportar, em um salão com objetos voltados ao lazer e ao descanso,

como o sofá e as fotos, e decorado (ainda que desgastado e antiquado). Ou seja, a condição de Joe Gillis dentro desta casa é explicitada, uma vez mais, através das associações imagéticas desta cena.

A figura à direita, por sua vez, refere-se ao momento de hesitação de Gillis que antecede sua saída da mansão: ele se vira para os músicos (e, na sequência, para Max), os quais seguem trabalhando mesmo sem que houvesse a presença de qualquer convidado no salão. Aqui já podemos apontar para a associação clara feita entre os presentes, uma vez que todos, na situação de empregados da ex-atriz, deveriam permanecer em seus postos de trabalho mesmo na ausência de Norma. No entanto, o protagonista, em um ato de rebeldia, abandona este posto, saindo da casa e deixando os demais ali trabalhando.

Sobre sua subsequente saída da casa, Ed Sikov¹¹ comenta que

A festa de Ano Novo é muito bizarra e desconfortável para mim. Ela contratou uma banda, comprou todo aquele champanhe e caviar e Joe Gillis de fato espera por uma festa. Bom, é uma festa, mas com apenas dois convidados e ele se inquieta com isso porque começa a aflorar em sua consciência o que *exatamente* ele vem fazendo.

A partir da análise acima e do comentário de Sikov, duas possibilidades se desenham para nós: ou Gillis simplesmente não se percebe como empregado tal qual os demais (devido a sua posição privilegiada quanto ao acesso a bens materiais, conforme mencionamos), ou ele toma consciência disso (e do preço que iria pagar pelos presentes) e opta por sua liberdade, retirando-se da mansão e levando, como pagamento por seu trabalho, os trajes que veste, o sobretudo e o relógio (que, como apontamos, o prende à casa).

Ao analisarmos mais detidamente a segunda possibilidade, é possível observar que se produz um movimento que será recorrente na obra: ao mesmo tempo em que ele busca sua autonomia e aparenta demonstrar uma florescente consciência de classe, ele tem dificuldade de abandonar os presentes e os luxos proporcionados por sua relação de prostituição com a ex-atriz (seja ela intelectual ou física). Essa busca por autonomia, como nos ensina Iná Camargo Costa (2007, p. 192, grifo da autora), é utópica:

Como o trabalhador manual, o trabalhador intelectual (categoria em que estão os artistas) só tem a sua força de trabalho a oferecer no mercado. Ele *é* a sua força de trabalho e nada mais que isso. Assim como o trabalhador manual, ele precisa cada vez mais que os meios de produção explorem a sua força de trabalho, porque a produção intelectual vai ficando cada vez mais “técnica”. Aliás, intelectuais e artistas, mesmo sob condições de trabalho ignominiosas, se consideram livres das

¹¹ Depoimento de Ed Sikov retirado dos extras disponíveis na Edição Especial para Colecionadores, da Paramount Collection, lançada em 2003.

determinações as quais se submetem os trabalhadores manuais por que entendem por liberdade a livre concorrência, e a liberdade a que aspiram é a livre concorrência na venda das suas opiniões, conhecimentos e habilidades técnicas. Esses nem ao menos admitem serem chamados de trabalhadores intelectuais, pois se veem como empreendedores, ou como pequenos burgueses. Dentre estes há ainda os que acreditam na liberdade de renunciar aos novos instrumentos de trabalho, mas esta é uma liberdade que exerce *fora do processo produtivo*, pois não existem mais ciência nem artes livres da influência da moderna indústria: ciência e arte serão mercadorias *como um todo* ou não existirão.

À tensão entre autonomia e mercado podemos relacionar a própria existência de *Sunset Boulevard* que, mesmo produzido no cerne de uma indústria que enaltece o lucro em detrimento da qualidade das obras, dribla seus mecanismos de censura e propõe uma reflexão sobre essa indústria, apontando para este embate e para necessidade de uma forma de trabalho alternativa a ele.

Dessa forma, Wilder se demonstra consciente da privação dos meios de produção e da necessidade de se valer da própria indústria que o priva destes meios para veicular sua proposta: o trabalho colaborativo em detrimento do hierárquico e alienado, como analisaremos a seguir. Por isso, as diversas camadas de significação da obra, como observaremos no capítulo três, uma vez que seu lançamento é concomitante ao momento da ascensão do macarthismo nos Estados Unidos, de maneira que o cineasta jamais poderia declarar abertamente esta alternativa de trabalho sem que isso lhe custasse sua carreira e a proibição da exibição do filme.

Assim, com base nas informações até agora fornecidas, podemos constatar que Wilder se utiliza de um amplo repertório de ferramentas técnicas disponíveis até então, refuncionalizando-as, ao passo que, como exemplificamos na introdução, o cinema hegemônico as utiliza apenas como formas vazias, muito aquém de seu potencial e, portanto, regressivas. Sobre essa refuncionalização da arte, Benjamin (2008, p. 127) pontua:

Brecht criou o conceito de “refuncionalização” para caracterizar a transformação de formas e instrumentos de produção por uma inteligência progressista e, portanto, interessada na liberação dos meios de produção, a serviço da luta de classes. Brecht foi o primeiro a confrontar o intelectual com uma exigência fundamental: não abastecer o aparelho de produção, sem o modificar, na medida do possível, num sentido socialista.

Esse procedimento, como observamos até aqui, foi aplicado através da utilização de câmeras, as quais atribuíram um novo sentido ao melodrama e ao espaço teatral uno. Ele pode ser notado também na ampla utilização de profundidade de campo que, ao contrário dos filmes tradicionais que visam apenas preencher o cenário com cenas secundárias, aparece aqui

para promover, igualmente, a visibilidade de todos os planos da cena e, assim, demonstrar o conjunto das relações sedimentado através de uma série de objetos e personagens em cena. Essas relações são constantemente reveladas ao espectador da obra, lembrando-o do real objetivo da mesma: visualizar aquilo que se dá como natural e invisível – ou seja, situar os trabalhadores da indústria hollywoodiana como tal, bem como suas relações e possibilidades.

Ao utilizar a profundidade de campo ao longo de praticamente toda a festa de Norma, portanto, é possível notarmos a presença secundária constante dos músicos. Tal presença funcionaria como uma síntese da obra, uma vez que, ao observá-la atentamente, podemos verificar a figuração de trabalhadores em praticamente todas as cenas, reforçando o conteúdo temático do filme. Assim, ao considerarmos a presença destes profissionais ao longo da festa, nos é revelado, uma vez mais, aquilo que normalmente se dá como invisível no cinema hegemônico: o processo de produção e aqueles envolvidos no mesmo.

Agora que já analisamos os demais empregados da festa – Max e Gillis – nos resta analisar o papel dos músicos aqui presentes. Para tanto, faz-se necessária uma breve digressão a respeito destes trabalhadores na história do cinema norte-americano, observando assim os motivos que os levaram a tocar em contextos privados.

1.1.1 Alienação do trabalho: os músicos de Norma

De acordo com o crítico de música Tony Berchmans (2008, p. 101), “o nascimento da música de cinema confunde-se com a própria História do cinema”, uma vez que já as projeções dos irmãos Lumière vieram acompanhadas por músicos, os quais, na época, traziam peças de Beethoven, Brahms, Wagner, Haydn ou Mozart para seu público. Conforme o cinema ia se desenvolvendo, prossegue o crítico, o acompanhamento musical dos filmes foi se aprimorando. Desta forma, por volta de 1914,

quando os grandes cinemas começaram a proliferar, estes contratavam grandes orquestras para acompanhamento musical das sessões noturnas. Durante as matinês, usavam-se pequenas orquestras ou órgão e o objetivo era mais superficial: abrandar o elevado ruído dos projetores, fornecer ao filme uma base musical e ainda disfarçar o barulho das cadeiras e dos sonoros espectadores. (BERCHMANS, 2008, p. 101)

Ainda sobre o porquê do acompanhamento musical, Anatol Rosenfeld (2002, p. 123) nos ensina que a música, ao acompanhar os filmes mudos, não surgiu visando suprir um impulso artístico,

mas a simples necessidade de encobrir o ruído do projetor, visto que naquela época “pré-histórica” do cinema não havia ainda paredes entre o aparelho projetor e a sala de espetáculos. Com efeito, esse ruído desagradável perturbava consideravelmente o prazer visual. Por conseguinte, os proprietários do cinema recorreram desde o início a pianistas e logo em seguida a orquestras (também a órgãos especiais), neutralizando o som desagradável por um som mais agradável.

O autor acrescenta que o som do projetor, além de criar um ambiente desagradável, remetia a audiência ao caráter “desumano e mecânico do espetáculo, criando assim uma sensação de extremo desconforto e mal estar.” (ROSENFELD, 2002, p. 124). Ele acrescenta:

O ruído mecânico do projetor ressaltava o efeito fantasmagórico da imagem de duas dimensões, a agitação de sombras irreais na tela que imitavam a vida de seres humanos, tridimensionais. A agitação de espectros imitando seres vivos numa tela – tal fenômeno não podia deixar de chocar e mesmo de aterrorizar a audiência.

A sensação e efeito aterrorizante mencionados são sentidos pelo próprio espectador de *Sunset Boulevard* na cena em que Norma e Joe assistem – na tela privativa da atriz – a uma exibição do já mencionado filme *Minha Rainha*¹² (*Queen Kelly*, EUA, 1929), também estrelado por Gloria Swanson em sua juventude.

É curioso observar que Max von Mayerling dirige a exibição – da mesma forma que Erich von Stroheim dirigiu o filme –, operando o projetor (atividade essa que, segundo Gillis, era bem-vinda, pois o impedia de acompanhar o filme com o órgão). Uma vez que o filme era mudo e que sua exibição foi privada de acompanhamentos musicais, é possível ouvir, ao longo da cena, o ruído do projetor ao fundo.

Esse “silêncio” é, no entanto, bastante expressivo se tomarmos como base o excerto acima, de maneira que o ruído produzido pela projeção adquire a função de corroborar o

¹² Filme exibido na sala de estar de Norma Desmond, estrelado pela própria Gloria Swanson e dirigido por Erich von Stroheim. Em 1928, Stroheim foi chamado pelo produtor independente Joseph Kennedy para escrever e dirigir um veículo para a estrela Gloria Swanson – que tinha deixado a Paramount em 1926 para produzir seus próprios filmes a serem distribuídos pela United Artists – o qual foi intitulado *Minha Rainha*. No entanto, apesar do roteiro ter sido aprovado pelo *Hays Office*, Swanson se opôs a algumas de suas gravações, alegando que as mesmas eram ultrajantes. A atriz solicitou o afastamento de Stroheim, imaginando que seria possível concluir a filmagem com outro diretor, o que se demonstrou inviável devido à transição ao cinema sonoro. Assim, apesar de a atriz investir aproximadamente 800 mil dólares em sua produção, o projeto não foi concluído a contento. Ao projetar *Minha Rainha* na sala de estar de Norma Desmond, Wilder reproduz um filme de fato dirigido por Stroheim e atuado por Swanson, enfatizando a relação histórica de ambos os atores. A projeção também é bastante relevante uma vez que tomamos conhecimento de que o afastamento de Stroheim da direção do filme, exigido por Swanson, praticamente colocou um fim à carreira do mesmo como diretor.

caráter duplamente fantasmagórico da cena: o primeiro deles causado pelo espectro mudo projetado na tela e o segundo, pela própria existência de Norma, que já tinha se tornado um fantasma de si mesma. Nesta cena, precisamente, esse caráter é realçado pela filmagem com tons expressionistas e pela atuação da atriz.

Figura 9: Iluminação expressionista e atuação histriônica de Norma adquirem tons fantasmagóricos.

Visando humanizar tais espectros, foram contratados pianistas ou pequenas orquestras, selecionados entre “músicos de café, restaurantes e hotéis, [e] costumavam tocar quaisquer peças do tipo ‘música de salão’, sem nenhum nexo com o enredo, a atmosfera, o ritmo, a montagem e o sentido do filme.” (ROSENFELD, 2002, p. 124). Havia uma distinção entre ambos, no entanto: enquanto a orquestra trabalhava com pouca capacidade de improvisação devido à escolha prévia das músicas, o pianista, de acordo com o desenrolar das cenas, tinha maior liberdade em improvisar ao longo do filme, tocando músicas mais pertinentes às cenas projetadas nas telas.

Posteriormente, ainda na década de 1910, dava-se ao dirigente uma ideia geral do filme, para que, juntamente com sua orquestra, fosse possível adaptar seu programa ao enredo da obra. Surgiram, também, livros de partituras com trilhas sonoras que poderiam ser tocadas durante exhibições cinematográficas, os quais evoluíram para “seleções mais apuradas, com arranjos especiais de acordo com o estilo e a sensação que se buscava em determinada cena.” (BERCHMANS, 2008, pp. 102-103). Realizavam-se, portanto, as primeiras tentativas de sincronização, segundo Rosenfeld (2002), entre obra visual e acompanhamento acústico. Desta forma, a função dos músicos era apenas a de desenvolver um fundo musical para as projeções.

Já por volta de 1920, os filmes contavam com acompanhamentos destinados a enfatizar seu conteúdo emocional, fosse ele dramático ou cômico, em cada cena. Nesta época,

já então se recorria de quando em vez à composição de partituras especiais para uma produção de mérito; todavia, como geralmente não havia, por falta de compositores especializados, partituras especiais, costumava-se enviar os filmes com um rol contendo indicações exatas a respeito das peças musicais mais adequadas às diversas cenas da película. Assim, as boas obras cinematográficas geralmente eram distribuídas com compilações musicais cuidadosamente elaboradas, segundo princípios determinados por uma experiência cada vez mais ampla. (ROSENFELD, 2002, p. 126)

A quantidade de músicos empregados pela indústria cinematográfica, portanto, era vultuosa, uma vez que, conforme exemplifica Berchmans (2008), só a cadeia de cinemas Loew's, de Nova York, empregava cerca de 600 músicos pertencentes à orquestra e 200 organistas, contando ainda com um repertório de aproximadamente 50 mil partituras. Assim, os diretores musicais passaram a assumir cada vez mais um papel de destaque, apontando não apenas qual música seria realizada, mas também em que momento ela se iniciaria, qual seria seu andamento de acordo com o desenrolar da cena e quando a mesma deveria terminar.

Quanto ao uso do órgão, tocado em uma cena anterior por Max e mencionado por Gillis no momento da projeção, Rosenfeld (2002) nos ensina que os cineastas – assim como Stroheim e Wilder – passaram a se utilizar do instrumento desde cedo, pois ele representava um vasto leque de possibilidades sonoras. Assim, adotaram-no em grandes estreias ou apresentações de grandes produções cinematográficas, executados por músicos célebres. “Transparece aqui a preocupação de associar ao filme mudo o elemento humano, apresentando seres humanos em carne e osso” (idem, p. 128), elemento este, portanto, propositadamente ausente no momento da já mencionada projeção fílmica em *Sunset Boulevard*.

Observamos, portanto, a relação constante entre técnica e imposição comercial, sendo que aquela estava (e ainda está) constantemente a serviço desta. Tal interdependência também pode ser observada através da obsolescência de intertítulos por volta de 1925, de maneira que a própria transição para o cinema sonoro demonstra uma nova imposição comercial, já que a utilização dos recursos tecnológicos então disponíveis possibilitaria a conquista de um público mais amplo. Sobre esse tema, David Cook (2004, p. 221, tradução nossa) nos ensina que

É importante notar que a introdução do som é análoga em quase todos os aspectos à invenção do cinema. Em cada caso, os princípios tecnológicos nos quais a invenção

foi baseada eram conhecidos décadas antes de sua combinação num aparato viável. Em cada caso, o aparato foi desenvolvido e explorado como inovação e comércio, sem um pensamento voltado a fins estéticos (os primeiros filmes mudos são comparáveis aos primeiros filmes sonoros, uma vez que ambos exploraram, inicialmente, sua característica ‘moderna’ em detrimento da proporção e senso comum). Finalmente, houve um grande atraso entre a introdução de máquinas sofisticadas e o uso artístico sofisticado das mesmas.

Assim, aproximadamente em 1930, pôde-se observar o estabelecimento do filme sonoro, trazendo consequências trágicas para os diversos músicos, já especializados, que integravam os conjuntos orquestrais dos cinemas. Se até 1931, portanto, os músicos ainda tinham estabilidade de emprego – uma vez que os musicais eram os grandes responsáveis pelos recordes de bilheteria, explorando exclusivamente, como afirma Cook (2004), a novidade trazida pelo som – tudo mudou a partir do aperfeiçoamento das técnicas de gravação de som posterior às filmagens, quando os custos de produção foram reduzidos e, com eles, a contratação de compositores para a criação de músicas originais e exclusivas – já que era possível, mesmo que de forma rudimentar, misturar elementos sonoros independentemente do filme.

Claro que nem todos os músicos enfrentaram o desemprego, uma vez que as músicas passaram a ser utilizadas também nos filmes falados – posto que o caráter não humano ainda se fazia presente, mesmo com o advento da fala –, conforme podemos observar no próprio *Sunset Boulevard*. De acordo com Rosenfeld (2002, p. 141),

o filme falado também é mudo! Os personagens não são seres humanos vivos que falam, mas imagens que falam, imagens de duas dimensões apenas, sem profundidade espacial. Ouvimos ‘bocas sem corpos’ falando, sombras proferindo palavras. O caráter da voz humana no filme é profundamente artificial e impessoal.

A função da música seria, portanto, a tentativa de seguir humanizando uma arte que, devido a seus aspectos técnicos e mecânicos, não possui o mesmo contato humano presencial do teatro. Ademais, assim como no filme mudo, a música era utilizada no cinema sonoro para manter a tensão dramática durante os intervalos dos diálogos, para auxiliar nas transições de tempo e espaço, nos *flashbacks*, entre outros.

Ao observarmos, portanto, a empregabilidade dos músicos após o advento do som nos filmes, constatamos que apenas conjuntos orquestrais menores eram necessários, os quais eram dispostos dentro dos estúdios, interpretando arranjos musicais ao vivo e convivendo, de fato, com todo o aparato. Ou seja, a quantidade de músicos empregados pela indústria sofreu uma redução drástica, uma vez que a quantidade de estúdios, mesmo que diversos filmes

fossem gravados de maneira simultânea, era vertiginosamente menor que a quantidade de salas de exibição que lhes forneciam emprego no momento anterior.

Assim, se na era do cinema mudo os filmes eram a maior fonte de emprego para os mais diversos músicos instrumentais, a introdução do cinema sonoro se demonstrou devastadora para muitos destes trabalhadores.

Muitos destes músicos foram, posteriormente, empregados pelo *Federal Theater Project*¹³ durante a política do *New Deal*, de Theodor Roosevelt, e enfrentaram novamente o desemprego com o cancelamento de fundos para o projeto, em 1939.

É essa situação de desemprego gerada pelo desenvolvimento tecnológico da própria indústria cinematográfica e promovido por interesses pecuniários, portanto, que possibilita a situação retratada em *Sunset Boulevard*: uma pequena orquestra, formada por pessoas não tão jovens e aparentemente bastante capacitadas, tocando seus instrumentos para uma casa praticamente vazia. Tal aparição no filme não está relacionada explicitamente à história do cinema, uma vez que não há qualquer menção ao passado profissional desses músicos; no entanto, podemos assumir que Wilder, ao inserir esta cena em um filme que reflete sobre as implicações da transição do cinema mudo ao sonoro e sobre a condição dos trabalhadores desta indústria em diferentes momentos, suscita uma reflexão a respeito da história dos músicos dentro deste panorama. Eles, assim como o chimpanzé no sonho contado por Gillis e como os demais personagens retratados pela obra, estavam “dançando por algumas moedas”.

O trabalho destes músicos se opõe diretamente ao trabalho dos músicos na festa de Artie Green – oposição esta reforçada por diversos elementos (inclusive pelos estilos musicais selecionados), conforme observaremos a seguir. Antes de efetuarmos tais comparações, no entanto, analisaremos brevemente a sequência da segunda festa.

¹³ O *Federal Theater Project* (FTP), patrocinado pelo *Works Progress Administration* (WPA), integra as medidas tomadas por Theodor Roosevelt durante o *New Deal* visando driblar a crise econômica de 1929 que assolava os Estados Unidos. Tal projeto visava, a partir da fundação de teatros e do patrocínio de outras performances artísticas, empregar os artistas, escritores e diretores desempregados, colaborando para a criação artística – com relativa liberdade, no início do projeto – e para o entretenimento da ampla massa de desempregados. O projeto, fundado em 1935, chegou a seu fim em 1939, devido aos tons esquerdistas assumidos por muitas das produções.

Uma delas, talvez a mais significativa no que tange o encerramento do FTP, é a peça *The Cradle Will Rock*, de Marc Blitzstein, dirigida por Orson Welles e produzida por John Houseman em 1937. O musical traz os esforços de um trabalhador americano em sindicalizar o proletariado da cidade, retratando, portanto, os diversos níveis de corrupção e prostituição (venda alienada da força de trabalho) de uma cidade fictícia norte-americana (tal qual *Sunset Boulevard*). Assim, visando evitar problemas sindicais e restrições governamentais, uma vez que o FTP se dizia livre de censuras, a WPA optou por encerrar o projeto alguns dias antes de sua estreia, de maneira que o mesmo foi apresentado de maneira ilegal, com Blitzstein tocando o piano no palco e os atores atuando desde a plateia.

Para mais informações, conferir a dissertação de mestrado de BRANCO, Neyde Figueira. **O poder vai dançar de Tim Robbins**: história, avanços e limites. 2010. 108f. Dissertação (Mestrado em Letras – dissertação não publicada) – Faculdade de Letras, Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

1.2 A FESTA DE ARTIE GREEN COMO ALEGORIA DO TRABALHO COLABORATIVO

Após deixar a festa de Norma, Gillis se dirige à rua, pedindo carona a todos que passam – uma vez que já não possui seu próprio veículo num espaço urbano que foi arquitetado de forma a impossibilitar a locomoção de pessoas a pé.

É interessante observarmos aqui que a necessidade imperiosa de se utilizar um veículo para que seja possível transitar entre os dois mundos retratados denota a existência de duas esferas espaciais e sociais distintas, mas não alheias, uma vez que coexistem, porém não tão próximas, de forma que se tornam, portanto, invisíveis uma para a outra. Tal fragmentação espacial reflete a forma de trabalho então vigente, o fordismo. Sobre esse tema, o geógrafo Daniel Hiernaux Nicolas (2002, p. 89) explica:

Nesse contexto, a visão fordista do espaço-tempo não passa de um momento particular da cultura ocidental quanto à relação de suas sociedades com o tempo e o espaço. A racionalidade fordista se escora no conceito de um *trabalho divisível* em porções temporais dissociadas, conquanto espacialmente unidas. Por isso, a produção em cadeia da grande fábrica fordista foi tomada como paradigma da visão fordista.

Ainda de acordo com o autor, a forma de organização das grandes cidades deriva da mencionada lógica de trabalho, já que

a grande cidade é o produto mais acabado do fordismo, traduzido em sua dimensão espacial. Constitui uma forma sumamente hábil de reproduzir as relações espaço-temporais da fábrica, a unidade de produção, e transferi-las para a esfera da sociedade global, conseguindo-se assim controlar até a esfera da vida cotidiana. [...] A grande cidade permite a integração da população como agente produtivo, mas também permite a extensão da produção à esfera da reprodução, imprimindo uma lógica única à vida social, dominada assim pela lógica fordista em todas as suas esferas. (NICOLAS, 2002, p. 91)

Em *Sunset Boulevard*, portanto, podemos observar a lógica fordista aplicada tanto ao mercado de trabalho (o *studio system*, como observaremos no próximo capítulo) quanto ao espaço geográfico, refletindo uma “cidade dupla”, dividida entre uma suposta burguesia (representada por Norma que, apesar de ser uma trabalhadora que “deu certo”, não se vê como tal) e proletariado (representado pelos demais espaços frequentados por Gillis).

Retornemos ao filme. Na sequência, ouvimos o narrador em *voice-over* comentar – no breve espaço de tempo entre sua saída da mansão e sua busca por alguém que o ajudasse a se locomover – que:

Narrador (J.G.): Eu não sabia para onde estava indo. Eu só precisava sair de lá. Eu precisava estar com pessoas da minha idade. Precisava ouvir alguém rir de novo. Pensei em Artie Green. Com certeza, estaria fazendo uma festa de Ano Novo em seu apartamento, com escritores sem trabalho, compositores sem gravadora, atrizes tão novas que ainda acreditavam nos homens que escolhiam o elenco. Um monte de jovens que não se importavam com nada e só queriam se divertir.

Ao fazer essa descrição dos colegas que estariam presentes na casa de Artie Green, Gillis retoma um procedimento utilizado ao longo de todo o filme, caracterizado pela apresentação de algum personagem seguida por sua ocupação profissional, ignorando uma vez mais sua descrição subjetiva em detrimento de sua função social e evidenciando, assim, o caráter autorreflexivo da obra em enfatizar os trabalhadores envolvidos no fazer fílmico. Tal apresentação, neste momento, demonstra-se ainda mais evidente, realçando a situação de desemprego de toda uma classe social, pois, ao se referir a pessoas que “não se importavam com nada”, o narrador opta por indicar apenas suas profissões e apontar que estavam desempregadas (as razões de tal desemprego serão aprofundadas no próximo capítulo) – assim como ele estaria, não fossem seu trabalho como *ghost-writer*.

Nosso protagonista finalmente consegue uma carona no momento em que encerra a fala acima e somos levados à festa de Artie, na qual observamos um ambiente totalmente distinto daquele anterior. Aqui, o autor implícito se vale uma vez mais da profundidade de campo, utilizando-a para contrapor este espaço ao salão da mansão: enquanto na festa de Norma podemos observar um salão vazio com os músicos isolados em segundo plano, nesta festa podemos ver quão abarrotado está o apartamento. Ademais, os trabalhadores – que também são convidados da festa – não são relegados ao segundo plano, mas figuram no primeiro plano, evidenciando a distinção entre as relações de produção configuradas em cada sequência.

Figura 10: Oposições expostas pelo uso da profundidade de campo.

Estes músicos, cercados por pessoas felizes que dançam e cantam junto com eles, tocam uma música que reflete sua situação em Hollywood naquele momento:

Hollywood não foi muito boa para nós / Não nos deu uma piscina / Temos poucas roupas / Tudo que ganhamos foram botões e reverências.

Essa música nos remete, imediatamente, à fala de Gillis sobre essas pessoas, emitida apenas alguns segundos antes. Constatamos, portanto, que ele estava provavelmente certo, uma vez que estes jovens acreditaram no sonho americano de glamour e fama vendido pelos filmes aos seus consumidores, buscando emprego na indústria cinematográfica como uma forma de alcançar essas promessas. Essa possibilidade, no entanto, não estava ao alcance de todos, uma vez que, conforme a narrativa, a própria situação de Gillis e a música cantada por eles, o desemprego era predominante na indústria que, neste momento histórico especificamente, não comportava todos os jovens sonhadores que, como Joe, deixaram suas cidades em busca do sucesso em Hollywood.

Esse prometido êxito seria atingido, conforme a música nos revela, a partir do momento em que seus aspirantes conseguissem o símbolo máximo de riqueza no cenário quente e árido de Los Angeles: a piscina. Tal conhecimento imediatamente nos remete ao início do filme e à narrativa de Gillis sobre o corpo apresentado em cena, boiando na piscina da casa de Norma:

Narrador (J.G.): O corpo de um jovem foi encontrado na piscina de sua mansão com dois tiros nas costas e um no estômago. Ninguém importante. Só um roteirista com dois filmes B no currículo. Pobre coitado! Sempre quis ter uma piscina. Bom, no final ele acabou conseguindo uma, só que seu preço se revelou um tanto alto.

A posse deste objeto como símbolo de sucesso se faz presente em outros momentos da narrativa, agregando ao mesmo novos significados. Por exemplo, a piscina de Norma, vazia e infestada por ratos, abaixo, no primeiro ato do filme, reflete sua personalidade: rica, porém psicologicamente decadente.

Figura 11: A piscina de Norma.

A partir do momento em que esta imagem é substituída por outra, revitalizada (figura acima à direita), no terceiro ato do filme (cujo início é concomitante ao *affair* entre a ex-atriz e o escritor), observamos uma modificação na própria personalidade da atriz – que, acreditamos, deve-se parcialmente à sua crença em estar, finalmente, protagonizando a história de Salomé.

Outra aparição significativa da piscina se dá no final do filme, no momento em que Gillis assume seu trabalho de gigolô para Betty e, após descrever todos os luxos da casa aos quais tem acesso como amante de Norma, acende a luz da piscina e a indica para a aspirante à atriz, sugerindo que ela a frequente com seu futuro marido, Artie Green, num outro momento. Ao concluir sua interação com ela dessa forma, Gillis lhe mostra – mesmo que falsamente – que não há porque dar outra chance à sua carreira já fracassada como escritor, uma vez que todas as conquistas materiais possíveis já haviam sido alcançadas através de seu trabalho alienado, mesmo que isso implicasse em seu empobrecimento “espiritual”, por assim dizer.

Após essa breve digressão, retomemos aqui a festa de Ano Novo de Artie Green, no momento em que a música é finalizada e aplaudida pelos convidados da festa. Há um corte. Observamos a porta de entrada da casa e, na sequência, a entrada de Gillis, que é cumprimentado e reconhecido por todos aqueles que se encontram próximos à porta. Enquanto a câmera o acompanha, Joe dá alguns passos e notamos que ele está à procura de seu amigo, que vem ao seu encontro.

A.G.: Quem diria! Joe Gillis!

J.G.: Olá, Artie!

A.G.: Onde você estava escondendo esse rosto lindo?

J.G.: No gelo profundo!

A.G.: Quase fui à polícia! Fãs, vocês conhecem Joe Gillis – o famoso roteirista, contrabandista de urânio e suspeito no caso da Dália Negra? Vamos, dê-me seu casaco.

J.G.: Não, tudo bem.

A.G.: Você vai ficar, não vai?

J.G.: Essa é a ideia.

A.G.: Então vamos [referindo-se ao casaco]. O que é isso [tocando o sobretudo]? Chinchila? Minha nossa, quem te emprestou isso? Adolphe Menjou?

J.G.: Quase. Só que sem o charuto.

A.G.: Você não é contrabandista, é?

J.G.: Onde é o bar?

Neste breve diálogo entre os dois amigos, podemos apontar alguns tópicos que já foram levantados no momento da análise da festa de Norma Desmond. Dentre eles, podemos observar a menção e a importância dada às vestimentas do narrador, que passa a se diferenciar de seus iguais por conta das mesmas. Além disso, se anteriormente foi feito um paralelo entre ele e Rodolfo Valentino, aqui esse movimento se repete com outro ator do cinema mudo (e sonoro), Adolphe Menjou.

Entretanto, ao observarmos o contexto dessa segunda comparação – a chegada de Gillis em roupas caríssimas –, notamos que ela adquire um tom acusatório que não existia na primeira. Esse tom pode ser compreendido ao contemplarmos um fato político relevante na vida de Menjou: ele havia cooperado com o HUAC (*House Un-American Activities Committee*) durante o macarthismo, integrando o grupo *Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals*, que se opunha diretamente à influência comunista (ou tida como tal) em Hollywood. Acreditamos que tal fator não seja aleatório, uma vez que sua posição política se opunha àquela de Wilder que, mesmo na delicada posição de imigrante, integrou o *Committee for the First Amendment*, em 1947, que visava apoiar os *Hollywood Ten*¹⁴ durante suas audiências com o HUAC. Assim, o paralelo entre Gillis e Menjou, reforçado pela vestimenta do personagem, pode indicar uma possível traição de Joe à classe a qual pertence.

¹⁴ Dentre os escritores com o perfil “suspeito”, alguns encontram-se entre os *Hollywood 19*, juntamente com diretores e atores, os quais foram chamados pelo HUAC para depor sobre suas vertentes políticas. Uma vez intimados, celebridades formaram o já mencionado *Committee for the First Amendment*, uma vez que a Primeira Emenda da Constituição garante a liberdade de crenças. Tanto os *Hollywood 19* quanto os membros do comitê tiveram seus empregos, a princípio, garantidos pelo presidente da *Motion Picture Association* (MPA), Eric Johnson, que alegou que “enquanto eu viver, eu nunca serei parte de algo tão antiamericano como uma lista negra [...] diga aos rapazes para não se preocuparem. Nunca haverá uma lista negra. Nós não nos tornaremos totalitários para agradar o comitê” (HAMILTON, 1990, p. 286, tradução nossa), o que, como nos mostra a História, acabou ocorrendo. Diante de tal afirmação, 11 dos 19 intimados depuseram sem responder diretamente às perguntas feitas pelo HUAC, que acabou dispensando os demais.

Durante uma semana após as audiências, os *Hollywood 10* (o 11º era Bertolt Brecht, que saiu do país) se sentiram vitoriosos, especialmente por contarem com o apoio da MPA e do comitê das celebridades. No entanto, como nos revela a História, iniciou-se o *Red Scare*, já com o apoio da imprensa sensacionalista de Hearst e agora com a convivência dos estúdios, resultando em sentenças de prisão de seis meses a um ano e no *blacklisting*.

Esse clima de desconfiança entre a classe trabalhadora, segundo John Orr, pode ser observado claramente nos filmes *noir*. Ele comenta que,

Nos primeiros filmes, a paixão existe sem sombras de dúvida. É mais explícito. Mas existe apenas para ser traída. Na era do macarthismo, a cultura da desconfiança era muito forte para ser superada. [...] com a existência de uma “lista-cinza” e o medo de perseguição pairando entre os mais talentosos de Hollywood, surge, no filme *noir*, uma desconfiança penetrante, em todos os tempos essa desconfiança é implosiva, fazendo com que amigos se voltem uns contra os outros. A insegurança do anti-herói no mundo público insufla sua insegurança no mundo da paixão. (ORR, 1993, pp. 161-162)

Essa suspeita de traição remeteria à falha do personagem em se identificar totalmente com os demais trabalhadores e, a nosso ver, tem duas razões possíveis. A primeira delas é por sua evolução material, responsável pelo esfumaçamento de sua consciência de classe, já que ela o distingue dos demais através de suas roupas, de sua permanência na mansão e de seu acesso à piscina que, conforme mencionamos, é tida como símbolo de sucesso por esses trabalhadores. Sua distinção material nos leva, portanto, ao segundo motivo: ele aparenta ter vergonha de seu trabalho como gigolô (prostituindo-se, inicialmente, com a edição de um roteiro fadado ao fracasso e, posteriormente, no sentido literal), de forma a ignorar que todos – de uma maneira ou de outra – prostituem-se ao vender sua força de trabalho sem deterem os meios de produção. Por estas razões, ele falha em ver Betty como uma igual, deixando de contar a ela seu trabalho atual.

Se partirmos do princípio que os trabalhadores que vendem sua força de trabalho são destituídos dos meios de produção e comumente associados à prostituição e alienação, observamos que Gillis não se distingue dos demais trabalhadores alienados:

é sempre ele o perdedor padronizado: deve sorrir e permanecer impecável [...]. Em muitas ocupações, a cortesia, a obsequiosidade e a amabilidade, antes traços do caráter individual, fazem parte agora dos elementos impessoais de uma profissão. Assim, a autoalienação acompanha a alienação do trabalho. Quando arranjam um emprego, os *colarinhos-brancos* não vendem apenas seu tempo e energia, mas também suas personalidades. Vendem por semana ou por mês o sorriso e os gestos amáveis, e devem exercitar a pronta repressão do ressentimento e da agressividade [ou seja, qualquer manifestação subjetiva]. Esses traços pessoais têm relevância comercial, são necessários à distribuição mais rendosa dos bens e serviços. E eis-nos diante dos novos pequenos maquiáveis, alugando seus talentos pessoais para lucro de outros, segundo regras estipuladas pelos seus superiores. (MILLS, 1976, p. 19, grifo do autor)

Suas roupas seriam, portanto, um passaporte para entrar no universo de Norma – não como um igual, uma vez que não possuía nenhuma renda, mas como um objeto adquirido por ela. Gillis se torna, assim, um boneco num mundo onde as roupas que veste e os objetos que

carrega são mais importantes do que ele como indivíduo. Nós só confirmamos este movimento, no entanto, ao vê-lo inserido e questionado nesta segunda festa.

Outro aspecto interessante e nada ocasional é a insistência na imagem do já mencionado sobretudo, carregado por Gillis a todos os locais desde sua aquisição. Tal ênfase é relevante uma vez que remete o espectador ao momento de compra do casaco, em que o narrador aparenta estar constrangido e desconfortável ao sair com Norma para que ela lhe comprasse roupas, travando o seguinte diálogo com o vendedor:

Vendedor: Esse é o de pelo de camelo, mas esse é o de vicunha. É claro que é mais caro.

J.G.: O de pelo de camelo serve.

Vendedor: Já que a senhora está pagando, por que não leva o de vicunha?

Ou seja, mesmo tendo demonstrado um enorme desconforto com a situação e se sentindo, aparentemente, ultrajado com a sugestão do vendedor, ao analisarmos a recorrência e ênfase dadas ao casaco, podemos constatar que ele acatou o conselho e escolheu aquele que era mais caro, “já que a senhora est[ava] pagando”.

Estas pistas – a compra do sobretudo mais caro, a cigareira rejeitada que não é devolvida, o relógio que o prende à casa – não são mencionadas pelo personagem, ou porque ele mesmo não se dá conta de sua importância ou porque é de seu interesse que acreditemos na culpa exclusiva de Norma por sua prostituição, de maneira a ocultar seu caráter arrivista. Elas são, ao contrário, conforme apontamos anteriormente, fornecidas pelo autor implícito visando chamar a atenção do espectador para o caráter daquele que está com a palavra, de forma que possamos questionar a parcialidade deste foco narrativo (conforme analisaremos mais detidamente no terceiro capítulo).

Outro aspecto recorrente, que surge uma vez mais no diálogo citado acima, é a já mencionada referência a outros registros cinematográficos, como o filme de gangster (“contrabandista de urânio”) e de detetive (“suspeito no caso da Dália Negra”).

Essa menção à Dália Negra é especialmente importante porque, além de situar temporalmente o espectador – tendo em vista que o crime ocorreu no fim dos anos 1940 –, possui pontos de convergência com a história que estamos assistindo. Esse caso se refere ao assassinato da aspirante à estrela e garçonne Elizabeth Short, cujo corpo mutilado e esquartejado foi encontrado num terreno baldio de Los Angeles. Segundo Donald H. Wolfe (2005), um dos fatores que colaborou para a não solução do crime foi a interferência da imprensa marrom sensacionalista, que chegou ao local para fotografar a vítima antes que a

polícia isolasse o mesmo, buscando “furos” de reportagem ao invés de transmitir as informações primeiramente à polícia.

O impacto da mídia neste caso foi tamanho que ele passou a ser conhecido através do apelido que ela lhe atribuiu: *black dahlia*. Assim, além de sua ligação direta com Hollywood, considerando-se que a vítima era aspirante à atriz, o próprio caso de assassinato foi apelidado pela mídia segundo influências fílmicas, uma vez que o filme *noir* *A Dália Azul* (*The Blue Dahlia*, George Marshall, EUA), baseado no romance homônimo de Raymond Chandler¹⁵, havia sido lançado em 1946 – ano anterior ao do crime.

Outro paralelo entre *A Dália Azul* e *Sunset Boulevard* pode ser traçado ao contemplarmos o porquê da filmagem do primeiro: pouco antes do retorno de Alan Ladd¹⁶ ao exército, em 1945, a Paramount percebeu que não tinha nenhum filme com ele para lançar no mercado durante sua ausência. Chandler, que estava encalhado com um livro que escrevia, declarou-se seriamente disposto a transformá-lo num roteiro para vendê-lo ao cinema. Podemos observar aqui, portanto, que é traçado um paralelo entre Gillis e Chandler através da dupla inserção da figura de Alan Ladd (como protagonista em *A Dália Azul* e como personagem escolhido por Joe ao tentar vender seu roteiro ao produtor Sheldrake). Acreditamos que tais inserções não são ocasionais e visam reforçar a ambiguidade da situação vivida por ambos que, apesar de rechaçarem a indústria hollywoodiana, dependiam da mesma para sobreviver e acabaram sendo destruídos por ela: Chandler, pelo alcoolismo e Gillis, pelo assassinato.

Também podemos relacionar as ambições artísticas da vítima àquelas dos convidados da festa de Artie que, assim como Joe, buscavam obter sucesso nesta indústria. Essa comparação nos indica, portanto, um fim possível que estas pessoas poderiam ter: aparecerem na mídia não por seu talento e sucesso, mas apenas como assunto do dia, tal qual Elizabeth Short e Gillis.

Ademais, em ambos os casos, observamos que a cobertura da mídia se mostra tão eficiente – e até mais relevante – que a da polícia, uma vez que os fotógrafos têm acesso à cena do crime antes mesmo que a polícia – no caso de Short – e juntamente com ela – no caso do nosso protagonista. A importância da mídia em *Sunset Boulevard* é reforçada ainda por uma das cenas finais do filme, em que a colunista Hedda Hopper, interpretando ela mesma,

¹⁵ O próprio Chandler chegou a trabalhar em parceria com Billy Wilder na confecção do roteiro de *Pacto de Sangue* (*Double Indemnity*), em 1944.

¹⁶ Ladd era, no momento, o maior astro da Paramount e sua mais preciosa propriedade. Ademais, ele era um dos atores mais bem cotados dos Estados Unidos.

faz com que o policial que está na extensão desligue o telefone, pois seu assunto *era* “mais importante”.

Figura 12: Imprensa e policiais.

Uma vez que Wilder também já havia trabalhado como jornalista – aspecto refletido na profissão de copidesque de Joe Gillis em um jornal – o tema da parcialidade da imprensa lhe era bastante caro – surgindo posteriormente em outros filmes, como o magistral *A montanha dos sete abutres* (*Ace in the Hole*, EUA, 1951) e *A primeira página* (*The Front Page*, EUA, 1974) – e será retomado no último capítulo.

Retornemos à festa de Ano Novo.

Após a breve conversa entre Gillis e Artie, os dois se encaminham, na casa visualmente abarrotada, para uma mesa onde alguns convidados se servem de ponche. Durante o breve percurso, o escritor elogia a festa e, como resposta, Green lhe diz que é chamado de a “Elsa Maxwell dos assistentes de diretores”, a qual era de fato conhecida por suas festas com celebridades da época. Observamos, portanto, mais uma inserção, aparentemente casual, que visa reforçar o caráter autorreflexivo da obra, tornando a linha entre ficção e realidade bastante tênue.

Ainda quanto a essa passagem, é interessante apontarmos que, ao contrário da primeira festa, são os próprios convidados que se servem da bebida, de forma que, apesar de os mesmos serem todos trabalhadores, nenhum é aqui colocado em uma posição subalterna.

Figura 13: Bebidas.

Assim, mesmo que a festa seja, de alguma maneira, um evento de trabalho ao qual os convidados vão para fazerem contatos de negócios (*shop talk*, nas palavras de Betty) – trazendo a tona uma vez mais o tema da invisibilidade do trabalho que vem disfarçado, no caso, de diversão – o sentimento de igualdade entre eles salta aos olhos. Desta maneira, até a tentativa de Artie em parecer autoritário se revela como uma brincadeira entre amigos, reforçando ainda mais a oposição entre os organizadores das duas festas – Norma e o assistente de diretor.

Na sequência, Gillis, já com uma taça em mãos, pergunta ao amigo se pode permanecer algumas semanas em sua casa, ao que Artie responde positivamente, dizendo que mandará alguém pegar sua bagagem. Em tom amistoso, ele pede que Joe assine o registro nas costas de uma moça – cuja presença anônima era evidenciada em plano médio –, simulando o movimento de assinatura e fazendo com que ela se vire para os personagens. Neste momento, vemos o rosto de Betty Schaefer – integrante do Departamento de Leitores da Paramount, que rejeitou o roteiro do escritor –, que o reconhece prontamente, cumprimentando-o pelo nome.

