

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

**A REPRESENTAÇÃO DA DECADÊNCIA EM *DOCE PÁSSARO DA JUVENTUDE*,
DE TENNESSEE WILLIAMS, E *CREPÚSCULO DOS DEUSES*, DE BILLY WILDER**

BERNARDO ALE ABINADER

MANAUS – AM

2017

BERNARDO ALE ABINADER

**A REPRESENTAÇÃO DA DECADÊNCIA EM *DOCE PÁSSARO DA JUVENTUDE*,
DE TENNESSEE WILLIAMS, E *CREPÚSCULO DOS DEUSES*, DE BILLY WILDER**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) – linha de pesquisa Estudos Literários – do Instituto de Ciências Humanas e Letras da Universidade Federal do Amazonas (UFAM), para obtenção do título de Mestre em Letras/Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Lajosy Silva

MANAUS – AM

2017

Ficha Catalográfica

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

A148r Abinader, Bernardo Ale
A representação da decadência em Doce pássaro da juventude,
de Tennessee Williams, e Crepúsculo dos deuses, de Billy Wilder /
Bernardo Ale Abinader. 2017
155 f.: il.; 31 cm.

Orientador: Lajosy Silva
Dissertação (Letras) - Universidade Federal do Amazonas.

1. Decadência. 2. Tennessee Williams. 3. Billy Wilder. 4. Teatro
Norte-Americano. 5. Cinema Norte-Americano. I. Silva, Lajosy II.
Universidade Federal do Amazonas III. Título

FOLHA DE APROVAÇÃO

ABINADER, Bernardo Ale

A representação da decadência em *Doce pássaro da juventude*, de Tennessee Williams, e *Crepúsculo dos deuses*, de Billy Wilder

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) – linha de pesquisa Estudos Literários – do Instituto de Ciências Humanas e Letras da Universidade Federal do Amazonas (UFAM), para obtenção do título de Mestre em Letras/Estudos Literários.

Aprovado em 09 de fevereiro de 2017

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Lajosy Silva

Universidade Federal do Amazonas - UFAM

Profa. Dra. Nícia Petreceli Zucolo

Universidade Federal do Amazonas - UFAM

Prof. Dr. Fulvio Torres Flores

Universidade Federal do Vale do São Francisco – UNIVASF

Aos meus pais e ao Hemanuel, por tudo.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Lajosy Silva, por seu profissionalismo, pela orientação comprometida, pela generosidade e apoio, por confiar em meu trabalho e por sempre me incentivar a ir além desde a graduação, contribuindo para que eu acreditasse ser capaz de concluir um mestrado.

À Profa. Dra. Nícia Zucolo, pela leitura atenta, pela contribuição na qualificação e pelas aulas maravilhosas que foram essenciais para conclusão deste trabalho e para minha formação acadêmica.

Ao Prof. Dr. Fúlvio Flores, pela participação na qualificação e pelos comentários preciosos que contribuíram enormemente para esta dissertação.

À Ana Patrícia Queiroz, pela amizade inestimável, pela generosidade e pelas muitas ajudas que foram essenciais para a conclusão deste trabalho.

À minha mãe, pelo estímulo imprescindível e pela ternura que me ensinou a ver o mundo de forma mais generosa.

Ao meu pai, que, desde quando eu era muito novo, sempre me incentivou muito a estudar e ler, me apresentando o mundo da literatura e suscitando em mim o desejo por uma sociedade mais justa.

Ao Hemanuel Veras, pela revisão do meu texto, pelo apoio, pela compreensão, pelo companheirismo, e por fazer com que eu acreditasse mais em mim, incutindo a energia necessária para a realização deste trabalho.

A todos que, de alguma maneira, contribuíram para que este estudo se realizasse.

RESUMO

O presente estudo tem como objetivo analisar comparativamente a peça *Doce pássaro da juventude*, de 1959, do dramaturgo Tennessee Williams, e o filme *Crepúsculo dos deuses*, de 1950, do cineasta Billy Wilder, com foco na decadência, observando como este aspecto foi representado e qual função desempenha no texto dramático e no filme. Nos dois objetos de estudo figuram personagens atrizes que, no passado, foram famosas estrelas de cinema, mas que agora se encontram relegadas ao ostracismo por Hollywood. Há personagens masculinas na peça e no filme que desejam, mas não conseguem alcançar a fama na indústria cinematográfica americana e estabelecem uma relação de prostituição com as atrizes. São figuras apresentadas como decadentes, narcisistas, materialistas e que têm finais trágicos. Também há, além dessas, outras personagens e aspectos nas obras selecionadas que expõem facetas decadentes da sociedade americana da época, como a representação do conservadorismo religioso em *Doce pássaro da juventude* e das relações de trabalho no cinema em *Crepúsculo dos deuses*. Por meio das personagens nas obras e no modo como elas se relacionam entre si e com a sociedade que as cercam, é possível verificar uma análise feita pelos autores das consequências negativas do capitalismo, da indústria cinematográfica e do puritanismo da sociedade americana.

Palavras-chave: Decadência, Tennessee Williams, Billy Wilder, Teatro Norte-Americano, Cinema Norte-Americano, Sociedade americana

ABSTRACT

This study has the purpose of analyzing comparatively the play *Sweet bird of youth*, of 1959, by the playwright Tennessee Williams, and the movie *Sunset Boulevard*, of 1950, by the filmmaker Billy Wilder, focusing on the decadence, observing how this aspect was represented and what purpose it has in the text and in the film. In both study objects, there are characters who were famous movie stars in the past, but now are relegated to ostracism by Hollywood. There are male characters in the play and the movie who want, but cannot achieve fame in the American film industry and they establish a prostitution relationship with the actresses. These are people presented as decadent, narcissistic, materialistic and have tragic endings. Furthermore, there are other characters and aspects of the selected works that expose decadent facets of American society at the time, as the representation of religious conservatism in *Sweet bird of youth* and the working relationship in the film *Sunset Boulevard*. By analyzing the characters in the works and how they relate with each other and with the society which surrounds them, it is possible to verify a commentary done by the authors about the negative consequences of capitalism, of the film industry and of the conservatism in the American society.

Keywords: Decadence, Tennessee Williams, Billy Wilder, North American Theater, North American Cinema, American Society

LISTA DE FIGURAS

Todas as figuras presentes ao longo deste texto foram elaboradas pelo autor deste trabalho. Portanto, considerar para todas as figuras, “Fonte: elaborada pelo autor”.

Figuras 1 e 2: relação entre Norma (patrão) e Joe e Max (empregados).....	95
Figuras 3 e 4: novamente a relação entre Norma (patrão) e Joe e Max (empregados).....	97
Figura 5: Norma vigiando o trabalho de Joe.....	100
Figura 6: Joe preso na porta da mansão.....	100
Figura 7 e 8: porta da mansão que remete à uma cadeia.....	100
Figuras 9 e 10: Joe, Max e Norma no carro da atriz.....	101
Figuras 11: Joe, Max e Norma no carro da atriz, imagem de Max sobrepõe a de Joe.....	101
Figuras 12 e 13: festa de Norma.....	102
Figuras 14 e 15: contraste entre a festa de Norma e a festa de Artie.....	104
Figuras 16 e 17: piscina de Norma.....	105
Figuras 18 e 19: Joe trabalhando com Betty.....	106
Figura 20: Mansão de Norma.....	107
Figura 21: Norma atrás de persianas.....	107
Figura 22: Joe se encontra com Norma.....	108
Figura 23: primeiros diálogos entre Norma e Joe.....	109
Figura 24: rosto de Norma em tom lustroso.....	109
Figuras 25 e 26: mãos vampirescas de Norma.....	110
Figura 27: galhos secos na entrada do quarto de Joe.....	111
Figura 28: Norma assistindo seu filme.....	111
Figura 29, 30, 31, 32: tratamento estético de Norma.....	115
Figura 33: set de filmagem do filme <i>Sansão e Dalila</i>	121
Figura 34, 35, 36: set de filmagem.....	125
Figuras 37 e 38: Norma se olhando no espelho.....	133
Figuras 39 e 40: sala da mansão de Norma.....	134
Figura 41: Joe morto na piscina.....	139
Figura 42: cena final de Norma.....	139

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	09
1. Tennessee Williams e Billy Wilder: panorama biográfico.....	18
1.1 A dramaturgia de Tennessee Williams: considerações e reflexões.....	18
1.2 Billy Wilder e a indústria cinematográfica.....	30
2. Uma leitura analítica de <i>Doce pássaro da juventude</i>.....	40
2.1 Enredo de <i>Doce pássaro da juventude</i>	40
2.2 Contexto histórico de <i>Doce pássaro da juventude</i>	41
2.3 Boss Finley e St. Cloud: o conservadorismo americano.	43
2.4 Heavenly e o silenciamento da mulher.....	56
2.5 Alexandra e a indústria cinematográfica.....	61
2.6 Chance e a virilidade em crise.....	70
2.7 O tempo e o pássaro: a tragédia de Chance.....	76
3. <i>Crepúsculo dos deuses</i>: uma análise cinematográfica.....	86
3.1 Enredo de <i>Crepúsculo dos deuses</i>	86
3.2 Contexto histórico de <i>Crepúsculo dos deuses</i>	88
3.3 Joe Gillis e as relações de trabalho em Hollywood.....	89
3.4 Norma Desmond e o <i>star-system</i>	107
3.5 O uso da metalinguagem.....	120
3.6 A indústria cinematográfica americana, melodrama e sociedade do espetáculo em <i>Crepúsculo dos deuses</i>	125
CONSIDERAÇÕES FINAIS	141
REFERÊNCIAS.....	151

INTRODUÇÃO

No verão de 1945, o término da Segunda Guerra Mundial consagrou os Estados Unidos como a grande nação vitoriosa, acarretando um *boom* financeiro que gerou riqueza e tornou o país a maior potência econômica mundial. Com o advento de uma “nova” América, moderna, mais consumista e mais rica, procurou-se promover ainda mais o *American way of life* (ou *Sonho Americano*) o estilo de vida americano baseado no individualismo, na prosperidade econômica, no conservadorismo protestante e no patriarcado.