Após um breve diálogo entre os três, lembrando o desconforto que ocorreu no escritório de Sheldrake ao tentar lhe vender um roteiro banal, o escritor pede para usar o telefone e se encaminha para o mesmo, deixando sua taça sobre a mesa. Há um corte e a câmera parada mostra, em plano médio, duas moças rindo compulsivamente ao telefone. Gillis, percebendo que o assunto não seria breve, pede a uma delas que o chame quando a ligação for encerrada. Enquanto ela acena positivamente, a câmera faz um *travelling* para trás e mostra a aproximação de Betty, que lhe traz sua taça. A esta abordagem, segue-se a primeira atividade colaborativa do casal:

B.S.: Esqueceu-se disso.

J.G.: Obrigado.
 B.S.: Eu queria mesmo revê-lo.
 J.G.: Para tirar a faca das minhas costas?
 B.S.: Não. Eu me senti um pouco culpada e resolvi desencavar algumas histórias antigas suas.
 J.G.: Você é um amor. [com ironia]
 B.S.: Uma delas se chama *Window*, alguma coisa com *Window*.
 J.G.: *Dark Windows*. Você gostou?
 B.S.: Não.
 J.G.: Obrigado.
 B.S.: Exceto por seis páginas apenas. Tem um *flashback*... [risadas ao fundo] Tem algum lugar em que possamos conversar?
 J.G.: Que tal o Salão do Arco-Íris? [eles se encaminham para o banheiro, seguidos pela câmera, mas Artie o puxa pelo braço]
 A.G.: Hey, Joe, eu disse que você pode ficar com meu sofá, mas não com a minha garota.
 B.S.: Isso é conversa de trabalho, querido. [os dois entram no banheiro e se sentam na banheira]
 J.G.: Então, se eu entendi bem, você achou um trecho da minha obra merecedor de sua atenção?
 B.S.: A cena do *flashback* em que ela fala sobre o que é ser professora.
 J.G.: Eu tive uma professora assim.
 B.S.: Talvez seja por isso. É real, é comovente. Por que você não...?
 J.G.: Quem quer real? Quem quer comovente?
 B.S.: Não diga isso. São qualidades de valor.
 J.G.: Você quer que eu comece agora? Talvez tenha papel por aqui...
 B.S.: Estou falando sério. Eu tenho algumas ideias.
 J.G.: Eu também. É noite de Ano Novo. Vamos nos divertir.
 B.S.: Como? Vamos fazer uma regata com barcos de papel. Ou podemos ligar o chuveiro no máximo.
 J.G.: Que tal nos trancarmos na cozinha e fazermos uma barricada na porta?
 B.S.: Está com fome?
 J.G.: Fome? Depois de doze anos na selva da Birmânia, estou faminto, Lady Agatha, faminto por um ombro branco...
 B.S.: Philip, você é meu!
 J.G.: Sedento pelo frescor dos seus lábios.
 Moça do telefone: Você pode usar o telefone agora!
 B.S.: Não, Philip, devemos ser fortes. Você ainda está usando o uniforme e, além disso, pode usar o telefone agora.
 J.G.: Ok. De repente, eu tenho muito medo de perdê-la.
 B.S.: Você não vai. Vou pegar mais desse líquido horrível.
 J.G.: Esperará por mim?
 B.S.: Com o coração batendo loucamente.
 J.G.: A vida pode ser bela.

Esse diálogo traz à tona uma série de elementos que remetem à indústria fílmica hollywoodiana e que já se fizeram presentes ao longo das duas sequências aqui analisadas. Um deles é o diálogo travado pelos dois no banheiro, que adquire um tom característico de melodrama (o casal, separado por uma batalha; a mocinha, a sua espera; e, finalmente, o reencontro) e é reforçado pela utilização do *close-up*. A utilização magistral deste registro por ambos demonstra que eles dominam a linguagem dos filmes, conhecendo suas “receitas” e frases de efeito. Essa informação é relevante ao considerarmos que, posteriormente, eles trabalharão juntos e contarão com suas habilidades mútuas – ela, como leitora, “conhece todas

as histórias” e ele, como escritor, sabe como escrevê-las, escolher atores e diretores, estimar gastos, entre outros detalhes pertinentes à profissão (conforme ele demonstrou ao conversar com Sheldrake em seu escritório).

Ademais, essa apropriação do melodrama pelos dois personagens, por ser irônica, adquire um tom crítico, constituindo em outro aproveitamento técnico das forças produtivas do cinema. Tal aproveitamento, no entanto, opõe-se diretamente ao desejo regressivo de Norma, que rejeita a utilização progressista do som – que, no entanto, é utilizado excepcionalmente por Gloria Swanson na caracterização de sua personagem ao fazer o uso magistral de sua voz para incorporar Norma Desmond. Desta maneira, enquanto Max e Norma estão presos ao cinema hollywoodiano que efetua um subaproveitamento das possibilidades técnicas de maneira a não permitir o desenvolvimento de artistas e técnicos, Gillis e Betty representam a possibilidade de um movimento oposto – que se assemelha ao de Wilder. Nas palavras de Costa (2007, p. 194, grifo da autora),

A luta dos intelectuais progressistas contra a mercantilização da arte, da ciência e da cultura é baseada na premissa de que as massas e os intelectuais que se vendem não sabem quais são os seus interesses. Mas as massas têm menos interesses estéticos que interesses políticos, e por isso a sugestão de Schiller, de fazer da questão estética (científica, cultural) uma questão política, nunca foi tão necessária como hoje. É preciso entender que o mau gosto das massas está mais profundamente enraizado na realidade que o bom gosto dos intelectuais, pois o gosto do público é a expressão de interesses sociais e não mudará por meio de melhores filmes, mas pela mudança das circunstâncias que determinam o nível desses filmes. Por outro lado, os que acreditam que o fato de ser mercadoria não afeta um filme *não têm ideia do poder modificador da mercadoria*. Só os que fecham os olhos para o enorme poder revolucionário que tudo arrasta para a circulação de mercadorias, sem deixar nada de fora, podem supor que obras de arte, de qualquer gênero, ficariam excluídas.

Assim, a própria discussão sobre a utilização ou não de fatos reais como fonte de inspiração remonta a uma possível utilização progressista do aparato – e é demonstrada através da existência de *Sunset Boulevard*. Vale mencionar que o que torna tal utilização progressista não é a escolha de um simples material real, mas sim a de um recorte social que, usualmente, não é contemplado pelo cinema clássico. Ao observarmos, por exemplo, os diversos filmes baseados no naufrágio do Titanic, podemos observar que a menção à história se dá apenas como pano de fundo da narrativa, enquanto em nosso objeto de estudo a escolha em retratar a influência do trabalho na vida pessoal de uma professora implica em um processo totalmente distinto.

Nesta passagem notamos também que ambos parecem flertar enquanto enunciam o diálogo acima, de forma que o ciúme demonstrado por Artie não é totalmente infundado.

Conforme analisaremos posteriormente, tal fator é relevante uma vez que remete ao desfecho do filme, o qual é inserido como um elemento crítico, apontando para o caráter regressivo da utilização do melodrama, capaz de minar a potencialidade revolucionária do trabalho colaborativo devido à colonização do imaginário coletivo pela indústria cultural.

No encerramento do diálogo acima, Gillis se dirige para a porta e, posteriormente, para o telefone. Ouvimos sua conversa com Max, pedindo-lhe que coloque suas roupas antigas e máquina de escrever na mala, pois ele mandaria alguém buscá-las. O mordomo, no entanto, diz que não pode conversar nem fazer o que ele lhe pede, pois o médico está ali. Gillis tapa o ouvido para prestar mais atenção (uma vez que estava em uma festa com *convidados*) e pede mais informações, ao que Max responde que Norma cortou os pulsos, cortando a ligação na sequência. Gillis segue chamando pelo mordomo, fazendo com que todos que estão próximos a ele se virem em sua direção. Enquanto ele desliga o telefone, observamos Betty andar em sua direção com duas taças, declamando a receita do ponche – bastante simplória, a propósito. Ele, porém, sem lhe dar atenção, levanta-se e vai em direção à porta, empurrando todos que estão em seu caminho.

Podemos observar aqui, uma vez mais, o conflito entre as possibilidades de escolha do personagem. Desta forma, após uma breve hesitação, ele opta por abandonar a ideia de deixar para trás todos os presentes de Norma, alojando-se com o amigo (talvez para, em seguida, abandonar sua carreira em Hollywood e voltar para seu trabalho em Dayton), e retornar à mansão – não sem antes, claro, de pegar seu sobretudo.

Assim, ao observarmos não apenas o ambiente, mas também as relações travadas entre os personagens nas duas festas – conforme buscamos apontar ao longo deste capítulo – deparamo-nos com duas possibilidades bastante distintas de interação e de trabalho: o trabalho alienado e o trabalho colaborativo, ambos atrelados à consciência – ou não – de classe.

As duas formas de trabalho, no entanto, não são observadas apenas imagetivamente, mas também sonoramente, uma vez que a própria escolha das músicas acaba por contrapô-las, conforme observaremos a seguir.

1.3 DIFERENTES FORMAS DE TRABALHO, DIFERENTES ESTILOS MUSICAIS

Partindo do princípio que celebrações festivas contam, costumeiramente, com acompanhamentos musicais, buscaremos primeiramente contemplar suas utilizações diegéticas (cujas emissões têm origem no próprio filme, sendo, portanto, ouvidas pelos personagens) e extradiegéticas para, posteriormente, explorarmos a questão dos músicos responsáveis pela execução das mesmas.

Conforme buscamos pontuar ao longo deste capítulo, as duas festas contam com a participação de músicos e, como não poderia ser diferente, não apenas o contexto das celebrações é totalmente distinto, mas também o próprio estilo musical de ambas.

A pequena orquestra, disposta na sala de Norma, é composta por dois violinos, um órgão (além do outro, disposto ao lado da banda), e um *bandoneón*¹⁷. São eles os responsáveis por animar a festa de Norma e Joe ao som de uma valsa mesclada com tango, a qual, inspirada na *Dança dos Sete Véus* da ópera *Salomé* (1905), de Richard Strauss, e enfatizada pela vestimenta de Norma, remete-nos ao universo da ópera, reproduzindo o momento em que ela, assim como Norma, declara-se para João Batista – nosso Joe Gillis – e é rejeitada pela primeira vez. Essa mesma estratégia é utilizada pelo compositor na cena final de Norma, que desce as escadas incorporando *Salomé* em direção à câmera.

Essa, no entanto, não é a única menção feita a óperas ao longo da obra. Acreditamos que a própria escolha do nome da personagem vivida por Gloria Swanson tenha alguma relação com a ópera *Norma* (1831), de Vincenzo Bellini, uma vez que ambas as personagens pretendem-se sedutoras e são abandonadas por seus amantes¹⁸, que as trocam por moças mais jovens, despertando desejos de vingança.

¹⁷ De acordo com o argentino Horacio Salas (2005, p. 25, tradução nossa), “o *bandoneón* é uma caixa acústica parecida com um acordeom, de vozes mis graves, provido de botões para ambas as mãos, que soa diferente quando se abre ou se fecha o fole. Também conta com duas caixas harmônicas em cujo interior, por ação da pressão do ar, vibram linguetas mecânicas.” Ainda segundo o autor, “o *bandoneón* começa a desalojar a flauta dos trios que tocam nos *piringudines de las orillas*, como são chamados os bairros mais distantes do centro. O instrumento foi inventado em 1835 pelo alemão Heinrich Band para substituir o órgão nos atos religiosos realizados no campo. Criado para música sacra, o *bandoneón* se fez famoso através de uma música nascida nos prostíbulos.”

¹⁸ A ópera *Norma*, de Bellini, conta a história do amor proibido entre ela, uma sacerdotisa gaulesa, e Pollione, o procônsul romano. Este, cansado de sua amante, envolve-se com Adalgiza e deseja levá-la a Roma consigo. Norma, para puni-lo, resolve assassinar seus filhos (tal qual Medeia), mas desiste e, quando o amante é preso, resolve se sacrificar a padecer com ele.

O argumento da ópera não é novidade, uma vez que remete à tragédia do dramaturgo francês Louis Alexandre Soumet, intitulada *Norma ou l'Infanticide* (*Norma, ou o Infanticídio*) que, por sua vez, era uma adaptação do romance histórico *Les Martyrs* (*Os Mártires*, 1809), do escritor francês François-René de Chateaubriand. Este tema, no entanto, tem suas origens na tragédia grega de Eurípedes, que versa sobre o mito clássico de Medeia,

Retornemos aos músicos. São eles também que, mesmo sem público (uma vez que Norma está em seu quarto e que Gillis deixou a mansão), tocam uma triste canção de Ano Novo após a tentativa de suicídio de Norma, a qual intitula-se *Auld Lang Syne*. Tal canção, derivada de um poema escrito por Robert Burns em 1788, é costumeiramente cantada tanto em festas de Ano Novo quanto em funerais e despedidas, de maneira que sua utilização neste momento específico da obra capta toda a ambiguidade do momento: festivo e, ao mesmo tempo, fúnebre.

Em contrapartida, os músicos da outra festa dispõem apenas de um piano, também disposto na sala de estar, e de suas vozes. Ademais, observamos aqui a quebra entre a barreira músico/plateia, uma vez que eles cantam com o acompanhamento do público da festa uma música com clara influência jazzística, intitulada *Bottons and Bows* que, conforme analisamos anteriormente, refere-se à condição de toda a classe de trabalhadores que aspira a algo melhor em Hollywood, mas, uma vez lá, depara-se com a realidade da concorrência e do desemprego.

Tais oposições estilísticas, de acordo com os depoimentos de John Waxman, Elmer Bernstein e John Mauceri¹⁹, refletem a opção de Franz Waxman – o compositor de *Sunset Boulevard* – e de Wilder por criar não apenas um tema para Joe e outro para Norma, mas também uma trilha sonora que conseguisse captar o clima de embate entre ambos e o que isto representa – conforme buscaremos demonstrar a seguir.

As utilizações musicais extradiegéticas, por sua vez, seguem o mesmo parâmetro das utilizações diegéticas: o tango, ultrapassado, para Norma; o jazz, moderno e que vai de encontro às tradições, para Joe; e o tema da perseguição que, juntamente com os temas dos personagens, permeia todo o filme. Observamos, assim, que a condensação e complementação entre imagem e som se dão em diversos momentos, sejam eles acompanhados diegética ou extradiegeticamente.

Ao tango utilizado para Norma, por exemplo, é adicionado um tom de excentricidade, acentuando sua personalidade. Ademais, segundo Waxman, a partir da festa de Ano Novo (seguida por sua tentativa de suicídio), o tema da ex-atriz se deteriora musicalmente, tornando-se mais discreto ao passo que ela se torna mais louca. Nas cenas em que ela passa pelo exército de beleza almejando retornar à sua juventude, foi introduzido um violino cigano

uma sacerdotisa e feiticeira que trai seu povo por amor a Jasão e, ao ser abandonada por ele, assassina os próprios filhos para atingi-lo.

A Norma de Bellini também planeja matar seus filhos ao ser abandonada por Pollione mas, sob a égide do Romantismo e não mais do contexto impiedoso das tragédias gregas, ela reconsidera e se desvia do modelo de Medeia, salvando a vida dos filhos e se entregando como uma forma de expiar seu crime.

¹⁹ Depoimento disponível nos extras da cópia de *Sunset Boulevard* utilizada neste trabalho, da Paramount Collection, lançada em 2003.

sobre o tango, realçando a ideia de loucura da personagem e revelando seu caráter ilusório. De acordo com o compositor,

O tema principal tem um caráter de tango, que deriva de uma cena em que Gloria Swanson faz referências aos antigos dias de Hollywood e ao tango de Rodolfo Valentino. Essa é a atmosfera em que ela vive em 1950 e eu me baseei nessa pequena caracterização como inspiração para o tema musical. Quando vemos o herói arrumando suas malas para ir embora de sua casa, a música de fundo é a mesma da principal, só que mais lenta, mais forte e mais reveladora quanto à tragédia que virá. Nesse momento, o tema do tango se repete com harmonias distorcidas e torturantes até que o tiro fatal é ouvido. Então quando a observamos em sua pose grotesca, com sua mente parcialmente vaga, ouvimos um tímido solo de oboé num tema tão desarticulado quanto sua mente está naquele momento. (STAGGS, 2002, p. 145, tradução nossa)

Além disso, o tom melancólico da cena não é alcançado apenas pela escolha da música *Auld Lang Syne* em particular, mas pela própria inserção do tango, uma vez que o *bandoneón*, um de seus instrumentos principais, “possui um som mais fundo e severo e se converte em um instrumento preciso para traduzir a nostalgia dos imigrantes e o desarraigamento de seus filhos.” (SALAS, 2005, p. 26, tradução nossa). Constatamos, portanto, que a inserção do tango neste momento da narrativa espelha a personalidade de Norma, uma vez que “seu som explica melhor a síntese poética do tango que qualquer tratado erudito. É a memória e a nostalgia. A noite, sua melancolia e o encontro de um amor perdido.” (SALAS, 2005, p. 27, tradução nossa).

Além da utilização do tango para tanto, Wilder acordou com a figurinista que Gloria Swanson transmitiria um sentimento do passado, mas ele não queria que ela o recriasse. Assim, “diretor e designer concordaram que Norma Desmond, apesar de presa aos seus dias de cinema mudo, ainda acompanhasse o presente, ao menos com suas roupas, penteados, e maquiagem.” (STAGGS, 2002, p. 127, tradução nossa).

Ademais, essa impossibilidade de Norma em desvencilhar seu presente de seu passado pode ser também observada através de seu figurino na cena final, de acordo com Staggs (idem, p. 129, tradução nossa):

Para a sequência final de *Sunset Boulevard*, quando Norma desce as escadas depois de seu crime passionai, Edith uma vez mais esfumou as linhas entre o presente e a Era do Jazz: ‘Eu defini sua cintura apenas levemente, fazendo menção à forma (sem forma) dos anos 20, ao invés de lhe dar um esculpido corpo no formato ampulheta que caracterizava os anos 50.

Essa Era do Jazz também se estende à Gillis, não por localizá-lo nos anos 1920, mas sim nos anos 1950, através da demonstração da cooptação de tal gênero pelo cinema norte-

americano contemporâneo ao mesmo. Assim, o jazz é associado a ele e a todos os jovens conhecidos do personagem. A linguagem jazzística adotada pelo filme se deu através da utilização do sax alto e consagrou Waxman como um dos grandes compositores da época. De acordo com Tony Berchmans (2008, pp. 118-119), “a descrição precisa e inovadora do personagem principal com o saxofone alto [...] e a rica orquestração utilizada por Waxman garantiram um forte *score* para este clássico e rendeu-lhe o Oscar de 1950.”.

Também a utilização do tema de perseguição, já rotineira nos filmes Hollywoodianos, adquire uma carga emblemática na obra, uma vez que se refere, além da perseguição física, a uma perseguição simbólica da morte (seja ela real ou figurativa), da qual os personagens buscam escapar. Joe, por exemplo, aceita trabalhar no roteiro fracassado de Norma para manter seu carro, porque num espaço urbano fragmentado e repleto de estradas, ficar sem ele seria como se lhe “cortassem as pernas”. É ele também que, mesmo morto, escapa da iminência do esquecimento, narrando seu último roteiro – de caráter autobiográfico e, portanto, atrelado à realidade tal qual Betty Schaefer propunha – ao espectador do filme. Norma e Max, por sua vez, buscam perpetuar a ilusão criada pelos anos de trabalho na indústria cinematográfica transpondo-a para seus cotidianos: Norma está sempre atuando e se coloca, constantemente, no papel de mocinha melodramática enquanto Max vive para dirigi-la, de maneira que ambos alimentam a loucura um do outro.

Ademais, o distanciamento temporal entre os pares Norma/Max e Joe/Betty é adensado pela música escolhida por Waxman na cena noturna em que Gillis e Betty caminham pelo estúdio, conversando sobre a falsidade dos cenários hollywoodianos e sobre sua relação com eles. Visando enfatizar a distinção entre Norma e Betty, a música selecionada é o tema do filme *Paramount on parade* (Dorothy Arzner et. al, EUA, 1930), sofrendo, no entanto, uma redução do ritmo até se aproximar de uma valsa. Uma vez que tal filme foi lançado num momento imediatamente posterior à implementação do som no cinema e é constituído por diversas cenas curtas, repletas de dança e música, que visam glorificar a nova tecnologia, a inserção de sua trilha sonora em *Sunset Boulevard* tem um significado implícito: ao selecioná-la e adaptá-la a um ritmo que remete ao romance, Wilder e Waxman estão lembrando o espectador da oposição temporal entre as rivais, de forma que o amor entre Joe e Betty seria possível porque eles compartilham uma mesma realidade e trabalham no mesmo meio – o cinema sonoro dos anos 1950.

Acreditamos, portanto, que a utilização de diferentes estilos musicais não visa apenas ao estabelecimento de um *leitmotiv*, uma espécie de etiqueta que caracteriza os personagens, facilitando sua identificação por parte dos espectadores. Esse procedimento é descrito por

Rosenfeld (2002) como redundante, uma vez que a imagem na tela já bastaria para o espectador identificar e distinguir os personagens. Ao contrário, a nosso ver, o procedimento adotado pelo compositor Franz Waxman e por Billy Wilder não resulta em redundância, mas visa, sim, enfatizar a representação de momentos históricos diferentes, opostos, inclusive, por suas representações sonoras. Tal utilização da música representaria um papel oposto àquele acima descrito, uma vez que

Já não exprime os conflitos dos caracteres individuais, nem procura induzir o público a identificar-se com o herói (a quem alguns querem limitar a função da música); antes, vem conduzi-lo da esfera da intimidade individual e particular à do sofrimento coletivo e do problema social. Neste caso, portanto, a música sobrepõe-se à imagem e imprime aos acontecimentos uma profundidade e um acento que lhes dá o seu verdadeiro sentido. O emprego da música como ‘ilustração’ de cenas, descrevendo-as com os meios da música de programa, tentando ‘pintar’ e traduzir em termos acústicos as imagens, é duma maneira geral um recurso antiquado. (ROSENFELD, 2002, p. 148)

Acreditamos que *Sunset Boulevard* seja, portanto, uma obra capaz de condensar produtivamente imagem e som, mesclando a utilização dramática do mesmo a seu uso tipificado, ecoando assim toda uma classe social.

Ademais, conforme demonstraremos a seguir, todas as estratégias musicais utilizadas na obra visam corroborar a distinção existente não apenas entre as duas festas, entre uma ex-atriz de cinquenta anos e jovens que ainda acreditavam ter uma chance, mas, além disso, a distinção existente entre dois momentos históricos distintos e, conseqüentemente, entre formas de trabalho possivelmente distintas. Cabe ao espectador, portanto, perceber que essas oposições, mesmo sem ferir as regras de “captação do real” impostas pelo cinema clássico, implicam na configuração de um teorema a ser estudado por ele, de forma a compreender os termos da equação e suas implicações.

1.3.1 O tango e o jazz como formas de sociabilidade

Uma vez diagnosticados não apenas os estilos musicais, mas também suas funções narrativas em *Sunset Boulevard*, faz-se necessário compreendermos o porquê de tais escolhas e como elas são inseridas nas sequências analisadas neste capítulo.

Ambos os estilos – tango e jazz – possuem origens nos negros da Argentina e dos Estados Unidos, respectivamente, podendo ser caracterizados como expressões culturais populares que refletiam a situação sócio-histórica de seus criadores.

O tango, que em vários dialetos africanos significa “lugar fechado”, “cercado”, passa a nomear também, no final do século XVIII, os lugares de concentração de escravos. Estes locais, assim como no Brasil, acabam dando origem a uma nova expressão cultural que, segundo Horacio Salas (2005), mescla diversas características, como o *candombe*²⁰, a *habanera* cubana²¹, a *milonga*²² de Buenos Aires e o *cuplé madrileño*²³, entre outros. Ainda de acordo com o autor argentino, a inserção do estilo musical na sociedade portenha se deu de maneira natural:

Um fogão em uma praça de carroças ou um baile qualquer nas margens do rio. Um músico de bom ouvido entretém aqueles que o rodeiam com os acordes de um violino, agregado a um velho clarinete. Alguém pede: “*Un tanguito*”, e assobia alguns compassos explicativos; um compadre que olha a cena efetua algumas contorções, zombando das figuras que entreviu em um baile de negros, onde se proíbe a entrada de brancos. A nova dança, com figuras improvisadas, herdadas dos bailes negros, rapidamente passaram para os quartos das meretrizes, onde as mulheres *quarteleiras*, que acompanhavam os regimentos militares, organizavam reuniões dançantes aos domingos. (SALAS, 2005, p. 5, tradução nossa, grifo do autor)

Posteriormente, com a chegada dos imigrantes europeus ao Rio de la Plata, a abertura de prostíbulos revelou-se bastante lucrativa – uma vez que os mesmos não se reduziam a simples incursões sexuais, mas eram também locais sociais, onde se conversava, dançava e compartilhava a solidão (movimento este também observado no início do desenvolvimento do jazz). Assim, o novo ritmo se tornou cada vez mais popular entre a classe trabalhadora,

²⁰ *Candombe* caracteriza uma manifestação cultural originada com o estabelecimento dos negros africanos no Uruguai. Inicialmente, referia-se às danças desta população, mas, com o tempo, passou a designar o ritmo musical – que, assim como no Brasil, é calcado no uso de diferentes tambores.

²¹ Nome utilizado, fora de Cuba, para a *Cuban contradanza*, gênero de música popular local no século XIX. Constitui numa adaptação local desenvolvida a partir da *French contradanza*, sendo a primeira música escrita cujo ritmo se baseia em motivos africanos.

²² Estilo musical derivado, dentre outros, da *habanera* cubana.

²³ Estilo musical ligeiro e popular, característico do início do século XX. Surgiu na Espanha e, assim como o tango e o jazz, no início era considerado cultura das massas e, portanto, ignorado pela classe burguesa. Segundo Javier Barreiro, autor de *Los contextos del Cuplé inicial. Canción, Sicalipsis y Modernidad*, “na segunda década do século o cansaço quanto ao chamado gênero ínfimo, como costumavam qualificar o espetáculo que incorpora canções picarescas e a progressiva incorporação da mulher ao público deram lugar a estilização do *cuplé* e a tentativa de torná-lo mais decente, tendo como protagonistas principais La Goya e Raquel Meller. Esta se converteria na principal figura do gênero durante quase um quarto de século e seu êxito internacional seria imenso a partir de 1920. Na década dos anos 20, a internacionalização da canção propiciaria a aparição de novos gêneros, como o tango e a revista.” (BARREIRO, 2007, p. 98, tradução nossa). Conforme observaremos ao longo de nossa análise, esse movimento de internacionalização e aburguesamento da cultura não é característico apenas ao *cuplé*, mas também ao tango e ao jazz.

passando a refletir, conforme mencionamos anteriormente, a nostalgia e memória deste público.

O *bandoneón* tornou o tango mais resmungão e nostálgico, imprimindo-lhe para sempre sua cadência característica. Com o passar dos anos, o tango alegre e brincalhão bailado pelos *compadritos* do início dá espaço a um tango mais arrastado e introvertido, cuja responsabilidade de transformação se deve ao *bandoneón*. Não é por acaso que, com o tempo, ele se transformou num instrumento por excelência da música de Buenos Aires. (SALAS, 2005, p. 28, tradução nossa, grifo nosso)

Mesmo com a aquisição deste novo tom melancólico, a origem do tango (que remete aos negros, a prostitutas e à classe trabalhadora) fez com que a aristocracia – formada por herdeiros das famílias tradicionais ou por aqueles que enriqueceram com a modernização produzida a partir de 1880 – rejeitasse o ritmo, espelhando a estrutura política do país, que vetava qualquer forma de participação dos setores populares no governo.

Essa rejeição, no entanto, era apenas artificial, uma vez que os homens da classe dominante também frequentavam esses bordéis e tinham contato com o tango. No momento em que passaram a ocorrer encontros entre os *compadritos*²⁴ e os aristocratas, os mesmos deixaram de frequentar os salões populares e criaram salões de baile exclusivos. Este movimento coincidiu com a promulgação da lei Sáenz Peña, que garante o direito ao voto, secreto e obrigatório, para todos os homens²⁵. A oligarquia presente no poder foi então destituída e passou a se concentrar nos clubes privados, fundando também seus próprios cabarés de maneira a não se misturar mais com os trabalhadores. É este novo público que, “ao pagar preços mais altos, torna-se mais exigente que aqueles dos bordéis primitivos, obrigando os conjuntos a incluir novos músicos. Já não são improvisados. Todos estudaram em academias. O tango evolui.” (SALAS, 2005, p. 35, tradução nossa).

Esta instrumentalização do tango é concomitante à sua expansão internacional, levada pelos aristocratas portenhos à Europa – e reforçada, posteriormente, pela imagem de Carlos Gardel. É a ele que se atribui a inserção de letras nas melodias de tango.

É curioso observarmos que foi criado um grande mito em torno da imagem de Gardel, de forma que ele se estabelecia como um ídolo para o povo argentino na mesma proporção em que as grandes estrelas de Hollywood se estabeleciam como tal para o povo americano (e mundial, com a expansão internacional do cinema norte-americano). Segundo Salas, “os

²⁴ A figura do *compadrito* pode ser comparada com a figura do *malandro* na cultura brasileira.

²⁵ O direito de voto não se estenderá às mulheres até 1947. Tampouco os direitos civis são iguais para ambos os sexos naquele momento. Mesmo assim, a Argentina conta com notáveis cantoras de tango, as quais, segundo Salas, “em geral, eram solistas. As orquestras não contavam com intérpretes mulheres e estas deviam se conformar em cantar versos escritos para homens.” (SALAS, 2005, p. 81, tradução nossa).

mitos necessitam do mistério porque suas vidas pertencem [...] ao imaginário coletivo, a um sonho compartilhado. A Argentina [...] precisa de lendas e fabrica ídolos. Neste sentido, Gardel é o maior, o menos discutido, o mais amado.” (SALAS, 2005, p. 49, tradução nossa). O autor argentino acrescenta que ao mito de Gardel foram adicionados atributos semelhantes àqueles dos galãs do *star system* norte-americano, corporificando as aspirações dos argentinos médios: fama, sucesso com as mulheres, dinheiro, generosidade, charme e beleza.

Também foi durante os anos 1920 que o tango, em sua expansão internacional, chegou aos Estados Unidos através da já mencionada figura do *latin lover* italiano Rodolfo Valentino, no filme *Os quatro cavaleiros do Apocalipse* (*The four horsemen of the Apocalypse*, Rex Ingram, EUA, 1921). Para tal, houve uma adaptação dos passos originais, de maneira que a dança foi mesclada a outras, já canonizadas em solo norte-americano.

É essa versão academicista, descontextualizada e cooptada pela indústria cultural como uma imagem erótica e exótica que é difundida por Hollywood e a que Norma faz referência – mesmo que inconsciente dos processos que culminaram no tango que lhe é familiar –, louvando o conhecimento superficial adquirido através do famoso ícone do cinema mudo. Ela, por sua vez, ao colocar-se no papel de Salomé, adere à imagem exótica difundida pelo que chamaremos de *tango norte-americano*, de maneira que o ritmo é apropriadamente escolhido para sua festa.

Os músicos contratados para tal – talvez oriundos do contexto de desemprego que descrevemos anteriormente – possivelmente entraram em contato com o *tango norte-americano* no mesmo momento que Norma (e da mesma forma). Assim, eles apenas reproduzem um estilo musical modificado e consagrado pela indústria cultural, não esboçando qualquer reflexão crítica sobre o trabalho que estão produzindo e tampouco contribuindo para o seu desenvolvimento. Sua performance, portanto, reflete o mundo do trabalho organizado pelo fordismo e retratado pela obra de Wilder: alienado, onde a mão de obra apenas desempenha uma função mecânica.

Essa mecanicidade do trabalho dos músicos pode ser claramente observada na sequência da festa, uma vez que, por estarem sendo pagos, eles devem seguir tocando como autômatos, mesmo que não haja ninguém presente para ouvir suas músicas – o que configura um esvaziamento de significado de seu trabalho. Esse esvaziamento pode também ser observado na constante atuação de Norma e na eterna direção de Max, uma vez que eles não estariam expostos aos olhos do público.

Ao refletirmos sobre a presença dos músicos na festa de Artie Green, no entanto, confrontamo-nos com uma interação totalmente diversa dessa descrita acima. O início da

cena, que se passa no apartamento, indica-nos que os músicos, apesar de tocarem para alegrar a festa, não se colocam aí como empregados pagos para prestar um serviço, mas sim como convidados do anfitrião. Observamos, portanto, uma forma de sociabilidade totalmente diversa à da primeira, na qual o instrumento de trabalho (o piano) está disponível para todos aqueles que se proponham a tocá-lo, bem como as vozes, possibilitando a construção coletiva e em constante *movimento* (que pode ser observado na já mencionada interação colaborativa entre Gillis e Betty), em oposição àquela *estática* dos músicos anteriores.

Essa construção coletiva de sentido esteve presente durante o desenvolvimento do tango em Buenos Aires, uma vez que as músicas versavam sobre o homem marginalizado, sobre questões políticas e, posteriormente, sobre nostalgia e patriotismo. Tal característica, no entanto, se perdeu tão logo a aristocracia aderiu ao tango, o instrumentalizou e o difundiu ao redor do mundo como uma forma exclusivamente exótica e sensual – conforme nos alerta Salas (2005). A partir de então, ao menos em solo internacional, o tango passou a ser tocado como *fórmulas prontas e imutáveis*, destituídas de qualquer contato com a realidade.

Essa academicização da música – e, conseqüentemente, o trabalho alienado de seus músicos, que não têm direito à liberdade criativa –, não é observada no jazz que anima a festa de Artie, pois, mesmo já tendo “caído no gosto do público²⁶”, ele ainda remete ao momento anterior, em que era considerado uma expressão cultural popular ao alcance de todos.

Sobre este gênero, Elder Tanaka (2010, p. 21) comenta que

Uma das maiores contribuições do jazz à música ocidental foi justamente a ruptura deste modo de produção na música, posto que os improvisos simultâneos dos músicos de jazz nada mais são do que a criação *simultânea* à execução.

O improviso simultâneo ao qual o autor se refere tem relação com uma das origens do jazz, o blues, cujo método era baseado em perguntas e respostas²⁷. De acordo com Ron David (1996, p. 25),

²⁶ Para mais informações sobre o debate a respeito da cooptação do jazz pela Indústria Cultural, conferir a dissertação de mestrado de TANAKA, Elder. **Jazz, indústria cultural e política em Kansas City, de Robert Altman**. 2010. 129f. Dissertação (Mestrado em Letras – dissertação não publicada) – Faculdade de Letras, Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

²⁷ O método de pergunta-e-resposta relaciona-se à música de igreja do século XVIII. O pregador – Black Harry – não apenas mesclava salmos insossos, batidas rítmicas e o tom lamentoso peculiar às linguagens africanas, mas também se valia de um método de recitação, baseado em perguntas e respostas. Tal método, ainda de acordo com o autor, vinha sendo utilizado pelos músicos africanos e pode ser ouvido na música *gospel* e nos *riffs* (acordes, intervalos ou notas musicais repetidos progressivamente ao longo de uma música) “trocados entre seções de uma *big band* de jazz ou entre solistas de um pequeno grupo de jazz” (DAVID, 1996, p. 15).

O blues não tomou forma até o final do século XIX, mas suas raízes remetem às primeiras canções de trabalho. Canções de trabalho eram pergunta & resposta, cantadas no ritmo da atividade à mão: o líder chamava um verso e os trabalhadores gritavam uma frase que combinasse com, digamos, a queda do martelo. As canções eram cheias de blue notes, a letra era improvisada e o tempo sincopado... mas foram a primeira versão crua do blues.

Sua incorporação pelo jazz, segundo Tanaka (2010, p. 16), significou a improvisação, pelo músico, de “uma linha melódica sobre outra apresentada previamente por outro músico, e assim por diante. Dar ao músico essa liberdade e poder de ter sua própria voz foi uma inovação extremamente importante para a evolução do jazz”.

Observamos, portanto, que não foi apenas o *método* do jazz que teve sua origem parcial²⁸ no blues, mas também a liberdade para se expressar e a construção conjunta de significado através do diálogo travado entre os músicos. Esse sentido de coletividade já estava presente no ritmo, que versava sobre a crônica da mitologia de um povo – sendo escrito coletivamente por este povo, e não por uma única pessoa.

Através desta brevíssima explanação, podemos concluir que o jazz presente em *Sunset Boulevard*, diferentemente de suas apropriações comerciais pelo cinema, e também ao contrário do tango comercial, manteve sua característica contestadora, moderna, capaz de retratar o ritmo urbano e marcada pela criatividade individual e construção coletiva, tal qual podemos observar na festa de Artie Green.

Acreditamos que as duas sequências das festas – com interações totalmente distintas, conforme buscamos pontuar ao longo deste capítulo – mimetizam a tese do filme e o movimento adotado pelo próprio Billy Wilder. De um lado, observamos o trabalho alienado, hegemônico, representado por grande parte da indústria fílmica hollywoodiana; de outro, temos o trabalho colaborativo que, mesmo no cerne da indústria cultural, pode ser produzido e, mais ainda, pode problematizá-la. Nas palavras de Costa (2007, p. 199), “é preciso produzir para conhecer, e produção significa estar no processo de produção”.

Ao inserir, portanto, duas formas de trabalho diametralmente opostas, Wilder aposta na construção de sentido por parte de seu espectador – transformando-o também em um produtor, auxiliando-o a compreender a potencialidade do trabalho coletivo e a necessidade da tomada dos meios de produção. De acordo com Walter Benjamin (2008, p. 132),

²⁸ Outro ritmo crucial para o desenvolvimento do jazz foi o *ragtime*, música popular americana no fim do século XIX e início do século XX. Esse estilo está relacionado, segundo Elder Tanaka, a famílias europeias que permitiam que seus escravos aprendessem a tocar piano, de maneira que apenas estes músicos capazes de ler partituras o executavam. Assim, segundo o autor, “pode-se considerar que o *ragtime* nasceu da tradicional música ocidental europeia [...] e [d]a incorporação da tradição oral dos ritmos africanos.” (TANAKA, 2010, p. 15). Este ritmo animado e enérgico era também bastante rígido, pois sua batida rápida era misturada com o tempo da marcha.

Um escritor que não ensina outros escritores não ensina a ninguém. O caráter modelar da produção é, portanto, decisivo: em primeiro lugar, ela deve orientar outros produtores em sua produção e, em segundo lugar, precisa colocar à disposição deles um aparelho mais perfeito. Esse aparelho é tanto melhor quanto mais conduz consumidores à esfera da produção, ou seja, quanto mais for sua capacidade de transformar em colaboradores os leitores ou espectadores.

A utilização do aparato por Wilder, conforme mencionamos anteriormente, remete-nos ao conceito de refuncionalização da arte defendido por Bertolt Brecht. Tal possibilidade coincide, portanto, com aquela do músico de jazz, que segundo Tanaka (2010, pp. 38-39),

Configura uma força criativa dialética. Por um lado, o músico nega o racionalismo e a divisão do trabalho por meio da criatividade e do domínio das forças produtivas. Por outro, sua sobrevivência depende das relações de produção nas quais ele está inserido (indústria fonográfica, radiofônica, exploração de mão de obra especializada) para poder sobreviver. Dessa maneira, os músicos formam uma força de trabalho inerentemente criativa, que luta constantemente contra a padronização – jamais uma peça de jazz ao vivo soa exatamente da mesma maneira se executada mais de uma vez.

Assim, conforme mencionamos, essa contradição entre o trabalho e a necessidade de se prostituir para sobreviver pode ser observada através da própria existência de *Sunset Boulevard*, uma vez que seus roteiristas valeram-se da indústria hollywoodiana, de seus métodos de distribuição e exibição e de algumas características formais do cinema hegemônico para criticá-la, promovendo não apenas uma alternativa fílmica para a organização hierárquica do trabalho – o trabalho colaborativo – mas utilizando-a em sua própria confecção. É sobre este tema que versaremos no próximo capítulo.

2 A INDÚSTRIA CINEMATOGRAFICA HOLLYWOODIANA E SEUS TRABALHADORES

2.1 “POR QUE VOCÊ NÃO FICA AQUI E ASSISTE? O CINEMA MUDOU MUITO.”

A partir do momento em que Joe Gillis retorna à mansão de Norma e abandona seu plano de partir, configura-se, entre os dois, uma relação que vai além daquela que ele se demonstrava disposto a participar. Assim, a prostituição que era apenas de seu intelecto, caracterizada pelo trabalho de *ghost-writer* no roteiro ruim fadado ao fracasso da ex-atriz, passa a se tornar literal, física, englobando, até determinado momento, todos os aspectos de sua vida.

O *affair* entre os dois, conforme mencionamos na introdução, é indicado já no abraço que segue a tentativa de suicídio de Norma e se torna claro para o espectador na cena seguinte, em que o casal – na piscina então revitalizada da mansão – traja roupas de banho semelhantes e demonstra possuir uma grande intimidade.

Ainda nessa cena, eles travam um diálogo no mínimo interessante sobre o roteiro, já finalizado por Gillis, de Norma:

J.G.: Você realmente vai mandar aquele roteiro para DeMille?

N.D.: Sim. O dia chegou. Minha astróloga leu o horóscopo de DeMille e o meu.

J.G.: Ela leu o roteiro?

N.D.: DeMille é leão e eu, escorpião. Marte está passando por Júpiter há semanas. Hoje é o dia da grande conjunção. Vire-se, querido. Deixe-me secá-lo.

J.G.: Espero que saiba que horóscopos não vendem roteiros.

N.D.: Não estou vendendo apenas o roteiro. Estou me vendendo. DeMille sempre me disse que eu era sua maior estrela.

J.G.: Quando ele disse isso, Norma?

N.D.: Admito que foi há muitos anos. Mas eu nunca estive tão bonita. Sabe por quê? Porque nunca fui tão feliz.

A conversa entre o casal confirma sua união para os espectadores – dada a utilização dos já mencionados apelidos carinhosos e da intimidade entre os dois – de uma forma um tanto velada, devido à censura²⁹ da época. Ademais, podemos observar que Norma, apesar de

²⁹ A censura na indústria cinematográfica começou cedo – em 1915 – desde que a Suprema Corte dos Estados Unidos declarou que a indústria filmica era “‘pura e simplesmente um negócio’ e não era, portanto, protegida pela Primeira Emenda da Constituição – aquela que garante a liberdade de expressão.” (HAMILTON, 1990, p. 98, tradução nossa). Essa censura, entre 1915 e 1922, foi feita por representantes de agências civis, religiosas e sociais, e ficou conhecida como *National Board of Censorship*. Assim, o espectador tornava-se suscetível não apenas àquilo que via na tela, mas também aos eventos que envolviam Hollywood.

se dizer segura pela conjunção zodiacal dos dois signos, mostra-se plenamente consciente do processo que está por trás da possível venda de seu roteiro e que nada tem a ver com explicações metafísicas: a lógica do sistema de compra e venda na indústria cultural, onde o que estaria sendo realmente vendido seria a sua grande imagem dos tempos de outrora, e não necessariamente a qualidade de seu roteiro (o que, como lhe foi ensinado pelo *star system*, seria apenas um veículo para sua imagem). É esta crença que a move ao longo do filme, levando-a a se submeter a cruéis processos de beleza que, em teoria, retirariam alguns anos de seu rosto.

Tal conhecimento é reforçado pelo reconhecimento de que o fato de o assistente de DeMille estar telefonando – dez vezes, segundo Norma – para conversar sobre o roteiro significava uma tentativa de baixar o seu preço, pois, se o diretor “em pessoa” ligasse, demonstraria interesse e, logo, seu poder de negociação diminuiria.

Apesar de estar correta quanto à estratégia de mercado, Norma demonstra-se equivocada quanto ao motivo das ligações, uma vez que ela, de fato, já não interessa ao mercado nem como atriz nem como escritora. No entanto, devido ao seu equívoco, após os telefonemas, Max von Mayerling a leva ao estúdio, onde o diretor Cecil B. DeMille estaria, supostamente, a sua espera.

No trajeto, observamos a ex-atriz sentada ao lado de seu doravante amante, Joe Gillis, no banco de trás de seu Isotta Fraschini³⁰ – revestido com pele de leopardo e munido com um

Posteriormente, com a formação da *Motion Picture Producers and Distributors Association of America* (associação fundada em 1922 por grandes estúdios da época), os produtores elaboraram outra maneira de estabelecer e manter os padrões estéticos e morais através do famoso *Hays Office* – ou do *Motion Picture Production Code* –, o qual editou uma lista de *Don'ts and Be carefults*, em 1927. Dentre os *Don'ts*, encontravam-se profanações que incluíssem os nomes de Deus, Jesus e Cristo, bem como a palavra “inferno”; o tráfico de drogas; qualquer insinuação de nudez ou da silhueta; insinuação de perversão sexual; escravidão branca; miscigenação; higiene sexual e doenças venéreas; cenas de nascimento; órgãos sexuais infantis; ridicularizarão da Igreja; ofensa intencional a qualquer nação, raça ou credo. Dentre os *Be carefults*, encontravam-se a utilização da bandeira e de armas de fogo; métodos de roubo, assalto, dinamitar trens, minas etc.; técnicas de assassinato; simpatia por criminosos; a venda de mulheres, ou mulheres vendendo sua virgindade; cenas de primeira noite; homem e mulher na cama juntos; sedução deliberada de moças; a instituição do casamento; beijos excessivos e luxuriosos.

Entretanto, visando resgatar a indústria da Depressão, o *Hays Code* foi relativamente ignorado. Segundo Ian Hamilton (idem, p. 64, tradução nossa), “pelos próximos quatro anos – entre 1930 e 1934 – os filmes de Hollywood se tornaram mais fortes e mais sexy do que nunca. O pecado era punido, claro, mas não antes de ser ouvido. Assassinos não tinham um final feliz, mas os cineastas insistiam que suas punições fossem merecidas.”. De 1934 a 1941, Joseph Breen, um jornalista católico, foi indicado como diretor do *Production Code Administration* e exerceu seu comando. A partir desse momento, todos os filmes precisavam do selo de aprovação do *Breen Office* antes de serem distribuídos e os produtores, portanto, precisavam mostrar os roteiros para os censores antes de investir nas produções, de maneira que as regras estabelecidas pelo *Hays Code* voltaram a ser aplicadas.

³⁰ O veículo de fabricação italiana começou a ser produzido em solo europeu em 1900 e passou a ser exportado para os Estados Unidos na década de 1920, com a ascensão da classe média norte-americana. É curioso observarmos que o veículo de Norma é, possivelmente, dos anos 30 – ou seja, ele foi adquirido pouco depois da

telefone folheado a ouro, responsável pela comunicação entre o motorista e os passageiros. No entanto, não é através dele que Max – nosso incansável diretor – a comunica sobre sua maquiagem desbalanceada, mas sim através de um comunicador, um dispositivo localizado a seu lado que amplificaria sua voz. Tal artifício acaba por denotar ainda mais a antiguidade do caríssimo veículo, dirigido por prestigiadas estrelas do cinema mudo na década de 1920.

Figura 14: Comunicação entre Max e Norma.

Na sequência, eles se aproximam do portão da Paramount e Max buzina insistentemente para que os portões lhes sejam abertos. A essa atitude, um jovem guarda responde irritado, perguntando o que eles queriam. O mordomo lhe informa que eles lá estavam para encontrar DeMille e lhe ordena que abra os portões, acrescentando que nenhum agendamento era necessário, uma vez que ele trazia Norma Desmond – desconhecida pelo jovem trabalhador. A ex-atriz demonstra certo desconforto e avista um antigo guarda, chamando-o pelo nome, o qual a reconhece como estrela do já ultrapassado cinema mudo e permite sua entrada. Ele se direciona ao telefone e pede para falar com o estúdio ao qual a ex-estrela se dirige. Corte.

Nesta breve passagem, diversos elementos se apresentam ao espectador de *Sunset Boulevard*. Dentre eles, podemos citar o trabalho de Max que, como observamos anteriormente, desempenha tanto a função de mordomo quanto a de diretor de Norma, não

Grande Depressão, a qual não afetou o poder aquisitivo da ex-atriz mesmo com o fato de ela já estar desempregada (devido à ascensão dos filmes sonoros, conforme explicaremos no próximo capítulo).

Esse detalhe nos revela algo a respeito de Norma: ela de fato foi uma diva do cinema mudo, ganhou muito dinheiro com ele e soube como aplicá-lo, de maneira que o desemprego e a Depressão não a afetaram. Além disso, podemos constatar que ela realmente gosta de ostentar seus bens (como observamos na conversa entre ela e Gillis no capítulo anterior), de forma que o carro (forrado em pele de leopardo e com telefone folheado a ouro) reflete sua personalidade exagerada e, nos anos 50, presa ao passado.

apenas a auxiliando em sua carreira, levando-a para o estúdio, mas também verificando detalhes cruciais para sua antiga profissão, como a maquiagem da ex-atriz – prontamente corrigida por ela, conforme podemos observar na imagem acima. Essa dedicação desenfreada do mordomo aponta para um aspecto bastante relevante, que é o apagamento da subjetividade dos personagens (até o momento, de Max) em detrimento do fortalecimento de sua função profissional, ou seja, ele – assim como Norma (que está constantemente atuando “para uma casa vazia”) e Gillis (que, como um exemplar *ghost-writer*, narra sua última história após sua morte) – abandona sua subjetividade e passa a viver em função de seu trabalho.

Outro aspecto interessante que retorna é a identificação de Gillis com outros trabalhadores ao longo da obra – neste caso, Max –, que se dá, dentre outras formas, através da associação imagética.

Figura 15: Associação entre Gillis e Max.

Podemos observar que, ao sobrepor a imagem de Max à de Gillis, o autor implícito revela ao espectador que o apagamento da subjetividade do mordomo pode ser notado, de maneira semelhante, em Gillis. Ademais, acreditamos também que essa associação possui uma segunda função, que seria a de indicar para o espectador que, caso Gillis não tome providências quanto a seu trabalho junto à Norma, ele possivelmente terá um futuro parecido com o de Max: um ex-marido destinado a atender aos caprichos eternos da ex-estrela, alimentando sua loucura.

Ainda nesta sequência, podemos apontar para a ênfase dada à obsolescência de Norma como uma mercadoria-estrela dentro da organização de trabalho conhecida como *star system* (organização esta que necessita, como observaremos adiante, da substituição constante de estrelas para manter o interesse do público). Esse aspecto é evidenciado pelo jovem que simplesmente não sabe quem ela é, tratando-a sem os privilégios que lhe eram atribuídos nos

áureos anos do cinema mudo – privilégios estes recuperados por um guarda mais velho, que a reconheceu por ter trabalhado com ela anteriormente. A esse reconhecimento se segue um breve diálogo entre os dois, no qual ela lhe pede que ensine bons modos ao jovem, pois

N.D.: Diga a ele que sem mim, ele não teria trabalho, pois sem mim, não existiria a Paramount Studios.

Essa afirmação de Norma, a nosso ver, não é totalmente equivocada, uma vez que, ao considerarmos a história do cinema, podemos observar que o *star system* teve um papel crucial para o seu estabelecimento. Para que possamos compreender melhor a pertinência do comentário da ex-atriz, faz-se necessária uma breve digressão a respeito desta organização da indústria cinematográfica hollywoodiana.

2.1.1 Norma Desmond e o *star system*

Mas o que é uma celebridade? As celebridades são Os Nomes que não precisam de melhor identificação. O número de pessoas que as conhecem excede o número de pessoas que elas conhecem. Onde quer que estejam, as celebridades são reconhecidas e, o que é mais importante, reconhecidas com emoção e surpresa. Tudo o que fazem tem valor publicitário. Mais ou menos continuamente, dentro de certo período de tempo, são material para os meios de comunicação e diversão. E quando esse tempo acaba – e tem de acabar – e se a celebridade ainda vive – da melhor forma que puder – de vez em quando talvez ouça perguntarem: ‘Lembra-se dele?’ É isso que significa a celebridade.

[...]

Aí estão as pessoas consideradas como notórias: hoje são notícia, amanhã são história.

Wright Mills

Segundo David Cook (2004), o surgimento do *star system* ocorreu aproximadamente em 1900, sofrendo uma grande modificação a partir de 1930 – momento em que as estrelas almejaram se tornar mais autônomas, escolhendo, tal qual Gloria Swanson fez em *Minha Rainha*, como e com quem gostariam de trabalhar. Assim como o teatro filmado, o termo foi cunhado com base na indústria teatral e envolvia a criação e administração da publicidade sobre os atores principais. De acordo com o crítico Edgar Morin (2005, p. 4, tradução nossa), no entanto, “o ator de palco nunca se tornou uma estrela nesse nível [do cinema], e nunca teve um papel tão importante dentro e além do espetáculo.”.

Quanto ao seu surgimento, Janet Staiger (2003) comenta que, uma vez que os espectadores começaram a assistir recorrentemente os mesmos artistas, reconhecendo-os, eles passaram a lhes atribuir apelidos, alimentando o desejo de saber seus nomes. A partir deste momento, de 1913-14 a 1919, houve a consolidação do *star system* nos Estados Unidos e na Europa, de forma que as revistas, que a princípio versavam sobre as histórias dos filmes, passaram a publicar matérias sobre a vida particular dos atores. Assim, a partir de 1919, tanto o conteúdo quanto a produção e a publicidade dos filmes eram focados na estrela e nos arquétipos – diferentes, mas semelhantes entre si – representados por ela. Desta forma, o “estrelato” (*stardom*) adquiriu dimensões míticas, rendendo salários astronômicos aos atores, exportando e divulgando o *American Way of Life* ao redor do mundo.

O apogeu do cinema, segundo Morin, corresponde ao apogeu de uma vida mítico-real de suas estrelas que eram, como Norma Desmond,

sublimes, excêntricas, construindo para si mesmas *chateaus* pseudofeudais, casas aos moldes de templos antigos, com piscinas de mármore, coleção de animais e estradas privativas. Elas viviam à distância, muito além dos mortais. Consumiam suas vidas com caprichos. Amavam-se, destruíam-se e confundiam paixões dos filmes com as da vida real. (MORIN, 2005, p. 9, tradução nossa)

Ademais, uma vez que os artistas passaram a ser promovidos, diversas estratégias de marketing foram adotadas, as quais estavam relacionadas à publicação de fotografias, pôsteres, cartões postais e revistas, promovendo a venda de todos os produtos aos quais suas imagens eram atreladas. Essa publicidade, porém, não estava apenas vinculada à vida profissional da estrela, mas também à ampla exploração de sua vida pessoal, uma vez que todos os detalhes da mesma (gestos, cortes de cabelo, maquiagem, festas que frequentavam etc.) eram cuidadosamente decididos visando atender às necessidades do mercado – e o desejo escopofílico³¹ da audiência. Sua vida pessoal era, portanto, pré-fabricada, racionalmente

³¹ Segundo Laura Mulvey (1973, pp. 440-441), o termo “escopofilia” foi cunhado por Freud e se refere ao ato de “tomar as outras pessoas como objetos, sujeitando-as a um olhar fixo, curioso e controlador. Seus exemplos particulares giram em torno das atividades *voyeuristas* das crianças, do desejo de ver e de confirmar aquilo que é reservado ao proibido.”. Assim, o próprio olhar se constitui como uma fonte de prazer, da mesma forma que, inversamente, existe prazer em ser olhado (em especial ao fazermos a relação com os atores do *star system* – principalmente com Norma Desmond).

Ainda de acordo com a autora, em um primeiro momento, o cinema parece estar distante do mundo secreto da observação *voyeurista* de vítimas desprevenidas, uma vez que são atores filmados com o objetivo de serem expostos ao público. No entanto, em sua totalidade, Mulvey diz que o cinema dominante e as convenções desenvolvidas por ele sugerem um mundo hermeticamente fechado que, ao se desenrolar magicamente aos olhos do espectador e de maneira totalmente independente – e indiferente – deste, produz uma sensação de separação e, conseqüentemente, faz aflorar fantasias *voyeuristas*. Ademais, a autora acrescenta que a própria exibição – o contraste entre a escuridão do auditório (que também separa os espectadores uns dos outros) e o brilho das imagens projetadas e sombras na tela – ajudam a promover essa sensação. Assim, “embora o filme esteja realmente sendo mostrado, esteja lá para ser visto, as condições de projeção e as convenções narrativas dão ao

organizada visando o lucro, transformando a estrela, como um todo, em uma mercadoria destinada ao consumo em massa, de forma que não havia um centímetro de seu corpo, um pedaço de sua alma, uma memória de sua vida que não pudessem ser lançados ao mercado.

Tais estrelas, elevadas ao *status* de deusas, eram cultuadas por seus fãs. Assim, “flores, bijuterias, raridades, amuletos, estatuetas, *sweaters*, animais, bonecas e demais objetos eram oferendas constantemente acumuladas aos pés das estrelas” (MORIN, 2005, p. 66, tradução nossa), imagem essa que nos remete ao quarto de Norma, repleto de objetos e bonecas. Max também explica para Gillis algumas loucuras feitas, nos áureos tempos, pelos fãs de Norma:

M.M.: Ela era a mais sublime. Você não saberia, é muito novo. Em uma semana, ela recebeu 17 mil cartas de fãs. Homens davam dinheiro por uma de suas mechas. Teve um marajá que veio da Índia para implorar por uma de suas meias de seda. Mais tarde, ele se estrangulou com ela.

Todo esse processo é descrito por Morin (2005, p. 42, tradução nossa) da seguinte forma:

Um rosto promissor chama a atenção de um caçador de talentos no metrô. Proposta, teste fotográfico, teste de gravação. Se os testes são conclusivos, a bela jovem vai para Hollywood. Imediatamente posta sob contrato, ela é remodelada por massagistas, esteticistas, dentistas e até cirurgiões. Ela aprende a andar, perde seu sotaque, é ensinada a cantar, dançar, ficar de pé, permanecer sentada, a “se conter”. Ela é instruída em literatura e ideias. A estrela estrangeira que Hollywood reduz à aspirante ao estrelato vê sua beleza ser transformada, recomposta, potencializada, e ela aprende *American*. Há ainda outros testes: entre eles, um *close-up* de trinta segundos em Tecnicolor. [...] Ela é percebida, aprovada, e recebe um pequeno papel. Seu carro, seus serventes, seus cachorros, seu peixinho dourado, seus pássaros são escolhidos para ela. Sua personalidade se torna mais complexa, mais rica. Ela espera por cartas. Nada. Fracasso. Mas um dia ou outro, o Departamento de Correio de Fãs pode notificar o produtor executivo de que ela está recebendo 300 cartas por dia de admiradores. O estúdio decide lançar sua carreira e fabricam um conto de fadas no qual ela é a heroína. Ela fornece material aos colunistas; sua vida particular já é iluminada pelo brilho dos projetores. Finalmente, ela recebe um papel principal num grande filme. Apoteose: o dia em que seus fãs rasgam suas roupas – ela é uma estrela.

O nascer dessa estrela, como podemos ver, advém de um processo bastante complexo e doloroso, uma vez que exige o esfumaçamento da fronteira entre vida pessoal e profissional do indivíduo. Sobre este assunto, Morin (2005, pp. 27-28, tradução nossa, grifo do autor) comenta que

espectador a ilusão de um rápido espionar num mundo privado. Entre outras coisas, a posição dos espectadores no cinema é ostensivamente caracterizada pela repressão do seu exibicionismo e a projeção no ator, do desejo reprimido.” (MULVEY, 1973, p. 441).

A estrela que determina os personagens de seus filmes; ela encarna a si mesma neles e os transcende. Mas eles também os transcendem; suas qualidades excepcionais são refletidas de volta e iluminam a estrela. [...] Ator e papel se determinam mutuamente. A estrela é mais que uma atriz atuando seus papéis, ela encarna a *si mesma neles*, e eles se tornam parte dela. A estrela não pode aparecer quando essa interpenetração recíproca entre ator e herói falha em ocorrer.

Em *Sunset Boulevard*, Norma Desmond incorpora – ao extremo – todas as consequências deste processo, uma vez que, presa ao passado, sua loucura vai aumentando progressivamente até que não exista mais nenhuma distinção entre personagem e indivíduo – o que pode ser observado, inclusive, através do apagamento da imagem da atriz na cena final do filme. A própria escolha do nome da personagem é curiosa, pois, além de também remeter a atores reais³² da indústria cultural, traz em si a ideia de “norma” – ou seja, Norma simplesmente personifica aquilo que é “padrão” na indústria, que ocorre com todos. (Vale mencionar que Swanson, apesar de seus inúmeros pontos de convergência com a personagem por ela representada, não teve o mesmo fim que Norma, pois ela se adaptou aos novos meios de comunicação e passou a atuar na televisão.)

Outro aspecto é a própria atuação de Swanson/Norma, uma vez que a atriz parece exercer o magnetismo de seus áureos dias em todas as cenas de *Sunset Boulevard*, dominando-as e ofuscando, diversas vezes, a atuação dos demais personagens. Tal qual a *Norma* de Bellini,

Norma é uma personagem multifacetada: é uma sacerdotisa hierática e distante, mas também é uma mãe terna, uma amante despeitada e vingativa e uma amiga sincera. No plano dramático, domina o palco todo o tempo e faz parte daquela elite de grandes figuras míticas de tragédia que “estão em cena” mesmo quando não estão fisicamente no palco, pois tudo que acontece na ação lhes diz respeito. (BELLINI, 2011, p. 12)

Essa “figura mítica”, expressão esta semelhante àquela usada por Morin para versar sobre o *star system*, pode ser diretamente aplicada à figura de Norma Desmond, uma vez que, presa ao passado mítico em que se criavam estrelas, nossa personagem impõe sua presença em todas as cenas, inclusive naquelas em que não está fisicamente. Tal imposição se dá tanto pelo magnetismo de sua atuação quanto pela já mencionada presença de inúmeros retratos da ex-atriz espalhados pela casa (e também pelos vigilantes buracos das fechaduras). De acordo com Ismail Xavier (2003, p. 22), a presença de retratos e espelhos na cena, como podemos

³² Seu primeiro nome é uma referência à Mabel Normand, da era do cinema mudo (e mencionada pela personagem no filme); enquanto seu sobrenome relaciona-se ao diretor de filme mudo William Desmond Taylor, cujo assassinato em 1922, possivelmente relacionado a seu relacionamento com Mabel, colocou um fim também à carreira da atriz. Ou seja, ambos os nomes estão marcados por tragédias.

observar na mansão, articula-se “a outro motivo central de interesse particular aqui: o ‘tornar-se imagem’ da mulher como figura de sedução, no limite como *femme fatale*.”. Ele acrescenta que,

no cinema, há a tradição que inclui os retratos de mulher fascinantes, objetos da obsessão masculina [...], ou também as imagens do feminino extraídas de uma tradição pictórica mais antiga que privilegia figurações do que se entende como perversões do sexo, uma visão misógina que se expandiu pela indústria cultural.

Em *Sunset Boulevard*, no entanto, podemos inferir que a presença de espelhos e de retratos de Norma não se enquadram na definição de Xavier, uma vez que a tentativa de Gillis de a configurar como *femme fatale* aos moldes do cinema *noir* (como observaremos mais detalhadamente no terceiro capítulo) não é convincente, tendo em vista que a sedução que ela exerce sobre o personagem se dá estritamente no âmbito financeiro, e não no sexual, já que ele não se mostra atraído fisicamente por ela. Dessa maneira, podemos concluir que há sim, o objetivo de “tornar-se imagem³³”, mas que ele parte de Norma, que se apegava às suas imagens do passado como se elas, como um falso espelho, refletissem o seu presente e, conseqüentemente, a continuidade de uma fama que não mais existe. Um processo de cisão do ego, portanto, pode ser observado em sua personalidade, que “desenvolveu uma dissociação extrema, preferindo sua imagem mais jovem ao seu eu do presente. Claramente, ela é ‘subordinada’ à sua *persona* ficcional [...]. Outro tipo de ‘duplo’ envolvido no filme pertence à atriz real, Gloria Swanson.” (FISCHER, 1988, pp. 108-109, tradução nossa).

Aos moldes descomedidos da personagem criada por Wilder podemos comparar figuras públicas como Michael Jackson, que mudou até a cor de sua pele para se tornar mais

³³ Essa necessidade de “tornar-se imagem” foi chamada, por Jacques Lacan, de fase do espelho e se relaciona ao momento crucial para o ego em que a criança reconhece sua própria imagem em um espelho. Segundo Laura Mulvey (1973, p. 442), essa fase ocorre em um “período em que as ambições físicas da criança ultrapassam sua capacidade motora, resultando num feliz reconhecimento de si mesma, no sentido em que ela imagina a sua imagem-espelho mais perfeita do que a experiência de seu próprio corpo.” A autora acrescenta que esse reconhecimento, no entanto, é falso, uma vez que a imagem reconhecida é tida “como o corpo refletido do ser, mas esse falso reconhecimento da imagem como superior projeta este corpo para fora de si mesmo como um ego ideal, aquele sujeito alienado que, reintrojetado, como um ideal do ego, dá origem aos futuros processos de identificação com os outros.” (idem *ibidem*). Mulvey conclui dizendo que “é uma imagem que constitui a matriz do imaginário, do reconhecimento/falso reconhecimento e da identificação, e portanto da primeira articulação do ‘Eu’, da subjetividade” (idem *ibidem*).

Esse processo pode ser observado claramente em Norma que, cercada por inúmeras fotos de sua juventude, busca reconhecer uma imagem mais que perfeita de seu corpo. Além disso, foi sua experiência com o *star system* que moldou, danosamente, sua subjetividade, apagando os limites entre a esfera pessoal e a esfera profissional. Vale mencionar que esse processo é observado também nos espectadores, que se identificam com o objeto na tela através da criação de egos ideais criados pelo *star system*, no qual “astros e estrelas centralizam, ao mesmo tempo, presença na tela e na história, na medida em que representam um processo complexo de semelhança e de diferença (o glamoroso personifica o comum).” (idem, p. 443).

atraente ao mercado, e Marilyn Monroe, cuja vida devassada pela mídia desencadeou a depressão que a levou à morte em 1962.

Não é por acaso que Wilder convidou Marilyn para trabalhar com ele em dois momentos distintos: em 1955, no filme *O pecado mora ao lado* (*The Seven Year Itch*, EUA), e em 1959, em *Quanto mais quente melhor* (*Some Like it Hot*, EUA). Nestes filmes, o assunto da estrela não é verbalizado, tal qual em *Sunset Boulevard*, mas também é fortemente tematizado, pois, dentre outros temas, exploram toda sexualidade da atriz e a necessidade de se transvestir para sobreviver (literalmente, no caso da personagem vivida por Jack Lemmon em *Quanto mais quente melhor*), bem como suas possíveis consequências na subjetividade do indivíduo.

Posteriormente, esse tema retorna – novamente de maneira explícita – à carreira de Wilder em *Fedora* (EUA, 1978), no qual é retratada a vida de Fedora, uma atriz hollywoodiana que, ao ser deformada após diversos tratamentos para se manter jovem, faz com que sua filha assuma seu lugar na mídia, para a qual ela se manteve eterna – e misteriosamente – jovem. A nova Fedora, infeliz por assumir a fama de sua mãe em detrimento de sua própria vida, suicida-se, já que esta era a única forma de escapar da situação criada pela velha atriz e por seu empresário. É curioso que, ao retomar o tema do *star system* em *Fedora*, Wilder opta por trabalhar novamente com William Holden (nosso Joe Gillis), de maneira que os dois filmes dialogam não apenas tematicamente entre si, mas também quanto à escolha de seu elenco.

O processo de criação das estrelas, portanto, através da associação doravante inseparável entre público e privado, apesar de parecer uma empreitada extremamente bem sucedida, apresenta diversos pontos negativos. Um deles se relaciona à necessidade do apagamento da subjetividade da estrela, uma vez que esta, não necessariamente, identifica-se com aquela *persona* cuidadosamente fabricada. A esse apagamento se segue, então, a reificação do trabalhador, uma vez que ele passa a viver em função do comércio ao qual se propôs, resumindo sua existência a um suporte para consumo. Sobre esse tema, Wright Mills (1967, p. 243) comenta:

A alienação objetiva do homem do produto e do processo de seu trabalho é uma consequência da organização legal do capitalismo moderno e da divisão do trabalho. O trabalhador não é proprietário do produto ou dos instrumentos de seu trabalho. No contrato de trabalho, ele vende seu tempo, energia e capacidade a outrem. Para compreender a autoalienação, não é preciso aceitar a visão metafísica segundo a qual a atividade do trabalho seria a melhor expressão de si mesmo. Em todas as profissões que implicam um mercado da personalidade, como vimos anteriormente, a personalidade e o caráter do indivíduo se tornam parte dos meios de produção.

Nesse sentido, o indivíduo instrumentaliza e exterioriza traços íntimos de sua personalidade. Em certas profissões de *colarinhos-brancos*, o aparecimento do mercado da personalidade levou a extremos essa alienação diante de si mesmo e dos outros.

Esse apagamento da subjetividade, que já pôde ser observado anteriormente no comportamento de Max von Mayerling, é também vivenciado por Norma. Assim, enquanto Max, um ex-diretor, passa a dirigir a vida dela, ela, uma ex-atriz, vive constantemente atuando para um chimpanzé que, posteriormente, é substituído por Joe³⁴, seu único espectador (além de nós, claro). Ela, portanto, “desvalorizada por seu duplo, um fantasma de seu fantasma, [...] escapa de seu vazio entretendo a si mesma, o que só é possível ao imitar seu duplo [...]. Uma necessidade interna a compele a assumir esse papel completamente, vivendo uma vida de amor e festivais.” (MORIN, 2005, p. 54, tradução nossa).

Sobre esse tema, Ismail Xavier (2003, pp. 9-10) acrescenta que:

a crescente importância da imagem num amplo espectro de atividades e relações é parte constitutiva de uma nítida onda de teatralização da experiência, quando se projeta na cena pública o que antes estava reservado à intimidade, e se define um cotidiano pontuado pelo que já se diagnosticou como “sociedade do espetáculo”. A fórmula cunhada por Guy Debord fez avançar o debate sobre as implicações políticas dessa separação entre o observador e a performance, quando se exploram os encantos da imagem como fetiche. Esse é um dispositivo que divide a vida social entre atores e observadores, agentes carismáticos – que galvanizam – e fiéis seguidores seduzidos pelo *glamour* e pela aparência. Temos aí a tônica dos processos de criação de imagem na publicidade e na campanha eleitoral, e também no que se observa de melodrama e simulação nos *talk-shows* da TV, num contexto de cultura em que o mundo do ser e o da imagem se confundem, consagrando a demanda do olhar como subjugação consentida, procurada.

Acreditamos que tal movimento revela o desejo secreto do capitalismo: que o trabalhador se identifique com o trabalho alienado a ponto de aniquilar sua individualidade e, portanto, sua subjetividade. Esse desejo, no entanto, vem maquiado pelo *star system* que, ao garantir salários exorbitantes a determinados trabalhadores “eleitos”, não só ameniza tais consequências, como também os distancia dos demais, minando o florescimento de qualquer possibilidade de consciência e identidade de classe (tal qual a piscina e as novas roupas de Gillis). Sobre este assunto, Georg Lukács (2003, p. 211) comenta:

³⁴ Quanto a Gillis, cujo nome era Joseph, mas o apelido era Joe, Dennis Broe (2008) nos ensina que o nome dos personagens nos filmes *noir* estava diretamente relacionado à sua identificação com o público, sendo Joe um dos nomes mais populares dos anos 1940 (relacionando-se com a ideia de *ordinary Joe*). Ao transpormos essa informação para o fato de ele ser o único espectador de Norma, substituindo um chimpanzé, podemos inferir que ela, na realidade, buscava a admiração de qualquer um – de uma pessoa “ordinária”, “comum” –, o que nos leva a questionar a natureza de seus sentimentos por ele e de seu crime final. Dessa maneira, é possível concluir que ele não tenha sido cometido por motivos passionais, mas sim porque Norma não conseguiria encarar o fato de ser abandonada mais uma vez por seu público.

Para a consciência reificada, essas formas do capital se transformam necessariamente nos verdadeiros representantes da sua vida social, justamente porque nelas se esfumam, a ponto de se tornarem completamente imperceptíveis e irreconhecíveis, as relações dos homens entre si e com os objetos reais, destinados à satisfação real de suas necessidades. Tais relações são ocultas na relação mercantil imediata. O caráter mercantil da mercadoria, o modo quantitativo e abstrato da calculabilidade aparecem aqui sob sua forma mais pura. Sendo assim, para a consciência reificada, esta se torna, necessariamente, a forma de manifestação do eu próprio imediatismo, que ela, enquanto consciência reificada, não tenta superar.

Porém, mesmo que a estrela não se dê conta, ela não passa de uma trabalhadora. Como tal, sua vida útil de trabalho era limitada, uma vez que, até 1930, a idade ideal das atrizes e atores era entre 20 e 25 anos e 25 e 30, respectivamente. Essa condição, segundo Morin (2005), relacionava-se à característica primordial de uma estrela: sua beleza. Dessa forma, ao ultrapassarem tal idade, os atores eram considerados velhos e eram, portanto, descartados pela indústria cinematográfica que os havia consagrado. Em *Sunset Boulevard*, esse aspecto é retratado pela busca incessante de Norma em parecer jovem, através de inúmeros tratamentos de beleza, e através da menção à cirurgia plástica feita por Betty Schaefer no momento em que acreditava ter alguma chance como atriz. Sobre esse assunto, Amy Lawrece (1991, p. 158, tradução nossa) comenta:

O valor de Norma para a indústria cinematográfica gira, praticamente, em sua totalidade, em torno de sua juventude; conseqüentemente, ela nunca cresceu e é obsecada com sua aparência. [...] Não foi o som que de fato excluiu Norma, mas a idade – e é a câmera que se tornou sua real inimiga. Para corroborar a legítima ansiedade de Norma sobre sua aparência, surge a história que a aspirante a escritora Betty Schaefer conta a Joe sobre ter tido seu nariz “arrumado” para que ela pudesse se tornar uma atriz. Ao superar Norma em termos de autossacrifício, Betty estabelece a intensidade do desejo de Norma como uma vontade culturalmente partilhada de enfrentar quase tudo para ser escolhida para a exploração cinemática.

Sobre a possibilidade de se tornar mais valioso para o mercado independentemente do que isso possa significar, Zygmunt Bauman (2008, p. 82, grifo do autor) explica que:

para entrar na sociedade de consumidores e receber um visto de residência permanente, homens e mulheres devem atender às condições de elegibilidade definidas pelos padrões do mercado. Espera-se que se tornem disponíveis no mercado e que busquem, em competição com o restante dos membros, seu “valor de mercado” mais favorável. Ao explorarem o mercado à procura de bens de consumo [...], são atraídos para as lojas pela perspectiva de encontrar ferramentas e matérias-primas que podem (e *devem*) usar para se fazerem “aptos a serem consumidos” – e, assim, valiosos para o mercado.

A nosso ver, este fenômeno, juntamente com sua atuação “histriônica” (considerando-se os padrões naturalistas modernos de atuação), é um dos fatores que culminou no ostracismo de Norma Desmond, com o qual ela, claramente, não conseguiu lidar. No entanto, sua inabilidade em lidar racionalmente com o processo de descarte pertinente ao universo do trabalho – o qual levaria à cisão entre sua vida profissional e pessoal – não pode ser visto como uma falha da ex-atriz, uma vez que ela simplesmente não mais existia fora de sua *persona*. Sobre tal apagamento, Lukács (2003, pp. 201-202/205) nos alerta que

Com a moderna análise “psicológica” do processo de trabalho (sistema de Taylor), essa mecanização racional penetra até na “alma” do trabalhador: inclusive suas qualidades psicológicas são separadas do conjunto de sua personalidade e são objetivadas em relação a esta última, para poderem ser integradas em sistemas especiais e racionais reconduzidas ao conceito calculador [entendido como a possibilidade de calcular, objetivamente, a quantidade do trabalho].

[...] O tempo perde, assim, seu caráter qualitativo, mutável e fluido: ele se fixa num *continuum* delimitado com precisão, quantitativamente mensurável, pelo de “coisas” quantitativamente mensuráveis (os “trabalhos realizados” pelo trabalhador, reificados, mecanicamente objetivados, minuciosamente separados do conjunto da personalidade humana); torna-se um espaço. Nesse ambiente em que o tempo é abstrato, minuciosamente mensurável e transformado em espaço físico, um ambiente que constitui, ao mesmo tempo, a condição e a consequência da produção especializada e fragmentada, no âmbito científico e mecânico, do objeto de trabalho, os sujeitos do trabalho devem ser igualmente fragmentados de modo racional. Por um lado, seu trabalho fragmentado e mecânico, ou seja, a objetivação de sua força de trabalho em relação ao conjunto de sua personalidade – que já era realizada pela venda dessa força de trabalho como mercadoria –, é transformado em realidade cotidiana durável e intransponível, de modo que, também nesse caso, a personalidade torna-se o espectador impotente de tudo o que ocorre com sua própria existência, parcela isolada e integrada a um sistema estranho. Por outro, a desintegração mecânica do processo de produção também rompe os elos que, na produção “orgânica”, religavam a uma comunidade cada sujeito do trabalho.

A explicação de Lukács nos remete às duas formas de trabalho diametralmente opostas exploradas por Wilder em *Sunset Boulevard*. Desta forma, o trabalho de Norma, Max e Gillis (enquanto *ghost-writer* e gigolô) poderiam ser comparados ao trabalho alienado dos músicos que tocam em sua festa particular de Ano Novo (conforme observamos no capítulo 1), enquanto os convidados da festa de Artie Green, Betty e, novamente, Gillis (enquanto escritor que trabalha em parceria) representariam a produção “orgânica” mencionada acima. Tais interações são magnificamente resumidas pelo crítico, que acrescenta que,

também a esse respeito, a mecanização da produção faz deles átomos isolados e abstratos, que a realização do seu trabalho não reúne mais de maneira imediata e orgânica e cuja coesão é, antes, numa medida continuamente crescente, mediada exclusivamente pelas leis abstratas do mecanismo ao qual estão integrados. (LUKÁCS, 2003, p. 206)

A definição de “átomos isolados cujo trabalho não reúne de maneira orgânica” pode ser aplicada, também, à estrutura com a qual o espectador se depara ao entrar em contato com o hierárquico set de filmagem no qual DeMille é avisado sobre a chegada de Norma. Para que possamos melhor compreender essa afirmação, retornemos ao filme.

2.1.2 O *studio system* e a fragmentação do trabalho

A divisão detalhada do trabalho significa, naturalmente, que o indivíduo não realiza do começo ao fim o processo de produção até obter o produto final; mas significa também que, nas condições modernas, o processo é invisível para ele.

Wright Mills

Através da câmera alta, visualizamos um set de filmagem no qual podemos identificar todo o aparato técnico e humano envolvido em uma filmagem: em primeiro plano, uma lâmpada piscante, indicando que há uma chamada telefônica para o set; em segundo plano, e ainda no alto, estruturas metálicas, microfones, câmeras e aparatos para iluminação; e, em terceiro plano e abaixo, os atores, figurantes, câmeras, assistentes, o diretor, um único músico com seu piano e demais técnicos envolvidos na filmagem. Na sequência, em plano médio, um telefonista atende a ligação e informa a um assistente que Norma Desmond está no estúdio em busca de DeMille – informação essa repassada ao assistente de direção e, por fim, ao diretor.

Figura 16: Set de filmagem.

Em apenas um minuto, Billy Wilder desconstrói toda aquela ideia ilusionista almejada e veiculada pelo cinema hegemônico, o qual se pretende real e objetivo, ocultando assim

todos os aspectos incluídos no fazer fílmico, bem como as pessoas envolvidas em sua produção.

Assim, se os trabalhadores já figuravam em segundo plano em muitas das outras cenas do filme, nesta eles aparecem destacados em primeiro plano. Ao observarmos a figura acima, por exemplo, notamos a presença de diversas pessoas trabalhando sem que, porém, seja possível distingui-las (o que, no nosso escopo de análise, ao mesmo tempo que nos remete a ideia de um coletivo, remete-nos também a ideia de fácil substituição do trabalhador, tal qual um objeto descartável, que mencionamos anteriormente). Com o desenrolar da cena, no entanto, estas figuras passam a tomar forma. Podemos observar que, enquanto os assistentes – também trabalhadores – buscam levar a informação para DeMille, outros trabalhadores se interpõem entre eles e a câmera, de maneira que o que poderia parecer um “defeito estético” acaba por forçar o espectador a prestar atenção nas pessoas que, há segundos, não eram identificadas e que, ao longo do filme, estavam relegadas ao segundo plano. (Vale mencionar que aqui, uma vez mais, a câmera se descola da narração de Gillis, uma vez que ele não está presente no set, evidenciando a presença de uma outra instância organizadora da obra, a saber, o autor implícito.)

Figura 17: Trabalhadores entre a câmera e o personagem destacado por ela.

Além disso, essa breve sequência revela à audiência não apenas diversos dos aspectos envolvidos no fazer fílmico, como também o contexto de hierarquia e fragmentação no qual estes trabalhadores estão envolvidos, tal qual uma linha de montagem, reportando-se ao diretor, o maior detentor de poder da cena em questão. Essa característica nos remete ao aspecto organizacional dessa indústria cinematográfica, conhecido como *studio system*.

Segundo Richard B. Jewell (2007), o *studio system* tem sua origem na estruturação dos estúdios em sets independentes de filmagem, cujo primeiro modelo data de 1914 no chamado *Inceville* (estúdio de Thomas Harper Ince). Lá, as unidades de produção eram distribuídas pelo estúdio, cada qual dirigida por um diretor. Os escritores, trabalhando colaborativamente com os diretores e com Ince, preparavam roteiros bastante detalhados, e estes guiavam cada

cena. O proprietário, então, aprovava a obra, que ia para produção com um cronograma bastante justo. Uma vez que as filmagens estavam concluídas, cabia a ele a tarefa de supervisionar a edição e de dar a palavra final sobre os cortes.

Tal modelo passou a ser amplamente adotado pelos estúdios e se revelou especialmente importante após a transição para o cinema sonoro, uma vez que a mesma demandou um aumento da eficiência do processo de produção, o qual, aos moldes de Ince, contou com o deslocamento das decisões dos diretores para àquelas tomadas pelos produtores executivos – mencionados no capítulo anterior.

Esse tipo de produção hierárquica e fragmentada se opõe ao método de improvisação e experimentações técnicas e estéticas adotado anteriormente pelos estúdios e reflete a influência do taylorismo (e, posteriormente, do fordismo) na indústria cinematográfica. Essencialmente, tal organização de trabalho prometia, através da fragmentação do trabalho e, posteriormente, das linhas de montagem, otimizar o processo de produção em série em um menor tempo possível e com um esforço físico menor, de maneira a aumentar a produção e a extração de mais-valia aos trabalhadores. Sobre este tema, Marx explica:

A divisão do trabalho, tal como existe na manufatura, implica a autoridade absoluta do capitalista sobre homens que constituem simples membros de um mecanismo de conjunto que lhes pertence; a divisão social do trabalho opõe produtores independentes de mercadorias, que não reconhecem outra autoridade além daquela da concorrência, da coerção exercida pela pressão dos seus interesses mútuos. (MARX apud LUKÁCS, 2003, p. 225)

Em outras palavras, a divisão rígida das funções reduziu a exigência de aprendizagem técnica dos trabalhadores para cumpri-las, de maneira que pessoas menos capacitadas passaram a ser contratadas, uma vez que elas poderiam ser treinadas em um tempo mais curto do que aquele que era necessário anteriormente, contentando-se, portanto, uma remuneração mais baixa. Os trabalhadores devem, segundo Geraldo Augusto Pinto (2010, p. 32), “cumprir tarefas diárias num tempo previamente determinado pela empresa, ficando a cargo dessa última a definição, portanto, de todos os detalhes e, no caso de falhas, de sua rápida substituição, pois suas qualificações são predefinidas e estáticas.”. A conjunção desses elementos permite que, mesmo em trabalhos complexos, seja utilizada mão de obra relativamente barata.

Ainda de acordo com Pinto (idem, p. 38),

Basicamente, a ideia fundamental no sistema taylorista/fordista, como nos referiremos a ele daqui em diante, é elevar a especialização das atividades de

trabalho a um plano de limitação e simplificação tão extremo que, a partir de um certo momento, o operário torna-se efetivamente um "apêndice da máquina" (tal como fora descrito, ainda em meados do século 19, por Karl Marx, ao analisar o avanço da automação na indústria da época), repetindo movimentos tão absolutamente iguais num curto espaço de tempo quanto possam ser executados por qualquer pessoa, sem a menor experiência de trabalho no assunto. [...]

A intervenção criativa dos trabalhadores nesse processo é praticamente nula, tal como sua possibilidade de conceber o processo produtivo como um todo, pois cada qual é fixado num mesmo ponto da produção o tempo inteiro, de modo que se possibilite à linha de montagem trazer, automaticamente e numa cadência exata à sua frente, o objeto de seu trabalho, estando cada trabalhador equipado em seu posto com todas as ferramentas e instrumentos necessários ao alcance da mão.

Infelizmente, ao contrário do ideal retratado em filmes como *O Homem com a Câmera na Mão*, de Dziga Vertov (*Tchelovek s kinoapparatom*, URSS, 1929), em que tal dinâmica beneficia os trabalhadores, pois a otimização do tempo lhes proporcionaria tempo livre para a prática de esportes, de desenvolvimento intelectual etc., de maneira que “a qualidade humana se eleva e se sofisticava na medida em que o homem satisfaz mais suas necessidades e se torna, portanto, mais independente” (GRAMSCI, 2008, p. 59), a realidade mais se assemelha àquela retratada em *Tempos Modernos*, de Charles Chaplin (*Modern Times*, EUA, 1936), em que a divisão do trabalho foi benéfica, nesse contexto, apenas para os estúdios, como veremos a seguir (não por acaso, Norma imita o inesquecível Carlitos em uma de suas atuações para entreter Gillis – sem, no entanto, entender a chave crítica de tal atuação, uma vez que ela própria representa, como apontamos, o auge desse processo de alienação).

Ademais, conforme magistralmente demonstrado por Chaplin em seu filme, este trabalhador, que antes dominava a totalidade do processo de produção, passou a possuir uma visão fragmentada do mesmo, especializando-se em apenas uma etapa do processo produtivo e repetindo-a exaustivamente durante sua jornada de trabalho, como nos explica Pinto no excerto acima.

Sobre esse tema, Wright Mills (1976, p. 175) comenta que

ele [o trabalhador] substituiu a experiência direta da vida e do mundo por uma cultura de massa para inteligências médias; sobretudo, tornou-se um homem com um emprego numa sociedade em que o dinheiro é o valor supremo. [...] Nessa ‘capitalização do espírito’, como observou George Lukács, o talento e a ideologia tornam-se bens de consumo.

Tal organização de trabalho nos remete, portanto, ao trabalhador alienado que estamos perseguindo ao longo desta dissertação (os músicos da orquestra, Norma, Max e Gillis).

No limite, é reforçado o fim da aura da obra de arte, a partir do momento em que o cinema, agora mais do que nunca, trabalha com a serialização do objeto. Esse procedimento, aos olhos de Adorno e Horkheimer, é nocivo, uma vez que

a racionalidade técnica hoje é a racionalidade da própria dominação. Ela é o caráter compulsivo da sociedade alienada de si mesma. [...] Por enquanto, a técnica da indústria cultural levou apenas à padronização e à produção em série, sacrificando o que fazia a diferença entre a lógica da obra e a do sistema social. [...] A necessidade que talvez pudesse escapar ao controle central já é calcada pelo controle da consciência individual. (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 100)

Seus escritos, advindos do mesmo contexto pós-guerra de Wilder, revelam sua preocupação com a relação extremamente próxima entre o papel da indústria cultural norte-americana e a utilização da cultura de massa pelos nazistas, revelando uma triangulação entre a produção em massa, consumo e assassinato em massa. Para ele, portanto, o que havia começado como um potencial libertador havia sido incorporado pelo Capital de maneira a ser utilizado contra as pessoas, e não em seu benefício. Para Adorno e Horkheimer, a indústria cultural era uma força centralizadora e controladora, responsável pela padronização e homogeneização da cultura da mercadoria, a qual nega a individualidade e o estilo e transforma seus receptores exclusivamente em consumidores manipulados.