Algumas pessoas, que não conseguiram se inserir no novo contexto, se encontraram deslocadas e excluídas. No filme *Crepúsculo dos deuses* (*Sunset Boulevard*), de 1950, temos personagens que representam esse contexto pós-guerra, ou seja, que não se adequaram à “nova” América. A atriz Norma Desmond não se adequou ao novo sistema hollywoodiano, incapaz de transitar do cinema mudo para o sonoro, além de ser descartada pelo *star system*, um sistema de criação, promoção e exploração de artistas de cinema, as tornando mercadorias, cujo objetivo é gerar lucro para a indústria, transformando os filmes em veículos para projetar atrizes e atores de um determinado estúdio. É um sistema excludente que privilegia sobretudo atrizes mais novas que se encaixam num perfil de beleza imposto por causa de sua idade. O roteirista desempregado Joe Gillis tenta sobreviver na indústria cinematográfica, mas não consegue colher as promessas do *Sonho Americano*, vendidos pelo cinema do qual ele deseja fazer parte.

Na peça *Doce pássaro da juventude* (*Sweet Bird of Youth*) de 1959, também temos personagens deslocadas, como o gigolô aspirante a ator de cinema, Chance Wayne, que também deseja se inserir no ideal de felicidade do *Sonho Americano*, e a atriz, também descartada pela indústria cinematográfica e pelo *star system* por causa da idade, Alexandra Del Lago. São pessoas que estão à margem de uma sociedade em transição, traçando um percurso rumo à ruína.

A decadência dessas personagens tem relação com suas fraquezas, com seus “demônios”. Elas são narcisistas, desejam a fama, dinheiro, e querem ser jovens para sempre; porém, é possível observar que a trajetória delas é motivada por uma sociedade igualmente decadente que, apesar de rica, é marcada pela alienação e consumismo.

Nas obras de Tennessee Williams e de Billy Wilder encontra-se, mesmo que às vezes de forma velada, uma preocupação em representar a sociedade em que vivem e traçar críticas às injustiças sociais de seu tempo. Procurou-se, neste estudo, evidenciar quais denúncias operam nas obras selecionadas e como a estética da decadência é utilizada para expor os desdobramentos de um sistema dominante e pernicioso nas personagens e suas trajetórias.

No que tange à correlação entre literatura e sociedade, é levado em consideração na análise aquilo que é *interno*, pois “o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*” (CÂNDIDO, 2006, p. 14). É estudada, no *corpus* selecionado, a representação da sociedade americana, o *interno*, enquanto elemento que age sobre as personagens, desempenhando um papel específico na estrutura das obras, para que então esta análise possa ajudar o leitor a compreender melhor aquela sociedade, o *externo*.

A peça e o filme em questão têm similaridades em suas temáticas, como o imperativo da perda da juventude que pesa sobre as personagens atrizes. Essas obras, ademais, também apresentam assuntos diferentes, como a questão do conservadorismo de St. Cloud em *Doce pássaro da juventude* e a temática das relações de trabalho em *Crepúsculo dos deuses*. A proposta, entretanto, não é realizar um estudo comparado, e sim analisar a representação da decadência nos dois objetos de estudo, investigando tanto as questões semelhantes quanto as diferentes de ambos, almejando demonstrar o exame acerca da sociedade americana feito pelos autores por meio da estética decadentista.

Sobre o termo “decadência”, Jacques Le Goff (1990), no livro *História e memória*, diz que a evolução desse conceito na história é um dos mais confusos e difíceis de se seguir. Sua origem exata é incerta, embora se acorde que tenha sido criado por historiadores e pensadores da Antiguidade greco-romana (p. 375).

Na Idade Moderna, o conceito de decadência se aproxima ao conceito de ruína e morte dos conjuntos históricos, e é encontrado em teorias relacionadas com à involução e também no pensamento de teóricos do progresso dialético da história, como Marx e Lukács (LE GOFF, 1990, p. 377). Em *O capital*, de Karl Marx, temos o seguinte trecho:

A natureza não produz de um lado possuidores de dinheiro e de mercadorias e, do outro, meros possuidores das próprias forças de trabalho. Essa relação não faz parte da história natural nem tampouco é social, comum a todos os períodos históricos. Ela mesma é evidentemente o resultado de um desenvolvimento histórico anterior, o produto de muitas revoluções econômicas, da **decadência** de toda uma série de formações mais antigas da produção social. (MARX, 1996, p. 287, grifo meu)

Marx diz que foi a *decadência* das formações sociais mais antigas que causou a transformação do dinheiro em capital, a compra e venda da força de trabalho e, logo, o sistema capitalista moderno. Não é natural, segundo o teórico, a divisão de trabalho e as classes sociais. Elas são resultado da decadência de uma sociedade.

A palavra “decadência” se torna cada vez mais usada para denunciar a ruína de todo um sistema, se relacionando com a “ideia de vulnerabilidade das civilizações” (LE GOFF, 1990, p. 394). Em *Doce pássaro da juventude* e *Crepúsculo dos deuses*, há uma exposição da decadência de uma sociedade. São mostradas as consequências do capitalismo em um país que tem uma das formas mais icônicas desse sistema. Trata-se, contudo, não de uma decadência financeira, mas sim da sociedade como um todo, que gera egocentrismo e narcisismo, e que tende a valorizar as classes mais privilegiadas em detrimento de grupos minoritários que se tornam marginalizados.

Lukács, ao estudar Marx, utiliza o termo “decadência” para teorizar sobre o declínio da ideologia burguesa. Para Lukács:

A **decadência** ideológica surge quando as tendências da dinâmica objetiva da vida cessam de ser reconhecidas, ou são mais ou menos ignoradas, ao passo que se introduzem em seu lugar desejos subjetivos, vistos como a força motriz da realidade (LUKACS, 1968, p. 99, grifo meu).

É apontada como decadente, pelo teórico, a ideologia burguesa que passa a ignorar as “tendências da dinâmica objetiva da vida”, ou seja, que rompe com a evolução humana e introduz “desejos subjetivos” que não são naturais. Desejos que, muitas vezes, visam ao progresso da própria classe burguesa, e não da sociedade como um todo; desejos egoístas e fúteis como a ânsia de permanecer jovem e a vontade de ter dinheiro e fama, temas tratados nas obras selecionadas.

A noção de “decadência”, utilizada neste trabalho, está relacionada com a de Lukács e Marx. Denuncia-se, por meio dessa noção, a ruína de uma sociedade, expondo a sua ideologia dominante que impulsiona desejos e muitas vezes motiva as pessoas que não se encaixam em seus padrões, representadas pelas personagens, a terem atitudes autodestrutivas ou mesmo a enlouquecer.

No teatro, a personagem apresenta uma importância maior que em outras artes literárias, pois ela funda a arte dramática, tendo em vista a comumente ausência de outras instâncias narrativas. No cinema e na literatura, há a presença de imagens e palavras que contam a história, ao passo que, na maioria das vezes, sob o palco, não há instâncias narrativas que intermediam o nosso acesso a personagem.

Em todas as artes literárias e nas que exprimem, narram ou representam um estado ou estória, a personagem realmente “constitui” a ficção. Contudo, no teatro a personagem não só constitui a ficção, mas “funda”, onticamente, o

próprio espetáculo (através do ator). É que o teatro é integralmente ficção, ao passo que o cinema e a literatura podem servir, através das imagens e palavras, a outros fins (documento, ciência, jornal). Isso é possível porque no cinema e na literatura são as imagens e as palavras que “fundam” as objectualidades puramente intencionais, não as personagens. É precisamente por isso que no próprio cinema e literatura ficcionais as personagens, embora realmente constituam a ficção, e a evidenciem de forma marcante, podem ser dispensadas por certo tempo, o que não é possível no teatro. O palco não pode permanecer “vazio”.

[...]. Uma personagem muda não pode permanecer sozinha no palco. Já no cinema ou romance, a personagem pode permanecer calada durante bastante tempo, porque as palavras ou imagens do narrador ou da câmera narradora se encarregam de comunicar-nos os seus pensamentos, ou, simplesmente, os seus afazeres, o seu passeio solitário etc. No teatro, o homem é o centro do universo. (ROSENFELD, 2002, p. 31-32)

As palavras de um romance e as imagens de um filme constituem a ficção e podem servir como instâncias narrativas, havendo mesmo a possibilidade de dispensar a personagem da ação por um momento (ou por toda a ação em obras mais experimentais). No teatro isso é improvável, visto que é atípico o palco permanecer sem atores e atrizes por muito tempo. Esse fato realça o aspecto narrativo do cinema e do romance, enquanto que no teatro é a ação que ganha maior importância.

Sempre em que há narradores em uma ficção, há a possibilidade de se desconfiar daquilo que é apresentado, visto que aquele quem narra pode distorcer, ocultar ou amplificar alguns fatos. A desconfiança em relação à narrativa é geralmente analisada em romances, mas também há exemplos notáveis no cinema em que a problemática do narrador é levantada como *Cidadão Kane* (1941), de Orson Welles, onde a personalidade central é apresentada por meio de testemunhos, e não conhecemos o ponto de vista de Charles Foster Kane, contribuindo para o mistério que cerca a personagem; outro exemplo famoso é *Rashomon* (1950), de Akira Kurosawa, em que uma ação é contada por diferentes personagens, havendo contradições entre os pontos de vista.

No drama, a presença de instâncias narrativas é menos comum, sobretudo no drama “puro”, pois o “autor” está ausente, não há mais quem apresente os acontecimentos: estes se apresentam por si mesmos, como na realidade, não sendo aparentemente filtradas por nenhum mediador. O mundo é introduzido como autônomo absoluto, emancipado do narrador, e a personagem também se apresenta como autônoma, dialogando sem a interferência do autor.

Este se manifesta apenas nas didascálias¹ que, no palco, são absorvidas pelos atores e cenários (ROSENFELD, 1985, p. 29-30).

Para que haja o teatro no qual o “autor” se encontra ausente, ou seja, para que aconteça a arte dramática de “pureza ideal”, a peça precisa ter uma estrutura na qual os acontecimentos sejam apresentados por meio de um encadeamento lógico:

Estando o “autor” ausente, exige-se no drama o desenvolvimento autônomo dos acontecimentos, sem intervenção de qualquer mediador, já que o “autor” confiou o desenrolar da ação a personagens colocados em determinada situação. O começo da peça não pode ser arbitrário, como que recortado de uma parte qualquer do tecido denso dos eventos universais, todos eles entrelaçados, mas é determinado pelas exigências internas da ação apresentada. E a peça termina quando esta ação nitidamente chega ao fim. Concomitantemente impõe-se rigoroso encadeamento causal, cada cena sendo a causa da próxima e esta sendo o efeito da anterior: o mecanismo dramático move-se sozinho, sem a presença de um mediador que o possa manter funcionando (ROSENFELD, 1985, p. 30).

Em *Doce pássaro da juventude* as personagens estão postas em situações nas quais elas, impulsionadas pelos seus desejos, desencadeiam a ação que se desenrola em um dia e se move sem a interferência de um “autor”. Apesar da ausência de instâncias narrativas no drama, devido à ausência de um “autor” e narrador, há obras no teatro moderno em que essa possibilidade existe. Um exemplo notável é em *Zoológico de vidro* (*The Glass Menagerie*) de 1944, do próprio Tennessee Williams, que inicia com a personagem Tom se dirigindo ao público, falando que a peça que irão assistir trata das memórias dele, o que abre margem para se desconfiar da veracidade das situações que são presenciadas, havendo a possibilidade de algumas terem sido amplificadas ou minimizadas.

Por mais que nossa análise de *Doce pássaro da juventude* tenha sido feita a partir do texto, levou-se em consideração essa ausência de instâncias narrativas, logo, o estudo não se deteve na possibilidade de existir um narrador que possa ser confiável ou não, ademais, não há indicações de narradores na peça como há em *Zoológico de vidro*. O estudo foca nos diálogos e nas didascálias, sendo nas marcações cênicas o único momento em que podemos encontrar o “autor”, tendo em vista que, no caso específico da peça em questão, há alguns trechos nos quais a descrição textual se estende, revelando aspectos das personagens e das situações, fugindo do “purismo” da arte dramática e contribuindo para o entendimento de como a decadência se estabelece na obra. Também há uma marcante presença de recursos como iluminação, música,

¹ Didascália que é referido aqui é tudo aquilo que não é diálogo no texto teatral. Também chamada de direção de cena, indicações cênicas ou rubricas (UBERSFELD, 2013, p.6).

sons e imagens, que colaboram para a criação de uma atmosfera mais expressionista na obra. Tais elementos, comuns na obra de Tennessee Williams, também podem ser considerados como instâncias narrativas sutis, visto que elas se configuraram como um “toque” do autor na peça, valorizando certos aspectos da história.

Em *Crepúsculo dos deuses*, por outro lado, há um narrador de fato que intermedia constantemente o nosso acesso às imagens, além da própria linguagem cinematográfica que, por meio de uma série de recursos como cortes, aproximações, distanciamentos, *close ups*, movimentos e posicionamentos de câmera e etc. destaca certos elementos do filme e pode ser considerada como uma instância narrativa. Por conta disso, são levadas em consideração neste estudo as possíveis instâncias narrativas em *Crepúsculo dos deuses*, observando o que pode ter sido distorcido e por que.

Os objetos de estudo selecionados podem ser classificados como tragédias, pois as personagens sofrem, como Lesky (2006, p. 32) define, uma *considerável altura da queda*, a ruína de um mundo ilusório para o abismo da desgraça, sendo este mundo ilusório, nas obras selecionadas, a possibilidade de ser famoso (ou voltar a ser famoso), de ser jovem outra vez e de estabelecer um relacionamento amoroso com o objeto de desejo.

No que concerne a tragédia moderna, Lesky (2006, p. 33) diz que, antigamente, a tragédia era protagonizada por reis, homens de estado ou heróis e, somente no século XIX, com o desenvolvimento da tragédia burguesa, a alta categoria social do herói trágico deixa de ser um requisito, e a tragédia passa a envolver pessoas que não são necessariamente de alta classe social. Os heróis da tragédia antiga caem ainda nobres, eles não perdem o status social apesar da queda; enquanto que na moderna, os heróis podem cair sem necessariamente ter sequer iniciado a ação em um patamar social elevado. Os heróis modernos podem, inclusive, se encontrar num estado de decadência no início da obra, sendo esse estado agravado no decorrer da narrativa, que é o que ocorre em *Doce pássaro da juventude* e *Crepúsculo dos deuses*.

De acordo com Raymond Williams (2002, p. 47), a crescente secularização da tragédia, após o período medieval, faz com que sua força motriz se torne cada vez mais uma questão de comportamento do que uma condição ou um erro metafísico. Na tragédia moderna, há uma ênfase sobre o destino pessoal, com personagens que trazem a tragédia dentro de si, causando sua própria punição, vítimas de si mesmos; enquanto que na tragédia antiga o contexto era explicitamente metafísico e os fatores que causavam a tragédia eram externos. Também de acordo com o autor:

A ação trágica dos gregos não se baseava em indivíduos, ou na psicologia individual, em qualquer dos sentidos que nós a ela atribuímos. Essa tragédia fundamentava-se na história, e não numa história humana, somente. O seu ímpeto vinha não da personalidade de um indivíduo, mas do legado e das relações de um homem, num mundo que em última análise o transcendia. [...]. À época de Shakespeare e Marlowe, a estrutura que agora conhecemos estava sendo ativamente formada: um homem individualizado, com suas próprias aspirações, com sua natureza própria, inserido numa ação que acaba por levá-lo à tragédia. (WILLIAMS, R., 2002, p. 120)

A tragédia grega baseava-se numa história coletiva que tinha o intuito de representar um legado histórico, enquanto a tragédia moderna, cuja estrutura começou a ser formada na época de Shakespeare e Marlowe, foca numa história individual, e no herói agora representando um homem individualizado. A tragédia moderna é pessoal, pois não vai impactar a vida de outros e da sociedade, ela vem confirmar a sociedade e a ordem estabelecida. Nas obras selecionadas, as narrativas focam nas trajetórias individuais das personagens trágicas, expondo a natureza, as aspirações e o comportamento autodestrutivo delas, se estabelecendo como tragédias modernas.

Norma, Chance e Alexandra têm fascínio pela fama, querem ser (ou voltar a ser) celebridades, e, para tanto, desejam ser jovens. A impossibilidade de ter a juventude de volta é a verdade com a qual elas não conseguem lidar, o que implica na tragédia dessas personagens. Os narcisismos delas as impedem de enxergar outra possibilidade de serem felizes, as tornando vítimas de si próprias, acarretando uma tragédia pessoal. As naturezas dessas personagens as levam à tragédia. Esses narcisismos são motivados por uma sociedade também narcisista, que desencadeia uma fascinação pelas celebridades eternamente jovens. De acordo com Lipovetsky (1983),

[...] a fascinação exercida pelos indivíduos célebres, estrelas e ídolos, vivamente estimulada pelos media que intensificam os sonhos narcísicos de celebridade e de glória, encorajam o homem da rua a identificar-se com as estrelas, a odiar o “rebanho”, tornando-lhe mais difícil de aceitar a banalidade da existência quotidiana. A América se tornou uma nação de fãs. (p. 69)

Esse narcisismo é representado pelas personagens das obras selecionadas, cujo desejo de fama e juventude é a vontade de ser além dos demais, de não ser mais um no “rebanho”. Esse sentimento acaba por enlouquecê-las ou estimulando atitudes autodestrutivas que são analisadas no decorrer deste trabalho.