Segundo apontado por Gerd Gemünden (2008), ambas as carreiras de Wilder e Adorno, apesar de distintas, devem ser vistas como uma resposta à mesma experiência histórica, que seria a modernização alemã e austríaca tardia após 1900 e a ascensão do fascismo. Eles oferecem avaliações opostas, porém relacionadas, sobre o papel da cultura de massa e do modernismo no processo de modernização e no aumento da reificação da cultura. Ainda de acordo com Gemünden, após a derrota alemã e austríaca na Primeira Guerra Mundial, todas as tradições e noções aristocráticas de cultura passaram a ser discutidas publicamente, e o tema central de tais discussões era a influência da cultura americana, uma vez que o fenômeno conhecido como *Amerikanismus* foi sentido tanto no âmbito cultural quanto no econômico – considerando-se que os empréstimos americanos subsidiaram a recuperação pós-guerra e os meios de produção taylorista/fordista, em voga nos Estados Unidos, passaram a ser amplamente discutidos e aplicados.

A discussão sobre americanização torna-se pertinente uma vez que permeia a cultura alemã, implicando na relação entre alta cultura e cultura popular. Assim, enquanto para alguns a cultura popular americana era um prenúncio da homogeneização do mundo, para outros, ela tornou-se uma “arma” capaz de subverter a tradicional cultura da elite. O próprio jazz,

presente na festa de ano novo de Artie Green, tornou-se um agente democratizador que, aos olhos de Wilder, significava um renascimento cultural, uma vez que se apresentava como uma novidade capaz de subverter conceitos há muito arraigados na tradição alemã.

Grande parte dos europeus considerava o cinema como sendo o maior agente da americanização; isso porque os EUA despontaram, simultaneamente, como potência na área do entretenimento e como economia global, de forma que o cinema provou-se um veículo de exportação do *American Way of Life* e estimulou a demanda de produtos norte-americanos de maneira incomparável. Assim, unindo lazer e consumismo, Hollywood tornou-se o maior promotor do *American Dream*³⁵ e seu principal instrumento para venda da cultura americana em solo europeu. Ademais, é este modelo de indústria cinematográfica que foi seguido pelo cinema alemão, possibilitando que muitos diretores, atores, técnicos e escritores alemães (inclusive Billy Wilder) conseguissem migrar e efetuar uma transição profissional satisfatória entre Berlim e Hollywood³⁶. De acordo com Gemünden (2008, p. 8, tradução nossa),

na intersecção entre comércio e arte, entre indústria e artesanato, o cinema hollywoodiano tornou-se o representante da erosão das distinções tradicionais entre alta cultura e mercadoria, arte e artifício, criatividade pessoal e linha de montagem, a fusão entre alta e baixa cultura, e um catalizador para a formação de uma cultura popular homogeneizada. Produzidos de forma barata e facilmente exportados, filmes tornaram-se verdadeiramente uma mídia internacional e uma forma artística, que facilmente transcendiam barreiras geográficas, culturais e, até a introdução do som, linguísticas.

Billy Wilder, ao contrário, via o cinema como uma instituição, um meio, a forma artística que se tornou o cerne da modernização. Em oposição ao defendido por Adorno,

³⁵ Já em 1932, ainda na Alemanha, Wilder foi roteirista de um filme intitulado *Ein blonder Traum* (O sonho de uma loira, em tradução livre), cujo tema principal era o *American Dream*. O filme retrata uma jovem alemã que se muda para Berlim acreditando que encontrará, ali, um caminho que a leve ao estrelato em Hollywood. Em uma sequência de 7 minutos, a protagonista sonha com sua ida aos Estados Unidos, encontrando fãs que a esperam em Hollywood e, posteriormente, fazendo uma audição com o diretor do estúdio, o que acaba por transformar seu sonho em pesadelo. O ocorrido a leva, então, a desistir de sua carreira cinematográfica, optando por tornar-se uma dona de casa. O filme faz um mapeamento, portanto, a respeito do perigo da manipulação da Indústria Cultural, tornando, para muitos, a realidade indistinguível da ilusão. Hollywood seria, portanto, responsável pela criação de ilusões que, quando não são reconhecidas como tal, podem ter efeitos bombásticos na vida de seus espectadores, os quais oscilam entre mensagens que visam à manutenção do *status quo* (demonstrando-se conformistas e patriarcais) e que levam a crer que todos os sonhos são possíveis e realizáveis a todos quando, na verdade, não o são.

Como observaremos, essas mesmas críticas, ainda que de outra forma, estão presentes em *Sunset Boulevard*.

³⁶ De acordo com Siegfried Kracauer, havia uma imensa semelhança entre a UFA (*Universum Film Aktien Gesellschaft*) e Hollywood. Ele observa que boa parte da produção mediana da UFA consistia, em 1928 (ano a que se refere o texto) em manobras de evasão – conscientes ou inconscientes (tal qual a produção hollywoodiana). Segundo ele, “parte se distancia simplesmente da nossa realidade arbitrariamente para lugares longínquos, parte se orienta por *ideologias* do interesse da sociedade estabelecida, obstruindo a visão dos principais grupos dos espectadores de cinema, sobretudo o dos pequenos empregados. Estas ideologias projetadas nas telas do cinema são bem mais empoeiradas, fora de moda, do que aquelas ideologia correntes, em três dimensões, em circulação no resto da Alemanha.” (KRACAUER, 2009, p. 333).

Wilder acreditava – e apostava – na inteligência de sua audiência. Tal postura o aproxima dos textos publicados por Walter Benjamin a respeito do papel da mídia e de sua força transformadora e democratizadora, a qual seria acessível aos mais pobres e com menos instrução, uma vez que “o cinema faz-nos vislumbrar, por um lado, os mil condicionamentos que determinam nossa existência, e por outro assegura-nos um grande e insuspeitado espaço de liberdade.” (BENJAMIN, 2008, p. 189).

Dessa forma, enquanto Wilder desenvolveu uma visão do modernismo que articulava (e, muitas vezes, criticava) arte, jornalismo, fotografia, rádio, propaganda e cultura popular, Adorno defendia que o valor da literatura moderna estava exatamente na resistência à crescente coisificação da cultura. Os filmes de Wilder, portanto, celebravam as inovações técnicas e suas possibilidades, revelando, simultaneamente, seu impacto negativo – a saber, a alienação, o isolamento, o cinismo e a hipocrisia da sociedade –; junção essa que pode ser observada em *Sunset Boulevard*.

Segundo Walter Benjamin (2008, p. 171), “com a reprodutibilidade técnica, a obra de arte se emancipa, pela primeira vez na história, de sua existência parasitária, destacando-se do ritual. A obra de arte reproduzida é cada vez mais a reprodução de uma obra de arte criada para ser reproduzida.”. Ele ainda acrescenta que

a reprodutibilidade técnica do filme tem seu fundamento imediato na técnica de sua produção. Esta não apenas permite, da forma mais imediata, a difusão em massa da obra cinematográfica, como a torna obrigatória. A difusão se torna obrigatória porque a produção de um filme é tão cara que o consumidor, que poderia, por exemplo, pagar um quadro, não pode mais pagar um filme. O filme é uma criação da coletividade. (idem, p. 172)

Tendo em mente que o filme, por ser passível de ser reproduzido, torna-se mais acessível ao público, podemos concluir que ele tira a arte das mãos de uma elite aristocrática que detinha o acesso a ela e a populariza. Ademais, ao proporcionar a reprodução da obra de arte ao invés de sua repetição *ad infinitum* por parte dos artistas – no teatro, por exemplo – observa-se o ganho progressista do fordismo que mencionamos anteriormente, vislumbrado em *O homem com a câmera na mão*: o trabalhador, com mais recursos técnicos, após alcançar a perfectibilidade técnica pode dedicar seu tempo a outros afazeres (no caso do sistema capitalista, infelizmente, a outras formas de se sustentar) ao invés de se desgastar diariamente desempenhando incessantemente a mesma atividade.

A divisão de trabalho, ao ser cooptada pelos estúdios, visava exclusivamente ao lucro e demonstrou-se crucial, de acordo com Jewell (2007), para que eles produzissem,

competitivamente, centenas de filmes todos os anos. Para tanto, um sistema rigidamente hierárquico tornava claro, para cada funcionário, quais eram suas responsabilidades e a quem ele deveria se reportar (conforme pudemos observar na sequência do estúdio).

Ainda segundo o autor, o sistema de produção do *studio system*, apesar de padronizado, apresenta limites. Ou seja, ao mesmo tempo em que se apropriava de características peculiares ao funcionamento fabril, era necessário atentar-se para o corte de custos de maneira que fosse possível manter um nível de flexibilidade e diferenciação que resultasse em filmes que atraíssem o público. A partir de tal definição, portanto, conseguimos visualizar ainda mais o caráter *industrial* e sem o tão sonhado glamour da organização cinematográfica e, mais amplamente, da indústria cultural como um todo.

Assim, tal qual uma fábrica, a produção fílmica passou a englobar diversos setores fragmentados e alienados, responsáveis por apenas uma pequena parcela da produção – desta forma, para que ocorra um processo harmônico e sem erros, um filme passa por diversas etapas e pelo crivo do produtor executivo antes de chegar ao espectador final.

Dentre os diversos setores envolvidos no processo de produção, podemos citar alguns que são mencionados em *Sunset Boulevard*. Um deles nos é revelado logo no início do filme, quando Gillis visita Sheldrake em busca de uma oportunidade de trabalho e o produtor, sem contato com o resumo do roteiro em questão, pede à sua secretária que entre em contato com o Departamento de Leitores. É neste setor que Betty trabalha e emite seu parecer (um tanto cruel) sobre o roteiro do escritor. Seu “cubículo”, conforme descobrimos posteriormente, localiza-se no andar superior de um prédio de dois andares, os quais Max von Mayerling descreve para Gillis como:

M.M.: Você vê aqueles escritórios, senhor Gillis? Costumavam ser o camarim de madame [Norma]. O andar inteiro.

J.G.: Isso não deixou muito espaço para Wallace Reid.

M.M.: Ele tinha um chalé enorme sobre rodas. Eu ficava no andar de cima. Vê onde diz “Departamento de Leitores”? Eu lembro que minhas paredes eram revestidas com couro preto de primeira.

A menção de Max à antiga configuração do estúdio nos remete à importância que o *star system* teve, durante muitos anos, para a indústria cinematográfica. A locação de todo um departamento no antigo camarim luxuoso do mordomo nos revela, portanto, uma clara modificação estrutural nesta indústria onde a figura de uma estrela tal qual Norma era já não existe nas mesmas proporções.

Era neste Departamento de Leitores, de acordo com Jewell, que a produção tinha início. Os leitores, assim como Betty demonstra na cena em que vai ao escritório de Sheldrake, faziam sinopses e avaliavam, criticamente, diversos materiais narrativos (como livros, peças, contos, artigos de revista, roteiros originais, entre outros) e enviavam suas recomendações ao chefe de produção – em *Sunset Boulevard*, esta função é representada por Sheldrake, “um produtor esperto com duas úlceras para prová-lo”, – que lia as resenhas e, caso gostasse de algo, tentaria comprar os direitos autorais de tal material.

Uma vez que o estúdio tivesse o direito de produzir algum material, ele era designado a um produtor de contratos (*contract producer*), que estaria responsável pela supervisão dos escritores contratados (*contract writers*) para atuar no desenvolvimento do texto. Quando o roteiro começava a tomar forma, o produtor e o chefe de produção optavam por um diretor contratado (*contract director*). A partir de então, os três, juntos, escolhiam o elenco, contando inicialmente com os atores já contratados pelo estúdio para, num segundo momento, considerarem possíveis empréstimos de atores de outros estúdios.

Quando os primeiros rascunhos da obra eram disponibilizados, outros departamentos passavam a contribuir. O Departamento de Produção (*production department*) estimava custos preliminares para a execução do filme enquanto o Departamento de Arte (*art department*) nomeava um diretor de arte (*art director*) e/ou um elaborador de design (*production design*) que ficavam encarregados dos sets de filmagem. O Departamento de Figurinos (*costume department*) definia quais roupas os atores usariam e o Departamento de Guarda-roupa (*wardrobe department*) investigava quais vestimentas de filmes já produzidos poderiam ser reutilizadas. A própria pena no chapéu utilizado por Norma Desmond em sua ida ao estúdio foi reaproveitada de um filme anterior, dirigido por Cecil B. DeMille. Da mesma maneira, o Departamento de Propriedades (*property department*) era responsável por averiguar as propriedades do estúdio de maneira a comprar ou alugar aquilo que ainda não estava disponível para o filme em questão – demonstrado, no filme, tanto pelo setor que tenta insistentemente alugar o carro de Norma para seu filme do Crosby, como pela informação extrafílmica que remete também ao carro utilizado por Norma nas gravações, o qual, após alugado, foi revestido com estampa de leopardo visando adequá-lo à sua personalidade.

Parece-nos válido mencionar, no entanto, que parte desta sequência de produção foi subvertida no processo de *Sunset Boulevard*, uma vez que o tema do filme, bem como seu roteiro e o envolvimento de diversos outros setores, foram inicialmente elaborados por Wilder e Charles Brackett para, posteriormente, serem levados ao produtor chefe para sua aprovação. É curioso observar que, em seu início, o filme tinha o falso nome de *A can of beans* –

supostamente, uma comédia leve – com o intuito de postergar o conhecimento do estúdio a respeito do material temático de *Sunset Boulevard*, pois, uma vez que o filme era sobre a própria indústria cinematográfica, seus roteiristas temiam a possível censura que poderia ser estabelecida pelo próprio estúdio e pelo *Breen Office*³⁷. Essas artimanhas utilizadas pelos escritores do filme só foram possíveis devido ao reconhecimento e liberdade relativa que eles tinham na indústria, por já terem escrito, juntos, diversas obras de sucesso.

Uma vez que o roteiro estava fluindo conforme o planejado, uma data para o começo da produção era anunciada. A partir daí, a construção do set – conforme observamos no passeio noturno de Betty e Gillis pelas ruas do estúdio – começava com carpinteiros, modeladores de gesso, pintores e outros *experts* em construção, vinculados ao Departamento de Construção (*building department*). Neste momento também, outros membros vitais eram selecionados, como o diretor de fotografia, a equipe de câmeras, o editor e seus assistentes – vinculados ao Departamento de Edição (*editorial department*) –, o gravador de som e responsável pela mixagem – ambos vinculados ao Departamento de Som (*sound department*).

A partir de então, outros especialistas entravam em cena, como maquiadoras, assistentes de direção – conforme observamos na cena em que o telefonema que anuncia a chegada de Norma ao estúdio passa por diversas pessoas até chegar, finalmente, a DeMille –, supervisor, cabeleireiros, entre outros, todos relacionados ao Departamento de Produção. Desta forma, estaria tudo sob controle no dia em que a fotografia do filme começasse – momento este em que o filme finalmente “saía das mãos” do produtor e era assumido pelo diretor. Uma vez que a fotografia estava completa, o filme voltava para as mãos do produtor para os cortes finais – apenas poucos diretores, como Wilder, eram autorizados a participar deste processo.

Após o corte, o produtor contava com a pós-produção, onde o Departamento de Edição e de Som entravam em cena, incluindo, normalmente, músicas preparadas

³⁷ Em 21 de dezembro de 1948, Wilder e Brackett enviaram ao estúdio um rascunho preliminar de 61 páginas do roteiro. Eles anexaram um aviso: “Devido a natureza peculiar do projeto, pedimos a todos os colaboradores que o considerem *top secret*.” (PHILLIPS, 2010, p. 110, tradução nossa). Eles temiam que, se vazasse alguma informação que eles planejavam um filme sobre Hollywood, membros da colônia fílmica assumiriam que seria um *film à clef* – ou seja, um conto sardônico apresentando retratos não lisonjeiros de indivíduos com quem eles conviviam e trabalhavam. Assim, por já serem consagrados pela indústria, a Paramount lhes deu um voto de confiança com base nesse rascunho. Apenas em abril de 1949, uma semana antes do início das filmagens, eles enviaram o roteiro a Joseph Breen, indicando que o filme ainda não possuía um final definido. Como o filme ainda não tinha sua sequência final, Breen respondeu, um mês depois, que ele não poderia lhes dar o veredito final, uma vez que “não há indicação de uma voz moral, pela qual o *affair* seria condenado, e tampouco surgem compensações de valor moral para o pecado.” (idem, p. 111, tradução nossa). De acordo com a já mencionada censura da época, os personagens principais não poderiam ter um caso extraconjugal sem sofrer alguma punição drástica, o que explicaria, de certa forma, tanto o final de Norma, por sua transgressão moral, quanto o de Joe (retomaremos este tema no último capítulo).

exclusivamente para o filme pelo Departamento de Música (cuja participação em *Sunset Boulevard* observamos no capítulo anterior). Era este departamento, também, o responsável por adquirir os direitos autorais de outras músicas utilizadas no filme e por contratar os músicos.

Uma vez que o filme estava concluído, ele era passado para uma audiência de “civis”, cuja reação poderia trazer mudanças à obra. O próprio *Sunset Boulevard*, cujo início se dava com uma conversa num necrotério, foi drasticamente alterado após a primeira exibição do filme para o público, uma vez que o mesmo tinha visto, no filme, um potencial cômico apenas. Assim, com a modificação no início e outras duas exibições, Wilder deu-se por satisfeito e o filme foi, oficialmente lançado.

Ainda sobre o processo de produção cinematográfica, Jewell (2007) acrescenta que outros setores burocráticos estavam envolvidos, como o Departamento Jurídico (*legal department*), responsável pela confecção de contratos e pela defesa da empresa em caso de processos; o Departamento de Contabilidade (*accountability department*); o Departamento de Publicidade, que assegurava que o estúdio, seus filmes e estrelas fossem vistos com “bons olhos” pelo público; o Departamento de Talentos (*talent department*), responsável por encontrar novos atores, atrizes, escritores, produtores e diretores com habilidades criativas; e o Departamento de Pesquisa (*research department*), que fornecia informações precisas para diretores, diretores de arte e outros membros da produção para que fossem transferidas para os filmes. Ademais, segundo o crítico,

O estúdio de fato funcionava como uma cidade pequena e independente. Como tal, tinha seu próprio sistema de água e eletricidade, seu próprio canal de ramais telefônicos, suas clínicas médica e dental, sua própria unidade de bombeiros. Tinha também um comissário, farmácia, creche, barbeiro e seguranças para reforçar a guarda contra roubos e contra a entrada de visitantes não autorizados. Adicionalmente a todos os indivíduos que trabalhavam nessas unidades [acima mencionadas], a operação do estúdio necessitava de numerosas secretárias, estenógrafos, projetistas, reparadores, trabalhadores e assistentes de todos os tipos visando maximizar os rendimentos. (JEWELL, 2007, p. 69, tradução nossa)

Tal organização pode ser observada na figura a seguir, baseada na organização de trabalho na RKO por volta de 1934:

Figura 18: Tabela organizacional do estúdio RKO em 1934.

Fonte: JEWELL, 2007, p. 67.

Esta estrutura hierarquicamente organizada também se relacionava ao controle de distribuição e exibição por parte dos estúdios, bem como à venda de blocos fechados de filmes para as exibidoras menores (que não poderiam escolher quais filmes gostaria de comprar) e à contratação de uma equipe de profissionais por um longo tempo, em oposição à contratação baseada em filmes específicos. Em 1948, a lei antitruste do governo pôs um fim à venda de filmes em blocos e ao controle dos meios de distribuição e exibição por parte dos cinco grandes estúdios (*The Big Five*³⁸) e, em 1954, a difusão da televisão e a competição por audiência colocaram um fim ao *studio system*.

³⁸ Os grandes estúdios hollywoodianos produziam cerca de 60% dos filmes exibidos em solo nacional durante a Era de Ouro. No entanto, devido à sua organização, aproximadamente 95% de toda renda advinda de filmes nos Estados Unidos cabia a eles. Tal fator deve-se ao fato que os cinco grandes estúdios (MGM, Paramount, Warner Bros., Twentieth Century-Fox e RKO) detinham os meios de produção, distribuição e exibição, de forma a controlar, verticalmente, a manufatura, comercialização e exibição final de uma maneira mais completa que os estúdios menores. Destes, a Columbia e a Universal não contavam com cadeias de exibição, enquanto a United Artists funcionava exclusivamente como distribuidora de filmes independentes. Ademais, todos estes estúdios tinham sua sede em Nova York e, com exceção da United Artists, todos mantinham instalações em Los Angeles, onde a maioria dos filmes era produzida.

A estrutura acima descrita, bem como a fragmentação do trabalho e consequente alienação do trabalhador, que não tem contato com a totalidade de sua produção a não ser no momento final, em que vê o filme nas telas do cinema como qualquer outro espectador, está presente tanto no processo de produção do próprio *Sunset Boulevard* quanto em alguns momentos do filme, conforme buscamos pontuar ao longo da descrição. Ademais, sua inserção na obra nos mostra a tentativa de Wilder em revelar – uma vez mais – os diversos aspectos envolvidos no fazer fílmico, de forma a rejeitar e a desmascarar a ideia ilusionista de que não há trabalhadores envolvidos neste processo.

2.1.3 Possibilidade abortada

Na sequência da cena acima, o assistente de direção informa DeMille que Norma está no estúdio para vê-lo, ao que ele reage com surpresa e, imediatamente, associa sua vinda ao roteiro “péssimo” que ela havia lhe mandado. Ao perceber tal reação, o empregado faz um comentário jocoso sobre a idade da ex-atriz, ao que o diretor responde que “poderia ser seu pai [de Norma]”. O assistente, então, pede desculpas (afinal, tinha acabado de ofender o seu chefe). Na sequência, eles travam o seguinte diálogo:

DeMille: O que posso dizer a ela?

Assistente: Posso dizer que você está na sala de produção e me livrar dela.

DeMille: Trinta milhões de fãs já se livraram dela. Isso não basta?

Assistente: Eu não quis...

DeMille: Não, claro que não. Você não conheceu Norma quando ela era uma linda moça de 17 anos. Tinha mais coragem, humor e coração que qualquer um.

Assistente: Dizem que ela era difícil.

A MGM (Metro-Goldwyn-Mayer), estúdio para o qual Gillis telefona em busca de emprego, era considerada a número um, sofrendo poucos desgastes com a Depressão. A Paramount – estúdio que tanto produziu *Sunset Boulevard* quanto foi citado pelo filme (através da busca de emprego por Gillis e Norma e pelos trabalhadores do mesmo, retratados ao longo das filmagens) – teve seu auge no início da era sonora e, após sua falência em 1933, voltou a se reerguer a partir de 1940. A Warner Bros., após se aproximar da falência e introduzir o som em seus filmes, tornou-se um dos estúdios mais poderosos no fim da década de 1920. A Twentieth Century-Fox foi o último estúdio, das *majors*, a ser formado, derivado da fusão entre a Twentieth Century Pictures e a Fox Film Corporations, em 1935. A RKO (Radio-Keith-Orpheum) foi criada em 1928, pela Radio Coporation of America (RCA), com o intuito de promover a tecnologia do filme sonoro e de competir com os grandes estúdios, sendo, no entanto, mais instável que os demais estúdios e indo à falência junto com a Paramount em 1933. A Universal, criada em 1912, é creditada como inventora do *star system* e também passou por dificuldades na década de 1930, trabalhando com produções de gastos limitados. A Columbia, estúdio em que Wilder teve sua primeira oportunidade em solo norte-americano, era ainda mais conscienciosa com custos que a Universal, produzindo filmes com orçamento bastante estreito e trabalhando com poucas estrelas sob contrato. A United Artists, por sua vez, não contava com estrelas, com instalações tradicionais de um estúdio e nem com salas de exibição, uma vez que funcionava exclusivamente para promover e distribuir filmes de produtores independentes.

DeMille: Só no fim da carreira. Sabe, uma dúzia de agentes publicitários trabalhando demais podem fazer coisas terríveis com o espírito de uma pessoa.

Na sequência, ele interrompe a gravação e se levanta, indicando que irá à porta para receber a ex-atriz. Corte. Na parte externa do set de filmagem, podemos observar o carro de Norma se aproximando do local. Ela pergunta a Gillis se ele não quer acompanhá-la, ao que ele responde que não, por ser “seu roteiro, seu show”. Podemos analisar a recusa de Joe sob duas perspectivas: uma delas é que, como um exemplar *ghost-writer*, ele opta por ficar no carro e manter seu trabalho anônimo enquanto sua “única” escritora levaria os louros pela obra final (o que, como sabemos, não é o caso); a outra é que, sabendo que o roteiro era ruim, ele não quis ter sua imagem atrelada ao mesmo.

Vale mencionar que essa recusa implica em um dos poucos momentos em que nós, espectadores, observamos uma cena de maneira totalmente independente da mediação de Gillis, uma vez que ele não quis participar da mesma (reforçando a existência de outras instâncias organizadoras da obra).

Ao sair do carro, Norma caminha em direção à porta do set, onde DeMille – e seu inseparável assistente – a recebe calorosamente com um abraço e tratando-a através de um antigo apelido carinhoso:

DeMille: Olá, *young fellow*.

N.D.: Olá, senhor DeMille.

DeMille: É bom vê-la.

N.D.: A última vez que te vi, estávamos em algum lugar alegre. Lembro-me de dançar em cima de uma mesa.

DeMille: Várias pessoas estavam. Lindbergh havia acabado de chegar em Paris.

Essa sequência traz a tona alguns elementos já explorados. Um deles é o *star system* e seus efeitos na subjetividade do trabalhador, que tinham seus “espíritos destruídos” por agentes da mídia. Além disso, ao mencionar que Norma deveria ter “um milhão de anos”, o assistente de direção ecoa o comentário do segurança da Paramount, que não a reconheceu por ser novo demais. Esse aspecto nos remete ao valor que as pessoas dão para ícones de seu país que, uma vez descartados pela mídia, ou são ignorados pelo público ou são tratados com descaso pelo mesmo.

Outro aspecto é a hábil utilização, por Wilder, de fatos reais que se mesclam aos fictícios. Essa estratégia, amplamente utilizada pelo cineasta em *Sunset Boulevard*, pode ser facilmente observada através da escolha do elenco e das relações anteriores travadas pelos atores, uma vez que, conforme mencionamos, há um paralelo entre Swanson e Norma

Desmond e entre Stroheim e Max; além disso, Swanson e Stroheim, como mencionado, tiveram uma história profissional (não muito feliz) juntos, bem como a atriz e DeMille – que, de fato, chamava-a pelo apelido *young fellow*.

Acreditamos que a presença de DeMille na obra, no entanto, não visa apenas ao reforço de seu caráter autorreflexivo, mas visa também efetuar uma crítica – velada – feita ao diretor de filmes épicos, uma vez que seu trabalho se opõe drasticamente ao de Wilder. Assim, enquanto a filmografia de nosso cineasta transita entre diferentes estilos e veicula, predominantemente, uma crítica social, a filmografia do velho diretor traz obras que seguem mais ou menos a mesma receita épica/histórica/western/melodramática e que visa à manutenção do gosto da audiência por obras que não contem com a participação ativa do espectador – o que possibilitou que DeMille se adaptasse à introdução do som no cinema, de maneira a dirigir filmes de 1914 a 1958. Se seu personagem, portanto, aceitasse dirigir *Salomé*, Norma poderia regressar não apenas para as telas, mas também para um estilo de filme que já lhe era familiar, uma vez que a mesma (tal qual Swanson) já havia trabalhado com o diretor neste gênero decadente e anacrônico. No limite, não é a evolução da indústria fílmica que impossibilita o retorno de Norma, mas sim o fato de ela ser considerada velha – e, consequentemente, descartável – pela mesma.

Podemos concluir que a presença de DeMille na obra almeja, então, efetuar uma crítica àqueles que não se adaptaram produtivamente ao cinema sonoro, utilizando-se do conhecimento adquirido anteriormente e aliando-o às inúmeras possibilidades proporcionadas pelo avanço da tecnologia. Este movimento, ao contrário, pode ser claramente observado na carreira de Billy Wilder que, advindo do cinema mudo, buscou aliar seu conhecimento anterior à exploração das novas possibilidades tecnológicas de maneira a criar filmes que, conforme buscamos demonstrar em nossa análise, sejam imbuídos de uma carga crítica capaz de levar seu espectador ao questionamento e, consequentemente, a participar da construção de sentido da obra.

Na sequência da cena, observamos Norma, já sentada na cadeira do diretor dentro do set de filmagem, ser incomodada por um microfone, empurrando-o para longe.

Figura 19: O microfone.

Tal atitude denota o claro descaso de Norma pelo cinema sonoro e remete o espectador ao diálogo entre ela e Gillis na cena em que conversam sobre o roteiro e ela lhe oferece o emprego de *ghost-writer*:

J.G.: O que ele [o roteiro] precisa é de mais diálogo.
N.D.: Para quê? Eu digo o que quero com meus olhos.

Podemos constatar, portanto, que sua disposição para voltar às telas não se refere a uma possível adesão à nova tecnologia, uma vez que ela manifesta seu desprezo quase aristocrático pela mesma recorrentemente ao longo da obra e, como mencionamos, encontra-se presa (tal qual DeMille) a formas há muito ultrapassadas e anacrônicas. Seu desejo de voltar ao trabalho se refere, portanto, exclusivamente à necessidade de ser admirada e reconhecida pelos demais – nem que para isso ela tenha que custear a produção do filme –, a qual foi criada, conforme mencionamos, pela prática do *star system* e pautou, danosamente, toda a vida de Norma.

Essa ânsia por reconhecimento é sanada no momento seguinte, em que ela é reconhecida pelo iluminador do cenário, que move o holofote em sua direção. A partir de então, a ex-atriz é reconhecida também por alguns de seus ex-companheiros de trabalho, os quais se aglomeram ao seu redor e, assim como no auge do *star system*, sentem-se felizes por ela lhes chamar, carinhosamente, por seus nomes (não que ela os soubesse ou lembrasse, uma vez que eles, um a um, aproximam-se e se apresentam).

Observamos, portanto, que há uma relação fetichizada entre os demais trabalhadores e a grande estrela que, apesar de esquecida, atrai a todos ao estar sob os holofotes da indústria novamente. No entanto, ao retornar, o diretor, em uma frase bastante cruel, ordena ao

trabalhador que “coloque a luz novamente onde ela pertence”, o que é feito prontamente, de maneira que os demais fãs que ali estavam se afastam junto com a luz.

Essa passagem é bastante simbólica e revela, ao espectador de *Sunset Boulevard*, outra característica desta indústria: a capacidade de elevar uma pessoa ao *status* de deusa e, ao mesmo tempo, de retirá-la deste lugar. Ou seja, ao estar sob os holofotes, os fãs se aproximam, mas, tão logo as luzes se afastam, esse trabalhador, conforme mencionamos anteriormente, é substituído por outro e é esquecido por seus fãs.

É interessante observarmos aqui que há uma breve ruptura hierárquica, pois DeMille cede a sua cadeira de diretor à Norma – claro, possivelmente porque, apesar de, no momento, ela já pertencer ao passado, a ex-atriz claramente se destaca dos demais trabalhadores (como pontuamos acima). No entanto, tal atitude é bruta e interrompida por seu comentário ao técnico de iluminação, de forma que o tratamento diferenciado – humano – é rapidamente suprimido.

Outro fator relevante para o qual podemos apontar é que todo esse movimento em direção à Norma é iniciado por um “simples” técnico, o que poderia apontar para a lembrança de uma antiga experiência de trabalho – coletivo, uma vez que “o cinema, como todo mundo sabe, só existe enquanto trabalho coletivo” (COSTA, 2007, p. 198) –, interrompida pelo nascimento do *studio system*. Essa organização de trabalho, apesar de óbvia, não é o que normalmente se supõe, de acordo com Iná Camargo Costa (idem, p. 199):

um filme é produzido coletivamente e no entanto é percebido como obra de arte antes que o conceito de arte tenha incorporado o conceito de trabalho coletivo. Uma economia planificada – a da ditadura do mercado – já se estabeleceu na produção da arte sem que o conceito de arte tenha se livrado do valor que a ideologia dominante atribui à personalidade, liberdade individual e superstições conexas. O cinema como trabalho coletivo permite que se percebam essas inconsistências ideológicas: a cultura burguesa não é o que ela pensa sobre as práticas burguesas, e a distância que separa esta cultura de suas práticas pode ser calculada pela espessura de um fio de cabelo.

A citação de Costa nos remete ao autorismo (*auteur theory*), corrente crítica que surgiu no fim da década de 1950 na França. Essa corrente defendia a utilização de uma *camera stylo*, ou seja, de um estilo impresso na *mise-en-scène* que refletisse a personalidade de seu diretor, tornando sua obra reconhecível mesmo trabalhando nos estúdios hollywoodianos – ou, “em termos sartrianos, o autor cinematográfico luta por ‘autenticidade’ perante o ‘olhar’ castrador do *studio system*.” (STAM, 2009, p. 104). De acordo com Robert Stam (idem, p. 105), “todos esses argumentos eram esforços para reivindicar origens artísticas, e se pautavam pelo desejo de mostrar que o cinema era capaz de transcender sua

forma artesanal, industrial de produção, incorporando uma visão singular, ‘assinada’”. Essa tentativa de romper com a divisão do trabalho vigente que, no limite, defendia os direitos do diretor perante o produtor, acabou por ressuscitar no cinema a questão da “aura” artística, mencionada anteriormente. Ademais, uma vez que os filmes passam a refletir apenas a visão criativa do diretor – ignorando, muitas vezes, o papel do escritor – a ideia de genialidade em detrimento da construção coletiva é reforçada. Essa teoria³⁹ é, claramente, rejeitada por Wilder, que direciona a atenção do espectador para o caráter coletivo da criação recorrentemente.

Essa lembrança de trabalho coletivo, no entanto, poderia ser reavivada neste momento, uma vez que todos os envolvidos partilharam da mesma experiência. Vale mencionar que essa vivência partilhada de uma antiga sociabilidade seria possível apenas nesse momento específico do filme porque, a nosso ver, ela ocorre, como pontuamos, sem a mediação narrativa de Gillis – que, além de já ter nascido após o estabelecimento do *studio system*, até este momento, especificamente, não havia cedido totalmente à proposta de trabalho colaborativo de Betty e, portanto, continuava alheio a outra forma de organização de trabalho senão àquela hierárquica e alienada a qual estava subordinado.

Qualquer possibilidade de lembrar essa sociabilidade, no entanto, é eliminada pelo diretor que, ao ver todos os trabalhadores reunidos, pede que a luz seja afastada como uma forma de dispersá-los para que eles retornem aos seus afazeres de maneira fragmentada e alienada. DeMille, portanto, representa uma indústria que, apesar de sugar os trabalhadores individualmente, tenta impedir que eles se percebam como um coletivo, pois, dessa forma, poderiam fugir ao seu controle. (Vale reiterar que a escolha de DeMille para essa cena

³⁹ Robert Stam comenta que, apesar de a corrente crítica ter iniciado na França no fim da década de 1950, a ideia em si já era antiga em muitos aspectos. Segundo o autor (STAM, 2009, p. 104), “a eterna caracterização do cinema como ‘sétima arte’ conferia implicitamente aos artistas cinematográficos o mesmo estatuto de escritores e pintores. Em 1921, o cineasta Jean Epstein, em ‘Le cinéma et les lettres modernes’, utilizou o termo ‘autor’ em referência a cineastas, ao passo que diretores como Griffith e Eisenstein haviam comparado suas técnicas cinematográficas a procedimentos literários de escritores como Flaubert e Dickens. Nos anos 30, Rudolf Arnheim (1997, p. 65) já lamentava a ‘exaltação’ do diretor. Na França do pós-guerra, no entanto, a metáfora autoral tornou-se um conceito-chave estruturante para a crítica e a teoria do cinema.”. Dessa forma, mesmo que o termo tenha sido oficialmente cunhado apenas alguns anos depois da gravação de *Sunset Boulevard*, acreditamos que o fragmento acima demonstra que a discussão já estava em voga e pode ser sido, de certa forma, problematizada pelo diretor.

Sobre esse tema, Stam acrescenta que “é difícil superestimar a natureza provocativa da invenção de Truffaut, em especial o seu apoio ao cinema norte-americano na era do ‘engajamento’ sartriano e do domínio da esquerda na cultura francesa, quando os Estados Unidos, para os intelectuais franceses, soavam a macarthismo e guerra fria, e Hollywood significava a poderosa fábrica de sonhos que destruíra grandes talentos como Stroheim e Murnau.” (idem, p. 103).

possivelmente não foi fortuita, uma vez que, segundo Nancy Olson, “existiam rumores que DeMille era ríspido no set. E era verdade.⁴⁰”).

Sobre o reconhecimento do diretor como um símbolo de autoridade capaz de dispersar os trabalhadores, Mills (1976, p. 94) comenta:

O poder de grupos e de indivíduos depende sempre de fatores de classe, *status* e ocupação, frequentemente inter-relacionados de maneira complexa. Certas ocupações determinam poderes específicos sobre outras pessoas durante o trabalho; mesmo fora do emprego, porém, certas ocupações trazem poder, em virtude das relações que estabelecem com a propriedade e das rendas que fornecem. Alguns empregos de *colarinho-branco* requerem a supervisão direta de outros empregados e operários, e muitos cargos estão em estreita ligação com os quadros de direção. Os empregados de *colarinho-branco* são os auxiliares da autoridade; o poder que exercem é atribuído por outros, mas existe.

Ainda sobre tal divisão de trabalho dentro da indústria cinematográfica, que tem a função de hierarquizar os trabalhadores e, portanto, separá-los, Costa (2007, p. 199) diz:

Sempre há quem define, quem decide. A engrenagem funciona como uma espécie de caricatura da divisão do conhecimento. Um técnico filma porque um diretor não tem a menor ideia de como operar uma câmera, outro faz a montagem porque o operador da câmera não tem ideia do filme como um todo, e alguém escreve o roteiro porque o público tem preguiça de fazê-lo. É por isso que interessa tornar irreconhecível a contribuição individual.

Ou seja, a união entre eles como uma entidade de classe, o que poderíamos chamar de uma possível síntese, é impedida pela arregimentação do trabalho estabelecida pelo *studio system*, que os coloca juntos, mas de forma separada. O *star system* também representa uma forma bastante eficaz de controle sobre estes trabalhadores, que passam a ter uma relação fetichizada com a imagem da estrela e, portanto, não a veem como igual, de maneira que a lembrança de algo coletivo é subsumida ao culto da personalidade. Ademais, é o *star system* que, conforme mencionamos, é responsável pelo esfumaçamento da consciência de classe dessa estrela, que também se vê como superior aos demais e não reconhece a possibilidade de se unir aos demais trabalhadores.

⁴⁰ Depoimento de Nancy Olson retirado dos extras disponíveis na Edição Especial para Colecionadores, da Paramount Collection, lançada em 2003.

2.2 “ESCREVENDO PALAVRAS, PALAVRAS E MAIS PALAVRAS”

2.2.1 Dos Migrantes de Oklahoma à *Salomé*

A primeira vez em que observamos Joe trabalhando é no início do *flashback*, de forma que o espectador é capaz de associar o corpo que boiava na piscina ao narrador – e escritor – que aparece em seu apartamento. Nesta cena, o narrador nos informa:

Narrador (J.G.): Eu morava em um apartamento na Franklin com a Ivar. As coisas estavam difíceis. Eu não trabalhava em um estúdio havia algum tempo. Então eu passava meu tempo escrevendo histórias originais, no ritmo de duas por semana. Mas eu parecia ter perdido o jeito. Talvez elas não fossem originais o bastante. Talvez fossem originais demais. Tudo que eu sei é que não vendiam.

Com base na fala acima, podemos inferir que a qualidade do material produzido por Gillis não era muito alta, uma vez que ele produzia roteiros em série – dois por semana – aos moldes do fordismo. Ademais, essa suspeita é corroborada por sua ida ao estúdio da Paramount, em que Betty aconselha o produtor a rejeitar seu roteiro por ser uma cópia de “algo que já não era muito bom”.

A esse conselho, segue-se o seguinte diálogo:

B.S.: Desculpe, Sr. Gillis, mas eu não achei bom. Achei sem graça e forçado.
 J.G.: O que você recomendaria, exatamente? James Joyce? Dostoevsky?
 B.S.: Eu acho que os filmes devem dizer alguma coisa.
 J.G.: Você é uma daquelas crianças que gostam de mensagens. Uma história não é o bastante. Você teria recusado *E o Vento Levou*.
 Sheldrake: Não, eu recusei. Disse: “Quem ia querer ver um filme sobre a Guerra Civil?”
 B.S.: Talvez eu tenha detestado “Bases Tomadas” porque sabia quem você era e que tinha talento.
 J.G.: Isso foi no ano passado. Esse ano eu quero ganhar a vida.
 B.S.: Então você pega um enredo pronto e o torna atraente e elegante?
 [...]
 J.G.: Da próxima vez, escrevo para você *The Naked and the Dead*.

Essa “falta de habilidade” é posta em xeque, no entanto, a partir do momento em que ele demonstra conhecer cânones da literatura, como James Joyce e Dostoevsky, além de citar a obra *The Naked and the Dead*, de Norman Mailer, que havia sido publicada dois anos antes do filme ser lançado, em 1948. Essa obra, assim como o romance *The Young Lions* (de Irwin

Shaw⁴¹, publicado em 1949), que o vemos lendo na mansão de Norma, tematizam a Segunda Guerra Mundial e, apenas a título de curiosidade, foram transformadas em filme no ano de 1958, sendo a primeira dirigida por Raoul Walsh e a segunda, por Edward Dmytryk⁴².

Parece-nos interessante reforçar aqui o tema da Segunda Guerra, pois, além de ele reforçar o apagamento da linha entre realidade e ficção adotadas pelo filme ao citar obras contemporâneas ao mesmo, traz à tona um tema caríssimo para Wilder que, como judeu nascido no império austro-húngaro, buscou asilo nos Estados Unidos fugindo no exército nazista e sentiu na pele o drama da perseguição, do exílio e da falta de notícia de entes queridos. Tais experiências dotaram o cineasta de uma visão crítica e distanciada da sociedade norte-americana, levando-o a registrar, em seus filmes, a questão do exílio sob os ângulos de suas contradições e complexidades. Assim, notamos que suas obras giram ao redor de experiências de perda e deslocamento. Através de uma temática ampla, a qual lida recorrentemente com o comportamento humano, Wilder acaba por confrontar sistematicamente o *American Way of Life* pelo viés da comédia, problematizando seus mitos, ideologias e tabus referentes à sexualidade, família e indústria cultural. Devido à sua visão sem máscaras da debilidade e sordidez humana, alguns de seus filmes foram chamados de cínicos, amargos e misantrópicos.

Ademais, parece-nos que a menção à Segunda Guerra e aos seus horrores não é fortuita, uma vez que o momento histórico em que *Sunset Boulevard* foi filmado coincide com uma crise econômica que se seguiu à prosperidade pós-guerra, dando origem a uma repressão cultural fortíssima em Hollywood que, guardadas as devidas proporções, não foi muito distinta daquela fascista.

Tal crise nos é apresentada através do discurso de Gillis que, desempregado há pelo menos três meses (quantidade de parcelas do carro e do aluguel em atraso), está disposto a abdicar de seu talento intelectual – aderindo, assim, à massa de trabalhadores alienados – para “ganhar a vida” e, posteriormente, como observamos, assume um trabalho como *ghost-writer* sob o comando de Norma (ou seja, sem qualquer autonomia e reconhecimento) e, por fim, sujeita-se ao máximo da alienação do trabalho através de sua prostituição física.

⁴¹ Um ano após o lançamento de *Sunset Boulevard*, Shaw escreveu *The Troubled Air* (1951), que consistia em uma crítica ao macarthismo nos Estados Unidos. Ele assinou uma petição (rejeitada em 1950 pela Suprema Corte) para que fossem revistas as sentenças de John Howard Lawson e Dalton Trumbo, que estavam entre os *Hollywood 10*. Como consequência, Shaw também foi acusado de ser comunista e foi *blacklisted*, deixando o país no mesmo ano da publicação de seu livro.

⁴² Ironicamente, Dmytryk fazia parte da lista dos *Hollywood 10* e, durante sua estada na prisão, ele concordou em cooperar, admitindo ser um comunista e *naming 26 names* (dentre eles, o mesmo John Howard Lawson defendido por Shaw). Claro que, como o filme *The Young Lions* foi filmado apenas em 1958, o fato de seu diretor ser um traidor de toda uma classe retratada por Wilder foi uma “feliz” coincidência.

Desempregados também estão muitos dos convidados que se encontram na festa de Artie, muitos dos quais, como ele, foram para Hollywood buscando realizar o *American Dream*. Eles, no entanto, parecem fazer um movimento contrário ao de Gillis, uma vez que pertencem ao coletivo da festa e se identificam como iguais, enquanto ele está se distanciando (ainda que temporariamente) dos demais.

Outro tema que surge no diálogo acima é sua referência à Betty como uma “daquelas crianças que gostam de mensagens”, posicionamento este que nos remete àquele de alguns roteiristas do cinema *noir* que, assim como Betty (e Gillis, quando ainda podia “se dar ao luxo”), buscavam produzir filmes que “dissessem alguma coisa”.

Por mais que, aparentemente, ele não demonstre conhecê-la, a razão de seu desemprego está relacionada a este posicionamento, então faz-se necessária uma breve digressão acerca da trajetória dos escritores (e demais trabalhadores) em Hollywood para que possamos compreender tal proposição.

2.2.1.1 *Sindicatos, credit system e cinema noir*

Sunset Boulevard entrou em cartaz em 1950, no período pós-guerra norte-americano e já no fim do período do cinema *noir*, em voga nos Estados Unidos dos anos 1945-1950, período este bastante ativo no que tange as reivindicações do proletariado no país.

Para que possamos compreender melhor este período, necessitamos observar o momento anterior à obra, no qual, com o desenrolar da Segunda Guerra Mundial, esforços foram direcionados para filmes de propaganda política, seguindo os parâmetros estabelecidos para tal. Pela primeira vez, a indústria fílmica hollywoodiana precisava de escritores politizados, aptos a dramatizar informação sócio-histórica e a dar força emocional para conceitos ideológicos – cargo para o qual nosso protagonista, acreditamos, demonstrava-se apto devido a seu histórico⁴³.

⁴³ Claro que, uma vez que a narrativa de Gillis é feita em primeira pessoa, nós, espectadores, temos que ser cautelosos ao acreditarmos nas informações transmitidas por ele. Desta forma, ao dizer para Norma que ele escreveu um roteiro sobre os migrantes de Oklahoma, ele podia estar apenas tentando mostrar seu valor comercial para que ela contratasse seus serviços; podia, de fato, ter escrito um roteiro sobre este tema, explorando seu caráter comercial, uma vez que o assunto estava em voga graças ao romance *As Vinhas da Ira* (*The Grapes of Wrath*, 1939, de John Steinbeck) e seu filme homônimo, dirigido em 1940 por John Ford; ou podia, realmente, ter escrito um roteiro sobre o tema por acreditar em seu potencial político.

Antes desse momento, de acordo com Ian Hamilton (1990), a função dos escritores em Hollywood oscilou entre apenas prover os estúdios com ideias e sinopses e, já nos filmes mudos, passou a ser aceita a ideia de diálogos nos filmes, mesmo com a resistência à ideia de que o escritor pudesse contribuir exageradamente para o entretenimento na tela ou que as palavras pudessem aumentar ainda mais o estrelato dos atores. Com o aumento da concorrência dos estúdios na década de 1920 e com a sofisticação da audiência, os intertítulos – que exerciam apenas papel funcional nas obras – passaram a assumir papel central, tornando-se mais elaborados, de maneira que os escritores passaram a desempenhar uma função com um pouco mais de prestígio que anteriormente.

Ainda segundo Hamilton, outro fator decisivo ocorreu em Hollywood na década de 1920: Wall Street começou a se interessar pela indústria fílmica – investidores gostavam da ideia de que uma indústria obtivesse um lucro vultuoso e, ao mesmo tempo, induzisse as massas a aceitar o *status quo*.

O *Red Scare* pós-guerra avançava a passos largos e o cinema começava a atrair a nova classe média, a “audiência ‘pensante’”. O bolchevismo seria descartado pelo dinheiro, e os banqueiros poderiam ficar mais ricos se parecessem merecedores. Eles poderiam entrar em contato com o glamour do *show biz*; poderiam se beneficiar das possibilidades imobiliárias da burguesia; poderiam abrir mercados europeus. Através de Hollywood – esse ‘líder na educação e no entretenimento de milhões pelo mundo’ – eles poderiam se apresentar plausivelmente como patriotas cristãos, moldando e investindo na boa América. (HAMILTON, 1990, p. 15, tradução nossa)

Ademais, conforme apontamos no capítulo anterior, Hollywood estava vulnerável ao pânico financeiro dos anos 1920, de forma que uma aliança entre a costa leste e a “criatividade” da costa oeste parecia inevitável. Tal aliança não exerceu grande influência na escolha pelo estilo realista que transcendesse diferenças sociais e raciais, mas sim na certeza, por parte dos investidores, que a indústria fílmica e seus integrantes seriam subservientes aos valores do mercado – os quais não demoraram a ser demonstrados. O momento em que a indústria definiu quais limitações seriam impostas à criatividade de seus empregados, mesmo que estes tivessem ideias brilhantes, é marcado pelo filme *Ouro e Maldição* (*Greed*, EUA, 1924), dirigido por Erich Von Stroheim que, não por acaso, foi escolhido por Wilder para representar o ex-diretor promissor que se tornou mordomo em *Sunset Boulevard*.

Durante os anos 1927 e 1931, com a Depressão, houve um corte compulsório de 10% nos salários dos trabalhadores da indústria fílmica e a transição do cinema mudo para o sonoro, o que consolidou a aliança (e a dependência financeira) entre Hollywood e Wall Street. Este novo cinema tornou-se faminto por palavras, criando uma grande demanda por

escritores em 1928, de maneira que, em 1931, existiam 354 escritores trabalhando período integral e 435, meio período, custando a indústria 7 milhões de dólares mensais (soma essa que significava apenas 1,5% da folha de pagamento dos estúdios). Alguns destes escritores estavam apenas migrando para o oeste e tinham origem no *vaudeville* (não necessariamente por conta da Depressão, mas porque, independente do estado da economia, Hollywood oferecia mais chances que suas cidades natais), mas muitos outros estavam perseguindo carreiras como dramaturgos ou jornalistas. Hamilton (1990, p. 50, tradução nossa) nos ensina que, em 1930,

o *status* de um escritor era incerto. Um escritor durão era desprezado; um grande dramaturgo se sentia ridiculamente mimado. Um gênio era grato por fundos extras; um ótimo novelista americano acreditava que os filmes deveriam se ajoelhar a seus pés.

Também em 1930, uma série de fusões e realinhamentos acabou por concentrar 95% da indústria fílmica, segundo David Cook (2004), nas mãos de oito estúdios, os quais estavam organizados verticalmente, controlando os meios de distribuição, exibição e produção. Em 1934, no auge de tais mudanças nos Estados Unidos, Billy Wilder chega ao país fugindo da perseguição aos judeus na Europa, pois a América representava, para ele, o triunfo da democracia liberal. Nesse período, de acordo com Ed Sikov (1998, p. 103, tradução nossa), “os ricos buscavam dismantelar o *New Deal* de Roosevelt e pensavam em uma forma de esmagar os sindicatos, mas esses ricos não eram nazistas e os Estados Unidos não se tornariam fascistas, ao menos não literalmente.”.

Wilder, como muitos outros judeus advindos da indústria cinematográfica alemã, chegou à Hollywood com um contrato de 6 semanas com a Columbia, então um estúdio de segunda linha. Lá ele descobriu que sua rotina estava longe do glamour prometido, uma vez que escrever roteiros em uma língua estrangeira era uma tarefa solitária e cansativa, especialmente para um escritor que se sentia mais confortável trabalhando com colaboradores.

Harry Cohn, o presidente da Columbia, era conhecido por sua avareza no estúdio, não mantendo uma equipe estável de atores, escritores nem diretores como os grandes estúdios costumavam fazer no regime do *studio system*. Ao contrário, ele acordava com os demais estúdios para que as estrelas fossem emprestadas e contratava escritores por filmes. Essa prática também era adotada pela MGM. Por esse motivo, entre outros, os escritores passaram a deixar a *Academy of Motion Picture Arts and Sciences*, sindicato dominado pelos estúdios, e começaram a se filiar ao Screen Writers Guild.

Ainda sobre os direitos trabalhistas dos escritores, não existiam acordos em Hollywood, segundo Hamilton (1990), que garantissem um salário mínimo ou um período mínimo de contratação, de forma que eles poderiam ser demitidos sem aviso prévio ou poderiam ser suspensos por certo período sem pagamento, apesar de ainda estarem contratados. Seus materiais poderiam ser reformulados, reescritos, guardados para ações futuras e até atribuídos a outras pessoas. Se tal material fosse convertido em um filme lucrativo, os autores não tinham qualquer participação nos lucros do mesmo. Esse *credit system* funcionava exclusivamente de acordo com o interesse dos produtores.

Em teoria, os escritores de Hollywood tinham meios para veicular suas reclamações trabalhistas. Desde 1912, existiam clubes e associações que poderiam, caso quisessem, fazer declarações ou representações em nome da comunidade de escritores. Uma delas, a *Photoplay Authors League*, deu origem, em 1920, ao Screen Writers Guild, que afirmava oferecer proteção contra injustiças a seus membros, sindicato ao qual Gillis informa ser filiado em seu primeiro contato com Norma na mansão. No entanto, na prática, essas organizações se assemelhavam mais a clubes do que a organizações sindicais. Segundo Michael Denning (2010, p. 87, tradução nossa),

em alguns casos, os sindicatos nasciam de campanhas de alívio para desempregados e artistas. Os jovens ativistas do John Reed Club de Nova York ajudaram a formar o Grupo de Escritores Desempregados e o Grupo de Artistas Desempregados em 1933; que foram rapidamente transformados nos sindicatos dos escritores e dos artistas. [...] O Sindicato dos Escritores seguiu representando os escritores no *Federal Writers Project*, organizando protestos e greves em 1936 e 1937; no entanto, como muitos esforços para organizar os escritores, continuou fraco.

Os estúdios, por sua vez, não reconheceram o Screen Writers Guild e, conseqüentemente, recusavam-se a comprar obras escritas por aqueles filiados ao sindicato. Assim, alguns dissidentes formaram outro sindicato, o qual foi reconhecido pelos estúdios, o Screen Playwrights. Com eles, foi assinado um acordo que previa um salário mínimo de 135 dólares semanais aos escritores, aviso prévio, notificação caso algum outro escritor estivesse trabalhando no mesmo material e atribuição justa de créditos. Tal sindicato, no entanto, era mais “exclusivo” que o Screen Writers Guild, aceitando apenas escritores que tivessem ao menos três créditos atribuídos. Quanto àqueles que permaneceram no Screen Writers Guild, Hamilton (1990, p. 100, tradução nossa) informa que “existia uma lista negra. Mais uma lista cinza, na verdade, uma hesitação sobre a contratação. Era mais emocional que institucional.”.

Em 1938, entretanto, o National Labor Relations Board decretou que os escritores poderiam eleger qual sindicato os representaria e o Screen Writers Guild ganhou

esmagadoramente. Os estúdios, no entanto, só reconheceram tal feito em 1941, abrindo algumas concessões feitas pelo sindicato. Uma das exigências era a ampliação do controle criativo por parte dos escritores, os quais trabalhavam de acordo com o *Hays Office* e com os estúdios. Segundo Hamilton (idem *ibidem*, tradução nossa),

as amarras iam e vinham de acordo com a leitura que os estúdios faziam do termômetro político e não duravam. Frequentemente, no entanto, era bom para os negócios ser socialmente consciente, ou era bom para os negócios deixar que um diretor em particular trabalhasse com liberdade. [...] Um escritor habilidoso [como Wilder], aquele que sabia jogar o jogo de Hollywood, poderia explorar essa abertura sem tentar romper com as barreiras pré-estabelecidas (ao menos, sem que as pessoas soubessem). Ou ele poderia dizer a si mesmo que estava tentando fazê-lo.

Sob contrato de 1941, acordado entre o Screen Writers Guild e os estúdios (assinado em 1942), foi atribuída aos escritores a responsabilidade de alocar seus próprios créditos, os quais passaram a ser classificados entre *top credit* (atribuído ao primeiro escritor contratado), *joint credit* (segundo escritor, desde que provasse ter escrito ao menos 50% do roteiro) e *additional credit* (demais escritores envolvidos, desde que provassem ter escrito ao menos 30% do roteiro). Apesar de tais medidas não agradarem a todos, ela visava pôr um fim à prática do nepotismo e é graças a ela que os escritores podem almejar, como nos conta Gillis, ver seus nomes nos créditos dos filmes.

Essa luta por fundar um sindicato combativo e representativo é um dos aspectos integrantes do processo denominado por Denning como *laboring of the American culture*, o qual culminou no desenvolvimento do cinema *noir*. Outro fator relaciona-se ao fato de os estúdios, visando atender às necessidades do mercado, autorizarem a produção de filmes relacionados ao homem comum, o que garantiu – mesmo que temporariamente – maior liberdade aos trabalhadores e escritores (ao menos, até a chegada do HUAC). Ademais, muitos ou aprenderam suas funções nos palcos nova-iorquinos politizados dos anos 1930 ou eram imigrantes, tal qual Wilder, e viram o esmagamento da classe trabalhadora pelo fascismo, o que lhes demonstrou a importância de manter tais valores.

Essa atuação da esquerda, demonstrada através do cinema *noir* por um curto período de tempo, representou nas telas a aproximação dos interesses das classes trabalhadora e média, aparecendo em um momento em que a consciência de classe aflorou com uma série de greves (tanto nacionais quanto localmente, em Hollywood), e quando a ansiedade da classe média quanto ao corporativismo aumentava.

Segundo Denis Broe (2008), os filmes sobre crime lidavam, historicamente, com traços de pobreza e com os problemas enfrentados pela classe trabalhadora, os quais eram

expressos através dos crimes, de maneira que os escritores de esquerda passaram a trabalhar com tal material. Assim, enquanto as relações da classe trabalhadora giravam ao redor da lealdade sob adversidades legais e econômicas, as relações da classe dominante caracterizam-se por sua decadência e impotência, através de assassinato por dinheiro e destruição da vida humana por lucro. Além disso, de acordo com Raphaëlle Moine (2008), o crime organizado e a instituição policial dos filmes de gângster e dos filmes sociais da década de 1930 foram substituídos por personagens individualistas, alienadas da sociedade e vítimas de um destino que é frequentemente contado através do uso de *flashback* e *voice-off*.

Ao retomarmos o diálogo transcrito anteriormente, entre Betty e Gillis, podemos relacionar tal vertente fílmica à jovem, uma vez que, conforme mencionamos, ela busca um enredo que “diga alguma coisa” – e como observamos com o desenrolar do filme, que remeta diretamente ao universo do trabalho em detrimento da subjetividade com base na psicanálise já rebaixada a níveis comerciais apoiada por Gillis que, conhecendo o mercado, busca atender à sua demanda.

Se considerarmos que sua informação a respeito do roteiro sobre os migrantes de Oklahoma é genuína (pautada pelo interesse político, e não pelo comercial), podemos inferir que ele também acredita(va) em tal possibilidade, apesar de ter se rendido às necessidades de sobrevivência no mercado, pois, além de já ter escrito um filme sobre os migrantes, concorda em trabalhar com Betty nesta empreitada sobre os professores e, mais ainda, narra ao espectador sua obra final sobre o funcionamento de Hollywood – o próprio *Sunset Boulevard*.

Ao ter em mente que este período de relativa liberdade de expressão dos escritores estava com seus dias contados, é possível que compreendamos por que Gillis, mesmo compartilhando dos ideais de Betty, os hostiliza.

2.2.1.2 O desemprego e o Red Scare

De acordo com Broe (2008), quando o Plano Marshall⁴⁴ não conseguiu solucionar os problemas de superprodução e subemprego enfrentados pelos Estados Unidos após a Segunda

⁴⁴ O Plano Marshall (1947-1951) foi elaborado para a reconstrução dos países aliados da Europa nos anos seguintes à Segunda Guerra. Esse plano de reconstrução foi estabelecido por duas razões: expandir o mercado de exportação nos Estados Unidos e evitar a expansão do comunismo no continente europeu. No entanto, após um período de sucesso do plano, os Estados Unidos se depararam com uma significativa redução nos pedidos de

Guerra Mundial, o governo norte-americano estabeleceu uma “economia de guerra” e Hollywood enfrentou uma nova queda de público. Neste momento, no entanto, Wall Street não estava disposta a fazer novos investimentos na indústria, uma vez que esta se demonstrava instável devido à redução de lucros e às diversas greves sindicais.

A indústria cinematográfica, por sua vez, optou pela demissão, sem nenhum direito trabalhista, de diversos escritores, artistas e diretores tidos como comunistas visando reter gastos. Muitos destes profissionais foram *blacklisted*, ou seja, tiveram seus nomes relacionados em uma “lista negra” utilizada por toda a indústria, de forma que não conseguiam novos empregos. Muitos, para seguirem empregados, acabavam denunciando colegas, os quais eram investigados, chamados a depor, demitidos e estigmatizados. Aqueles que não foram *blacklisted* passaram a ter seu trabalho fortemente controlado. Com a lista negra, muitos escritores começaram a trabalhar ilegalmente, de forma anônima, como retratado magistralmente no filme *Testa-de-Ferro por Acaso* (*The Front*, EUA, 1976), de Martin Ritt, enquanto outros deixaram o país, mudaram de profissão ou se suicidaram.

Esse período ficou conhecido como macarthismo – uma vez que foi liderado pelo senador Joseph McCarthy e pelo já mencionado HUAC (*House of Un-American Activities Committee*) – ou como *Red Scare* (Ameaça Vermelha) – por se referir às patrulhas anticomunistas e perseguições políticas que se deram nos anos 1940 e 1950, as quais ficaram conhecidas como *caça às bruxas*.

Conclui-se, portanto, que a demissão e o controle exercido sobre o trabalho daqueles que permaneceram na indústria podem ser vistos como um movimento econômico não apenas relacionado à luta ideológica da Guerra Fria, mas também como parte de uma estratégia econômica adotada, apesar de essa não ser uma versão amplamente divulgada.

Segundo Gerald Horne (2001), por volta de 1945, a federação de sindicatos de profissionais liderados por pintores e carpinteiros, conhecida como Conference of Studio Unions (CSU), tentou confrontar não apenas os grandes estúdios, mas também outro sindicato, o International Alliance of Theatrical Stage (IATSE) e seus aliados no crime organizado. Os profissionais do CSU entraram em greve em 1945 e foram trancados para fora dos estúdios em 1946, sendo acusados de comunismo sob as ordens da então União das Repúblicas Socialistas Soviéticas – o que demonstrou a existência clara do *Red Scare* e de seu ataque ao sindicalismo através da desculpa do ataque ao comunismo, uma vez que, segundo Horne, o líder sindical do movimento não era de esquerda.

exportação, impactando diretamente na indústria nacional, de forma que muitas empresas faliram e a população, devido ao desemprego, afundou-se em dívidas.

Moine (2008) faz um paralelo interessante entre as greves de 1945 e 1946 e o cinema *noir*, dizendo que essa revolta contra a legalidade é encontrada nos heróis que quebram as regras nos filmes e é apresentada como uma norma de conduta da sociedade como um todo. Ela acrescenta que, ao mesmo tempo, o sentimento de fatalismo e perseguição que está presente no gênero reflete um sentimento de culpa e valida a visão do mundo no qual os americanos são meras vítimas de forças exteriores – ou de traições internas – refletindo a ideologia conservadora da Guerra Fria.

Essa mão de obra, responsável pelos bastidores do cinema, é explicitada em *Sunset Boulevard* pelos diversos trabalhadores que transitam nas cenas, conforme apontamos anteriormente, e pelas origens de Betty Schaefer, uma vez que ela informa ser a terceira geração da família ligada à Hollywood, sendo seu pai, eletricitista; sua mãe, figurinista; e sua avó, dublê. Ela própria, após tentar carreira como atriz, iniciou seu trabalho na sala de correio, passando a estenógrafa e, posteriormente, ao Departamento de Leitores, onde almeja ascender à escritora (trabalho que, apesar de ser idealizado por ela, nos é mostrado por Gillis como bastante difícil e cruel se vivido segundo os parâmetros do *studio system*).

Essa trajetória denota a expectativa de uma vida melhor através da transição do trabalho de colarinho-azul, da geração anterior, para o de colarinho-branco. Wright Mills (1976, p. 17) o comenta, apontando para a proletarianização dos trabalhadores de colarinho-branco:

Antes da I Guerra Mundial havia menos “homens pequenos” e em seu breve monopólio da educação secundária eles estavam, de fato, protegidos contra os mais graves abusos do progresso capitalista. Podiam manter ilusões sobre sua capacidade individual e sobre a probidade coletiva do sistema. À medida que seu número aumentava, no entanto, foram sendo cada vez mais submetidos às condições de vida do operário. Especialmente depois da Grande Depressão os *colarinhos-brancos* encontraram-se diante de todos os antigos problemas da sociedade capitalistas. Foram arruinados pela crise, pela guerra e até pela prosperidade. As crises fizeram-nos conhecer o desemprego anônimo, e as guerras, a morte anônima pela violência tecnológica. Em tempos de prosperidade, como os preços subiam mais rápido que os salários, o dinheiro que eles pensavam estar ganhando era silenciosamente subtraído de suas mãos.

Ademais, enquanto dos estúdios emergia uma consciência de classe, unindo-se contra um inimigo comum (os trabalhadores conscientes, no caso), os sindicatos ocupavam-se em se digladiar por conta de filiações políticas: apesar de o Partido Comunista dizer-se do povo, eram poucos pintores, carpinteiros e motoristas de caminhão filiados ao mesmo; ao contrário, comunistas hollywoodianos encontravam-se principalmente entre escritores e diretores, os quais não tiveram muita relação com os eventos políticos de 1945 e de 1946. Tal inclinação

dos trabalhadores à esquerda se deve, principalmente, segundo Horne (2001), ao regime laboral draconiano estabelecido pelos estúdios, os quais davam grandes somas à máfia para que fossem mantido o *labor peace*. Os mafiosos estavam em ambos os lados do negócio: investiam nos estúdios e, simultaneamente, controlavam os trabalhadores. Segundo Broe (2008, p. 7, tradução nossa), “há testemunhos que os estúdios pagavam a máfia para se infiltrar no sindicato para furar greves, e uma testemunha estima que essa influência da máfia poupou 1,5 milhão aos estúdios em fundos não gastos em greves ou em aumentos de salário”. (Não por acaso, a caracterização dos homens que vão cobrar Gillis pelo atraso no pagamento remete a mafiosos.)

Norma e Joe, apesar de detectarem que há algo de errado, parecem não se dar conta do contexto histórico contemporâneo a eles. Como mencionamos anteriormente, observamos que ela, ao “profetizar” que a morte deste “novo cinema” seria gravada em cores e pelos microfones, demonstra-se consciente, ao menos de maneira parcial, do processo que a descartou. No entanto, por ter se isolado em sua mansão, podemos verificar que tal lucidez não se refere ao momento de sua enunciação (a saber, essa crise financeira e o ofuscamento do cinema pela televisão, que adquiriu cores e foi ainda mais difundida na década de 50), mas sim ao surgimento do cinema sonoro e suas implicações.

Ele, por sua vez, apesar de ser filiado ao sindicato, não emite qualquer comentário sobre este momento importantíssimo da história da indústria hollywoodiana. Tal omissão pode se dever ao fato de ele simplesmente desconhecer-la e optar, consciente e confortavelmente, por sua prostituição intelectual (produzindo roteiros em série e, depois, trabalhando como *ghost-writer*) e, na sequência, por sua prostituição física.

Outra possibilidade – que pode ser um pouco exagerada, mas ainda factível, dado o contexto histórico descrito acima – é que ele, talvez por ser filiado ao sindicato, talvez por ter escrito roteiros de cunho político em um momento imediatamente anterior, poderia – nem nós, e aparentemente, nem ele, o sabemos – fazer parte de alguma lista negra que garantisse que ele não fosse mais arrumar outro emprego. Talvez por isso ele tenha dito à Betty, na Schwab’s Pharmacy, que desistiu de escrever, pois sabia que não teria outra oportunidade de fato e, no entanto, ao saber que o roteiro estava vendido, sentiu-se tentado e, ao final, reconsiderou sua decisão.

Independentemente do motivo, podemos fazer duas constatações principais: (1) sua alienação tem início após o seu desemprego (mais, porque, mesmo antes, Gillis já não detinha total controle sobre suas obras), implicando, ao menos até uma parte do terceiro ato, em um trabalho vertical com Norma em detrimento do trabalho colaborativo proposto por Betty e

apresentado na festa de Ano Novo de Artie Green; (2) devido à censura imposta pelo *Red Scare*, o tema surge aqui exatamente por sua ausência, uma vez que está claramente impresso nas entrelinhas da obra (especialmente por se tratar de uma obra autorreflexiva que busca relacionar realidade e ficção e, ademais, insere inúmeras marcas frisando o momento em que a mesma foi filmada, evidenciando seu momento histórico e a desconfiança entre elementos pertencentes a uma mesma classe social, como apontamos no primeiro capítulo).

2.2.2 O trabalho hierárquico e a falta de autonomia

Pensemos ainda na sequência que começamos a descrever acima, em que Gillis vai ao estúdio da Paramount tentar vender seu roteiro a Sheldrake e trava o diálogo já analisado com Betty. Após a saída da jovem da sala, o produtor se levanta, com um charuto na mão – objeto fálico que, culturalmente, é associado a pessoas poderosas, que tomam decisões – e, decidindo o futuro de nosso protagonista, diz:

Sheldrake: Bem, parece que Zanuck⁴⁵ ganhou um filme sobre beisebol.

Gillis, ciente das implicações de tal menção (uma vez que tinha apelado para a conhecida estratégia de concorrência de mercado, dizendo que o outro estúdio havia se interessado pelo filme), abre mão de suas artimanhas comerciais e responde saber que não vai ganhar nenhum Oscar.

O produtor, que desde o diálogo entre Betty e Gillis já estava a par da necessidade financeira do escritor, faz-lhe uma proposta:

Sheldrake: Claro que sempre procuramos um filme para Betty Hutton. Você a vê nesse filme?

J.G.: Francamente, não.

Sheldrake: Espere. Se fizermos um filme sobre garotas jogando *softball*, colocarmos alguns números, pode virar um musical: “A mulher e o taco”.

J.G.: Se está brincando, não achei nenhuma graça. Preciso trabalhar.

Sheldrake: Não tenho nada para você.

J.G.: Qualquer coisa. Diálogos extras.

Sheldrake: Nada, juro.

J.G.: Sr. Sheldrake, pode me fazer um empréstimo pessoal de 300 dólares?

Sheldrake: Será? Gillis, no ano passado me convenceram a comprar um rancho, então eu emprestei o dinheiro do banco para comprar o rancho. Esse ano, tive que

⁴⁵ Adolph Zanuck, mogul da 20th Century Fox.

hipotecar o rancho para continuar pagando o seguro de vida para que pudesse pegar dinheiro emprestado do seguro...

Ao analisarmos o diálogo entre estes dois trabalhadores da indústria, alguns aspectos vêm à tona. Um deles já foi mencionado ao estudarmos o *star system*, que é o de produzir filmes que sejam veículos para projetar as estrelas do estúdio – neste caso, Betty Hutton (em um nível bastante distinto daquele das estrelas de outrora). Outro aspecto é a ingenuidade, por assim dizer, de Gillis em misturar o “pessoal” com o “profissional”, pedindo que o produtor lhe empreste dinheiro, ao que ele lhe responde com uma aula sobre o funcionamento da economia norte-americana aplicada à classe média (e praticado até os dias de hoje, como pudemos observar na crise econômica de 2008). Finalmente, a proposta de Sheldrake remete à falta de controle que o escritor detém sobre seu trabalho, uma vez que a condição para que consiga um emprego é que modifique drasticamente seu roteiro, adequando-o às necessidades do estúdio.

Joe, por sua vez, ainda demonstra uma certa resistência à alienação total de seu trabalho, recusando tal proposta (apesar de já o estar fazendo, ao menos parcialmente, ao detectar a necessidade de produzir roteiros em série para “ganhar a vida”). No entanto, tal recusa se aplicaria apenas para o seu trabalho como escritor “original”, uma vez que, ao se oferecer para escrever falas adicionais, ele demonstra saber que o escritor “original” de uma obra não detém qualquer poder sobre sua produção, uma vez que ela poderia ser alterada por outros escritores (os que, como ele, escreveriam falas adicionais) de acordo com a demanda dos produtores.

Essa falta de autonomia é corroborada pelo diálogo com Norma, em que ele comenta sobre um de seus filmes de “sucesso”:

N.D.: Espere um instante. Você disse que é escritor.

J.G.: Por quê?

N.D.: É ou não é?

J.G.: É o que diz na minha carteira do sindicato.

N.D.: Já escreveu roteiros de filmes?

J.G.: Pode ter certeza. Quer uma lista dos meus créditos?

N.D.: Quero lhe perguntar algo. Venha comigo.

J.G.: O último que escrevi foi sobre a recessão em Oklahoma. Mas você não vai reconhecê-lo, porque, quando chegou às telas, o cenário tinha sido modificado para um navio de guerra.

Observamos, portanto, que os materiais dos escritores poderiam ser reformulados, reescritos, guardados para ações futuras e, antes da intervenção do sindicato no *credit system*, serem atribuídos a outras pessoas.

Os próprios Wilder e Charles Brackett sentiram na pele essa falta de poder do escritor. Em 1941, os dois escritores foram autores de *A Porta de Ouro* (*Hold back the Dawn*, EUA), que conta a história do tratamento dispensado aos imigrantes que tentam entrar nos Estados Unidos. No entanto, uma das cenas foi cortada pelo diretor, Mitchell Leisen, porque o ator, Charles Boyer, recusou-se a fazê-la, afirmando que a mesma não estava a seu nível. Wilder indignou-se e, quando os créditos foram alocados, substituiu o *Screenplay by* por *Written by*. Acredita-se que, nesse momento, ele decidiu que, além de escrever, dirigiria seus próprios filmes em solo norte-americano para deter mais poder sobre aquilo que escrevia.

Sobre o tema da autonomia do escritor, Wright Mills (1976, pp. 168-169) comenta que

para o intelectual que desejaria permanecer independente, e também encontrar um público, essa tendência geral é agravada pelo fato de que num mundo burocrático de irresponsabilidade organizada se tornou mais difícil fazer um protesto. Entre o intelectual e seu público potencial existem estruturas técnicas, econômicas e sociais possuídas por outros e por eles dirigidas. [...] Se o intelectual se torna empregado de uma indústria de informação, seus objetivos gerais devem naturalmente ser determinados pelas decisões de outros, e não por sua própria integridade. Se ele trabalha para essas indústrias na base da publicação de seus trabalhos, está apenas a um passo do *status* do empregado, com a diferença de que é mais submetido à manipulação do que a uma autoridade direta. A liberdade do intelectual franco-atirador diminui à medida que ele entra para o mercado e, quando o faz, sua liberdade não tem valor para o público.

Até mesmo a liberdade técnica, tão importante para a satisfação intelectual e artística, escapa ao controle de um número crescente de trabalhadores intelectuais [...]. Ao contrário do autor da Broadway que, pelo menos, conserva um certo poder sobre sua peça quando o gerente, o diretor e o elenco dela se apossam, o autor de argumentos para Hollywood não tem certeza se o que ele escreveu será produzido no cinema de forma reconhecível. Seu trabalho deve curvar-se à necessidade de efeitos de massa para ser vendido a um mercado de massa; e sua grande queixa, como afirmou Robert E. Sherwood, não é a de ser mal pago, mas a de ser responsável por seu trabalho sem ter, na realidade, qualquer autoridade sobre ele. [...] O escritor apenas executa uma ordem, e frequentemente só começa a escrever quando recebe uma ordem estipulando o conteúdo, orientação e extensão do trabalho.

No caso de Gillis, a citação de Mills se aplica perfeitamente, pois, uma vez que ele entra para o mercado – seja ele Hollywood ou Norma – sua liberdade de criação passa a ser, automaticamente, cerceada.

Tomemos sua relação com Norma, por exemplo. Desde que ela toma conhecimento de que ele é escritor, uma relação hierárquica patrão/empregado se instaura – claro, talvez não de maneira tão marcada como a partir do momento em que ele aceita o trabalho. Observemos.

Ao descer as escadas após entrar na mansão por “obra do destino” (tema que analisaremos mais detalhadamente no capítulo 3) e ser dirigido, por Max, ao quarto da atriz, Gillis, ao pé da escada, é interrompido por Norma, que se aproxima do parapeito do primeiro andar.

Figura 20: Início da relação patrão/empregado.

Podemos observar que, na primeira imagem, há a utilização de campo/contracampo e de uma instância narrativa “neutra”, por assim dizer. Aqui, sem que seja adotado o ponto de vista de nenhum personagem, a câmera, parada ao pé da escada, capta a descida do narrador que, ao ser chamado, olha para cima junto com Max (imagem à esquerda). Na imagem seguinte, utiliza-se uma câmera que equivaleria, de certa maneira, ao olhar de Gillis, mas que não é exatamente subjetiva, pois não corresponde ao seu posicionamento na escada. Na penúltima imagem, observa-se a utilização da câmera de cima para baixo, “apequenando” os trabalhadores que se encontram na parte debaixo da escada, que equivaleria ao olhar de Norma. Por fim, a câmera abandona os pontos de vista dos personagens e, em uma tomada panorâmica, filma a descida da ex-atriz ao encontro de Gillis.

É interessante observarmos que a altura representada pela câmera equivalente ao olhar de Norma parece ser maior do que aquela apresentada pela tomada panorâmica, de maneira que podemos inferir que há uma coincidência entre a posição da câmera e o sentimento de superioridade de Norma em relação aos empregados (ou futuro empregado, no caso de Joe), denotando, desde já, a hierarquia que será estabelecida entre ambos.

Sobre essa estratégia, Nick Browne (1992, p. 216, tradução nossa), comenta que “o fato permanente e subjacente da *mise-en-scène* que justifica a colocação fixa da câmera é seu *status* de drama social de aliança e antagonismo entre duas classes [...], correspondendo e demonstrando, em termos formais, as ‘posições’ sociais dos personagens.”. Dessa forma, corroborando nossa tese sobre os personagens do filme, ele acrescenta, não são seus aspectos psicológicos que são representados em cena, mas sim suas posições sociais que são enfatizadas.

Caso ainda restem dúvidas, os diálogos que se seguem, bem como as imagens, possivelmente as anularão.

N.D.: Leia-o. Leia a cena de pouco antes dele morrer.

J.G.: Nunca deixe que outro escritor leia o que escreveu.

N.D.: Não tenho medo. Leia. Max, traga bebida. Sente-se. Há luz suficiente?

J.G.: Minha visão é perfeita.

N.D.: Eu disse para se sentar.

Narrador (J.G.): Como eu não tinha outro compromisso, exceto com os rapazes da financiadora, e ela mencionou algo para beber... Por que não? Às vezes, é interessante ver o quanto as pessoas escrevem mal. E o roteiro dela prometia. O que diria um perito em caligrafia sobre essa letra infantil? [...] Quanto a ela... ela ficava enroscada como a mola de um relógio, segurando uma piteira estranha. Eu podia sentir seus olhos sobre mim atrás daqueles óculos escuros, como se me desafiasse a não gostar do que lia, ou como se implorassem, de um jeito orgulhoso, para que eu gostasse. Meu apreço significava muito para ela.

Como nos mostra o diálogo, não há nenhuma sutileza ou delicadeza no convite que Norma faz a Gillis para que ele leia seu roteiro ou se sente. A própria atuação de Holden transparece uma certa coação, como se ele, de fato, não tivesse outra opção senão a de lhe obedecer.

Figura 21: Gillis é coagido a obedecer Norma.

Outros aspectos interessantes que podem ser observados na fala do narrador é que, apesar de ele obedecê-la como se não tivesse qualquer outra opção, ele diz que não iria embora porque não tinha mais nada para fazer e porque ela tinha mencionado que haveria algo para beber. Ou seja, mesmo podendo ir embora, ele opta por não fazê-lo, da mesma maneira como opta por fazer uma leitura aparentemente ingênua dos demais acontecimentos, uma vez que o olhar de Norma não era de ansiedade para que ele, como um igual, gostasse de seu trabalho, mas sim de imposição.

Outro fato que evidencia uma leitura aparentemente ingênua é a curiosidade de Gillis sobre quão ruim o trabalho dela estaria, o que denotaria a superioridade intelectual dele em relação à dela. No entanto, convém observar que a superioridade intelectual não é a mais importante neste contexto, uma vez que é ela quem detém o capital financeiro e quem contrata

os seus serviços para que ele trabalhe como *ghost-writer*, de maneira que absolutamente ninguém saberá que ele exerceu alguma melhoria no roteiro, pois seu nome não será atrelado a ele. O *ghost-writer*, segundo Mills (1976, p. 170), “é um literato honesto; nele a alienação do trabalho alcança um ponto extremo de completa falta de responsabilidade diante do público”.

Essa profissão, portanto, corrobora nossa hipótese acerca do andamento do processo de alienação de Gillis, uma vez que, a partir do momento em que ele assume esse trabalho, deixa de ter qualquer responsabilidade diante do público – coisa que antes ainda era possível, mesmo que com alguma interferência.

Um último comentário que podemos tecer a respeito da fala do narrador é sobre a caligrafia infantil de Norma – que rima, visualmente, com seu quarto e as bonecas espalhadas pelo mesmo – e nos remete ao comentário feito por DeMille a respeito da jovem Norma que precisou amadurecer muito rápido devido à fama. Eis aqui mais um indício dos danos causados pelo *star system* na psique de seus trabalhadores.

Retornemos à cena.

Após a transcrição acima, Joe e Norma seguem conversando sobre o roteiro e ele demonstra, novamente, suas habilidades para negociar.

Narrador (J.G.): Às 23:00, senti um leve mal-estar por ter tomado champanhe doce e lido aquela porcaria, aquele emaranhado de tramas melodramáticas. No entanto, também tive tempo de fazer alguns planos.

N.D.: Então?

J.G.: Fascinante.

N.D.: É claro que é.

J.G.: Talvez longo e repetitivo, mas você não é roteirista profissional.

N.D.: Escrevi com o meu coração.

J.G.: É claro que sim. É por isso que é excelente. O que ele [o roteiro] precisa é de mais diálogo.

N.D.: Para quê? Eu digo o que quero com meus olhos.

J.G.: O texto precisa de cortes.

N.D.: Não quero que o massacrem.

J.G.: Claro que não. Precisa ser organizado, limpo. Contrate alguém.

N.D.: Quem? Teria que ser alguém de confiança. Quando nasceu? Qual o seu signo?

J.G.: Não sei.

N.D.: Qual mês?

J.G.: 21 de dezembro.

N.D.: Sagitário. Gosto de sagitarianos. São confiáveis.

J.G.: Obrigado.

N.D.: Quero que trabalhe para mim.

J.G.: Eu? Estou ocupado. Acabei um roteiro há pouco e já tenho outro trabalho.

N.D.: Não quero saber.

J.G.: E sou bastante caro. Pagam-me 500 dólares por semana.

N.D.: Dinheiro não é problema. Vai valer a pena.

Nota-se que Gillis utiliza, aqui, a mesma estratégia que utilizou com Sheldrake – a da concorrência de mercado. Norma, por sua vez, talvez por não estar inserida no mundo comercial, não duvida da afirmação do escritor. Observamos também que ela, assim como no momento em que decide enviar seu roteiro a DeMille, baseia, aparentemente, sua decisão em motivos metafísicos como o signo do protagonista mas, na verdade, por acreditar que ele está inserido no mercado e talvez por ele a ter reconhecido, ela acredita estar fazendo um bom investimento comercial, de sorte que sua decisão apenas aparenta ser ingênua. Outra possibilidade é que Norma baseie tanto sua negociação quanto sua decisão “astrológica”, desde o início, em seus interesses sexuais por Gillis, de modo que as negociações a respeito de seus serviços como *ghost-writer* talvez nunca tenham sido realmente levadas a sério por ela. Há ainda uma outra hipótese, que conta com a manipulação do discurso por Gillis, na qual ele nos faria crer nessa última possibilidade (ter sido contratado por Norma como *ghost-writer* quando, na realidade, o que ela buscava era um acompanhante) na tentativa de reforçar a imagem da ex-atriz como vilã.

Podemos observar também que, se ainda restava alguma resistência moral, por assim dizer, a Joe quando ele rejeitou a oferta de Sheldrake, aqui já não há mais nenhuma, pois ele aceita o trabalho mesmo apesar de dizer repetidamente que o roteiro é ruim, um “emaranhado de tramas melodramáticas” que, como observamos anteriormente, difere de seu gênero ácido. No entanto, essa parece ser uma oportunidade única, uma vez que não há sequer uma perspectiva de emprego e nem de empréstimo para que pague suas dívidas, de maneira que, até então, as únicas opções que se desenhavam ao protagonista são aceitar o trabalho alienado como *ghost-writer* e colocar-se abaixo de Norma ou voltar ao seu trabalho de copidesque (revisor de texto, semelhante ao trabalho de Betty como leitora) no *Dayton Evening Post* como um roteirista derrotado.

Retomemos a cena.

Gillis aceita o emprego e é persuadido por Norma a dormir no quarto sobre a garagem, o qual, curiosamente, Max informa ter arrumado durante a tarde. Ao acordar e ver que todas as suas coisas foram trazidas do apartamento do Alto Nido, ele se dirige à mansão revoltado.

J.G.: Ei, você! Max, ou seja lá quem for, o que as minhas coisas estão fazendo aqui? Estou falando com você. Minhas coisas estão no quarto.

M.M.: Naturalmente. Eu mesmo as trouxe.

J.G.: Ah, é?

M.M.: Qual o problema? Falta algo?

J.G.: Quem autorizou? Quem mandou?

N.D.: Eu. Não entendo essa raiva toda. Pare de tocar, Max. Pareceu-me uma boa ideia, se vamos trabalhar juntos.

J.G.: Só vou consertar o seu roteiro. Não sou obrigado a ficar aqui.
 N.D.: Você vai gostar daqui.
 J.G.: Tenho o meu apartamento.
 N.D.: Você deve três meses de aluguel.
 J.G.: Isso é problema meu.
 N.D.: Está tudo resolvido. O aluguel foi pago.
 J.G.: Descontará a quantia do meu salário.
 N.D.: Não sejamos mesquinhos. Nada de contabilidade. Max, desfaça as malas do Sr. Gillis.
 M.M.: Já o fiz, madame.
 J.G.: Pode fazê-las de novo. Não vou ficar!
 N.D.: Decida-se. Quer esse emprego ou não?
 Narrador (J.G.): Sim, eu queria o emprego e o dinheiro, e queria sair dali o mais rápido possível.

Assim, se ele conseguiu se impor, de alguma maneira, fazendo-se crer disputado pelo mercado ao negociar com Norma, na manhã seguinte ela já havia constatado que ele estava desempregado há, pelo menos, três meses e que, portanto, aceitaria quaisquer condições impostas por ela – especialmente uma vez que ela pagasse os meses atrasados de aluguel, pois ele não teria como lhe devolver o dinheiro e não poderia, portanto, desistir do emprego.

Se, até o momento, Norma vinha se impondo de maneira relativamente sutil como superior a Gillis, apresentando-se aberta a negociações, a partir desse momento a relação hierárquica dos dois se dá de maneira bastante clara, sendo cruamente exposta, para os espectadores que ainda nutrem alguma dúvida sobre o assunto, na primeira cena em que trabalham juntos, que se segue ao diálogo acima.

Nela, observamos, na sala da mansão, Gillis trabalhando com sua máquina de escrever em uma mesa localizada, mais ou menos, no centro da sala, enquanto Norma, sentada em outra mesa, ao fundo, autografa fotografias para supostos fãs e, ao mesmo tempo, supervisiona o trabalho do *ghost-writer* (ela e todas as “Normas” presentes na sala). Enquanto a câmera, de um plano geral, vai se aproximando da mesa de Gillis, ele diz em *voice-over*:

Narrador (J.G.): Achei que se me esforçasse, terminaria em umas duas semanas. Mas não foi fácil dar alguma coerência àquele monte de alucinações. E para dificultar mais as coisas, ela ficava me rodeando, com medo que eu fosse estragar aquela preciosidade.

No momento em que ele conclui a fala acima e joga algumas folhas no lixo, Norma se levanta imediatamente, vai em direção à sua mesa e faz com que ele, mesmo após alguma justificativa, retire as folhas do lixo.

Figura 22: Trabalho hierárquico e subserviência.