Sobre a peça *Doce pássaro da juventude*, neste estudo serão analisados outros fatores que atuam na trajetória das personagens, revelando a intenção do autor em tratar de outros aspectos da sociedade americana, como o conservadorismo dos habitantes da cidade em que se

passa a ação, St. Cloud, que se desdobra no cerceamento da personagem Heavenly pelo pai, Boss, e também na perseguição sofrida por Chance, que chega a ser ameaçado de castração.

Crepúsculo dos deuses se detém mais na indústria cinematográfica, e pretende-se demonstrar como o filme propõe realizar uma radiografia das forças produtivas de Hollywood, fazendo uso da metalinguagem para criar outras camadas de significação para suas personagens, e também lançando mão do registro melodramático para camuflar certas críticas e burlar a censura da época.

A existência da tragédia é um indicativo de um conflito interno numa cultura, pois é esse espaço de tensão o ambiente propício a ensejar a tragédia. De acordo com Raymond Williams (2002), épocas de estabilidade de crenças não parecem produzir tragédias de nenhuma intensidade.

Tragédias importantes, ao que tudo indica, não ocorrem nem em períodos de real estabilidade, nem em períodos de conflito aberto e decisivo. O seu cenário histórico mais usual é o período que precede à substancial derrocada e transformação de uma importante cultura. A sua condição é a verdadeira tensão entre o velho e o novo: entre crenças herdadas e incorporadas em instituições e reações, e contradições e possibilidades vivenciadas de forma nova e viva. (WILLIAMS, R., 2002, p. 79)

Partindo da ideia de que uma tragédia de intensidade é reflexo da tensão entre um velho e um novo modo de ver o mundo, na qual há o embate de crenças e questionamentos do que está estabelecido, podemos enxergar a decadência das obras aqui investigadas como uma reação e embate com a ideologia dominante.

Ao longo desta análise, portanto, almeja-se demonstrar que *Crepúsculo dos deuses* e *Doce pássaro da juventude* se propõem a efetuar críticas à sociedade de seu tempo, expondo as fissuras do sistema hegemônico ao mostrar os desdobramentos do capitalismo na trajetória de suas personagens decadentes.

No primeiro capítulo, é traçado um panorama das obras dos autores da peça e do filme selecionados, Tennessee Williams e Billy Wilder, apontando as temáticas recorrentes nas obras de ambos e como o tema da decadência perpassa por elas. Esta seção tem o intuito de situar o leitor quanto aos autores.

No segundo capítulo há uma análise da decadência na peça *Doce pássaro da juventude*, na qual são investigados a representação do conservadorismo americano através da figura de Boss e dos habitantes de St. Cloud; a trajetória da personagem Heavenly; a crítica feita à indústria cinematográfica e a reflexão acerca do papel do artista na indústria por meio da

decadência da personagem Alexandra; e questões como o narcisismo, virilidade e juventude que perpassam a trajetória e os questionamentos de Chance, analisando como se configura a tragédia moderna na peça selecionada.

A decadência no filme *Crepúsculo dos deuses* é analisada no terceiro capítulo, no qual procura-se examinar as relações de trabalho em Hollywood expostas por meio da trajetória da personagem Joe; como o filme tenta expor as consequências do *star system* através da decadência da personagem Norma; como o recurso da metalinguagem é utilizado para reforçar temas e denúncias; como o registro melodramático se configura no filme e como a representação da indústria cinematográfica e da decadência da sociedade americana capitalista na obra podem ser inseridas na ideia de sociedade do espetáculo teorizada por Guy Debord.

Por fim, nas considerações finais, busca-se alinhar o estudo feito das duas obras de maneira a traçar um paralelo entre elas, com o intuito de compor uma visão abrangente da representação da decadência no *corpus* selecionado.

Almeja-se que o leitor possa, por meio deste trabalho, se aprofundar nas camadas de significação da peça e do filme, contribuindo para seu escopo de análise e para a sua compreensão da visão proposta pelos autores acerca sociedade em que estavam inseridos; e, assim, através do entrelaçamento que há entre a decadência das personagens das obras selecionadas e o sistema em que estavam envolvidas, depreender melhor os mecanismos daquela sociedade cuja violência, ideologia, e *modus operandi* em muito se assemelha com a nossa.

1. Tennessee Williams e Billy Wilder: panorama biográfico

Tanto Tennessee Williams quanto Billy Wilder são artistas inseridos numa indústria, seja ela a cinematográfica (Hollywood) ou a teatral (Broadway), e ambos procuram traçar críticas a essas indústrias mesmo inseridos nelas. Investigar esses autores pode revelar uma profunda reflexão acerca do papel da arte e sua relação com o sistema capitalista, assim como uma visão aguda da sociedade americana de seu tempo.

Passemos para uma reflexão a respeito da obra desses dois autores, procurando traçar um panorama da carreira deles, expondo alguns dos temas mais tratados, como eles procuraram representar a sociedade americana e como o tema da decadência se configura em seus filmes e peças. Esse panorama tem como objetivo situar o leitor quanto aos autores e contribuir para uma melhor compreensão do *corpus* selecionado.

1.1 A dramaturgia de Tennessee Williams: considerações e reflexões

Tennessee Williams (1911-1983) é um dos mais famosos e importantes dramaturgos norte-americanos. Possui extensa obra composta por mais de 70 peças de um ato, 30 peças longas e 50 contos. Ele também escreveu poesia, romances, roteiros de cinema, textos sobre teatro e literatura, além de um livro autobiográfico intitulado *Memoirs (Memórias)* de 1976. O autor se tornou particularmente popular entre seus pares norte-americanos devido as muitas adaptações cinematográficas de suas peças que tiveram grande sucesso de público, como a de *Um bonde chamado desejo (A streetcar named desire)*², de 1951, e a de *Gata em teto de zinco quente (Cat on a hot tin roof)*, de 1958, produções Hollywoodianas que contaram com conhecidas estrelas do cinema. Esses filmes, contudo, foram feitos sob a égide do Código Hays³, cuja censura impedia que as adaptações abordassem os temas encontrados no texto da forma como os dramaturgos pretendiam, sendo preciso camuflar certas questões tratadas nas peças.

² A adaptação cinematográfica de *Um bonde chamado desejo* leva o mesmo nome da peça, contudo, no Brasil, na época do lançamento, a tradução do nome do filme ficou diferente do da peça. Enquanto o texto teatral manteve a tradução literal, ou seja, “*Um bonde chamado desejo*” (*A streetcar named desire*), o filme ficou com o nome de “*Uma rua chamada pecado*”. Nota-se a censura brasileira, visto que o filme não trata de pecado em nenhum momento. Observa-se a restrição da palavra “desejo”, retirada do título de um filme, revelando como a ideologia dominante brasileira da época também estava calcada no conservadorismo cristão que pouco difere do americano que tratamos ao longo deste trabalho.

³ Ou *Motion Picture Production Code*, se refere ao conjunto de regras de censura adotados em 1930 e que perduraram até 1968, com o objetivo de subordinar obras audiovisuais a padrões religiosos e conservadores, sendo uma reação a liberdade dos filmes transgressores da década de 1920. O código Hays proibia cenas de sexo, adultério, drogas, homoafetividade, suicídio, etc.

A importância do dramaturgo, que impressiona tanto pela quantidade quanto pela qualidade de seu trabalho, vai além de sua popularidade. Seu drama explora as tessituras das relações interpessoais e pode, a princípio, ser pensado como popular, acessível e simples; contudo, uma investigação mais profunda revela que os conflitos humanos postos sob o palco são apenas a superfície da obra. Suas peças são representações de seu tempo e as ações nelas presentes são desdobramentos da situação em que se encontrava os Estados Unidos, mostrando as consequências das ideologias dominantes, dos acontecimentos históricos e dos sistemas políticos nas pessoas da classe média, da classe trabalhadora e dos excluídos do sistema de produção.

A reflexão feita por Tennessee Williams acerca da sociedade americana por meio de suas peças pode revelar para o leitor ou espectador aspectos importantes para entender a época em que foram escritas, e assim compreender melhor as raízes de problemas sociais de hoje. Essa reflexão foi, muitas vezes, camuflada nas adaptações cinematográficas de sua obra que geralmente modificavam alguns aspectos do texto, suavizando a história para torná-la mais palatável ao grande público tanto por conta da censura (Código Hays) quanto pela prioridade da indústria em gerar lucro, evitando confrontar os espectadores temendo que isso os afastassem, prejudicando a bilheteria.

Ao tirar cenas essenciais para entender a visão de mundo proposta por Tennessee Williams, os filmes acabam prejudicando a real proposta do dramaturgo, podendo acarretar numa imagem errônea do autor como popular e superficial, sem pretensão de tecer críticas sociais. A adaptação de *Um bonde chamado desejo* (1951), apesar das tentativas de driblar a censura, construiu um final menos pessimista, com Stella se revoltando com o marido ao invés de terminar em seus braços, além de esconder as referências à sexualidade do ex-marido de Blanche Dubois. No final do filme *Doce pássaro da juventude*⁴ (1962), Chance foge com sua amada Heavenly, enquanto que na peça ele termina cercado pelos capangas de Boss. Tais mudanças foram consequências do conservadorismo hollywoodiano, que é também um reflexo da ideologia dominante e do conservadorismo americano como um todo.

Os estudos acerca das peças de Tennessee Williams são, comumente, feitos sob uma perspectiva psicológica, também contribuindo para uma imagem errônea do dramaturgo, fazendo-o parecer um autor apenas preocupado em descrever as nuances psicológicas ou espirituais de seus personagens. Questões como loucura e solidão de personagens são constantemente objetos de estudo, como a loucura de Blanche, personagem que é levada a uma

⁴ Dirigido e roteirizado por Richard Brooks, estrelando Geraldine Page, Paul Newman e Shirley Knight.

instituição de tratamento mental no final da peça; ou a solidão de Laura de *Zoológico de vidro* (1944), uma moça extremamente tímida que se isola do mundo.

Outra análise comum feita da obra de Tennessee Williams é a biográfica, traçando relações entre as peças e aspectos da vida do autor. Há muitos estudos feitos, por exemplo, sobre as semelhanças entre a irmã do dramaturgo, Rose Williams, e muitas das personagens femininas de sua obra. Rose tinha um relacionamento bastante próximo de Tennessee. Ela sofria de problemas mentais, sendo diagnosticada com esquizofrenia, chegando a ser colocada em instituições psiquiátricas, submetida a tratamentos de choque de insulina e, em 14 de janeiro de 1943, a uma lobotomia pré-frontal. Estudos apontam que Rose na verdade sofria de autismo. A cirurgia de lobotomia foi aplicada até os anos de 1960 em muitas pessoas autistas cujo diagnóstico era erroneamente de esquizofrenia (MORTON, 2012).

Laura Wingfield de *Zoológico de vidro* (1944) é uma das personagens de Tennessee Williams mais facilmente comparáveis com Rose; ela possui traços de autismo e tem dificuldade em estabelecer conversas com outras pessoas, preferindo isolar-se em seu mundo particular. Tom, o irmão de Laura que escreve poemas e cujas semelhanças com o próprio Tennessee Williams são facilmente notadas (ambos compartilham, por exemplo, do gosto pela obra de D.H. Lawrence), abandona a família, demonstrando arrependimento em ter deixado a irmã no final da peça. Robert Bray sugeri, no prefácio de *Zoológico de vidro*, que a peça em questão é uma tentativa de Williams tentar lidar com o que aconteceu com a irmã, talvez exorcizando sua culpa por não ter se oposto a cirurgia dela com mais firmeza (WILLIAMS, 2014, p. 12).

As correlações traçadas entre Rose e outras peças do dramaturgo podem ser encontradas em toda a extensão de sua obra. Blanche, assim como Rose, é levada para um instituto psiquiátrico. Em *De repente no último verão* (1958), a personagem Catharine Holly está prestes a ser submetida a uma lobotomia por insistência de Mrs. Violet Venable, que, assim como Amanda Wingfield de *Zoológico de vidro*, tem semelhanças com a mãe de Tennessee Williams. No caso de Violet, ela é mãe de Sebastian, um literato homossexual assim como o dramaturgo.

Tennessee Williams teve problemas com alcoolismo e suas personagens que bebem constantemente podem ser relacionadas com essa característica do autor. Figuras como Blanche, Brick de *Gata em teto de zinco quente* (1958), Shannon de *A noite do iguana* (1961), Mark de *No bar de um hotel em Tóquio* (1969) e Chance de *Doce pássaro da juventude* (1959). A homossexualidade também é uma característica que tangencia algumas personagens

(Tennessee Williams era assumidamente homossexual) como Brick, Sebastian e, para alguns teóricos, Tom de *Zoológico de vidro*⁵.

O foco em analisar a obra de Tennessee Williams pelo prisma de biografismos ou psicologismos fez com que algumas de suas peças fossem inseridas por teóricos na categoria de Realismo Psicológico, isto é, um tipo de peça cujo aspecto psicológico das personagens é sua característica mais profunda (FLORES, 2015, p. 63). Uma das possíveis razões das críticas insistirem neste rótulo é o fato de que as peças mais estudadas do dramaturgo, além de serem as que fizeram mais sucesso comercial, são também as mais facilmente associáveis ao realismo psicológico, por exemplo *Zoológico de vidro*. Tennessee Williams diz em entrevistas e textos que ele reprocessou seu material várias vezes, afirmando que muitas de suas peças foram repaginações de outras peças antigas, o que acaba por também prejudicar a análise de sua obra (FLORES, 2015, p. 17). Ele, contudo, tem uma vasta obra, cuja maior parte é pouco estudada e bastante diversa no que concerne tanto à temática quanto à forma.

O dramaturgo atinge o status de grande autor em 1945 com a estreia de *Zoológico de vidro*, peça que marca o início da sua fase áurea que se estende até 1961, ano de estreia de *A noite da iguana*; e as peças surgidas antes dessa fase são consideradas de formação, juvenis ou inferiores pela crítica, enquanto as posteriores são consideradas de declínio.

Algumas de suas peças, como *Camino Real* (1953), *Out Cry* (1971) e, sobretudo, as do final de sua carreira, são mais experimentais e desafiam o conceito de realismo psicológico; outras peças, como as de um ato da coletânea *American Blues* (1948), focam em denúncias sociais; porém, o fato de serem textos ignorados pela academia contribui para que esses aspectos de sua obra do dramaturgo sejam ignorados. Ver a obra de Tennessee Williams apenas pelo prisma do Realismo Psicológico seria limitar a análise e deixar de apreender as complexidades e nuances do texto, como afirma Marc Robinson:

Tennessee Williams passou a vida tentando escapar dos clichês, aqueles sobre o seu teatro e aqueles sobre as pessoas que seu teatro figura, mas os clichês ainda se aferram a ele. Eles simplificam sua evolução como escritor e, o que talvez seja pior, atraem persistentemente leitores ávidos por diagnosticar seus personagens ao invés de ouvi-los. “Párias solitários”, “tristemente mutilados”, “dilacerados pela paixão da vida” – as mesmas frases voltam a anunciar cada peça não importa o quão mais rica ela seja do que a última, não importa quão complexa e experimental seja a sua expressão da emoção. (ROBINSON apud FLORES, 2015, p. 18)

⁵ Alguns teóricos refletem sobre a sexualidade de Tom Wingfield, apesar de não haver nenhum indicador tão claro de sua homossexualidade quanto há sobre Brick em *Gata em teto de zinco quente* e Sebastian em *De repente no último verão*. Isso se deve as suas “duvidosas” idas constantes ao cinema, que sua mãe inclusive estranha, e que poderiam ser fugas para locais onde ele poderia conhecer outros homens, como cinemas pornô (que já existiam na época da peça) (SILVA, 2015, p. 74).

Ao se escapar dos clichês da fortuna crítica de Tennessee Williams, pode-se encontrar a figuração de elementos sócio-históricos em suas peças e compreender sua visão crítica aguda da sociedade americana. Os Estados Unidos de Tennessee Williams são uma sociedade marcada pela alienação e consumismo, que exclui grupos minoritários que se tornam marginalizados, e oprime aqueles que não se enquadram no padrão normativo. Blanche não encontra lugar no mundo arrivista de Stanley; a sensibilidade exacerbada de Laura a torna frágil demais para se enquadrar nas demandas do capitalismo, sendo incapaz de terminar um curso de datilografia; e a sexualidade de Brick não é aceita na sociedade sulista patriarcal e conservadora. São personagens impossibilitadas de serem quem são, e que não encontram um lugar onde possam ser compreendidos e aceitos. Trata-se da tragédia da incompreensão. De acordo com Lajosy Silva,

Fala-se muito sobre a tragédia da incompreensão ser um dos maiores temas do teatro de Tennessee Williams, mas essa incompreensão passa por várias instâncias desde a artística, econômica até a social, um desconforto com a sociedade americana, aparentemente repleta de possibilidades de sucesso e reconhecimento, porém, terrível para com os que nela não se encaixam. (SILVA, 2015, p. 63)

A incompreensão que as personagens de Tennessee Williams sofrem contribui para a trajetória delas rumo à ruína. Por meio da história dessas personagens, Tennessee Williams denuncia as estruturas da sociedade em que vive e procura desconstruir a ideia do *Sonho Americano* (ou *American Way of Life*), que está relacionada com uma ideologia dominante calcada no patriarcado protestante americano. Trata-se de um conceito que também é oriundo da teologia da prosperidade, cuja ideia de sucesso está associada à de fé e recompensa, trabalho árduo, respeito às leis cristãs e valorização da família tradicional (SILVA, 2015, p. 11).

As personagens que são excluídas por não se encaixarem nessa ideologia dominante acabam se desestabilizando, agonizando e se tornando decadentes. Elas são marginalizadas, veem seus sonhos serem esmagados e acabam por se tornar espectros do que poderiam ter sido. A representação da decadência na obra do dramaturgo está relacionada com essa sociedade americana que ajuda a gerar essas figuras arruinadas.

Essas personagens decadentes são geralmente contrastadas por outras que são aceitas e prosperam no *American way of life*. Blanche, com seu requinte e sensibilidade relacionados à aristocracia sulista antiga, se encontra desempregada, o que contrasta com Stanley, um trabalhador em via de ser promovido. Brick, esportista fracassado que bebe compulsivamente,

contrasta com o patriarcado representado pelo rico Big Daddy. A delicadeza e timidez de Laura, além de seu desinteresse em “vencer” na sociedade americana, diverge de Jim, uma pessoa focada em crescimento profissional e sucesso individual. Chance viveu sua sexualidade sem restrições na juventude, mas acaba por ter seus sonhos esmagados por Boss, rico latifundiário que representa o patriarcado sulista americano.