Observando as imagens acima, fica claro o ambiente criado por Norma para controlar o trabalho de Joe e, mais ainda, a relação patrão/empregado entre eles, uma vez que ela não aceita suas sugestões e impõe a sua visão, mesmo que ela não seja a melhor para o resultado final. Ou seja, mesmo fora dos estúdios, nota-se que a dinâmica entre os dois reproduz à estruturação do *studio system*, cuja base, como vimos anteriormente, é o fordismo:

À medida que a intervenção crítica dos trabalhadores e o tempo de treinamento no exercício de suas funções são postos como elementos a serem definitivamente eliminados do ambiente de trabalho, o conceito de “flexibilidade” na organização taylorista/fordista está na capacidade de substituição direta e rápida dos trabalhadores, sem nenhum custo em termos de qualidade e de produtividade para o sistema produtivo como um todo, o qual se mantém rígido e estático em suas condições ao longo do tempo, como uma grande máquina formada de peças humanas apáticas que funciona, dia e noite, autonomamente. (PINTO, 2010, pp. 40-41)

É interessante observarmos que Gillis, após acatar a decisão de Norma e regatar os papéis da lixeira, diz, em *voice-over*, que “não discutia com ela. Não se grita com sonâmbulos. Podem cair e quebrar o pescoço. É isso, ela andava dormindo no topo de uma carreira perdida. Mostrava o quanto era louca quando falava de si mesma no cinema.”. Sem o prejuízo de que a avaliação psicológica feita por ele esteja correta, sua fala demonstra que ele não se abalou com a interferência dela em seu trabalho, mas, no entanto, se observarmos a imagem acima à direita, veremos que sua posição curvada, ao contrário de sua fala, não demonstra indiferença nem altivez, mas sim subserviência e resignação – sentimentos estes que serão adotados por ele até o momento em que decidir, por fim, libertar-se deste trabalho alienado.

Em um momento posterior, durante o jogo de *bridge* de Norma com os *waxworks*, há um breve lampejo de enfrentamento e altivez, pois Gillis, sabendo que seus credores vieram lhe tomar o carro, tenta interrompê-la sutilmente, tenta se impor e, por fim, ao ser julgado

pelos demais jogadores, desiste. Não à toa, essa sequência tem início com a seguinte informação do narrador:

Narrador (J.G.): Às vezes, jogávamos *bridge* na casa. Um ponto valia um vigésimo de centavo. Ela me dava a metade do que ganhava. Uma vez, ganhei 70 centavos. Era todo dinheiro que eu tinha.

Ou seja, ao se humilhar para Norma, pedindo publicamente para que ela simplesmente fizesse aquilo que eles haviam acordado previamente, Joe se expõe ao olhar dos demais ex-atores, que o julgam como se ele estivesse explorando a ex-atriz – quando, na verdade, era ele quem estava sendo explorado por não ser pago por seus serviços como *ghost-writer* conforme haviam combinado (afinal, foi a perspectiva de perder o carro que o havia feito aceitar o trabalho sob o seu comando).

O fato de nunca haver sido pago em espécie relaciona-se a uma forma de controle exercida por Norma, uma vez que, dessa maneira, ele estaria preso a ela (quita os aluguéis pendentes, deixa que levem seu carro, compra-lhe roupas e acessórios, mas nunca lhe dá dinheiro).

Podemos observar, portanto, que a partir do momento em que são reproduzidos procedimentos adotados pelo *studio system* mesmo fora dos estúdios, a autonomia do trabalho dos envolvidos é fortemente impactada – e, no limite, anulada. Dessa maneira, a solução proposta não seria, necessariamente, a recusa em vender sua força de trabalho a um estúdio (pois, como apontamos anteriormente, é necessário valer-se dele para sobreviver enquanto os trabalhadores não detiverem os meios de produção), mas sim elaborar uma outra forma de organização que permita uma certa autonomia, driblando seus limites e censuras como Wilder e Brackett demonstraram ser possível através da própria existência de *Sunset Boulevard*.

2.2.3 O trabalho colaborativo como alternativa

Antes que Gillis efetivamente aceite a proposta de Betty, eles se encontram algumas vezes – ocasionalmente – e conversam sobre o assunto. A primeira delas é o já mencionado encontro entre os dois na festa de Artie Green, quando se esboça um trabalho colaborativo entre o casal, tendo em vista a construção conjunta de diálogos – semelhante a dos músicos que tocam na sala.

A proposta para que efetivamente trabalhem juntos é feita por Betty no encontro fortuito entre eles (Betty, Artie e Gillis) na Schwab's Pharmacy – mais um local real escolhido para ressaltar as semelhanças entre a realidade e a ficção.

A.G.: Mãos ao alto, Gillis, ou leva bala.
 J.G.: Oi, Artie. Boa noite, Srta. Schaefer.
 B.S.: Que bom vê-lo!
 A.G.: Você fugiu por quê?
 J.G.: Desculpe pelo Ano Novo. Acredita que fiquei com uma amiga doente?
 A.G.: Alguém importante com um cálculo renal de dez quilates?
 B.S.: Pare, Artie. Onde você se meteu? Tenho ótimas notícias.
 J.G.: Onde me meteram.
 B.S.: Liguei para seu agente, liguei para o *Screen Writers Guild*... Finalmente, no seu antigo apartamento, deram um número de Crest View. Alguém com um sotaque resmungou que você não estava, que nunca havia ouvido falar em você.
 J.G.: É mesmo? Qual a boa notícia?
 B.S.: Sheldrake gosta do ângulo da professora.
 J.G.: Que professora?
 B.S.: *Dark Windows*. Ele acha que pode dar certo.
 J.G.: Onde está o dinheiro?
 B.S.: Onde está a história? Só escrevi um começo. A história precisa ser melhorada.
 J.G.: Eu sabia.
 B.S.: Tenho 20 páginas e uma boa personagem masculina.
 A.G.: Escreva algo com muita ação para eles precisarem de um assistente.
 B.S.: Fique quieto. Se conseguíssemos uma história...
 J.G.: Desculpe, Srta. Schaefer, mas não escrevo mais fiado.
 B.S.: Mas o roteiro está quase vendido.
 J.G.: Na verdade, desisti de escrever. [...] Agradeço o interesse pela minha carreira.
 B.S.: Não é a sua carreira, é a minha. Quero fazer parte desse trato. Não quero mais ser leitora, quero escrever.
 J.G.: Desculpe se estraguei tudo.
 B.S.: Estragou mesmo.

Alguns aspectos podem ser observados nesta breve conversa. Um deles é repetição da menção a outro registro cinematográfico – o filme de gângster. Outro tema que surge é sua recusa em admitir seu *affair* com uma mulher mais velha, o que faz com que Joe se envergonhe de seu trabalho como gigolô – já oficial, neste momento – e falhe em reconhecer que toda venda de força de trabalho sem a detenção dos meios de produção envolve uma forma de prostituição. Não é à toa que há, no diálogo em que Betty propõe um trabalho em parceria a ele, uma nova menção ao Screen Writers Guild que, como vimos, não por acaso, era o sindicato mais representativo e combativo da classe.

Também neste diálogo podemos observar que Betty faz essa proposta a Gillis porque deseja ascender profissionalmente, e não apenas por acreditar em uma outra forma de organização (desejo esse que nos remete à sua tentativa levada ao extremo de tornar-se uma atriz, fazendo uma cirurgia plástica para tal). Claro que, uma vez inserida em uma sociedade cujo sistema econômico é o capitalista, ela precisa trabalhar para “ganhar a vida” (e, num

contexto de luta de pelos meios de produção, essa ascensão profissional seria bastante positiva, pois possibilitaria que suas ideias alcançassem o público através dos filmes). O que sua escolha, como a dos demais convidados da festa de Artie (e a de Wilder), mostra-nos é que é possível sobreviver e, na medida do possível, agir de acordo com seus ideais – escrevendo filmes que “digam alguma coisa” – através de uma outra forma de organização: horizontal, não mais vertical (como a estabelecida entre Norma e Gillis).

Essa forma de trabalho também era praticada por Billy Wilder, que teve dois grandes parceiros ao longo de sua carreira como diretor. O primeiro deles foi Charles Brackett e, no fim da década de 1930, a união entre eles estava entre as mais celebradas e reconhecidas pela indústria. Após começar a trabalhar em Hollywood como *ghost-writer*, Wilder ganhou crédito pelo filme *Sorteio Amoroso* (*The Lottery Lover*, Wilhelm Thiele, EUA) em 1935 e, em 1936, ele se juntou à Paramount, tornando-se um dos 104 escritores do quadro de funcionários do estúdio. Em 1937, ele e Brackett começaram a trabalhar juntos em *A oitava esposa do Barba Azul* (*Bluebeard's Eighth Wife*, EUA), dirigido por Ernst Lubitsch, com o objetivo de inserir uma carga erótica no filme sem que o mesmo fosse barrado pelo *Hays Office*. A parceria com Brackett produziu 13 filmes e terminou em 1950, após o término de *Sunset Boulevard*. Defensor do trabalho coletivo, Wilder começou a trabalhar com L. A. Diamond a partir de 1957.

Retornemos ao diálogo.

Outro aspecto importante é a abdicação oficial da carreira como escritor por parte de Gillis, que rejeita o trabalho mesmo com a promessa de um roteiro possivelmente vendido. Tal posicionamento pode se dever à pergunta que ele faz um pouco antes – “onde está o dinheiro?” – uma vez que, por não ter recebido nada de Norma além de roupas, presentes e *status*, ele não teria como se manter durante o período entre a escrita e a venda do roteiro. Outra possibilidade pode se relacionar à acomodação do protagonista em seu trabalho totalmente alienado que, apesar de aparentemente não fazê-lo feliz, permite-lhe que tenha acesso a bens materiais e a uma relativa estabilidade financeira que, de outra forma, ser-lhe-ia impossível devido ao desemprego generalizado na indústria no início da caça às bruxas que, como mencionamos, poderia ter alguma relação com o próprio Gillis.

No entanto, sua recusa – que o faz parecer, aos olhos do espectador, um simples arrivista – é posta em xeque na cena seguinte, em que o vemos com Norma. Em *voice-over*, ele narra:

Narrador (J.G.): É claro que havia um problema. Eu estava pensando naquela moça, aquela Srta. Schaefer. Ela era como qualquer escritor recém-chegado em Hollywood. Era cheia de ambição e queria ver seu nome em tudo. “Roteiro de”, “História original de”. As plateias não pensam em quem escreve o filme. Eles acham que os atores fazem o que lhes dá na telha.

Ao apontar para a importância do trabalho do escritor e para como o mesmo é ignorado pelos espectadores, Gillis demonstra-se inquieto com a proposta que lhe foi feita, uma vez que, oriundo de um trabalho semelhante ao da leitora, possui ambições semelhantes. Ademais, a inserção dessa fala nos remete ao tema da presença através da ausência – recurso este utilizado no filme tanto para trazer à tona a questão da invisibilidade do trabalho (neste momento específico, tematizando os escritores) e a questão do *Red Scare* (não por acaso, os escritores foram os mais afetados pela caça às bruxas).

De todas as formas, ele mantém seu posicionamento ao encontrar-se novamente com Betty, mais uma vez por acaso, em sua ida com Norma ao estúdio. Neste momento, tal qual na festa de Ano Novo, eles discutem ideias e, já em um nível de criação, começam a desenvolver o enredo – mesmo que Gillis reafirme que não irá participar da empreitada.

O que sabemos é que, após a conversa entre os dois no estúdio e o retorno dele com Norma para a mansão, por alguma razão desconhecida do espectador, sua postura se modifica. Tal suspeita surge após a sequência em que Norma passa pelo exército de esteticistas, o que denota a passagem do tempo. Ao final da última cena de estética, ela se direciona para a porta que separa seu quarto do de Joe, onde o observamos lendo. Após conversarem amenidades, ela lhe pergunta se ele saiu na noite anterior e, após hesitar, ele diz que saiu para caminhar. Ao ser confrontado por Norma com a informação de que ele levou o carro, ele diz que foi à praia em tom de impaciência e raiva, perguntando-lhe se ela quer que ele se sinta preso.

Ao final dessa cena, tanto Norma quanto o espectador sabem que Gillis está mentindo. O espectador, no entanto, possui uma informação a qual ela não tem acesso: nós sabemos que o casal se encontrou no estúdio e que Betty disse que eles poderiam se encontrar de manhã ou à noite para escrever o roteiro. Sabemos também, pelo comentário que se seguiu à conversa dos dois na Schwab’s Pharmacy, que ele já estava inquieto. Assim, para que não haja dúvida, imediatamente depois à saída de Norma do quarto, ele se dirige à garagem e explica ao espectador:

Narrador (J.G.): É, eu estava “matando aula” todas as noites. Lembrei-me de quando tinha 12 anos e fugia para ver um filme de gangster. Desta vez, não era para ver um filme, e sim para escrever um. A história que Betty havia desencavado não saía da minha cabeça. Então começamos a reescrevê-la, à noite, com o estúdio deserto, no cubículo que era a sala dela.

Uma leitura possível dessa mudança de posicionamento – que também pode ser atribuída ao final do filme, como observaremos posteriormente – é a melodramática. Ou seja, a partir do momento em que ele sabe que seu rival (Artie) estava fora da cidade – a trabalho, posto que o tema central de *Sunset Boulevard* é o mundo do trabalho – ele decidiu se aproximar de Betty. Outra possibilidade é a já mencionada inquietude provocada no personagem pela menção à venda (praticamente certa) do roteiro e a possibilidade de retomar suas ambições de trabalho. Seja qual for o motivo real, podemos constatar que sua prioridade não foi a consciência de que o trabalho colaborativo consistia em uma outra forma de organização de trabalho; no entanto, essa foi uma descoberta consequente da parceria romântico-profissional entre ambos que, a nosso ver, apesar de a leitura final poder adotar tons regressivos (como demonstraremos no próximo capítulo), culmina no florescimento da consciência de classe de Gillis e na decisão de colocar um fim, a princípio, à sua prostituição intelectual e, posteriormente, física.

Além das cenas mencionadas, podemos observar o casal, de fato, trabalhando, em apenas uma sequência. É curioso observarmos que a cena se configura de maneira totalmente distinta daquela entre Norma e Gillis:

Figura 23: Trabalho colaborativo.

Ou seja, ao invés de ter um supervisor, ou chefe, disposto separadamente de seus funcionários para observar se os mesmos estão desempenhando seus trabalhos a contento, há aqui um revezamento: ora Gillis está em pé e Betty está escrevendo, ora Betty está em pé e ele, escrevendo. Além disso, nota-se que, durante toda a interação, eles trocam ideias sobre possibilidades de fala, enredo e vida particular, ao contrário da postura de Norma em não só

rejeitar a sugestão de Gillis como em fazê-lo retirar a passagem em questão do lixo e reinseri-la no roteiro.

Tal forma de trabalho assemelha-se, como já mencionamos anteriormente, à organização orgânica dos músicos presentes na festa de Artie e sua inserção na obra visa apontar para uma alternativa possível – uma vez que era praticada pelo próprio Wilder – ao trabalho alienado.

Consequentemente, acredita-se que o produto desse trabalho colaborativo será diverso daquele autômato, uma vez que “as relações sociais são condicionadas pelas relações de produção” (BENJAMIN, 2008, p. 122), de maneira que o universo do trabalho – como mencionamos anteriormente – aparece refletido tanto como assunto quanto como forma do roteiro que estão escrevendo.

Sobre os professores retratados pelo casal, Wright Mills comenta (1976, p. 147):

Os professores, especialmente os do primário e secundário, são, do ponto de vista econômico, os proletários das profissões liberais. Esses servidores remotos do saber representam o grupo mais numeroso da pirâmide; aproximadamente 31% dos profissionais liberais são professores de qualquer um dos níveis.

Ou seja, assim como Wilder optou por colocar trabalhadores dos mais diversos níveis sociais (carregadores, porteiros, técnicos, assistentes administrativos, secretária, escritor, diretor, atores, ex-estrela do *star system*, entre outros) em *Sunset Boulevard*, Gillis e Betty – os alter egos de Wilder – optaram por profissionais da camada mais populosa do proletariado liberal norte-americano, o que, talvez, pudesse atrair um maior público que se identificasse profissionalmente com os percalços trabalhistas.

Sua escolha por tematizar o mundo do trabalho, portanto, remonta à tentativa de encontrar um lugar na produção ou, nas palavras de Costa (2007, p. 199):

Não será cultivando o que Walter Benjamin chamou de “teologia da arte” – a doutrina da arte pura – que artistas e intelectuais encontrarão respostas às perguntas por seu papel e o da arte na sociedade capitalista. Estas serão encontradas na luta por um lugar na produção, o que equivale dizer na luta pela liberdade das forças produtivas (porque artistas e intelectuais desempregados, como todas as demais categorias de trabalhadores, também configuram desperdício de forças produtivas).

Eles se utilizam, também, de outra estratégia de Wilder: travestir o filme de outro gênero – acredita-se que melodramático, devido ao título *Untitled Love Story*, de caráter provisório – para que ele se tornasse vendável e, talvez, para que burlasse a censura que começava a se instaurar. (O título, não por acaso provisório, do filme também faz uma

menção à história de amor que começa a se desenhar entre Gillis e Betty, cujas implicações estudaremos no capítulo três.) Ademais, tanto *Sunset Boulevard* como *Untitled Love Story*, por versarem sobre o mundo do trabalho, são progressistas, pois se dão “no campo da luta de classes, na qual [o escritor] se coloca ao lado do proletariado.” (BENJAMIN, 2008, p. 120).

Podemos observar, assim, um movimento contrário ao de diversos filmes hollywoodianos:

A imagem do sucesso e sua psicologia individualizada constituem o aspecto mais vivo da cultura popular e o meio mais eficaz de desviar a atenção da política. Praticamente todas as imagens de cultura popular referem-se a indivíduos, particularmente a determinados tipos de indivíduos que conseguem seus objetivos pessoais por métodos individuais. A ficção e o documentário, o cinema e o rádio – de fato, quase todos os aspectos contemporâneos da comunicação de massa – acentuam o êxito individual. Tudo o que se consegue é por intermédio do esforço individual, e quando se trata de um grupo, ele é apresentado como uma fileira que segue os passos de um líder extraordinário. Jamais se vê uma ascensão coletiva por ação coletiva no sentido de objetivos políticos, mas indivíduos que obtêm por esforços estritamente pessoais num ambiente hostil objetivos econômicos e eróticos pessoais. (MILLS, 1976, p. 354)

Dessa maneira, enquanto tradicionalmente a imagem do sucesso é alcançada individualmente – conforme prometido pelo mito do *self-made man*⁴⁶, reforçado pela indústria cultural através do melodrama, e tal qual buscada por Gillis em boa parte do seu trajeto ao longo da obra –, desenha-se uma alternativa a ela, representada tanto pelos convidados na festa de Artie Green quanto pela breve parceria entre Joe e Betty.

Essa parceria, no entanto, estava com os dias contados – assim como a vida de Joe.

⁴⁶ O mito do *self-made man* se refere à promessa de que qualquer pessoa advinda de uma classe social baixa, com muito trabalho duro e com uma sólida fundação moral, conseguiria ascender socialmente e criar uma nova identidade para si.

3 DRIBLANDO A CENSURA

Como buscamos evidenciar ao longo de nossa análise, diversos aspectos devem ser levados em consideração para que uma leitura aprofundada de *Sunset Boulevard* possa ser efetuada. Para tanto, é necessário que tracemos relações entre aquilo nos é dito/mostrado por Gillis e o que nos é revelado pelo autor implícito – com ou sem a ciência do roteirista; ou seja, entre o que é mais claramente visível; o que é preciso ser observado com um pouco mais de cuidado, por não ser tão evidente; e até o que surge através de sua ausência (como o tema do *Red Scare*).

Nos capítulos 1 e 2, pudemos observar a existência de mais de uma instância narrativa na obra (além de nosso narrador falecido oficial), caracterizada pelos demais focos narrativos. Todas estas instâncias, por sua vez, estão subordinadas ao autor implícito, que nos apresenta detalhes que agregam (e, por vezes, questionam) informações. É esse autor que estabelece, por exemplo, a utilização progressista de recursos tecnológicos, como apontamos no primeiro capítulo, visando recontar a história do cinema e evidenciando a presença dos trabalhadores – que sempre foram escondidos dos olhos do público – nessa história.

Também é esse autor, através da rima visual entre os credores de Joe e os mafiosos do imaginário do público, que remete – além das inúmeras menções (sonoras e imagéticas, tanto do roteirista quanto de outros personagens) – ao filme de gângster. Tal filme, como apontamos anteriormente, relaciona-se à tradição *noir*, cuja presença em *Sunset Boulevard* é reforçada, além de seu momento histórico, pela caracterização de Norma como uma *femme fatale*. É esse autor também que, através do uso da câmera, relaciona Norma ao melodrama, associando a ela a utilização do *close-up*.

O autor implícito, segundo Seymour Chatman (1990, p. 75, tradução nossa), “é a agência dentro da ficção narrativa que guia qualquer leitura sua. Qualquer ficção a possui. É a origem – em cada leitura – da invenção do trabalho. É também o *locus* da *intenção* do trabalho”, sendo que “intenção” aqui se refere ao trabalho como um todo, incluindo, segundo o autor, implicações, mensagens indiretas, conotações e *nexo ideológico*. É essa instância que, conforme mencionamos anteriormente, organiza todos os aspectos da obra e introduz elementos – câmera, objetos, focos narrativos – talvez desconhecidos pelo narrador (além, claro, de controlar o próprio narrador).

Com tal definição em mente, buscaremos compreender qual a relação entre o ponto de vista expresso pelo autor implícito e por Gillis, bem como as estratégias adotadas por ambos e

suas implicações, tendo em vista a já mencionada censura (tanto do *Breen Office* quanto do *Red Scare*). Para tanto, faz-se necessário que aprofundemos, primeiramente, as possibilidades de leitura mencionadas na introdução.

3.1 A UTILIZAÇÃO DO MELODRAMA EM *SUNSET BOULEVARD*

O melodrama nasceu⁴⁷ na Revolução Francesa e sofreu diversas modificações ao longo de sua história, estando sempre vinculado ao tecido social. Jean-Marie Thomasseau (2005, p. 13) explica, sobre as origens e formações do gênero, que

A lenta transformação que afeta, durante todo o século XVIII, os gêneros tradicionais da arte, em particular o teatro, conjugada ao surgimento, na época da Revolução [Francesa], de um público aumentado pelas classes populares e extremamente sensibilizado pelos anos de peripécias movimentadas e sangrentas, conduz à eclosão do que se convencionou chamar de “estética melodramática”.

Ele acrescenta que “a estética melodramática realiza, com efeito, neste momento, os desejos de todas as camadas da população.” (idem, p. 14): a classe popular vê sua virtude oprimida ser recompensada e sente-se vingada de seus opressores; a burguesia vê, no melodrama, a tentativa de temperar e reordenar os ímpetos mais ousados do teatro da Revolução, além de conter os excessos do teatro anticlerical e de cultuar a virtude, a família, a propriedade privada e os valores tradicionais; e a aristocracia, por sua vez, vê seu senso de hierarquia e seu poder preservados nos palcos do melodrama.

Com base na informação acima, é possível que façamos duas constatações principais: uma delas é que, surgindo na Revolução Francesa, o melodrama está relacionado ao popular – o que aflora em algumas vertentes mais progressistas –; e, ao mesmo tempo, ele reconcilia as ideologias e busca o fortalecimento das instituições sociais, morais e religiosas.

Por ser relacionado ao popular, “a paixão das classes mais populares volta-se sobre ela mesma, nos espetáculos da virtude oprimida e triunfante” (idem *ibidem*), uma vez que,

⁴⁷ O termo “melodrama”, na verdade, surgiu na Itália no século XVII e era utilizado para designar um drama inteiramente cantado. Com o passar dos anos, o termo passou a ser aplicado de maneira geral a “peças que escapavam aos critérios clássicos e que utilizavam a música como apoio para seus efeitos dramáticos. A partir de 1790, o termo é correntemente utilizado por comentaristas de teatro e autores que introduziam em suas peças monólogos líricos acompanhados de música. [...] Aproximadamente em 1795, a palavra toma um novo significado; ela então designa um novo gênero muito apreciado na época: a pantomima muda ou dialogada e o drama de ação.” (THOMASSEAU, 2005, pp. 17-18).

geralmente, o enredo do melodrama é centrado em um herói ou em uma heroína desta classe, que é vitimizado por alguém de outra classe social e, ao ser vingado, provoca um efeito de catarse (a saber, um efeito de purificação causado pela restauração da harmonia), uma revanche no espectador.

Essa catarse se relaciona à função moral do gênero que, ao mostrar a punição de crimes, revela sua esperança de inibir comportamentos socialmente desaprovados. Se cumpriria, segundo Huppés (2000), a fórmula de *terror e piedade* que Aristóteles estabeleceu para a tragédia: o espectador deve ser envolvido pela *realidade* da cena e cabe a ele sentir compaixão e purgar os impulsos negativos ao acompanhar a trajetória das personagens. Com efeito, a autora menciona que, com a divulgação do melodrama após a Revolução Francesa, observou-se uma redução significativa da criminalidade entre aqueles que frequentavam o teatro.

Os pobres, apesar de personagens destes enredos melodramáticos (uma vez que, com o desenvolvimento do melodrama⁴⁸, as classes populares passaram a ter ainda mais espaço, figurando tanto como personagem principal como secundária), sentiam-se vingados daqueles que os oprimiam, sem, no entanto, forjarem uma consciência de classe, pois não eram eles os responsáveis por essa vingança (mesmo que em âmbito individual), mas sim a Fatalidade e a Providência:

O momento em que a vitória do vilão parecia definitivamente conquistada era aquele em que a Fatalidade, transformando-se em Providência, intervinha para ministrar-lhe um castigo exemplar e consagrava a vitória da virtude sobre o vício.

[...] No último ato, a justiça imanente acaba sempre por ter a última palavra, no sentido estrito e no figurado, já que a maior parte dos melodramas termina com uma máxima moral. Tudo é acaso no melodrama, mas acaso enquanto “contingência radical” como dizem os filósofos (Lefebvre), dirigido por uma potência metafísica que age na maior parte do tempo sob o nome de Providência e que alguns personagens chamam Deus. O ateísmo é, inclusive, um dos sinais pelos quais se reconhece o vilão.

De fato, a forma de desenvolvimento deste tema trai uma concepção religiosa de mundo e a convicção profunda do triunfo dos bons sobre os maus. Após os sangrentos episódios da Revolução, da descoberta da precariedade dos laços familiares e econômicos, a ética melodramática, por sua sobrecarga de aventuras e de patético, reencontra no conteúdo e na forma um tipo de primitivismo teatral ao mesmo tempo mítico, épico e compensador. (THOMASSEAU, 2005, pp. 35-36)

⁴⁸ Segundo Thomasseau (2005, p. 63), o melodrama romântico (1823-1848) surge “com a queda do império, [de forma que] a mentalidade coletiva muda, assim, também a composição e recepção dos melodramas vão ser consideravelmente modificadas. A submissão aos valores tradicionais, cívicos e guerreiros começa a afrouxar. Uma nova geração se inicia, no momento em que a alta sociedade se hierarquiza novamente e simula deixar os Boulevards.”. Consequentemente, aqueles marginais que, no último ato do melodrama clássico, eram expulsos do círculo dos bem-aventurados se transformam em heróis e, ao mesmo tempo, a Fatalidade passa a não transformar-se em Providência, de maneira que os heróis morrem cada vez mais e os vilões, por sua vez, sobrevivem.

Sobre essa relação entre o melodrama e a sociedade da qual ele é produto, Huppés (2000, pp. 114-115) comenta que

as peças tematizam as virtudes burguesas, na medida em que o comportamento empreendedor ocupa a cena. Quer focalize o bem; quer, o mal, dominam os valores da ação, que é sempre identificada como caminho para objetivos precisos. Tal como na vida real, as personagens estão submetidas ao princípio da racionalidade dos fins. [...] Da habilidade do indivíduo depende a vantagem final, dado que ambos os partidos estão fortemente empenhados em obter sucesso. O êxito não é decorrência do caráter do contendor, porque ambos reúnem condições de vitória. Deriva principalmente de fatores externos.

Dessa maneira, se o destino do indivíduo não lhe pertence totalmente, mas está atrelado a uma Providência – “que ajudará sempre aquele que souber ajudar a si mesmo” (THOMASSEAU, 2005, p. 48) –, dois caminhos se desenham ao pobre: resignar-se e esperar que a Providência mude sua situação ou, aos moldes do mito do *self-made man*, buscar modificá-la (uma vez que a Providência ajuda o indivíduo merecedor), em oposição à luta de classes e, portanto, a ações coletivas – o que nos traz de volta ao tema de *Sunset Boulevard*. É essa Fatalidade que faz com que Gillis entre na mansão “por acaso” quando o pneu de seu carro estoura e também é ela que faz com que ele mude do quarto sobre a garagem para a mansão por conta da chuva, aproximando-o dos olhares vigilantes de Norma.

Essa “estética do melodrama” serviria, portanto, para doutrinar seus espectadores ao longo da história⁴⁹, ensinando a eles a não se revoltarem contra as estruturas sociais existentes.

Para tanto, ela conta com uma estrutura bastante simples:

Apresenta a luta entre o bem e o mal absolutos, busca ser ao mesmo tempo universal e cotidiano, procurando comover o público através de uma estética moralizante que corresponde a códigos preestabelecidos. Sua trama também é de certa forma imutável; o vilão acaba sempre desmascarado pelo herói, o bem sempre vence o mal, e assim a virtude é premiada e o crime sempre é punido. (THOMASSEAU, 2005, pp. 6-7)

Diversos dos artifícios acima podem ser notados se fizermos uma primeira leitura do filme, em que um rapaz endividado é levado pela Fatalidade a trabalhar para uma excêntrica senhora e, manipulado por ela, aceita ser seu amante. A trama se adensa quando ele se apaixona pela noiva de seu melhor amigo, que está ausente da cidade. A partir de então,

⁴⁹ Claro, existiram exceções. Uma das vertentes do melodrama foi o melodrama de costumes, que deu origem ao naturalismo. Segundo Thomasseau (2005), ele, no início, preconizava a reconciliação entre classes e a manutenção do *status quo* mas, com o tempo, evolui para o melodrama social (que evolui, por sua vez, para o naturalismo), que visa sublinhar o contraste entre os ricos e os pobres.

configura-se um triângulo amoroso típico entre ele, a jovem inocente, que também se apaixona por ele, e a senhora. O caráter de nosso protagonista, no entanto, supera a sua paixão e ele, em uma mescla de redenção (por ter sido amante da senhora apenas por seu dinheiro) e honradez, põe um fim ao seu envolvimento com a jovem para que ela possa seguir sua vida com o amigo. Ao mesmo tempo, a redenção provocada por esse amor não permite que ele siga ao lado da senhora, que comete um crime passionai para evitar seu abandono.

É interessante observar que essa leitura da obra enquadra os personagens nos padrões mais ou menos tradicionais propostos pelo melodrama, contando com uma vilã (Norma, que se utiliza de diversos estratagemas para manipular Gillis a ficar com ela), um herói (mais para anti-herói) e claro, uma heroína – quase – inocente, que, apesar de noiva de um rapaz, apaixona-se por seu melhor amigo, traindo-o e dispondo-se a ficar com ele.

A caracterização acima é semelhante à do melodrama clássico que, segundo Thomasseau (2005), conta com a distribuição maniqueísta das personagens. O vilão é aquele que, como Norma, é “detentor de um segredo que comprometeria o herói ou heroína [...] sempre presos no momento em que se pensava que iriam triunfar, eles entretanto, só raramente sofrem o castigo supremo. De modo geral, seu final é partir entre dois policiais.” (THOMASSEAU, 2005, p. 40). Além disso, segundo o autor, devido à perseguição que ele exerce sobre a vítima, é ele o agente principal da trama: sem ele, não há castigo, e sem castigo, o público não tem a quem vaiar no fim da trama. Sua vítima é, então, um herói ou uma heroína vítima dessa perseguição e cuja característica principal seja oposta a do vilão: é um personagem puro e sem manchas, possuindo uma virtude sem defeitos.

Podemos notar, no entanto, que apesar de muitos pontos de convergência, a definição dos personagens do melodrama clássico não pode ser atribuída com exatidão aos nossos personagens, uma vez que Gillis não seria exatamente esse personagem puro e sem manchas e nem Norma seria, como observamos, a única vilã – e sim o capital, que fez dela também uma vítima.

Outro aspecto que corrobora nossa teoria de que o real vilão da obra não é Norma, e sim o capital é que, segundo Thomasseau (idem, pp. 34-35), “antes de sua chegada, o mundo do espetáculo é ainda harmonioso; após sua punição os mal-entendidos se dissipam, as famílias se reestabelecem, tudo, enfim, retorna a uma ordem cujo equilíbrio ele havia rompido.”. No entanto, apesar da falsa impressão de que foi Norma quem destruiu a vida de Gillis, levando-o à prostituição, podemos observar que ele já estava em um processo de alienação do trabalho devido ao desemprego e à produção em série, de maneira que o vilão

real de sua história não poderia ser personificado na ex-atriz – ela seria apenas mais uma engrenagem desse sistema.

Ainda segundo o autor, no melodrama clássico, “o amor-paixão é uma falta contra a razão e o bom senso, um fator de desequilíbrio pessoal e social que toca essencialmente vilões e tiranos” (idem, p. 38), o que, de certa maneira, pode ser observado em *Sunset Boulevard*, uma vez que – em uma leitura simplificada – Norma é a única personagem a ser acometida por arroubos de paixão, chegando a matar seu amante num ato passional. Gillis e Betty – os mocinhos –, por sua vez, seriam mais racionais e não colocariam o amor acima de seu senso de honra.

Essa leitura, no entanto, mostra-se rasa a partir do momento em que levamos em conta que Norma, mais do que apaixonada por Gillis – se é que ela o estava – viu-se obrigada a lidar com a verdade que ele lhe contou (sobre as cartas de Max e o filme que DeMille não dirigiria) e com o fato de que ele, seu único público, iria lhe abandonar definitivamente, apesar de suas tentativas de fazê-lo ficar (aumentando as ofertas de compra). Dessa maneira, podemos observar, uma vez mais, um claro efeito danoso do *star system* em sua subjetividade, fazendo-nos deslocar esse acontecimento da esfera melodramática para a esfera sócio-histórica. Esse deslocamento também pode ser aplicado à sua tentativa de suicídio, que exploraremos com mais detalhes posteriormente.

Outro aspecto relevante a ser observado é que, ao retomarmos o tema do melodrama como o drama do indivíduo que não possui controle total sobre o seu destino e deve esperar pela interferência da Providência a seu favor (em detrimento da luta de classe e, conseqüentemente, do trabalho colaborativo), devemos nos questionar se o melodrama foi utilizado para justificar, portanto, a decisão tomada por Gillis no final de obra (de abandonar Norma, mas também de não se juntar definitivamente em uma empreitada coletiva junto a Betty).

Se considerarmos, uma vez mais, que não devemos confiar plenamente naquilo que Gillis nos narra pelos fatores anteriormente apontados (os quais exploraremos mais detalhadamente ao estudarmos o cinema *noir*), podemos observar nele, sim, atitudes individualistas que justificariam essa postura caracterizada pelo melodrama. Outro aspecto que corrobora essa hipótese é que ele, ao “abrir mão” de Betty para que ela fique com Artie, estaria demonstrando características típicas de um herói melodramático: “a abnegação, o gosto do dever, a aptidão para o sofrimento, a generosidade, o devotamento, a humanidade são as qualidades mais praticadas no melodrama, juntamente com o otimismo e uma confiança inabalável na Providência.” (THOMASSEAU, 2005, p. 48). Assim, ele

demonstraria sua abnegação ao reconhecer que suas falhas passadas o tornavam imperfeito e que, portanto, ela merecia alguém digno de sua pureza, uma vez que “não há verdadeira felicidade para um esposo a não ser ao lado de sua mulher e de seus filhos, no seio de uma família cujo amor ele merece por suas virtudes” (THOMASSEAU, 2005, pp. 48-49).

Esses aspectos reforçariam, portanto, à primeira vista, o caráter melodramático da obra, uma vez que, além de atender à censura⁵⁰, seu ideal moralizante é mantido. A nosso ver, tal leitura, entretanto, apesar de possível, mostra-se rasa, uma vez que outros fatores devem ser contemplados ao considerarmos a decisão de Gillis.

3.1.1 O melodrama e outros gêneros

A estética melodramática permeia grande parte das produções artísticas – inclusive, da atualidade – mesmo que elas não sejam, especificamente, melodramáticas. Segundo Huppés (2000, pp. 11-12):

A persistência da forma e o êxito continuado do melodrama estão relacionados, pois, com uma série de fatores. Ficam a dever, por exemplo, à permeabilidade para incorporar inovações, sejam elas de natureza temática ou composicional. O melodrama assume um certo ar de crônica para repercutir as inquietações da hora, enquanto absorve convenções sucessivas, sem traumas de identidade. Opera uma paradoxal conciliação da mudança com a reiteração no uso dos recursos. Do ponto de vista que adotamos, tal resultado se deve à presença de uma vocação peculiar. Sucede que os movimentos do melodrama têm motivo e endereço precisos. Convergem numa zona de interseção bem nítida, qual seja, a intenção central – e jamais negada – de satisfazer a plateia.

⁵⁰ Observamos que o filme não segue à risca os padrões do melodrama clássico. Essa subversão do gênero pode ser observada na caracterização do herói como um anti-herói, uma vez que ele se prostituiu, e deve-se à influência do cinema *noir*. Ao não ser, portanto, o herói estereotipado, seu assassinato, a grosso modo, seria também uma punição por seus maus feitos em vida – além de seguir as já mencionadas regras da censura aplicadas pelo *Breen Office*, que proibia cenas de paixão em que o adultério, o sexo ilícito, a sedução ou o estupro não poderiam passar de sugestões (quando extremamente necessários para o desenvolvimento do enredo) e deveriam ser punidos severamente no final por meio de uma morte acidental ou através de alguma doença. Também estava proibidas implicações de prostituição, nudez, roupas ou danças provocativas, de maneira que o roteiro seria avaliado constantemente antes da produção do filme e o estúdio seria passível de uma multa de US\$ 25,000.

Acreditamos que essa censura seja um dos motivos determinantes para o final do filme, em que Gillis é punido, por sua prostituição, com a morte, e que Norma é punida, por sua transgressão moral e vilania, com a loucura. Esse, no entanto, não é o único motivo para tal, como observaremos posteriormente.

Os objetivos claros do melodrama, juntamente com seu estilo poroso para mudanças, possibilita sua permanência – através da transformação –, a qual, na atualidade, está vinculada ao primado da forma em detrimento da primazia do conteúdo (o que nos remete ao descaso inicial de Gillis por filmes que “digam alguma coisa”).

Essa predominância do melodrama pode ser observada em outros gêneros presentes em *Sunset Boulevard*, como o jornalístico, o *noir* e o *Bildungsroman* (romance de formação).

3.1.1.1 *O jornalismo e o melodrama*

Após analisarmos sequências pertencentes ao *flashback*, propomo-nos, a seguir, a analisarmos a sequência referente ao presente da enunciação, ou seja, ao prólogo e ao epílogo, nos quais Joe Gillis – como personagem – já está morto.

O filme tem início com a já mencionada música de perseguição, o nome da rua – Sunset Boulevard – é mostrado em uma calçada e uma tomada panorâmica é feita, de cima para baixo, focalizando a rua, mimetizando o movimento dos carros que fariam parte dessa perseguição (e servindo de fundo para os créditos do filme – os quais já colocam em evidência os trabalhadores envolvidos em sua criação e, conseqüentemente, o tema do filme). É feita uma tomada geral em que podemos finalmente observar não só a rua em questão, mas seus arredores – contemplando, inclusive, a chegada de motocicletas, carros e o som de sirenes. Nosso narrador surge pela primeira vez e comenta, em *voice-over*:

Narrador (J.G.): Estamos em Sunset Boulevard, Los Angeles, Califórnia. São mais ou menos cinco da manhã. Esse é o esquadrão de homicídios. Veio com detetives e jornalistas. Houve um assassinato em uma das mansões na altura do número 10.000. Com certeza, vocês lerão a respeito nos jornais. Ou ouvirão falar no rádio e na televisão, pois uma das maiores atrizes dos velhos tempos está envolvida. Mas antes de ouvirem um relato distorcido e exagerado, antes dos colunistas de Hollywood colocarem as mãos nessa história, talvez vocês queiram ouvir os fatos, toda a verdade. Se é o caso, vieram falar com a pessoa certa. O corpo de um jovem foi encontrado na piscina de sua mansão com dois tiros nas costas e um no estômago. Ninguém importante. Só um roteirista com dois filmes B no currículo. Pobre coitado! Sempre quis ter uma piscina. Bom, no final ele acabou conseguindo uma, só que seu preço se revelou um tanto alto.

Ao observarmos a abertura do filme, algumas características saltam aos olhos. A primeira delas é a tentativa de instaurar um clima de suspense no espectador através da música utilizada e dos carros de polícia. Esse suspense, no entanto, ao contrário dos filmes

tradicionais, rapidamente se desfaz, uma vez que, logo no início, já sabemos que houve um assassinato, quem foi a vítima e a assassina, como e quando ele ocorreu.

Por que, então, há a utilização da música de perseguição?

Além dos motivos mencionados no primeiro capítulo, a nosso ver, os policiais, jornalistas e fotógrafos estão perseguindo a mesma coisa que nosso narrador: o melhor ângulo da história.

Gillis, no entanto, através de sua habilidade como escritor, utiliza-se de artifícios para cooptar a confiança do espectador: busca demonstrar-se imparcial a respeito dessa história, pois qualquer outro que a contasse o faria de modo “distorcido e exagerado”, enquanto ele, bastião da verdade, o faria de modo honesto. Ademais, o narrador, além de criticar seus concorrentes para ressaltar sua imparcialidade, fala de si mesmo na terceira pessoa, visando demonstrar um distanciamento – que cairá por terra em breve, pois assim que o *flashback* tem início podemos relacioná-lo ao escritor. Ele também demonstra sentir pena de Norma em sua fala no final do filme – “O que eles fariam com Norma?” –, o que caracterizaria sua intenção de não vilanizar a ex-estrela, apesar de ela o ter assassinado. Além disso, deparamo-nos com uma estratégia que também foi cara a Machado de Assis em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), em que o narrador morto parece adquirir maior credibilidade, uma vez que não contaria mentiras agora que não teria nada a perder, sendo o único capaz de contar “toda a verdade” ao espectador, ao contrário daquilo que os jornais e demais mídias fariam após ter contato com o caso. Essa teoria é corroborada pelo próprio narrador, que, posteriormente, nos diz:

Narrador (J.G.): Com dois ancinhos, tiraram-me da água com toda a gentileza. É curioso como as pessoas nos tratam com gentileza quando morremos.

Essa verdade, no entanto, não será contada de forma totalmente imparcial, pois, como nos aponta Ivete Huppés (2000, p. 150, grifo da autora), “se o intento dos noticiários se restringisse a oferecer informação, poder-se-iam dispensar certas construções, que estão muito próximas de *encenações*. Suprimiriam a encenação da notícia e a ênfase no conflito aberto, por exemplo.”. Com tal afirmação em mente, podemos constatar que a história que nos é narrada por Gillis é uma mescla entre um relato jornalístico – pois revelaria ao espectador o que aconteceu, com todas as reviravoltas que desencadearam em sua morte – e seu roteiro final, de caráter autobiográfico e calcado no mundo do trabalho. Assim, ele une sua experiência anterior adquirida no jornal em Ohio àquela adquirida em Hollywood e, de certa forma, adquirida junto à Betty.

No que tange a utilização de recursos melodramáticos, entretanto, seu relato se revela bastante semelhante àqueles que seriam feitos pelas outras mídias: a escolha do tema (acontecimentos de impacto, no caso, um crime); um local exótico; as estratégias utilizadas para captar e manter a atenção do espectador (que aguarda por novos desdobramentos); e, por fim, o toque ficcional da narração dos acontecimentos. Segundo Huppés (2000, pp. 150-151, grifo da autora):

Os programas de notícias aproximam os fatos de modo a articulá-los numa espécie de história. Desaparecem as pessoas, as quais devem ceder lugar às personagens. Estas são alocadas nos papéis consagrados pela tradição [melodramática]. O público familiarizado com o teatro identifica facilmente os protagonistas: heróis e vilões, vítimas e malfeitores. Distingue com igual facilidade as personagens centrais e secundárias. [...] Os noticiários reúnem as personagens envolvidas no *palco* dos acontecimentos, de maneira similar ao que sucede no teatro. A imaginação auxilia a realidade, como o faz na ficção.