Tennessee Williams procura criticar o conservadorismo americano denunciando sua hipocrisia ao trazer personagens com fortes desejos sexuais reprimidos por uma sociedade que os condena. O sexo é utilizado pelas personagens como uma maneira de se libertar das amarras do patriarcado, ideologia em que não se encaixam, e isso geralmente acarreta consequências trágicas. O modo como o dramaturgo abordava sexualidade gerava um certo frisson, como comenta Lanford Wilson:

Eu sempre considerei Tennessee como uma das principais influências na revolução sexual dos anos sessenta. Ele disse que "dormiu durante os anos sessenta", mas, sendo isso verdade ou não, ele ajudou a pavimentar o caminho com as opiniões francas e públicas sobre sensualidade e sexualidade provocadas por suas principais peças (o teatro é um fórum público, muito diferente da privacidade de um romance - você pode ler todos os tipos de sexo em um livro, mas quando é proferido do palco, e você está impotente sentado ao lado de um estranho, meu amigo, a coisa está lá fora!)⁶ (apud WILLIAMS, 2008a, p. 15)

Sua abordagem franca do tema da sexualidade numa época puritana, aliada à popularidade de suas peças, contribuiu para que o tratamento reservado ao sexo fosse menos conservador a partir dos anos 1960. O sexo em sua obra, contudo, sempre se estabelecia em contraste com o puritanismo, e muitas de suas personagens sofrem consequências negativas, e mesmo trágicas, devido aos seus comportamentos sexuais.

Chance, por ter tido relações sexuais com a filha de Boss quando ela ainda era jovem, é perseguido ao voltar para St. Cloud e ameaçado de ser castrado. Blanche é expulsa de Laurel por causa de seu comportamento sexual considerado impróprio para uma mulher. Ela também flagra seu ex-marido, Allan, beijando outro homem; e após ser confrontado por ela sobre o ocorrido, Allan comete suicídio. A sexualidade de Brick, apesar de envolta em mistério, aparentemente não se encaixa nos padrões heteronormativos. Quando Margaret insinua que seu

⁶ Texto original (tradução minha): I've always considered Tennessee as one of the main influences on the sexual revolution of the Sixties. He said he "slept through the Sixties" but whether or not that was true, he helped pave the way with the frank public airings about sensuality and sexuality provoked by his major plays. (Theater is a public forum, quite different from the privacy of a novel—you can read all sorts of sex in a book, but when it's blurted out from the stage, and you're helplessly sitting next to a stranger, buddy, it's out there!)

amigo Skipper é homossexual, Brick diz que ela tem a intenção de denegrir o amigo, nos mostrando novamente o quanto uma sexualidade que escapa do padrão não é aceita naquela sociedade. A mãe de Sebastian, Violet, chega ao ponto de comprar o silêncio das pessoas sobre a sexualidade do filho. Ela descreve constantemente uma imagem de uma águia, ave predadora que devora violentamente sua presa, símbolo americano que pode ser relacionado à virilidade e agressividade da cultura patriarcal daquele país.

Há nessas peças também a figura do homem branco americano heteronormativo, geralmente violento e que contribui para a repressão sexual exposta, como o viril Stanley, que violenta sexualmente a cunhada, e Boss, que reprime a filha e prega a castração.

Outro “tipo” também visto na obra do autor é a personagem banal, que deseja viver num padrão de normatividade e ser bem-sucedida no capitalismo americano. Essas personagens não são necessariamente violentas e viris, podendo ter certa sensibilidade e ternura. Alguns exemplos são Mitch, o pretendente de Blanche; Jim, o rapaz que acredita no “século do progresso” e tem total confiança no futuro; Gooper, um homem de negócios, e sua mulher submissa, Mae, de *Gata em teto de zinco quente*. São figuras que representam a mediocridade de uma parcela da sociedade americana, e a presença delas nas peças também é uma forma do autor comentar sobre a sociedade em que vive.

Outra característica comum nas personagens da obra do dramaturgo, e que contribui para a decadência das mesmas, é a dificuldade em lidar com a realidade, que é motivada pela situação desfavorável em que se encontram e a qual não conseguem suportar. Algumas dessas personagens acabam por criar formas de tentar escapar dessa realidade, como fazendo uso de bebidas alcoólicas e entorpecentes ou mesmo criando fantasias, revelando um aspecto quixotesco como foi observado por Léo Gilson Ribeiro no prefácio de *Zoológico de vidro*:

Pode-se se dizer que a sua dramaturgia contém dois personagens fundamentais, que se repetem, sob diversas formas, em quase todas as suas obras: um deles, a diáfana Laura (da peça *Zoológico de vidro*), que é o primeiro esboço de Blanche Dubois de *Um Bonde Chamado Desejo*, constitui como que um novo Dom Quixote de um reino interior, que povoa com figuras criadas pela sua imaginação o deserto árido em que vive, derrotada pela realidade e presa da solidão. Geralmente essa mulher-tipo da maioria de suas peças vive num mundo fictício ou passado, de ideias nobres, de ilusão. (WILLIAMS, 1964, p. 8)

O embate entre o real e o ideal que as personagens travam acarreta na criação de fantasias, como Blanche falando consigo mesma e imaginando que um rico pretendente irá resgatá-la para salvá-la da situação em que se encontra; também acarreta num romantismo

exacerbado, como em Amanda e suas nas lembranças de um passado feliz e idealizado que contrasta com o presente problemático; e no amor exacerbado de Chance para com sua namorada da juventude, Heavenly, idealizando um passado sem conseguir lidar com a impossibilidade de ter esse passado de volta.

Há uma gama de figuras sonhadoras e românticas na obra do autor, que geralmente entram em colapso com a realidade da sociedade americana capitalista. O romantismo dessas personagens pode ser relacionado com uma busca pela ilusão, pelo ideal, por aquilo que não se encontra num presente cruel demais para elas ou num futuro cada vez mais assustador, como afirma Tischler:

Seus personagens amam um passado perdido e idealizado ('Blue Mountain'), e vivem por um futuro perigoso e problemático (Terra Incognita'). Do começo ao fim, a batalha teatral de Williams foi também uma procura romântica pelo Parnaso. Foram os românticos sonhadores – o quixotesco e esfarrapado velho guerreiro, frágeis poetas, jovens desajustados, assustados – quem ele celebrou em seus poemas, contos, romances e peças de teatro. O romantismo foi o próprio tecido da sua vida e obra. Em suas primeiras autodescrições para Audrey Wood, sua agente de longa data, ele apresentou uma persona deliberadamente trabalhada como o solitário romântico (TISCHLER apud FLORES, 2015, p. 206)

Esse romantismo também geralmente está associado a um passado idealizado que destoa do presente e futuro perigosos. Essa juventude perdida e romantizada é outra questão importante para a compreensão da decadência dessas personagens. No caso de Amanda e Blanche, esse passado está ligado à uma cultura sulista aristocrata de requintes e valores como etiqueta, sofisticação e “bons modos”, época de prosperidade para essas personagens, quando eram *southern belles* cortejadas por cavalheiros. Um passado que não existe mais. Blanche e Amanda não apenas perderam a juventude e vivem num mundo moderno em que os valores que elas prezam não têm mais lugar, como também perderam dinheiro, vivendo dificuldades financeiras sem conseguirem se adaptar à América moderna. Elas representam uma elite decadente que foi arruinada pela recessão econômica e que tem dificuldade em sobreviver num novo capitalismo feroz.

Para Brick e Chance, seus passados estão relacionados a uma juventude de maior liberdade sexual. O suposto amante de Brick morre e ele se entrega ao alcoolismo para escapar desta realidade. Chance descreve suas aventuras eróticas que tinha com Heavenly quando eram jovens, ela chegou mesmo a deixar ser fotografada nua por ele. A perseguição que Chance sofre faz as chances de ter seu amor da juventude de volta se tornarem cada vez mais distantes.

A angústia em lidar com a perda da juventude é também a dificuldade em lidar com a perda de uma aparência juvenil considerada mais bonita para a sociedade. Para Alexandra, Chance e Blanche, não ser mais jovem e bela está relacionado não apenas com o narcisismo dessas personagens, mas também com a noção de sobrevivência delas. Blanche não consegue enxergar outra forma de sobreviver na sociedade em que vive a não ser se casando com um homem, situação que também é uma forma de o autor expor a condição da mulher de seu tempo. Não ser mais jovem e bela para ela é ter menos chances de conseguir um pretendente e, logo, de ter uma vida estável. Para as personagens de *Doce pássaro da juventude*, a juventude é essencial para se ter sucesso em Hollywood, e a perda desta pode acarretar na impossibilidade de se manter na indústria cinematográfica que preza por essa aparência mais jovem.

Apesar de muitas das protagonistas de Tennessee Williams terem um desfecho trágico, sofrendo, ao final das peças, uma irreparável queda, essas personagens já iniciam a peça numa situação problemática, ou seja, já iniciam decadentes. Não nos é dada a oportunidade de ver essas personagens em seus períodos áureos, apenas tomamos conhecimento desse passado glorioso por meio de suas falas. Geralmente vemos suas trajetórias de uma situação ruim para algo pior. Assistimos essas figuras em suas últimas tentativas, apostando suas últimas fichas, para então fracassarem, acarretando numa triste desistência de viver, que se reflete numa perda da sanidade (como com Blanche), criando uma visão distorcida da realidade (como Amanda), em comportamentos autodestrutivos (como Chance e Brick), ou desistindo de serem quem são, se tornando mortos-vivos (como Brick).

Muitas das personagens decadentes de Tennessee Williams são femininas, como Amanda, Blanche e Alexandra, e isso está geralmente associado com a relação dessas mulheres com os homens. Elas dependem da aprovação masculina e temem a perda da juventude, pois pode acarretar no desinteresse dos homens. A decadência dessas personagens pode ser relacionada com o papel relegado às mulheres nos Estados Unidos de sua época. Elas estão inseridas numa sociedade que as influenciam a pensar que não há como sobreviver sem um homem provedor, limitando as possibilidades das mulheres. São personagens que sofrem as consequências de uma sociedade patriarcal. Bernadette Clemens traça uma interessante comparação entre a representação feminina feita por Tennessee Williams e a feita pelo romancista americano William Faulkner:

Essa é uma distinção importante entre Faulkner e Williams: as mulheres de Faulkner refletem os problemas econômicos e sociológicos do Novo Sul, enquanto as mulheres de Williams refletem as ramificações psicológicas desses mesmos problemas.

Cada autor criou uma série de personagens femininas com distintas resistências, contudo, Faulkner enfatiza um forte grau da força física - por exemplo, em Eula Varner e Caddy Compson - superando neste aspecto a maioria das mulheres de Williams. Embora a determinação de Maggie em garantir a estabilidade financeira, a firmeza de Stella Kowalski em relação ao marido e até mesmo os momentos fugazes de autodefesa de Blanche possam ser indicadores de força feminina, as mulheres de Williams são mais frequentemente descritas em sua condição progressivamente enfraquecida – Elas são frágeis vítimas de destruição sistemática e pessoal. Talvez seja uma veia Faulkneriana entrelaçada nos tecidos de suas personagens femininas, então, que dá a elas a força para suportar a cultura sulista desmoronando ou se deslocando em torno delas. Se Williams está interessado nas rachaduras, Faulkner está interessado na fundação. (CLEMENS, 2009, p. 7)⁷

Enquanto Faulkner descreve mulheres fortes que resistem a muitos percalços, as mulheres de Tennessee Williams estão enfraquecidas e decadentes, apesar de demonstrarem certa força ocasionalmente. O dramaturgo examina as mulheres de forma mais próxima, expondo suas inseguranças, medos, desejos e frustrações, mais interessado nas suas nuances psicológicas e nas suas sexualidades, desvelando os desdobramentos de problemas sociais na particularidade de suas personagens. Faulkner está mais preocupado com as implicações sociais nas suas personagens, cuja força cria um legado, procurando descrever os alicerces da cultura sulista americana.

Ao analisar a obra de Tennessee Williams, fica evidente que a sociedade contribui para a decadência de suas personagens, contudo, não se trata de obras deterministas, onde aqueles que fazem parte da peça são meros frutos do meio. Tennessee Williams não oferece respostas e nem reduz suas personagens a vítimas ou figuras injustiçadas. Essas personagens decadentes também podem ser cruéis, mesquinhas e egoístas. Se elas são incompreendidas, elas também são muitas vezes incapazes de compreender o outro. São monstros sensíveis, contraditórios e por isso humanos, que às vezes buscam um idealismo que só beneficia a eles próprios. Blanche quer dinheiro para voltar a ser uma rica senhora sulista que menospreza aqueles que não tiveram sua criação diferenciada e seu requinte; Amanda tem apenas como certo o seu ideal de felicidade, que está relacionado com prosperidade econômica, sendo incapaz de compreender

⁷ Texto original (tradução minha): This is an important distinction between Faulkner and Williams: Faulkner's women reflect the economic and sociological problems of the New South, while Williams's women reflect the psychological ramifications of those same problems.

Each author created a number of female characters with discernable endurance, yet Faulkner emphasizes a ruddy degree of physical strength—for example, in Eula Varner and Caddy Compson—exceeding that of most Williams women. While Maggie's determination to secure financial stability, Stella Kowalski's steadfastness toward her husband, and even Blanche's fleeting moments of self-defense may be indicators of female strength, the Williams women are most often described in their progressively weakening condition—they are fragile victims of systematic and personal destruction. Arguably, it may be a Faulknerian vein woven into their fabric, then, that gives them the strength to endure the crumbling or shifting southern culture around them. If Williams is interested in the cracks, Faulkner is interested in the foundation.

seus filhos; Margaret quer ter um filho com Brick também para desfrutar da herança de Big Daddy.

Uma possível identificação com as personagens de Tennessee Williams se deve a nós conhecermos seus sonhos, desejos e ânsias; mas isso não impede que essas figuras também nos causem certa repulsa por causa de suas atitudes mesquinhas. Essas personagens contraditórias não são explicáveis por meio de uma visão naturalista:

O desejo de expressar um mundo – ao mesmo tempo particular, mas fruto de uma reflexão do que lhe é exterior em termos de visão crítica – parece nortear o conjunto da obra do dramaturgo. Para ele, é importante explorar os meandros de uma realidade avessa às regras do naturalismo, quando elementos como a pintura, a poesia e a música também colaboram para criar uma expressão dramática inconclusiva. (SILVA, 2015, p. 63)

Trata-se de uma expressão dramática inconclusiva, pois o autor não procura entregar soluções prontas para os problemas de sua sociedade e de suas personagens. Ele propõe reflexões acerca de uma realidade complexa e da natureza humana contraditória, para tanto o autor lança mão de recursos musicais e visuais em seu teatro que acaba por contribuir para um maior teor poético, reforçando e potencializando temas tratados nas peças. A obra do dramaturgo é permeada de simbolismos e poesia (sobretudo imagética). Às vezes ele cita pintores nas didascálias como referência para construção de seus ambientes teatrais (em *Doce pássaro da juventude* é citada a pintora Georgia O’Keeffe) e na introdução de suas peças muitas vezes ele coloca trechos de poemas, como em *Um bonde chamado desejo*, na qual temos parte do poema *The broken tower* (1932), de Hart Crane (1899-1932), e em *Doce pássaro da juventude*, onde temos o trecho final do poema *Legend* também de Hart Crane.

Por fim temos a figura do próprio Tennessee Williams que também é vista como decadente. Depois de suas peças que tiveram grande repercussão positiva de público e crítica, o dramaturgo caiu no ostracismo. Suas obras posteriores que flertavam com o experimentalismo fracassaram, e ele viveu sempre à sombra de suas peças mais famosas.

Tennessee Williams, que no começo da carreira se esforçou para alcançar o sucesso profissional e ser reconhecido por seu trabalho, depois de famoso demonstrava se sentir incomodado com o sucesso, como podemos observar em seu texto *A catástrofe do sucesso*:

Fui arrancado do esquecimento virtual e repentinamente atirado numa posição de relativa importância, e do inquilinato precário de quartos mobiliados pelo país fui transferido para a suíte de um hotel de primeira classe em Manhattan. Minha experiência não foi a única. Frequentemente o sucesso ocorre assim de maneira tão abrupta na vida de muitos americanos. A história de Cinderela é

o nosso mito nacional favorito, a pedra fundamental da indústria cinematográfica, senão da própria democracia. Já vi essa história na tela tantas vezes que agora estava inclinado a bocejar diante dela, não com descrença, mas com a atitude de quem diz: “Quem se importa!”. Qualquer pessoa com os dentes e cabelos tão lindos quanto o da protagonista cinematográfica dessa história estava fadada a se dar bem na vida, de um jeito ou de outro, e você pode apostar seu último dólar e todo chá da China que tal pessoa jamais seria encontrada em qualquer reunião que envolvesse consciência social. (WILLIAMS, 2014, p. 137)

O dramaturgo acredita que as pessoas que alcançaram a fama geralmente não têm consciência social, são individualistas e suas ambições são motivadas pelo desejo de ser rico, influenciados pelo sistema e seu “mito da Cinderela”. É possível observar seu desprezo pelo sucesso e por aqueles que querem ser ricos e famosos de repente para viver num castelo (ou hotel cinco estrelas em Manhattan), pois nunca iriam para “qualquer reunião que envolvesse consciência social”.

Tennessee Williams se tornou mais conhecido quando sua peça *Zoológico de vidro* foi levada para Broadway, lugar onde teria uma carreira de quase duas décadas. A Broadway é o maior representante do teatro comercial americano e, apesar de Tennessee Williams ter tido sucesso lá, em seu livro *Memórias* ele faz reflexões acerca do *mainstream*, relatando as dificuldades em se fazer um teatro nesse sistema que fuja das convenções e que procure trazer algo de novo. Após seu período de sucesso na Broadway, seu teatro seria encenado diversas vezes na Off-Broadway, lugar onde há produções menos dispendiosas, mais experimentais e com maior liberdade criativa, feitos em teatros menores que os da Broadway.