A própria personagem de Hedda Hopper, colunista de Hollywood, também se utiliza dessa estratégia (reforçada pela atuação da atriz).

Hedda Hopper: É do *Times*? Aqui é Hedda Hopper. Estou ligando do quarto de Norma Desmond. Não me venha com rascunhos. Escreva direto. Pronto? Amanhece na casa do assassinato. Norma Desmond, outrora estrela do cinema, se encontra em estado de choque. Uma cortina de silêncio a envolve no *boudoir* de sua casa em Sunset Boulevard...

É curioso observarmos que, não por acaso, essa multidão de concorrentes é comparada àquela de clientes que esperam pela abertura de um novo supermercado, ou seja, que estão em busca de novos produtos – notícias – para consumir, que são, na verdade, iguais aos outros. Essa hipótese é reforçada pelo fato de que uma das manchetes conjecturadas por Gillis (que mostra-se familiarizado ao funcionamento do sensacionalismo jornalístico) é mencionada por Hedda Hopper no quarto de Norma, demonstrando que as notícias são, geralmente, parecidas: o que muda é a embalagem dada pelo jornalista à ela. Ademais, ele chama a mídia de “sem coração”, mas é ele quem expõe Norma aos espectadores e também é ele quem lhe conta a verdade antes de tentar partir, demonstrando-se tão “sem coração” quanto os outros.

Gillis, no entanto, talvez por ter sido vítima do crime, está um passo a frente do jornalismo e dos colunistas de Hollywood, e não hesita ao valer-se de seu conhecimento acerca das estratégias jornalísticas e hollywoodianas para confeccionar a história que conta ao seu espectador – revelando-se, portanto, distinto do narrador imparcial e totalmente honesto que se havia declarado, uma vez que manipula seu discurso para satisfazer o público (e, como

analisaremos, possivelmente para justificar sua prostituição ao lado de Norma, uma vez que se envergonhava dela e não conseguiu superá-la totalmente). Para tanto, ele utiliza largamente – consciente ou inconscientemente – as estratégias do melodrama (as quais, não por acaso, foram recorrentemente observadas ao longo de nossa análise).

Como buscaremos apontar, acreditamos que essa utilização deva-se à colonização do imaginário do público – do qual Gillis não pode ser excluído – pelo melodrama, uma vez que suas estratégias maniqueístas e moralistas são utilizadas amplamente pela indústria cultural. Dessa forma, há um movimento ambíguo, no qual ele se utiliza de suas características para cooptar a atenção do público e, ao mesmo tempo, elas permeiam sua vida (e as dos demais personagens) a tal ponto que diversas decisões são pautadas pela estética melodramática em detrimento da lógica socioeconômica.

Ademais, como mencionamos anteriormente, no limite, o melodrama é utilizado pelo autor implícito como uma tentativa de driblar a censura estabelecida pelo *Red Scare*, pois esse viés de leitura seria mais simples – além de atrair um público mais abrangente.

3.1.1.2 *O noir e o melodrama*

Ao pensarmos em cinema *noir*, automaticamente excluímos o melodrama, uma vez que a premissa básica do *noir* é que toda a sociedade é corrompida. No entanto, algumas características melodramáticas permanecem, como os sentimentos exagerados, a apelação sentimental (e sexual), a punição do mal e o individualismo.

Sobre a relação entre cinema *noir*, melodrama e macarthismo, John Orr (1993, p. 159, tradução nossa), comenta:

A expressão mais poderosa da narrativa *noir* vem [...] da relação improvável entre paixão e paranoia, uma união fatal de elementos inflamáveis no mundo móvel da sexualidade burguesa onde ganhar é tudo. Sucesso, tanto sexual quanto social, é a primeira aposta, em uma cultura de risco, mas a aposta em si traz desconfiança, acordos escusos, promessas quebradas, todos os tipos de inquietações veladas escondidas por sorrisos e risadas. [...] Se esconde atrás da atuação dura, dos diálogos clichê e do estereótipo social do melodrama dos anos 1940. Não é coincidência que seus grandes momentos de perversidade tenham relação políticas com grandes crises na vida pública americana. Eles são responsáveis pela ameaça da Guerra Fria e pelas perseguições políticas do macarthismo, pela perseguição de uma minoria sem defesa.

Assim, constatamos que uma leitura não exclui a outra. Ao contrário, elas coexistem e, como mencionamos anteriormente, agregam significado a itens que talvez tenham passado despercebidos aos espectadores.

Ao efetuarmos uma interpretação da obra pautada pela tradição *noir*, observamos que veicula-se uma crítica “aceitável” pela censura: o passado da indústria cultural. Nossa teoria é corroborada por Duerfahrd (2011, p. 12, tradução nossa):

O filme mais antigo [*Sunset Boulevard*] veicula uma crítica mais digerível de Hollywood [se comparado a *Ace in the Hole*]. Como um estudo de caso ou exposição que levanta o véu das desilusões da celebridade e da produção de Hollywood (o filme conhecidamente conta com muitas sobreposições da história real do cinema), *Sunset* dá uma conotação de passado e nostalgia às suas revelações.

Ademais, essa leitura também caracteriza Norma Desmond como a vilã – uma *femme fatale* – e como a única responsável pela corrupção, prostituição e morte de Gillis.

Essa *femme fatale* retratada pelo cinema *noir* é uma mulher inescrupulosa e atraente, capaz de corromper o protagonista, tanto moral quanto financeiramente, levando-o a cometer crimes em seu nome⁵¹. Segundo Ricardo Piglia (2006, pp. 88-89):

as mulheres são a condição do crime e muitas vezes as criminosas propriamente ditas. [...] A corrupção não está associada à prostituição no sentido clássico [...], mas da encarnação sexual do poder do dinheiro. Elas compram os homens e destroem sua coragem e sua integridade. São as mulheres que os prostituem. [...] A prostituição está invertida – e a misoginia se transveste de crítica social. Se a mulher corrompe, a mulher endinheirada corrompe duplamente. Na realidade, as mulheres são *as filhas do dinheiro*.

Susan Hayward (2000, pp. 130-131, tradução nossa), acrescenta que essas mulheres carregam “símbolos do poder fálico anormal: carregando armas e piteiras como homens – elas conseguem o que elas querem.”.

Ao transpormos as definições acima para nossa leitura de *Sunset Boulevard*, podemos observar alguns movimentos distintos – e até opostos – por parte do narrador e do autor implícito.

Joe Gillis, ao direcionar o olhar do espectador para a piteira exótica de Norma – símbolo fálico de poder semelhante ao charuto de Sheldrake, o que reforça nossa hipótese de que há uma reprodução da forma de trabalho do estúdio em sua casa – tanto através da câmera

⁵¹ Essa caracterização da mulher como *femme fatale* pelo cinema *noir* se deve à crise da masculinidade e das relações familiares pós-guerra, uma vez que, quando os homens partiram para o campo de batalha, suas mulheres assumiram papéis no mercado de trabalho e se emanciparam financeiramente, expandindo seus horizontes domésticos.

subjetiva quanto de sua menção verbal, busca caracterizá-la como essa figura poderosa, essa *femme fatale* com que a audiência já estava habituada. Ademais, na cena em que ele cede à Norma e ela o abraça, observamos que ela é retratada como uma vampira que o envolve, como uma presa em uma teia.

Figura 24: Imagem vampiresca de Norma.

No entanto, a caracterização que ele próprio faz de Norma já contradiz essa construção, uma vez que ela era considerada “velha” para a indústria cinematográfica e, portanto, não seria escalada para o papel principal de *femme fatale* para o seu roteiro final *post-mortem*. Ademais, ao contrário das jovens belas e sedutoras do cinema *noir*, ela é retrada por Gillis como uma senhora de meia-idade, decadente e manipuladora que é punida através da solidão e da loucura. (Essa punição, no entanto, acaba sendo recompensada, de certa forma, no final, uma vez que ela “volta” a atuar.)

Outro aspecto relevante é que essa figura vampiresca de Norma pode ser contrastada com aquela da ex-atriz no estúdio, em que ela age com relativa naturalidade (se comparado à imagem de uma mulher perigosa) e demonstra-se tocada pelo reconhecimento dos fãs. Desta forma, é possível perceber que, nos momentos em que nosso acesso à figura de Norma é mediado pela narração de Gillis, a imagem que vemos não está imune à visão que ele nos quer passar dela. De acordo com McNally, o narrador masculino, principalmente no cinema *noir*, é estabelecido como ponto de identificação da audiência, resultando em uma visão patriarcal e depreciativa da identidade feminina, na “representação de Norma como uma estrela de Hollywood como ‘uma personagem particularmente má, uma *femme fatale* literal’, indo tão longe a ponto de rotulá-la como um monstro e uma ‘vampira... esperando para pegar sua próxima vítima inocente.’” (MCNALLY, 2002, p. 96, tradução nossa).

Sobre o tema do foco narrativo e do envelhecimento das estrelas, Lucy Fischer (1988, pp. 111-112) comenta que, se Hollywood “havia idolatrado a atriz em sua juventude, por seu glamour e beleza, sua única utilidade na maturidade era impiedosamente despi-la dessas mesmas características, conduzindo-a a um *striptease* lascivo no mesmo local de seu triunfo anterior.” Ela acrescenta que essas mulheres que estão envelhecendo, então, sofrem um grande processo de perda e, em sua opinião, *Sunset Boulevard* apresenta exclusivamente esse patético espetáculo da perda. Segundo Karen Beckman (2003, p. 154), de fato, no que tange o enredo, há um trabalho para negar a voz a essas mulheres. “Eles punem o sucesso econômico e artístico da ex-jovem estrela domesticando-a através da narrativa (por exemplo, transformando-a em esposa e/ou mãe ao invés de estrela) e expondo as cruéis humilhações da idade.”. Esse domínio da narrativa, em *Sunset Boulevard*, pode ser observado através da imagem de Norma surgir, praticamente em todas as cenas – exceto a do estúdio, como observamos anteriormente – mediada pela narração de Gillis.

A nosso ver, no entanto, pode-se observar uma forma compensação, inserida pelo autor implícito, uma vez que, enquanto o roteirista domina a cena verbalmente – através da narração – ela a domina visualmente, com sua presença (de estrela), imposição (hierarquia) e até guiando o personagem na dança. Ademais, há uma espécie de compensação final, uma vez que Norma, apesar de louca, acredita estar atuando novamente, Gillis escreve seu roteiro final e Max dirige a ex-estrela pela última vez.

Ainda sobre o tema do narrador do cinema *noir*, Hayward (2000, pp. 137-138, tradução nossa) acrescenta que “a mulher aparece como uma projeção da psique masculina e, como tal, ela é uma agente do mal, forçando-o a um ciclo de repetição que só pode ser interrompido com a morte (a dele ou a dela)”. Este desfecho foi duplamente utilizado em *Sunset Boulevard*, uma vez que, como observaremos posteriormente, a loucura de Norma implica na morte de sua subjetividade e Gillis, de fato, é assassinado por ela. Há, no entanto, um rompimento com este padrão, uma vez que ele “sobrevive” à morte, pois tem a chance de contar sua última história ao espectador, assumindo, literalmente, o papel de *ghost-writer*.

Ou seja, podemos observar aqui que, apesar de um movimento fadado ao fracasso (caracterizar Norma como *femme fatale* e, conseqüentemente, como vilã), a apropriação de diversas características do repertório *noir* por Gillis, que o utiliza em seu relato ao espectador, de maneira que sua confiabilidade volta a ser questionada, bem como os motivos que o levam a manipular a imagem de Norma.

Com tal questionamento em mente, é possível modificarmos a chave de leitura, de forma que a recusa em alterar seu roteiro no encontro com Sheldrake poderia se tratar apenas

de uma tentativa de se mostrar incorruptível ao espectador – até o momento em que Norma, “a vilã”, começou a controlá-lo (sem lhe pagar em dinheiro) e forçou a sua prostituição.

Ainda nessa chave de leitura, é possível observarmos diversos detalhes na história do roteirista que o colocam na posição de vítima, sendo manipulado e humilhado pelas atitudes tomadas por Norma, tais como: o desconforto e a revolta ao ter suas coisas levadas à garagem sem sua permissão; a crítica feita por ela a suas roupas e ao fato de ele mascar chiclete; ao comentário feito pelo vendedor sobre a compra de sobretudos, aconselhando-o a escolher o mais caro, uma vez que a “senhora estaria pagando”; ao descaso com que ela o trata enquanto joga *bridge* com os *waxworks*; aos gestos predatórios e teatralizados que seguem sua tentativa de suicídio, questionando, imageticamente, sua legitimidade; ao paralelo velado traçado por ele mesmo entre ele e o chimpanzé de Norma, entre outros. Observamos, no entanto, que mesmo demonstrando em todos os casos uma revolta inicial, seguida pela demonstração de impotência perante as vontades de Norma, ele conforma-se rapidamente em todas as circunstâncias, como quem, no limite, estivesse apenas fingindo estar insatisfeito ao ser contrariado.

Seu posicionamento como vítima está relacionado à outra apropriação que faz do gênero *noir*, que consiste na caracterização de Norma como um elemento da classe dominante (que o vitimiza) e dele com vítima da classe trabalhadora – retomando, também, a estética melodramática. Como mencionamos anteriormente, historicamente, esse gênero se caracteriza pela aproximação entre as classes trabalhadora e média em oposição à classe dominante, caracterizada por sua decadência e impotência através de assassinato por dinheiro e da destruição da vida humana por lucro. Sua manifestação nas telas se deu através de representantes das classes trabalhadora e média que se viam forçados a fugir da justiça por um crime que, de alguma maneira, sentiam-se inocentes, expondo o real criminoso (um inimigo da classe dominante). Segundo John Orr (1993, p. 162, tradução nossa), assim como Gillis, “nenhum de nossos anti-heróis haviam cometido um crime sério, mas todos agiam como se fossem culpados”, mimetizando, após o início do *Red Scare*, o ambiente de desconfiança criado pelo macarthismo.

Com esse conhecimento histórico em mente, é possível que compreendamos então porque Gillis se sente seguro quanto à aderência e à empatia do público ao se posicionar como vítima da história que narra. Para tanto, como exímio conhecedor de gêneros cinematográficos, ele expõe, de certa maneira, essa situação ao espectador, descrevendo a decadência (física, mental e histórica) de Norma e narrando a série de eventos que culminou em sua chegada à casa dela e, posteriormente, em sua morte. Desde o início, quando

observamos um corpo caído na piscina de uma mansão, ele afirma que aquele era apenas um escritor de filmes B, “ninguém importante”; depois, relata que foi seu processo de fuga dos credores (por estar desempregado e não poder pagar seu carro) que o levou à casa de Norma e, conseqüentemente, o fez aceitar o emprego sob as condições impostas por ela. Dessa maneira, ele caracteriza Norma como um inimigo pertencente à classe dominante e se coloca no papel de vítima da classe trabalhadora, ganhando a simpatia – e adesão – do público.

Essa leitura, além da caracterização (um tanto contraditória) de Norma como *femme fatale*, também seria corroborada pela própria fala do roteirista, que diz, após ler parte do roteiro da ex-atriz pela primeira vez, “ter feito alguns planos”, o que alteraria seu *status* de herói para uma espécie de anti-herói maquiavélico.

Com o desenrolar da cena, no entanto, podemos observar que não foi realmente Gillis quem arquitetou a situação, uma vez que, ao conversar com Max no quarto sobre a garagem, ele descobre que este havia arrumado o quarto durante a tarde. Gillis, assim como nós, não tem acesso a nenhuma informação sobre o porquê desse acontecimento, uma vez que, como narrador-personagem, não presencia nenhuma conversa entre Norma e Max sobre o assunto, não sabendo se foi Max, em sua função de mestre de cerimônias, que se antecipou à contratação, ou se Norma o fez acreditar que eles haviam feito uma negociação. Independentemente do que tenha ocorrido, acreditamos que essa informação, assim como outras mencionadas ao longo desta dissertação, tenha sido inserida pelo autor implícito e vise demonstrar que existem outras instâncias organizadoras da obra (bem como a inserção dos já mencionados focos narrativos), as quais colocam em xeque o *status* de Gillis como o bastião da verdade e, portanto, sua autonomia enquanto narrador. Ademais, ao não perceber a existência dessas outras instâncias, como mencionamos anteriormente, ele se atém a uma visão fragmentada dos acontecimentos, em detrimento de uma visão totalizante.

Essa hipótese é corroborada, a nosso ver, pelas diversas cenas em que Gillis se subjulga à Norma (como buscamos demonstrar ao longo de nossa dissertação), de maneira que, embora ele acredite possuir alguma autonomia, observamos que existem outras forças presentes: o desemprego (como produto do *Red Scare* e, portanto, do capital), Max, Norma e o autor implícito.

No que tange o gênero *noir*, a presença do autor implícito pode ser observada em outros momentos. Para que possamos analisá-la, façamos uma breve comparação entre *Sunset Boulevard* e *Pacto de Sangue* (*Double Indemnity*, EUA, 1944), também de Wilder. Em ambos, a história é contada, conforme mencionamos acima, em primeira pessoa, imprimindo nela marcas de sua subjetividade e da parcialidade de seu olhar. Há algumas diferenças, no

entanto, se compararmos Gillis a Walter Neff (Fred MacMurray), por exemplo. Gillis conta sua história após a morte, produzindo seu roteiro final (segundo ele, imparcial), ao contrário de Neff, que, agonizando, relata seu crime ao gravador. Ademais, Neff foi manipulado por Phyllis Dietrichson (Barbara Stanwyck), que o levou a assassinar seu marido com a promessa de que ficariam juntos e ricos. Gillis, no entanto, não demonstra nenhum interesse sexual por Norma e não há nenhum crime a ser cometido a seu mando senão aquele legalizado (e almejado) pelo capitalismo: a alienação do trabalhador. Além disso, como observamos anteriormente, Norma, apesar de seus estratégias para controlá-lo, oferece-lhe apenas outra forma de trabalho e de pagamento – ou seja, não é ela exclusivamente quem destrói sua “coragem e integridade”, mas sim a necessidade criada pelo desemprego.

Ele, no entanto, parece não apenas introjetar o preconceito da sociedade e o clima instaurado pelo *Red Scare* (acreditando que havia cometido algum crime), mas também demonstra desconhecer que todas as formas de trabalho (sem a detenção dos meios de produção por parte do trabalhador) implicam em uma forma de prostituição, de forma que não reconhece o seu trabalho como gigolô como um *trabalho* como outro qualquer, necessitando achar um culpado para sua situação.

Assim, mesmo se constataremos que, de fato, há a intenção do narrador em culpar Norma por sua prostituição (através das estratégias aqui apontadas), de maneira que ele possa se eximir da “culpa” desta escolha profissional, observamos que o autor implícito surge para revelar que foram as condições sócio-históricas – talvez desconhecidas por Gillis – que o levaram a esse ponto da alienação, e não a crueldade de Norma (claro, sem esquecer que ele tinha outra opção à disposição e escolheu aquela que lhe pareceu mais vantajosa).

Ademais, é interessante observar que o autor implícito, ao não caracterizar a personagem de Gloria Swanson com roupas exclusivamente da década de 1920 (como mencionamos no primeiro capítulo), mas sim mesclando as linhas entre passado e presente de suas vestimentas, busca estabelecer um vínculo entre Norma e o público da época. Esse vínculo, ao contrário, poderia ser prejudicado caso ela fosse caracterizada com roupas exclusivamente dos anos 1920, as quais denotariam ainda mais seu anacronismo e a afastariam – temporalmente – de seu público. Ao captar a simpatia do público, há um caminho inverso à tentativa do narrador de caracterizá-la como vilã.

Devemos ter em mente, no entanto, que a própria postura do narrador é uma escolha do autor implícito. Nas palavras de Seymour Chatman (1990, p. 85, tradução nossa):

O autor implícito (ao contrário do interlocutor encarregado, o narrador) é uma fonte silenciosa de informação. O narrador implícito não “diz” nada. Na medida em que o autor implícito (o texto em si) comunica algo diferente daquilo que é dito pelo narrador, seu significado deve aparecer entrelinhas. Qualquer narrador, seja autor, câmera ou personagem, é uma ferramenta inventada. Como inventor, o autor implícito é por definição distinguível dos narradores, que são inventados.

Assim, com base na análise acima, podemos constatar que os motivos que levaram o autor implícito a inserir, simultaneamente, um narrador que aparentemente culpe Norma por sua prostituição ao lado comentários que neguem tal conjectura, parecem claros.

Dessa forma, por mais que uma leitura de *Sunset Boulevard* baseada nos preceitos mais recorrentes do cinema *noir* seja possível – e seja, de fato, feita por grande parte da crítica – ela apresenta contradições que surgem no momento em que a obra é exposta a uma análise mais detalhada. Acreditamos que essas contradições não são ocasionais e, além de aumentar o potencial crítico da obra e a participação ativa do espectador, devem-se à tentativa de atrair o público e de mascarar o filme para uma censura mais dura.

3.1.1.3 O Bildungsroman e o melodrama

Outra possível leitura da obra se baseia no *Bildungsroman*, ou o romance de formação, que também é um fruto dos ideais da Revolução Francesa (e do Romantismo, mais especificamente) e que geralmente convive com o melodrama.

O termo foi cunhado por K. Morgenstern em 1803 em referência à obra de Goethe, intitulada *Os Anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister* (*Wilhelm Meisters Lehrjahre*, 1795-96) e se refere ao processo de desenvolvimento interior do protagonista no confronto com acontecimentos exteriores a ele, tematizando o conflito entre o indivíduo e o mundo. Tal qual o melodrama, o *Bildungsroman* preza pelo individualismo, pela subjetividade e pela vida privada no momento de consolidação da sociedade burguesa e, da mesma maneira, sugere a redução do escopo de ação do indivíduo (ainda que por motivos distintos do melodrama).

Sobre a atuação desse indivíduo, Lukács (2000, p. 141) comenta:

A humanidade [...] requer um equilíbrio entre atividade e contemplação, entre vontade de intervir no mundo e capacidade receptiva em relação a ele. Chamou-se essa forma de romance de educação. Com acerto, pois a sua ação tem de ser um processo consciente, conduzido e direcionado por um determinado objetivo: o desenvolvimento de qualidades humanas que jamais floresceriam sem uma tal intervenção ativa de homens e felizes acasos; pois o que se alcança desse modo é

algo por si próprio edificante e encorajador aos demais, por si próprio um meio de educação. A ação definida por esse objetivo tem algo da tranquilidade da segurança. Mas não se trata da tranquilidade apriorística de um mundo rematado; é a vontade de formação.

Essa educação é alcançada, normalmente, por personagens jovens, do sexo masculino (uma vez que as mulheres, na época em que surgiu o gênero, não tinham a liberdade necessária para entrar em contato com as diversas experiências sociais que possibilitam o autoconhecimento), que começavam sua jornada a partir de um conflito com seu meio, enfrentando-o e rejeitando qualquer atitude passiva, sendo marcados e aprendendo com os acontecimentos. Esse herói, por acumular conhecimentos sucessivamente, demonstra conhecer melhor a si mesmo e ao mundo.

Essa ânsia por conhecer melhor a si e ao mundo está diretamente relacionada com a alienação produzida nos indivíduos pela Revolução Industrial e pela solidificação do capitalismo no século XIX. “Da mesma forma que na indústria o operário faz uma pequena parte do objeto produzido, perdendo a dimensão total, no âmbito social o indivíduo sente-se fragmentado diante da complexidade do mundo. A resposta a essa sensação é o *desejo de integrar-se com o universo*” (CEREJA; MAGALHÃES, 2003, p. 177, grifo dos autores), em busca de uma existência mais integrada do que aquela oferecida pela sociedade industrial.

Esse processo de alienação do trabalhador pelo capital que surgiu, então, desde o início da Revolução Industrial, intensificou-se em níveis ainda mais desumanos com o taylorismo – e, posteriormente, com o fordismo, conforme buscamos demonstrar em nossa análise – e é personificado por Joe Gillis, uma vez que ele passa por um processo de alienação ao longo da obra, processo esse desencadeado pelo desemprego provocado pelo macarthismo.

Ele passa de uma aparente consciência social (o filme sobre os migrantes de Oklahoma) para o desemprego e o início de uma produção de roteiros em série. Mesmo assim, ao tentar vender seu roteiro para Sheldrake, há ainda uma resistência à alienação total, pois não aceita modificar totalmente seu roteiro para vendê-lo, apesar da proposta lhe ter sido feita. Ele aciona todos os seus contatos e, sem nenhuma perspectiva, é levado, pela Fatalidade, para a casa de Norma, que lhe propõe um trabalho ainda mais alienado do que aquele proposto por Sheldrake – o de *ghost-writer* –, o qual ele aceita (uma vez que a outra opção era desistir e voltar para Ohio). O próximo passo é sua substituição física, que, como vimos, é reforçada pela mudança em suas vestimentas, que o destacariam dos demais trabalhadores, evidenciando que o esfumaçamento de consciência de classe, tal qual o processo vivenciado pelas estrelas do *star system*, “vale a pena”. Até aqui, portanto, podemos observar o processo

de queda do personagem, que passa por uma provável consciência, pela prostituição mental e, por fim, pela prostituição física.

A partir do momento em que Betty lhe faz a proposta de parceria, na Schwab's Pharmacy, Gillis, mesmo afirmando ter deixado de escrever, passa a se mostrar perturbado pela oferta, pois, além de ser uma possibilidade de fazer algo que gosta – e que sonha, como ele afirma –, voltaria a ter seu trabalho *devidamente* remunerado (em espécie, e não mais em objetos e *status*) – pois o roteiro estaria praticamente vendido, segundo ela –, voltaria a ter algum controle/autonomia real sobre sua produção (coisa que, como pudemos observar, ele foi obrigado a abrir mão) e estaria ao lado da jovem, uma vez que seu noivo estava fora da cidade a trabalho. Neste momento, apesar de sua motivação não ser a consciência de classe, ela acaba florescendo e ele retoma sua autonomia mental, mas ainda mantém sua prostituição física – a qual, no final, opta por abandonar também, juntamente com as vestimentas e os outros “bens” conquistados por este trabalho, libertando-se deles.

Tendo em mente a trajetória descrita acima, acreditamos que há um movimento de aprendizagem claro em *Sunset Boulevard*. Gillis passa por dois processos diametralmente opostos na obra e, com eles, aprende mais sobre si mesmo e sobre o mundo: aprende que deseja ser, de fato, autônomo e que o trabalho hierarquizado não lhe permitirá essa autonomia; aprende que Hollywood é uma máquina de moer gente, capaz de dispensar todos que não são mais necessários; aprende a se aliar aos trabalhadores cuja produção é mais orgânica (mesmo que brevemente), ao invés de se aliar àqueles que prezam pela alienação; e aprende também que o trabalho colaborativo é mais prazeroso e produtivo que o individual.

Mas se ele opta por ir embora, podemos dizer que esse processo ocorreu de fato? Ou ele apenas não se completou? Por que ele então opta por romper com Betty? Por que ele manipula seu discurso, colocando-se no papel de vítima e vilanizando Norma?

3.2 A COLONIZAÇÃO DO IMAGINÁRIO PELO MELODRAMA

A empresa chama-se erotismo e a sua atividade chama-se vida. A vida é uma invenção dos abastados que os menos favorecidos imitam da melhor forma possível. Uma vez que é do interesse dos círculos dominantes manter a sociedade como ela é, eles precisam proibir os outros de refletir sobre essa sociedade. Com o auxílio do seu dinheiro são capazes de esquecer durante seu tempo livre aquela existência, pela qual trabalharam durante todo o dia. Eles vivem. Eles compram um divertimento que permite ao órgão do pensamento se evaporar, pois mantêm os outros órgãos completamente ocupados.

Siegfried Kracauer

Conforme mencionamos anteriormente, todo nosso imaginário está permeado pela estética melodramática. É por causa dele que sempre esperamos que as histórias tenham finais felizes, que acreditamos que os vilões serão julgados e que o bem prevalecerá, uma vez que esse gênero privilegia a emoção e a sensação.

Sua principal preocupação é fazer variarem estas emoções com a alternância e o contraste de cenas calmas ou movimentadas, alegres ou patéticas. É também um gênero no qual a ação romanesca e espetacular impede a reflexão e deixa os nervos à flor da pele. [...] Com o melodrama, a sala de espetáculo muda de função: ela não é mais um palácio de espelhos onde uma sociedade se dá em espetáculo a ela mesma, mas um local de comunhão numa ilusão teatral completa, que beira a fascinação. (THOMASSEAU, 2005, p. 139)

Seu espectador, portanto, carregado de sentimentos, tem sua reflexão impedida, não adotando, geralmente, uma postura crítica quanto à obra melodramática.

A intenção é cultivar múltiplas emoções e sensações, de modo que a plateia seja envolvida pela ilusão teatral. Fortes impressões [...] e fortes emoções aparecem como recursos centrais para seduzir o espectador, em lugar de incentivar uma postura testemunhal ou de desenvolver as virtudes do analista, como fariam estéticas dramáticas diferentes. (HUPPES, 2000, p. 28)

Sobre essa postura passiva do espectador, Ivete Huppés (idem, p. 145) comenta que, apesar das modificações do gênero ao longo da história, sua permanência “tem ligação com processos correntes na modernidade. O estilo revela-se poroso para a absorção de mudanças. Abrevia referências complexas; dispensa o saber prévio; limita espaços das palavras em função de apelos visuais e sonoros, se constata que estes são mais facilmente absorvidos.”.

Segundo Ismail Xavier (2003, p. 85),

ao melodrama estaria reservada a organização de um mundo mais simples em que os projetos humanos parecem ter a vocação de chegar a termo, em que o sucesso é o produto do mérito e da ajuda da Providência, ao passo que o fracasso resulta de uma conspiração exterior que isenta o sujeito de culpa e transforma-o em vítima radical. Essa [...] via da fabulação traria, portanto, as reduções de quem não suporta ambiguidades nem a carga de ironia contida na experiência social, alguém que demanda proteção ou precisa de uma fantasia de inocência diante de qualquer resultado. Associado a um maniqueísmo adolescente, o melodrama desenha-se, nesse esquema, como vértice desvalorizado do triângulo [que contempla também o realismo moderno e a tragédia clássica], sendo, no entanto, a modalidade mais popular na ficção moderna, aparentemente imbatível no mercado de sonhos e de experiências vicárias consoladoras.

A esse espectador, fascinado e, portanto, passivo, seria apresentada uma estrutura de mundo simplificada, em que o sujeito é isento de responsabilidade social. Há um processo de lavagem cerebral em que o público é levado a crer nos poderes da Providência em detrimento da coletividade e da luta de classes, de maneira que as estruturas sociais mantêm-se intactas. Além da disciplina social, o público é disciplinado moralmente, uma vez que são exaltados os valores familiares e são criados estereótipos femininos.

Ademais, o gênero prenuncia a arte que se reconhece como artifício, uma vez que é construída pelo homem com o objetivo determinado de agradar seus consumidores e, para tanto, possui uma estrutura que permite a inserção de novos episódios, personagens e acontecimentos. A obra assume, portanto, uma característica fragmentada e episódica, pois pode ser alterada, estendida ou reduzida de acordo “com o gosto do freguês”. Sobre essa fragmentação, Huppés (2000, p. 31) comenta que “em vez de privilegiar o conjunto, cujas partes neste caso devem ser lidas em função da intenção que preside a obra, ganha realce o discurso inconclusivo, em que as partes se emancipam de um todo situado acima delas. Conquistam autonomia.”. A autora acrescenta:

O todo recua, em proveito da imagem, do segmento. Cada um deles é construído de maneira a chamar atenção para si, em vez de haurir o sentido diretamente da relação com o todo. O conjunto e as partes guardam certa independência, de modo que a seção pode ser apreciada isoladamente; pode ser observada sobre o pano de fundo de outras partes, ou ainda, pode ser inserida na sequência integral, detendo mobilidade e autonomia inusitada. A soma, por sua vez, é recebida em bloco ou com a supressão de elementos. Tanto faz. (idem, p. 144)

Dessa forma, ao reproduzir a fragmentação do universo do trabalho (e do espaço, como apontamos anteriormente) em sua lógica, o melodrama torna-se eficaz para o público, que, familiarizado a essa organização, não se vê confrontado com a necessidade de pensar e pode, assim, fascinar-se diante das telas.

Não à toa, esse gênero foi amplamente adotado pela indústria fílmica hollywoodiana, que detectou todo o potencial do gênero e o utiliza amplamente.

A seguir, buscaremos observar quais impactos desse imaginário em nossos personagens e suas implicações.

3.2.1 O amor servil de Max von Mayerling

Tomemos o momento em que Max confessa a Gillis, em uma cena escura que remonta a filmes de suspense e gângster (pois o mordomo aguarda o escritor, e o surpreende, no escuro), ter descoberto Norma e, também, ter sido seu primeiro marido. Eles travam o seguinte diálogo:

J.G.: O que é, Max? Quer lavar o carro? Ou dá uma de espião nas horas vagas?

M.M.: Cuidado ao atravessar o pátio. Madame pode estar olhando.

J.G.: Devo subir pela escada da cozinha e tirar a roupa no escuro?

M.M.: Não quero saber aonde vai toda noite.

J.G.: Por que não? Estou escrevendo um roteiro e vou até o fim!

M.M.: É que estou muito preocupado com madame.

J.G.: Sei. Não a ajuda em nada que mintamos sem parar e a preparemos para o filme. E quando ela descobrir?

M.M.: Isso não vai acontecer. Esse é meu trabalho. Sempre foi. Eu a descobri quando ela tinha 16 anos. Fiz dela uma estrela. Não vou deixar que a destruam.

J.G.: Fez dela uma estrela?

M.M.: Sim. Dirigi os primeiros filmes dela. Na época, havia três diretores promissores. D. W. Griffith, Cecil B. DeMille e Max von Mayerling.

J.G.: E ela fez de você um empregado.

M.M.: Fui eu quem pediu pra voltar, por mais humilhante que parecesse. Podia ter continuado minha carreira. Mas minha vida era insuportável sem ela. Fui o primeiro marido dela.

Ao analisarmos mais atentamente a conversa entre os dois personagens, podemos observar diversos temas, alguns dos quais já foram mencionados. Dentre eles, observamos o retorno da mescla de gêneros (a menção – visual e verbal – aos filmes de gângster) e o trabalho eterno de Max como diretor (assim como o de Norma como atriz), de maneira que, por motivos claros, enquanto ele alimentar suas loucuras e dirigir sua vida, continuará, como ela, colado a seu papel profissional – sendo capaz de tudo para que ela (e, conseqüentemente, ele) não seja destruída.

É interessante, no entanto, observarmos que há um novo elemento aqui. Ao contar para Gillis que ele tinha uma carreira promissora e que a abandonou porque a vida é “insuportável sem ela”, o registro melodramático é novamente utilizado, pois, como apontamos anteriormente, o momento histórico a que ele remete como promissor foi bastante conturbado – transição do cinema mudo para o sonoro, interferência maciça de Wall Street em Hollywood, desemprego em massa, dentre outros fatores já mencionados.

Assim, ao se incluir dentre os diretores mais promissores da época – D. W. Griffith e Cecil B. DeMille – há um novo paralelo entre história e ficção, uma vez que Erich von

Stroheim, de fato, poderia ser incluído nessa lista. Sobre a forma de trabalho semelhante entre Griffith e Stroheim, Cook (2004, p. 202, tradução nossa) comenta:

Quando Stroheim e Griffith começaram a fazer cinema na Califórnia em sua juventude, não havia qualquer procedimento estabelecido para sua produção, uma vez que era uma mercadoria sem precedentes no mercado. Conforme as coisas evoluíram, alguns grupos individuais com capital a ser investido – Harry Aitken e Carl Leammle, por exemplo – proporcionariam um apoio financeiro, de maneira que Griffith e Stroheim produziram seus próprios filmes no sentido mais literal do termo. Escrever roteiros, escolher atores, locações, design do set, direção de arte, e a logística geral de filmar a película, somados à filmagem e à edição, eram todas responsabilidades do diretor, garantindo uma alta liberdade artística para o mesmo.

O nome de David Wark Griffith não é mencionado por acaso em *Sunset Boulevard*, uma vez que, além de ter influenciado diretamente a obra de Stroheim (como observaremos posteriormente), ele é considerado responsável pela evolução de diversas técnicas cinematográficas, mas, assim como Buster Keaton, não conseguiu fazer a transição para o cinema sonoro – motivos que tornam sua menção bastante pertinente, a nosso ver, em um filme autorreflexivo.

O diretor nasceu em 1880 no sul dos Estados Unidos, de maneira que as opiniões políticas sulistas (e racistas) se fazem presentes em sua obra *Nascimento de uma nação* (*The birth of a nation*, EUA, 1915). Tinha também uma veia sentimentalista derivada do romantismo do século XIX, de forma a retratar suas heroínas como frágeis e pálidas criaturas românticas e empobrecidas. Iniciou sua carreira em 1908 e, tendo vindo do teatro, ensaiava as cenas com os atores antes de filmá-las, procedimento este não praticado pelos demais diretores e visto como perda de tempo pelos mesmos. De acordo com Rosenfeld (2002), foi seu entusiasmo que o levou a realizar pesquisas estéticas para seus filmes, acarretando em uma linguagem mais fluente, intensa e expressiva. Dentre suas pesquisas, Griffith introduziu o jogo de iluminação, conhecido como dramaticidade luminosa:

Griffith introduziu o jogo de iluminação, usando pela primeira vez apenas a luz de um foco lançado sobre as figuras dos atores. O uso expressivo desse método, realçado pelas densas sombras, foi reconhecido de imediato. A câmera transformou-se em essência num instrumento expressivo, tornando-se cada vez mais móvel. Griffith fez ainda uso criativo e hábil do *shot*, *medium shot*, de *fades* e fusões, e alcançou um apurado senso de duração fílmica e ritmo, trabalhando com cortes paralelos e cruzados com uma maestria [...]. (ROSENFELD, 2002, p. 189)

Ademais, através da sucessão rítmica dos cortes, o diretor passou a expressar a simultaneidade dos acontecimentos, emancipando-se dos “balõezinhos” explicativos.

O diretor também foi responsável pelo desenvolvimento do *close-up*, de forma que, já em 1910, Griffith era reconhecidamente um dos maiores cineastas da época, efetuando descobertas estéticas decisivas para a história do cinema e alterando suas práticas. Sobre a filmagem em primeiro e primeiríssimo plano, Rosenfeld (2002, p. 185) comenta:

As suas inumeráveis pesquisas levaram-no, na fita *Por amor do ouro* (*For Love of Gold* [1908]), a exprimir os pensamentos e sentimentos de dois ladrões através da aproximação da câmera, ao invés dos então usados ‘baldezinhas’, que saindo das figuras como textos das histórias em quadrinhos costumavam indicar, pela representação pantomímica, os intuitos dos personagens. Assim, empregou em vez do habitual *long shot* ou *medium shot* (plano geral ou plano médio), um plano mais aproximado, focalizando com maior nitidez a mímica dos atores e assim dispensando os ‘baldezinhas’. Num de seus filmes seguintes, *Enoch Arlen*, passou a usar o *large close-up*, o plano próximo ou primeiríssimo plano, fazendo aparecer na tela apenas a cabeça do personagem.

A utilização consciente do *close-up* fez que com o cinema se distanciasse ainda mais do teatro, que ainda tinha uma grande influência nas filmagens até então – como mencionamos anteriormente, uma prática bastante comum que marcou o início da história do cinema foi o teatro filmado, em que utilizava-se uma câmera passiva e a uma distância rígida dos atores, reproduzindo as ocorrências sem intervir expressivamente nas mesmas. Tal distanciamento relaciona-se também à redução da gesticulação exagerada dos atores, que ocorria tanto para substituir a palavra pela pantomima nos filmes mudos quanto para lidar com a passividade da câmera, uma vez que “uma câmera morta necessariamente exige muita vida dos elementos atuantes para que se obtenha qualquer efeito.” (ROSENFELD, 2002, p. 186).

Griffith, portanto, rompeu com a influência direta do teatro no cinema, de forma que o “palco” foi substituído pelo campo visual da câmera, limitado pela tela. Ademais, a câmera deixou sua passividade e passou a se mover na direção dos atores, e não ao contrário (movimento este que podemos observar na última cena de *Sunset Boulevard*, na qual Norma anda em direção à câmera parada, representando, além do desejo unilateral, o anacronismo da personagem).

Com o *close-up*, ele aniquilou a realidade espacial e temporal em que o personagem de três dimensões se encontra sempre integrado; por um processo de incisão operatória, ele separou uma parte do todo, colocando o resto do mundo entre parêntesis. (idem, p. 187).

Essa estratégia de filmagem – que permite a ampliação de algum detalhe do ator que estabelece uma relação de intimidade entre personagem e espectador, revelando a

subjetividade do mesmo e sua capacidade expressiva – tornou-se caríssima ao melodrama e é utilizada até os dias de hoje pela indústria cultural. Ademais, é esse último *close-up* que Norma almeja, pois ele representaria a legitimização do melodrama que ela encarnou (*Salomé*, conquistado através da morte de seu João Batista) e, conseqüentemente, seu retorno às telas.

Já a menção a DeMille, como pontuamos anteriormente, tem duas funções a nosso ver: uma delas é seu claro caráter autorreflexivo, uma vez que ele não só é mencionado ao longo da obra (além de ter feito parte da história de Gloria Swanson), mas também aparece fisicamente na mesma; e a outra é veicular uma crítica à qualidade de seus filmes que, apesar de serem amplamente promovidos pela indústria, permaneceram os mesmos desde a época do cinema mudo, apesar de sua transição bem-sucedida para o cinema sonoro.

Seus filmes circulam no registro do melodrama, uma vez que, com o estabelecimento do *Hays Office*, ele adotou a “teoria da compensação”, apresentando cenas de pecado e punindo os pecadores no final. Para Cook (2004, p. 188, tradução nossa), DeMille era

extravagante, flamboyant, e vulgar, mas ele possuía um notável instinto para sensibilidades dualistas (alguns diriam apenas ‘hipocrisia’) de sua audiência da classe média, que pagou milhões por mais de 50 anos para assistir espetáculos cinéticos de sexo, tortura, assassinato e violência, desde que algum significado moralizante pudesse ser desenhado no final.

Seus filmes, portanto, ficaram presos à forma melodramática, promovendo o fascínio e a passividade de seu espectador – ao contrário dos filmes de Wilder. No entanto, não apenas sua obra era oposta à de Billy, mas também sua visão política. DeMille era conservador e, além de “nomear nomes” durante o macarthismo⁵², ele participou, entre 1949-1950, do conselho anticomunista do Comitê Nacional para uma Europa Livre. Talvez esse, juntamente à manutenção do gosto do público, seja mais um dos motivos que tenha colaborado para sua permanência na indústria em um momento em que, como vimos, muitos encontravam-se desempregados.

Stroheim, por sua vez, iniciou sua vida em Hollywood como figurante no filme *Nascimento de uma nação*. Na sequência, ele se tornou assistente de Griffith em *Intolerância* (*Intolerance*, EUA, 1916) e, em 1918, tornou-se assistente de diretor e conselheiro militar (uma vez que Stroheim era austríaco) da obra épica *Hearts of the world* (EUA, 1918), de Griffith, no qual ele também atuou como um oficial da extinta Prússia. Em 1919, ele teve a

⁵² Durante o macarthismo, DeMille considerou a postura do presidente do Sindicato dos Diretores (Director’s Guild), Joseph Mankiewicz – cuja posição política era liberal –, leve com os comunistas, então o acusou.

chance de adaptar e dirigir o filme intitulado *Maridos Cegos* (*Blind Husbands*, EUA). A partir de então, como diretor, passou a produzir filmes bastantes críticos, longos, detalhistas e dispendiosos para os estúdios.

Em 1924, Stroheim dirigiu o já mencionado filme *Ouro e Maldição*, com 9 horas de duração e cujo orçamento foi três vezes mais alto do que o previsto. O estúdio pediu que o mesmo reduzisse sua obra para uma duração comercial, passível de ser distribuída em duas partes – redução esta feita pelo próprio diretor. No entanto, com o nascimento da MGM – devido à fusão da Goldwin Pictures com a Metro Pictures e a Louis B. Mayer Production – a edição final do filme coube ao produtor do novo estúdio, que o mutilou. Observamos, portanto, que os valores de mercado advindos da conexão entre indústria de entretenimento e de Wall Street passaram a se fazer presentes. Assim, o momento em que Hollywood definiu quais limitações seriam impostas à criatividade de seus empregados, mesmo que os mesmos tivessem ideias brilhantes, é marcado pelo filme *Ouro e Maldição*.

A inabilidade do diretor de modificar seus princípios artísticos visando os interesses da indústria cultural – ao contrário da fácil adaptação de DeMille –, sua insistência para que houvesse o máximo possível de liberdade artística, sua atenção aos detalhes e o alto custo de seus filmes o levaram a discussões com os estúdios e, conseqüentemente, a menos ofertas. Ademais, por algumas dessas razões que Gloria Swanson exigiu que ele fosse substituído como diretor de *Minha Rainha* – que foi praticamente o último filme da carreira de ambos.

Dessa forma, as únicas oportunidades que se desenhavam ao diretor eram ou manter-se fiel a seus ideias e abdicar de sua carreira como diretor – como, de fato, ocorreu –, ou ceder aos caprichos de indústria e prostituir-se.

Ademais, como já apontamos anteriormente, a formação do diretor (tanto Stroheim como Max), apesar do viés crítico de suas obras, foi calcada no ilusionismo melodramático que, segundo Xavier (2003, p. 39), refere-se à reprodução de aparências que

advém do conflito de forças que se expressam e se revelam pelo olhar, [...] princípios de representação aos quais o cinema vem se ajustar como uma luva. [...] Reflete um ideal de domínio e controle de aparência como sinal de “conhecimento da natureza”, um ideal que inscreve a arte como espelho pedagógico que requer a competência tecnológica de “criar ilusão” e, por essa via, atingir a sensibilidade: a passagem das trevas à luz se faz de efeitos sobre o olhar.

Por estar vinculado ao registro do melodrama, Max falha em perceber (salvas as distinções entre personagem e ator) os reais motivos econômicos que culminaram no

desemprego de diversos trabalhadores da época – assim como do próprio ator –, revelando a colonização de seu imaginário pela indústria cultural.

Não sabemos se a informação é real ou não, e tampouco se o personagem de fato acredita nela, uma vez que, como observamos, poucas oportunidades se desenhavam na época. O fato é que optar por seguir ao lado de Norma significa optar também, como vimos, por continuar dirigindo e, no limite, lembrando-se a todo tempo de seus dias de glória, uma vez que ele – ao dizer que a havia descoberto e dirigido seus primeiros filmes – sentia-se imediatamente responsável pelo sucesso dela. Essa escolha “romântica”, portanto, além de ocultar um processo econômico, mimetiza o processo de apagamento de sua subjetividade.

3.2.2 A tentativa de suicídio de Norma Desmond

Diversas atitudes de Norma, conforme buscamos apontar ao longo de nossa análise, também estão vinculadas ao registro melodramático, uma vez que este era um dos registros utilizados na era do cinema mudo. Este gênero ao qual ela está presa, segundo Xavier (2003, p. 64), “mobiliza atores grandiloquentes, gestos largos, sentimentalismos [...] e o desenvolvimento gradual de toda uma maquinaria manipuladora de cenários e reprodutora de aparências.”. Diversas dessas características podem ser observadas na atuação de Gloria Swanson – e da própria Norma Desmond, que está constantemente atuando para um “público que já foi embora” – e podem ser observadas no trabalho eterno de Max como mestre de cerimônias, conforme buscamos apontar anteriormente, uma vez que ele, como diretor, busca manter a aparência ilusionista da tessitura da cena a cada momento.

Norma aprendeu muito bem, com a estética melodramática, que

os efeitos visuais de impacto, desde o melodrama do século XIX, são embalados por uma trilha sonora melodiosa [...], reforçando a expressão das emoções, sua intensidade. É preciso afetar o espectador, “ganhá-lo” para que ele entre num regime de credulidade maior diante do inverossímil. O espetáculo “enche os olhos” e ganha a sua cumplicidade, legitimando um estado de fê consentida na “voz muda do coração” e na plena espontaneidade do gesto embora este seja produto de convenções teatrais. (XAVIER, 2003, p. 94)

Dessa forma, ela se utiliza da estratégia musical para conquistar Gillis, contratando músicos para tocar especialmente para eles no dia em que ela revela seu amor pelo escritor; e, ao ser rejeitada por ele, esbofeteia-o, ofendidíssima, e tenta se suicidar.

Como mencionamos anteriormente, se colocarmos em xeque a parcialidade do olhar do narrador, é possível que questionemos essa tentativa de suicídio de Norma, uma vez que ela é bastante teatralizada, de maneira que duas possibilidades parecem plausíveis: a primeira é de que ela, por encarnar na vida real o papel da heroína melodramática, de fato tenha tentado o suicídio, e a segunda é que um plano foi arquitetado por ela, ou por Max – seu diretor –, para comover Gillis. Independentemente do que tenha de fato ocorrido, o que nos interessa aqui é que o resultado almejado foi obtido: Norma aplicou, na vida “real”, os ensinamentos da estética melodramática e eles funcionaram, pois Gillis se compadeceu de sua fragilidade e, convenientemente (para ele), desistiu de abandoná-la.

Esse é o mesmo movimento que Norma tenta praticar no final do filme, informando a ele que comprou uma arma para que ele desista de abandoná-la para ficar ao lado de Betty (afinal, se a técnica funcionou uma vez, por que não vai funcionar de novo?). Nossa teoria é que ele, no entanto, por ter tido um processo de aprendizagem (ainda que falho, como observaremos posteriormente) ao longo da obra, não se deixa influenciar novamente por este estratagema.

Embora Norma tenha recorrido ao recurso do suicídio por motivos que caibam, aparentemente, única e exclusivamente ao melodrama, parece-nos válido considerar que outros fatores poderiam tê-la motivado.

De acordo com Michael Löwy (LÖWY, 2006, pp. 15-16),

O suicídio é significativo, tanto para Marx como para Peuchet⁵³, sobretudo como sintoma de uma sociedade doente, que necessita de uma transformação radical. A sociedade moderna, escreve Marx citando Peuchet, que por sua vez cita Jean-Jacques Rousseau, é um deserto, habitado por bestas selvagens. Cada indivíduo está isolado dos demais, é um entre milhões, numa espécie de solidão em massa. As pessoas agem entre si como estranhas, numa relação de hostilidade mútua: nessa sociedade de luta e competição impiedosas, de guerra de todos contra todos, somente resta ao indivíduo é ser vítima ou carrasco. Eis, portanto, o contexto social que explica o desespero e o suicídio.

A classificação das causas do suicídio é uma classificação dos males da sociedade burguesa moderna, que não podem ser suprimidos – aqui é Marx quem fala – sem uma transformação radical da estrutura social e econômica.

Esse isolamento é claramente caracterizado na figura de Norma e de Max, que, sozinhos na mansão decadente (nas palavras do narrador, “era como se tudo naquela casa sofresse de uma paralisia progressiva, fora de sintonia com o resto do mundo, despedaçando-

⁵³ Jacques Peuchet, segundo Michael Löwy (2006, p. 13), não era “economista, historiador, filósofo, nem socialista, e sim um antigo diretor dos Arquivos da Polícia sob a Restauração!”. A obra *Sobre o Suicídio*, de Marx, não foi, em realidade, escrita por ele, mas composta, majoritariamente, de excertos de Peuchet, que tratam-se de uma coleção informal de incidentes e episódios comentados, e não de uma obra científica.

se lentamente”), refletem a “sociedade de luta e competição impiedosas” em que são, ao mesmo tempo, vítimas desse sistema econômico (como observamos anteriormente) e carrascos, reproduzindo a dinâmica do sistema que os alienou e os segregou.

Assim, ao considerarmos a tentativa de suicídio de Norma, devemos ter em mente não apenas a influência do melodrama, mas devemos nos lembrar dos danos causados pelo *star system* em sua subjetividade, de maneira que ela, além de precisar de um público – seja ele Gillis ou um chimpanzé – não consegue lidar com a realidade do abandono, uma vez que “ninguém abandona uma estrela. É isso que faz de uma estrela o que ela é” e nem com a realidade friamente contada a ela por Gillis ao final. Assim, ao se ver obrigada a lidar com a verdade – que Max lhe mandava as cartas e que DeMille não dirigiria seu novo filme – Norma simplesmente enlouquece e, no estado de negação em que se encontra, assassina aquele que, além de abandoná-la (como o último representante de seu público), conta-lhe a verdade, na tentativa de, ao matá-lo, eliminar com ele essa cruel verdade que ele lhe disse.

Além disso, ela, cujo limite entre subjetividade e *persona* criada com objetivos comerciais pelo *star system* já não era muito distinto (e vai se tornando cada vez mais tênue ao longo do filme), mata também o último resquício de subjetividade que lhe restava – suicidando-se efetivamente como pessoa – e deixa sobreviver apenas sua faceta profissional. Esse apagamento total da existência de Norma como um ser autônomo é representado visualmente pelo *fade out* utilizado na cena final, cuja utilização do *close-up* representaria seu grande retorno às telas.

Esse apagamento total de sua subjetividade provocado pelo confronto com a verdade faz com que Norma não sinta remorso algum por matar Gillis, afinal, ela estava apenas representando Salomé, que, ao ser rejeitada por João Batista, faz justiça. Logo, se é apenas uma representação, não há absolutamente nada de errado no que aconteceu. No limite, além de Norma ser totalmente envolta pelo mundo fantasioso criado pela indústria cultural, é a morte de Gillis que, de fato, faz com que as câmeras se voltem para ela novamente – não com uma inescrupulosa *femme fatale*, pois sua falta de culpa, portanto, não remete uma possível falha moral, mas sim como mais uma louca, vítima do sistema capitalista.

Por fim, podemos fazer um paralelo entre a tentativa de suicídio de Norma (e o suicídio de real de sua subjetividade) e a prostituição de Gillis, uma vez que, segundo Marx (2006, pp. 23-24), ambos podem ser considerados uma resposta a um mesmo processo histórico.

O número anual de suicídios, aquele que entre nós é tido como uma média normal e periódica, deve ser considerado um sintoma da organização deficiente de nossa sociedade; pois, na época da paralisação e das crises da indústria, em temporadas de encarecimento dos meios de vida e de invernos rigorosos, esse sintoma é sempre mais evidente e assume caráter epidêmico. A prostituição e o latrocínio aumentam, então, na mesma proporção. Embora a miséria seja a maior causa do suicídio, encontramos-lo em todas as classes, tanto entre os ricos ociosos como entre os artistas e os políticos.

Apesar de o texto ter sido escrito em outro contexto histórico, podemos constatar que as características do capitalismo não mudaram muito do século XIX para meados do século XX, quando o filme foi gravado. Este momento nos Estados Unidos, como mencionamos, foi bastante ativo politicamente no país, o que, indiretamente, também está relacionado à perseguição macarthista dos anos do *Red Scare* e com o desemprego que assolou a indústria hollywoodiana, levando muitos de seus profissionais – *blacklisted* – ao suicídio.

3.2.3 O fracasso da aprendizagem

Gillis, assim como Norma, tem seu imaginário povoado pela estética do melodrama, uma vez que é roteirista da indústria cultural. Como um dos organizadores da obra – narrador-protagonista – e roteirista, ele consegue mesclar os diversos gêneros que buscamos pontuar ao longo desta análise – melodrama, *noir*, jornalístico e *Bildungsroman* –, mas, assim como o melodrama é o gênero mais predominante na indústria, é o gênero mais predominante em seu roteiro final – a história de *Sunset Boulevard* –, e é esse imaginário que, a nosso ver, faz com que ele não complete a contento o seu processo de aprendizagem.

A primeira pista para a não consolidação desse processo é o final, em que ele parece não se posicionar e rejeita tanto o trabalho alienado com Norma, pois “deixou de ser qualificado para o trabalho” quanto o trabalho colaborativo ao lado de Betty. A nosso ver, essa decisão foi tomada completando, de certa forma, uma aprendizagem, pois ele abandona Norma e seu dinheiro, mas, ao mesmo tempo, ela é pautada pela moralidade melodramática, de maneira em que ele opta por deixar que o casal “puro” seja “admirável”.

Outra pista é que ele, por narrar a história em *flashback*, já teria completado seu processo de aprendizagem e, portanto, teria o conhecimento e o distanciamento necessários para não permitir ao espectador nenhum equívoco quanto a sua maturidade, compreendendo-a em sua totalidade. No entanto, ao observarmos a já analisada cena em que ele comenta sobre

sua negociação com Norma e que é surpreendido pela informação de Max sobre o quarto sobre a garagem já ter sido arrumado, podemos inferir que ele, se tivesse completado seu processo de aprendizagem, não deveria demonstrar-se tão ingênuo. Ele se acredita autônomo por deter a palavra, mediando o acesso do espectador ao ocorrido, mas, se tivesse completado seu processo de aprendizagem, teria percebido que existem outras instâncias narrativas na obra (tanto Max e Norma como o autor implícito, como já mencionamos anteriormente).

Outra consequência desse processo falho são os dados que apontam para a manipulação do discurso por parte do narrador que, apesar de se dizer confiável, não o é (como buscamos apontar), colocando-se no papel de vítima de Norma e, consequentemente, não demonstrando uma compreensão da totalidade do processo que o levou à prostituição. Essa falta de compreensão da totalidade, como observamos, é uma das características do melodrama e é decisiva para a não consolidação de sua aprendizagem, uma vez que ele não percebe a já citada existência de outras instâncias narrativas e gravidade do momento sócio-histórico no qual estava inserido.

Talvez pela aprendizagem não ter sido tão bem consolidada, ele acaba optando por aquilo que achava correto de acordo com os preceitos do melodrama, que lhe foram ensinados pela indústria cultural: a mocinha tem que ficar com o mocinho, e ele não é o mocinho. Nas palavras de Huppés (2000, p. 66):

Fulcro dos acontecimentos, a moralidade procura espaço. Para alcançar o plano concreto, a ventura cobiçada no tempo presente não dispensa a volta ao passado, deve estabelecer ligação com ele. Isto quer dizer que nada apaga a necessidade de punição para crimes anteriores. Quando a reparação do mal antigo é impossível, fica igualmente vedada a chance de prosseguir. O mundo desaba. A cadeia se rompe e a desgraça domina se a harmonia original – estágio onde a virtude prevalecera – aquele que antecede o conflito retratado, não pode ser reestabelecida.

Dessa forma, ao internalizar os preceitos da estética melodramática, Gillis se pune por seu passado, pelo qual ele não poderia ser perdoado. Se ele tivesse aprendido direito a sua lição, saberia que ninguém, de fato, caracteriza-se como mocinho/mocinha, pois todos, assim como ele, prostituem-se em algum nível para conseguirem sobreviver em uma sociedade capitalista que nos priva dos meios de produção. A partir dessa compreensão, ele não teria motivos para se envergonhar de seu passado e poderia contar a verdade à Betty, com quem continuaria sua parceria, agora, de maneira totalmente honesta, superando a influência que o melodrama tem em sua vida pessoal.

Essa superação, quem sabe, o livraria das amarras da fragmentação do mundo do trabalho (reforçadas diariamente pela indústria cultural através do melodrama), de forma que

ele demonstraria compreender a totalidade, demonstrando, de fato, possuir alguma autonomia. Betty, por sua vez, apesar de sua aparente inocência e fragilidade, além de representar uma possibilidade de trabalho colaborativo, parece compreender aquilo que ele não vê: ao ser confrontada com a verdade, que Gillis lhe conta como se estivesse lhe vendendo um roteiro, entende que ele estava trabalhando e lhe dá uma chance de abandonar o trabalho alienado com Norma e seguir na parceria profissional-amorosa com ela. Seu posicionamento pode estar relacionado, talvez, ao fato de ela “conhecer todas as histórias”; à capacidade de “superação” do amor; ou ao fato de ela, realmente, ter uma relação mais próxima com outros elementos da classe trabalhadora (dos quais Gillis começou a se distanciar e destacar através de seu vestuário), defrontando-se com diversas formas de trabalho.

Wilder, ao introduzir a decisão de Gillis, a tentativa de suicídio da ex-atriz e a decisão servil de Max, faz uma denúncia dos mecanismos da indústria cultural, revelando que esta busca doutrinar tanto aqueles envolvidos no fazer fílmico como os espectadores para que eles não vejam o óbvio: que há motivações políticas e econômicas por trás do que é aparentemente emocional/sentimental. Ou seja, o cineasta atenta para o fato de que todas as áreas de nossas vidas, apesar de serem calcadas em motivos socioeconômicos, são colonizadas pelo imaginário da indústria cultural, fazendo com que não nos notemos, na maioria das vezes, suas motivações reais.

Para tanto, Wilder refuncionaliza o melodrama e confia na capacidade e participação crítica de seu público, motivando-o a completar seu processo de aprendizagem e, ao contrário de Gillis, a tomar a decisão correta.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Numa sociedade decadente, a arte, se verdadeira, deve também refletir essa decadência. E a menos que ela deseje trair sua função social, a arte deve mostrar o mundo como mutável. E ajudar a mudá-lo.

Ernst Fischer

Conforme buscamos demonstrar ao longo de nossa análise, é necessário que conheçamos o momento sócio-histórico da obra para que possamos fazer uma leitura crítica da mesma, de forma a perceber que Wilder busca problematizá-lo, explícita e implicitamente, efetuando seu mapeamento crítico.

Para tanto, como apontamos, foi necessária a criação de uma obra capaz de atrair o público através da utilização tradicional dos gêneros melodramático, *noir* e *Bildungsroman* – os quais apresentam uma história tradicional e palatável para o público geral e para a censura –, e que, simultaneamente, veiculasse uma crítica aceitável pelo *Breen Office*: o *passado* da indústria cinematográfica hollywoodiana. Essa crítica tem como base a leitura que divide os personagens de forma maniqueísta entre bons e maus – vilanizando Norma e transformando Gillis em vítima.

Entretanto, há uma outra possibilidade de leitura, a qual veicula uma crítica da indústria cultural contemporânea a Wilder. Aqui, apenas as consequências do *Red Scare* são retratadas, mas o motivo – devido à censura – sequer é mencionado, tornando-se evidente exatamente por sua ausência. Sobre essa “ausência visível”, Kracauer (2009, p. 313) comenta:

Não se pode negar, contudo, que na maioria dos filmes contemporâneo as coisas são bastante irrealistas. Eles pintam de rosa as instituições mais negras e borram de graxa as vermelhas. Mas com isto os filmes não deixam de refletir a sociedade. Ao contrário: quanto mais incorretamente apresentam a superfície das coisas, tanto mais corretos eles se tornam e tanto mais claramente refletem o mecanismo secreto da sociedade.

Dessa forma, a história aparentemente tradicional de amor, ou de crescimento pessoal, ou de relato jornalístico, ou de filme *noir*, dá conta de criticar a sociedade norte-americana, em especial àquela hollywoodiana, e, simultaneamente, de driblar a censura emergente e retratar esse novo momento histórico. Essas diversas leituras podem ser aprofundadas e compreendidas (ou não) de acordo com a experiência e com o repertório do espectador, uma vez que, como vimos, cada uma se dá de uma maneira, conta com um sistema diverso de causalidade e com elementos-chave que atuam de formas diferentes em cada uma das histórias. Assim, mesmo que contadas em paralelo, as histórias estão cifradas nos interstícios

uma das outras, de modo a esconder uma história secreta dentro de outra visível – história essa que pode, ou não, vir à tona.

Como apontamos, a estética melodramática permeia todos os gêneros utilizados na obra e, não à toa, culmina na decisão final do protagonista. Sua utilização veicula uma crítica ácida (válida até a atualidade) sobre os efeitos que a indústria cultural causa na subjetividade de todos – tanto daqueles que aí trabalham quanto de seu público –, devido ao seu caráter moralizante, fragmentador e que vai de encontro aos interesses coletivos. Ao destacar o melodrama como entrave para que percebamos os motivos socioeconômicos que regem nossas vidas, Wilder se utiliza de um gênero regressivo de uma forma progressista, pois o faz em chave crítica, refuncionalizando-o para apontar para a necessidade do pensamento crítico do espectador. Dessa maneira, aquilo que parece um problema de roteiro é, na verdade, uma forma inteligente de veicular uma crítica e de driblar a censura.

Podemos concluir, portanto, que o filme não é progressista apenas em seu conteúdo – por refletir sobre a alienação do trabalho e lhe propor alternativas; por apropriar-se do melodrama, transformá-lo e criticá-lo – mas também em sua forma (refuncionalização da profundidade de campo, do *close-up*, do espaço teatral uno e da utilização do melodrama como um “corpo estranho”), seguindo a premissa de Marx de que “a forma só é boa quando é a forma do conteúdo” (MARX apud COSTA, 2007, p. 104). Tal constatação nos leva a observar as utilizações técnicas aqui analisadas como significativas para a compreensão do filme, constituindo muitas vezes, como pudemos notar, em comentários inseridos pelo autor implícito visando instigar a análise crítica de seu espectador.

Esse movimento nos leva à questão principal da obra – a união dos trabalhadores em oposição ao trabalho alienado, o qual é difundido pelos mecanismos desenvolvidos pelo capitalismo (*star system* e *studio system*, no caso dos estúdios hollywoodianos) e aplicados *ad nauseum* por seus representantes. Visando problematizar essa questão, diversas estratégias são mobilizadas pelo autor implícito tematizando o posicionamento do trabalhador – o escritor, a ex-estrela, o ex-diretor, os músicos – diante da alienação da indústria cultural, de maneira a revelar os danos pessoais, sociais e psicológicos de profissionais considerados “bem-sucedidos”.

Outro tema que surge é o jogo de espelhamentos entre realidade e ficção, o qual se adensa ao confrontarmos Joe Gillis e Billy Wilder, pois o cineasta, ao contrário do protagonista, optou por permanecer na indústria cultural, uma vez que esta é uma das únicas formas de veicular seu trabalho para um público grande e diversificado. No entanto, ele fez a opção que nosso protagonista hesita e, ao final, rejeita por ter seu imaginário moldado por

essa indústria: opta pelo trabalho colaborativo e crítico, que tematiza o mundo do trabalho e mobiliza todos os artifícios possíveis para driblar uma censura crescente nos Estados Unidos – o *Red Scare* – de maneira a produzir um relato real e, ao mesmo tempo, espetacularizado (e passível de ser veiculado por essa indústria).

Wilder faz uma síntese, portanto, entre essas duas formas (real e aparato) – também feita, guardadas as devidas proporções, por Gillis. Esse, no entanto, por ter tido um processo incompleto de aprendizagem, não percebe o caráter moralizante de sua decisão final, uma vez que, como trabalhador, deveria perceber que todos são prostituídos. Esse movimento generalizante da experiência deveria ser visto, por ele, de maneira positiva, ao invés de agir como se a prostituição não existisse. Sua reação, a nosso ver, não denota necessariamente uma traição de sua classe social, mas sim revela que os esforços da indústria cultural em colonizar nosso imaginário foram bem sucedidos.

Em outras palavras, Gillis – assim como a esquerda hollywoodiana do período – está equipado para lutar, pois possui elementos suficientes para mapear as opções disponíveis. No entanto, ao optar pelo viés melodramático, há uma demonstração da sua falta de clareza política e, conseqüentemente, do desperdício de potencialidade.

Tal constatação surge em um momento bastante conturbado da história norte-americana e Wilder, através de *Sunset Boulevard*, busca trazer à tona, mesmo que veladamente, elementos pertinentes a ele que estavam ocultos aos olhos do espectador, mas que já assombravam a indústria fílmica: o desemprego e a perseguição política em Hollywood, os quais demandariam posicionamentos políticos precisos de seus protagonistas, aliando-se ou optando pelo individualismo. Essa demanda por posicionamentos culmina – dentre outros motivos apontados – na morte do narrador, uma vez que, ao forjar uma consciência de classe mas desperdiçar sua potencialidade para luta pela posse dos meios de produção, ele estaria produzindo sua própria morte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, T. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. **Notas de Literatura I**. São Paulo: Duas Cidades/34, 2003.
- ADORNO, T., HORKHEIMER, M. **Dialética do Esclarecimento**: Fragmentos Filosóficos. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- AMES, C. **Movies about the movies**: Hollywood Reflected. Kentucky: The University Press of Kentucky, 1997.
- ANDRADE, A. L. **Entretenimento Inteligente**: o cinema de Billy Wilder. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.
- _____. **O filme dentro do filme**: a metalinguagem no cinema. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.
- ARMSTRONG, R. Sunset Blvd. In: **Billy Wilder, American Film Realist**. North Carolina: McFarland & Company Inc. Publishers, 2002. Pp. 42-52.
- ASSIS, M. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Martin Claret, 1999.
- BAHR, E. **Weimar on the pacific**: German Exile Culture in Los Angeles and the crisis of Modernism. California: University of California Press, 2007.
- BARBOSA, J. A. Leituras: o intervalo da literatura; O dentro e o fora: a dimensão intervalar da literatura. In: _____. **A leitura do intervalo**. São Paulo: Iluminuras, 1990.
- BARREIRO, J. Los contextos del Cuplé inicial. Canción, Sicalipsis y Modernidad. **Revista Dossiers Feministes**, Cataluña, 2007, v. 10, pp. 85-100. Disponível em: <<http://www.raco.cat/index.php/DossiersFeministes/article/download/102541/153707>>. Acesso em: dez. 2012.
- BAUMAN, Z. **Vida para Consumo**: a transformação das pessoas em mercadoria. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

- BRANCO, N. F. **O poder vai dançar de Tim Robbins**: história, avanços e limites. 2010. 108f. Dissertação (Mestrado em Letras – dissertação não publicada) – Faculdade de Letras, Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
- BECKMAN, K. **Vanishing women**: magic, film, and feminism. Durham/London: Duke University Press, 2003.
- BELLINI, V. **Norma**. São Paulo: Editora Moderna/Folha de São Paulo, 2011. (Coleção Folha Grandes Óperas.)
- BENJAMIN, W. Que é teatro épico? Um estudo sobre Brecht; O autor como produtor; A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Obras escolhidas**: magia e técnica, arte e política. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2008. 11ª Ed. Pp. 78-90; 120-136; 165-196.
- _____. Jogo e Prostituição. In: _____. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. Obras escolhidas III. Tradução de José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Editora Basiliense, 2000. Pp. 237-271.
- BRECHMANS, T. **A música do filme**: tudo que você gostaria de saber sobre a música de cinema. São Paulo: Escrituras, 2008. 3ª Ed.
- BERNSTEIN, M. (Org.). **Controlling Hollywood**: censorship and regulation in the Studio Era. New Jersey: Rutgers University Press, 1999.
- BORDWELL, D. **Narration in the fiction film**. London: Routledge, 1985.
- BRECHT, B. **Brecht on Theatre**: The Development of an Aesthetic. John Willet, Trans. New York: Hill & Wang, 1964.
- _____. **Brecht on film and radio**. London: Methuen, 2000.
- BROE, D. **Film Noir, American Workers, and Postwar Hollywood**. Florida: UPF, 2008.
- BROWNE, N. The spectator-in0the-text: the rethoric of *Stagecoach*. In: MAST, G.; COHEN, M.; BRAUDY, L. **Film Theory and Criticism**: Introductory Readings. 4th Ed. New York/Oxford: Oxford University Press, 1992.

- CARDOSO, L. M. A problemática do Narrador: da literatura ao cinema. **Revista Lumina**, Juiz de Fora, jan/dez/2003, v. 6, n.1/2, pp. 57-72. Disponível em: <<http://www.esep.pt/cinesep/index.php/estudos-filmicos?download=1:problematica-do-narrador>>. Acesso em: out. 2012.
- CASPER, D. **Postwar Hollywood, 1946-1962**. Cambridge: Blackwell Publishing, 2008.
- CEREJA, R. W.; MAGALHÃES, T. C. Romantismo. In: _____. **Português: linguagens**. São Paulo: Atual Editora, 2003.
- CHANDLER, C. **Nobody's perfect. Billy Wilder – A personal Biography**. New York: Simon & Schuster, 2002.
- CHANDLER, Raymond. **Writers in Hollywood**. Disponível em: <www.theatlantic.com/magazine/archive/1945/11/writers-in-hollywood/306454/>. Acesso em: fev. 2013.
- CHATMAN, S. In defense of the Implied Author; The Implied Author at Work; The Literary Narrator; The Cinematic Narrator. In: _____. **Coming to Terms: The rethoric PF narrative in fiction and film**. Ithaca and London: Cornell University Press, 1990.
- COOK, D. A. **A History of Narrative Film**. New York: Norton & Company, 2004.
- COSTA, I. C. Brecht no cativeiro das forças produtivas. In: CEVASCO, M. E., OHATA, M. (org.). **Um crítico na periferia do capitalismo: reflexões sobre a obra de Roberto Schwarz**. São Paulo: Cia das Letras, 2007.
- CRAFTON, D. **The talkies: American Cinema's transition to sound 1926-1931**. History of the American Cinema. Volume 4. California: University of California Press, 1999.
- DAVIS, M. **City of Quartz: Excavating the Future in Los Angeles**. New York: Vintage Books, 1992.
- DAVID, R. **Jazz para principiantes**. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 1996.
- DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo**. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

- DENNING, M. **The Cultural Front:** the laboring of American Culture in the Twentieth Century. Verso: London, 2010.
- DICKENS, C. **Great Expectations.** London: Penguin Popular Classics, 1994.
- DORT, B. **O Teatro e sua realidade.** Trad. Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- DUERFAHRD, L. What Exposure is the World? The Desert Noir of *Ace in the Hole*. In: McNALLY, K. **Billy Wilder, movie-maker:** critical essays on the films. North Carolina: McFarland & Company Inc. Publishers, 2002. Pp. 11-25.
- DUPAS, G. **Tensões contemporâneas entre o público e o privado.** São Paulo: Paz e Terra, 2003.
- FISCHER, E. **A necessidade da arte.** Rio de Janeiro: LTC, 2007.
- FISCHER, L. Sunset Boulevard: Fading Stars. In: TODD, Janet. **Women and Film.** New York: Holmes and Meier, 1988. Pp. 97-113.
- GABBARD, G. O. **Psiquiatria Psicodinâmica na Prática Clínica.** Tradução: Maria Rita Secco Hofmeister. 4ª Ed. Porto Alegre: Artmed, 2006.
- GEMÜNDEN, G. **A foreign Affair:** Billy Wilder's American Films. New York: Berghahn Books, 2008.
- GLEDHILL, C. (Org). **Stardom:** Industry of Desire. London: Routledge, Taylor & Francis Group, 1991.
- GRAMSCI, A. **Americanismo e Fordismo.** Tradução de Gabriel Bogossian. São Paulo: Hedra, 2008.
- HAMILTON, I. **Writers in Hollywood:** 1915 – 1951. New York: Carroll & Graf Publishers Inc., 1990.
- HAYWARD, S. **Cinema Studies:** the key concepts. London: Routledge, 2000.
- HIRSCH, F. **The dark side of the screen:** film noir. Cambridge: Da Capo Press, 1981.

- HOLMES, S.; REDMOND, S. (Org.). **Stardom and Celebrity: a reader**. Los Angeles: SAGE Publications, 2007.
- HORNE, G. **Class Struggle in Hollywood: 1930 – 1950**. Moguls, mobsters, stars, reds & trade unionists. Texas: UTP, 2001.
- HUOT, H. **Do sujeito à imagem: uma história do olho em Freud**. Tradução: Claudia Berliner. São Paulo: Escuta, 1991.
- HUPPES, I. **Melodrama: O gênero e sua permanência**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- JAMESON, F. **A virada cultural: reflexões sobre o pós-moderno**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- JEWELL, R. B. **The golden age of cinema: Hollywood, 1929-1945**. Cambridge: Blackwell Publishing, 2007.
- KOZLOFF, S. **Invisible Storytellers: voice-over narration in American Fiction Film**. California: University of California Press, 1988.
- KRACAUER, S. **O ornamento da massa**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- LAWRENCE, A. **Echo and Narcissus: Women's voices in Classical Hollywood Cinema**. California: University of California Press, 1991.
- LEITE, L. C. M. **O foco narrativo (ou A polêmica em torno da ilusão)**. São Paulo: Ática, 1985.
- LÖWY, Michael. Um Marx Insólito. In: MARX, K. **Sobre o suicídio**. São Paulo: Boitempo, 2006.
- LUKÁCS, G. A reificação e a consciência do proletariado. In: _____. **História e Consciência de Classe: Estudos sobre a dialética Marxista**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister como tentativa de uma síntese. In: _____. **A teoria do romance**. São Paulo: Duas Cidades/34, 2000.

MAILER, N. **The Naked and the Dead**. New York: St. Martin's Press, 2000.

MAILES, G.; NIELSEN, M. **Hollywood's other blacklist: union struggle in the Studio system**. London: BFI Publishing, 1995.

MARX, K. **Sobre o suicídio**. São Paulo: Boitempo, 2006.

MCNALLY, K. 'Have they forgotten what a star looks like?' Image and Theme with Dino, Cagney and Fedora. In: _____. **Billy Wilder, movie-maker: critical essays on the films**. North Carolina: McFarland & Company Inc. Publishers, 2002. Pp. 87-101.

MELNIKOV, A. N. **A estrutura de classes dos Estados Unidos**. Tradução de J. Geraldo Guimarães. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

MILLS, W. **A nova classe média** [White Collar]. 2ª ed. Tradução de Vera Borda. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.

_____. **A elite do poder**. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

MOINE, R. **Cinema Genre**. Oxford: Blackwell Publishing, 2008.

MORIN, E. **The stars**. Translated by Richard Howard. Foreword by Lorraine Mortimer. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2005.

MULVEY, L. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A Experiência do Cinema**. São Paulo: Graal, 2008. Pp. 435-454.

NICOLAS, D. H. Tempo, espaço e apropriação social do território. In: SANTOS, M.; SOUZA, M. A. A.; SILVEIRA, M. L. (Org.) **Território, globalização e fragmentação**. 5ª Edição. São Paulo: Annablume, 2002.

NEVE, B. **Film and Politics in America: a social tradition**. London/New York: Routledge, 1992.

ORR, J. The Strange Passion of Film Noir. In: _____. **Cinema and Modernity**. Oxford: Polity Press, 1993.

PHILLIPS, G. D. **Some like it Wilder**: The life and Controversial Films of Billy Wilder. Kentucky: UPK, 2010.

PIGLIA, R. Sobre o Gênero Policial. Teses sobre o conto. In: **O Laboratório do Escritor**. São Paulo: Iluminuras, 1994.

_____. **O último leitor**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PINTO, G. A. **A organização do trabalho no século 20: taylorismo, fordismo e toyotismo**. 2ª ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

POMMER, M. E. A defasagem entre história e narrativa no discurso cinematográfico. **Seções do imaginário**, Famecos/PUCRS, maio 2003, Porto Alegre, v. 8, n. 9. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/article/view/781>>. Acesso em nov. 2012.

PURDY, S.; MORAIS, M.; FERNANDES, L.; KARNAL, L. **História dos Estados Unidos das origens ao século XXI**. São Paulo: Contexto, 2007.

ROSENFELD, A. **O teatro épico**. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. **Cinema**: Arte e Indústria. São Paulo: Perspectiva, 2002.

SALAS, H. **Tango para principiantes**. 1ª Ed. 2ª Impressão. Buenos Aires: Era Naciente, 2004.

SCHWARZ, R. A poesia envenenada de Dom Casmurro. In: _____. **Duas meninas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SHAW, I. **The Young Lions**. South Carolina: South Carolina Press, 2004.

SIKOV, E. **On Sunset Boulevard**: the life and times of Billy Wilder. New York: Hyperion, 1998.

SINYARD, N.; TURNER, A. **Journey down Sunset Boulevard: The films of Billy Wilder.** Great Britain: BCW Publishing Limited, 1979.

STAGGS, S. **Close-up on Sunset Boulevard: Billy Wilder, Norma Desmond and the Dark Hollywood Dream.** New York: St. Martin's Press, 2002.

STAIGER, J. Seeing stars. In: GLEDHILL, C. (Org). **Stardom: Industry of Desire.** London: Routledge, Taylor & Francis Group, 1991.

STAM, R. **O Espetáculo Interrompido: Literatura e Cinema de Desmistificação.** Trad. José Eduardo Moretzsohn. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

_____. **Introdução à teoria do Cinema.** Trad. Fernando Mascarello. São Paulo: Papirus Ed., 2009.

STEVICK, P. Henry James: The house of fiction; Wayne C. Booth: Distance and Point-of-view, an essay in classification; Norman Friedman: Point-of-view in Fiction, the development of a critical concept. In: _____. **The Theory of the Novel.** London/New York: Collier Macmillan Oublishers/The Free Press, 1967.

STRAUSS, Richard. **Salomé.** São Paulo: Editora Moderna/Folha de São Paulo, 2011. (Coleção Folha Grandes Óperas.)

SZONDI, P. **Teoria do drama moderno (1880-1950).** Trad. Luís Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify Edições, 2001.

_____. **Teoria do drama burguês.** Trad. de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

TANAKA, Elder. **Jazz, indústria cultural e política em Kansas City, de Robert Altman.** 2010. 129f. Dissertação (Mestrado em Letras – dissertação não publicada) – Faculdade de Letras, Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

THOMASSEAU, J. M. **O Melodrama.** São Paulo: Perspectiva, 2012.

TODD, Janet (Org.). **Women and Film.** New Series. Volume 4. New York/London: Holmes & Meier, 1988.

WILDE, O. Salome. In: _____. **The Collected Works of Oscar Wilde**. London: Wordsworth, 1997.

WILDER, B. **Sunset Boulevard**; with an introduction by Jeffrey Meyers. California: UCP, 1999.

WOLFE, D. **The Black dahlia files**: the mob, the moguls and the murder that transfixed Los Angeles. New York: HarperCollins Publisher Inc., 2005.

XAVIER, I. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 1984.

_____. **O olhar e a voz**: a narração multifocal do cinema e a cifra da História em São Bernardo. In: Literatura e Sociedade. Nº. 02. São Paulo: FFLCH/USP, 1997.

_____. **O Olhar e a Cena**: melodrama, Hollywood, Cinema Novo. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ZOLOTOW, M. **Billy Wilder in Hollywood**. Foreword by Jack Lemmon. New York: Limelight editions, 1992.

Filmes citados:

A dália azul. Diretor: George Marshall. Estados Unidos da América: Paramount, 1946. 1 filme (96 minutos), colorido. Título original: *The Blue Dahlia*.

A oitava esposa do Barba-Azul. Diretor: Ernst Lubitsch. Estados Unidos da América: Paramount Pictures, 1938. 1 filme (80 minutos), p&b. Título original: *Bluebeard's Eighth Wife*.

A Porta de Ouro. Diretor: Mitchell Leisen. Estados Unidos da América: Paramount Pictures, 1941. 1 filme (116 minutos), p&b. Título original: *Hold Back the Dawn*.

A primeira página. Diretor: Billy Wilder. Estados Unidos da América: Universal Pictures, 1974. 1 filme (105 minutos), colorido. Título original: *The Front Page*.

Brilho Eterno de uma Mente sem Lembranças. Diretor: Michel Gondry. Estados Unidos da América: Focus Features, 2004. 1 filme (108 minutos), colorido. Título original: *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*.

Cidadão Kane. Diretor: Orson Welles. Estados Unidos da América, Mercury Productions/RKO Radio Pictures, 1941. 1 filme (119 minutos), p&b. Título original: *Citizen Kane*.

Crepúsculo dos Deuses. Diretor: Billy Wilder. Estados Unidos da América, Paramount, 1950. 1 filme (110 minutos), p&b. Título original: *Sunset Boulevard*.

Fedora. Diretor: Billy Wilder. Estados Unidos da América: United Artists, 1978. 1 filme (114 minutos), colorido. Título original: *Fedora*.

Free and Easy. Diretor: Buster Keaton. Estados Unidos da América: MGM, 1930. 1 filme (92 minutos), p&b. Título original: *Free and Easy*.

George: O Rei da Floresta. Diretor: Sam Weisman. Estados Unidos da América, Walt Disney Pictures/Mandeville Films/Jay Ward Productions, 1997. 1 filme (92 minutos), colorido. Título original: *George of the jungle*.

Hearts of the world. Diretor: D. W. Griffith. Estados Unidos da América: Paramount Pictures, 1918. 1 filme (117 minutos), p&b. Título original: *Hearts of the world*.

Intolerância. Diretor: D. W. Griffith. Estados Unidos da América: Triangle Distributing Corporation, 1916. 1 filme (210/197 minutos), p&b. Título original: *Intolerance*.

Maridos Cegos. Diretor: Erich von Stroheim. Estados Unidos da América: Universal Film Manufacturing Company, 1919. 1 filme (91 minutos), p&b. Título original: *Blind husbands*.

Minha Rainha. Diretor: Erich von Stroheim. Estados Unidos da América: United Artists, 1929. 1 filme (101 minutos), p&b. Título original: *Queen Kelly*.

Montanha dos Sete Abutres. Diretor: Billy Wilder. Estados Unidos da América: Paramount Pictures, 1951. 1 filme (111 minutos), colorido. Título original: *Ace in the Hole*.

Nascimento de uma nação. Diretor: D. W. Griffith. Estados Unidos da América: David W. Griffith Corp., 1915. 1 filme (133/190 minutos), p&b. Título original: The birth of a nation.

O Cantor de Jazz. Diretor: Alan Crosland. Estados Unidos da América: Warner Bros., 1927. 1 filme (89/96 minutos), p&b. Título original: The Jazz Singer.

O homem com a câmera na mão. Diretor: Dziga Vertov. União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, 1929. 1 filme (68 minutos), p&b. Título original: Tchelovek s kinoapparatom.

O pecado mora ao lado. Diretor: Billy Wilder. Estados Unidos da América: 20th Century Fox, 1955. 1 filme (105 minutos), colorido. Título original: The seven year itch.

Os quatro cavaleiros do apocalipse. Diretor: Rex Ingram. Estados Unidos da América: Metro Pictures Corporation, 1921. 1 filme (134/156 minutos), p&b. Título original: The four horsemen of the Apocalypse.

Ouro e Maldição. Diretor: Erich von Stroheim. Estados Unidos da América: The Goldwin Company/MGM, 1924. 1 filme (462/140/239 minutos), p&b. Título original : Greed.

Pacto de Sangue. Diretor: Billy Wilder. Estados Unidos da América: Paramount Pictures/Universal Studios, 1944. 1 filme (107 minutos), p&b. Título original: Double Indemnity.

Paramount em Grande Gala. Diretor: Dorothy Arzner, Otto Brower, Edmund Goulding, Victor Heerman, Edwin. H. Knopf, Rowland V. Lee, Ernst Lubtisch, Lothar Mendes, Victor Schertzinger, A. Edward Sutherland, Frank Tuttle. Estados Unidos da América: Paramount Studios, 1930. 1 filme (102 minutos), p&b. Título original: Paramount on Parade.

Quanto mais quente melhor. Diretor: Billy Wilder. Estados Unidos da América: United Artists, 1959. 1 filme (122 minutos), p&b. Título original: Some like it hot.

Sex and the City. Diretor: Michael Patrick King. Estados Unidos da América: Cold Spring Pictures/HBO Films/The Montecito Picture Company, 2008. 1 filme (145 minutos), colorido. Título original: Sex and the City.

Sorteio Amoroso. Diretor: Wilhelm Thiele. Estados Unidos da América: Fox Film Corporation, 1935. 1 filme (82 minutos), p&b. Título original: The Lottery Lover.

Supremacia Bourne. Diretor: Paul Greengrass. Estados Unidos da América: Kennedy/Marshall Ludlum Entertainment, 2004. 1 filme (108 minutos), colorido. Título original: The Bourne Supremacy.

Testa-de-Ferro por Acaso. Diretor: Martin Ritt. Estados Unidos da América, Columbia Pictures, 1976. 1 filme (95 minutos), colorido. Título original: The Front.

Tempos Modernos. Diretor: Charles Chaplin. Estados Unidos da América: United Artists, 1936. 1 filme (87 minutos), p&b. Título original: Modern Times.