O dramaturgo procura questionar o sistema usando personagens atrizes ou ligadas à arte como alegoria. Alexandra de *Doce pássaro da juventude* é uma atriz relegada ao ostracismo por não ser mais jovem, se tornando decadente, bebendo álcool e usando drogas ilícitas constantemente durante a peça. Karen Stone do romance *The Roman Spring of Mrs. Stone* (1950) também é uma atriz de atitudes autodestrutivas que sofre por ter perdido a aparência de juventude. O autor demonstra ter certa desilusão com a arte ao criar personagens que são artistas decadentes e deslocados da indústria, figuras que podem ser vistas como críticas a Hollywood e Broadway, mostrando as consequências advindas desses sistemas e refletindo sobre o lugar do artista no mundo capitalista. Essas personagens podem ser vistas como figurações do próprio Tennessee Williams que, depois de ter alcançado o sucesso, também se tornou um escritor fracassado.

Sua popularidade na Broadway (e no cinema) acaba por fazer o autor ser enxergado como demasiado comercial, contudo, quando ele procura experimentar, é incompreendido pelo

público e reprovado pela crítica que passa a afirmar que o autor entrara em declínio. Tennessee Williams passa a ser visto então como uma figura desprezada e decadente, sofrendo várias perdas (como a do avô Dakin e do companheiro afetivo de 15 anos Frank Merlo), chegando a ser internado pelo irmão em um hospital psiquiátrico (FLORES, 2015, p. 29). Apesar disso, Tennessee Williams nunca parou de escrever e o desprezo de público e crítica não o impediram de continuar profícuo, escrevendo até o fim da vida.

O dramaturgo foi uma figura incompreendida. Sempre, de certa forma, deslocado no contexto em que estava inserido. Quando era famoso, seu trabalho era chamado de comercial e convencional, quando tentou experimentar, foi considerado um autor em declínio. Sua sexualidade, que ele nunca escondeu, também pode ter contribuído para o autor ser essa figura deslocada. A incompreensão que Tennessee Williams sofria pode ter acarretado no seu desencanto pela sociedade que não o entende, assim como não entende suas personagens.

Conhecer a obra de Tennessee Williams é ter contato com a sensibilidade de alguém que procurou dar voz aos excluídos, desajustados e incompreendidos. Por meio de suas personagens podemos entender melhor os Estados Unidos, pois entramos em contato com representações dos desdobramentos daquela sociedade e de sua ideologia dominante.

1.2 Billy Wilder e a indústria cinematográfica

Billy Wilder (1906-2002) foi um cineasta austríaco, também roteirista, produtor e jornalista, cuja obra é composta de mais de sessenta filmes. Ele é considerado um dos melhores, mais importantes e versáteis cineastas da chamada Era de Ouro⁸ do cinema hollywoodiano.

Assim como muitos diretores do cinema americano, Billy Wilder veio de outro país⁹. Ele iniciou sua carreira como roteirista na Alemanha que manteve até a ascensão de Hitler, indo para França fugindo dos nazistas por ser judeu. Grande parte de sua família foi assassinada no Holocausto, incluindo sua mãe e avó, fato que pode ter influenciado sua visão de mundo menos otimista e mais cínica que podemos observar em suas obras. Na França ele teve seu *debut* como

⁸ A Era de Ouro do cinema americano, que também corresponde à Era Estúdio ou cinema clássico, é um período de produção cinematográfica em Hollywood que se estende de 1930 até 1960 (HAYWARD, 2000).

⁹ Alguns exemplos de diretores que tiveram carreira de sucesso em Hollywood e que vieram de outros países: Hitchcock, Charlie Chaplin e David Lean (diretor de *Lawrence da Arábia* e *A ponte do rio Kwai*) eram ingleses, Frank Capra era italiano, Michael Curtiz (diretor de *Casablanca*), Fred Zinnemann (diretor de *A um passo da eternidade*), Otto Preminger (diretor de *Laura*) e Erich von Stroheim (diretor de *Ouro e maldição* e que atua em *Crepúsculo dos deuses*) eram austríacos, F.W. Murnau e Ernst Lubitsch eram alemães e Elia Kazan era turco. Dos diretores modernos, Polanski é polonês, Herzog é alemão, Danny Boyle é inglês, Iñárritu, Alfonso Cuarón e Guillermo del Toro são mexicanos.

diretor no filme *Mauvaise Graine* de 1934, se mudando para os Estados Unidos logo em seguida.

Em Hollywood, Billy Wilder trabalhou como roteirista em vários filmes, incluindo *Ninotchka* (*Ninotchka*), de 1939, grande sucesso de público e crítica, estrelado por Greta Garbo e dirigido por Ernst Lubitsch¹⁰, diretor pelo qual Billy Wilder nutria grande admiração. A partir de 1938, com o filme *A oitava esposa do barba azul* (*Bluebeard's eighth wife*), Billy Wilder inicia uma celebrada parceria com o roteirista Charles Brackett¹¹, entre os filmes que eles escreverem juntos temos *Ninotchka*, *Farrapo humano* (*Lost weekend*, 1945), *A mundana* (*A foreign affair*, 1948) e *Crepúsculo dos deuses* cujo roteiro é o último que eles escreveram juntos. Sempre disposto a trabalhar coletivamente, após a parceria com Brackett, Wilder começa a trabalhar com L. A. Diamond a partir de 1957.

Uma de suas marcas é a diversidade de temas, estilos e gêneros que ele trabalhou em sua filmografia. Enquanto certos cineastas se especializavam em determinados gêneros, como John Ford, que se tornou o grande nome do western, e Hitchcock, que ficou conhecido por ser o mestre do suspense; ou em determinado tom, como Frank Capra, que sempre imprimia um otimismo e idealismo em seus filmes, ajudando a compor o tom do *American way of life*; Billy Wilder transitou com êxito pela comédia, como em *Quanto mais quente melhor* (*Some like it hot*, 1959), e *O pecado mora ao lado* (*Seven year itch*, 1955); drama, nos filmes *Farrapo humano* e *A montanha dos sete abutres* (*Ace in the hole*, 1951); filmes noir, em *Pacto de sangue* (*Double indemnity*, 1944); comédias românticas, como em *Sabrina* (*Sabrina*, 1954) e *Um amor na tarde* (*Love in the afternoon*, 1957); filmes judiciais, no filme *Testemunha de acusação* (*Witness for the prosecution*, 1957); filmes de guerra, em *Inferno nº7* (*Stalag 17*, 1953), e *A mundana* de 1948) e chegou até mesmo a fazer um musical, *Irma La Dulce* (*Irma La Dulce*, 1963).

O tom de seus filmes varia entre o mais leve e romântico até o mais denso e sério, havendo cenas e temas sérios em suas comédias, assim como momentos hilários em seus filmes mais sérios. Às vezes observa-se em seus filmes uma mescla de gêneros, como a comédia romântica com toques de drama em *Se meu apartamento falasse*, de 1960; o filme de guerra

¹⁰ Ernst Lubitsch (1892-1947), foi um cineasta alemão que fez carreira de sucesso em Hollywood. Seus filmes, na sua maioria comédias, são sofisticados e geralmente dotados de malícia. Dizem que Billy Wilder tinha em seu escritório uma placa dizendo “o que Lubitsch faria”, que lhe servia de inspiração para escrever seus roteiros. Neste link é possível ver uma entrevista com Billy Wilder falando do “toque Lubitsch”:
<<https://www.youtube.com/watch?v=7jOVRKzwURY>>

¹¹ Charles Brackett (1892-1947), foi um escritor, roteirista e produtor americano

com um pouco de comédia romântica *A mundana*, de 1948; o drama com toques de filme noir *Crepúsculo dos deuses*, de 1950, entre outros.

A “Era de Ouro” do cinema hollywoodiano em que Billy Wilder está inserido também é chamada de cinema clássico americano ou a *studio-era* (Era Estúdio) devido à forte influência dos grandes estúdios cinematográficos e seu grande poder monetário, capaz de construir cenários gigantescos e gastar enormes quantias dinheiro em um filme, façanha que nenhum outro cinema no mundo tinha capital suficiente para fazer. O poder dos estúdios se estendia às temáticas, chegando a censurar filmes que tentassem fugir da ideologia dominante de Hollywood, que era também a ideologia dominante dos Estados Unidos e, por extensão, do sistema capitalista. Tal questão era particularmente importante no momento pós-guerra devido à Guerra Fria, época em que havia uma disputa ideológica entre os Estados Unidos e a União Soviética.

O cinema americano dessa época prezava por uma linguagem discreta e não experimental. Billy Wilder, sendo praticamente um símbolo do cinema hollywoodiano da Era de Ouro, também tinha um estilo econômico, fazendo algumas poucas experimentações sutis e quase despercebidas no que tange à forma, exemplificando bem a diferença entre o cinema americano e o europeu que geralmente preza por transgressões e inovações (sobretudo durante a *Nouvelle vague*¹²). Apesar disso, Billy Wilder tinha pleno domínio da linguagem, utilizando a imagem para transmitir ideias e reforçar seus temas de forma precisa. Os aspectos técnicos de seu cinema estavam sempre a serviço da história contada, nunca chamando atenção para si e sim para as personagens e suas ações. Não há em seus filmes cenas mirabolantes, tomadas complexas, cortes inusitados ou longos planos sequencias, ele próprio diz: “Sou contra o diretor que coloca em cena o diretor. Estou do lado do diretor que conta uma história” (WILDER apud ANDRADE, 2004, p. 182)

O que faz de Billy Wilder mais singular em relação aos seus pares na Era Estúdio é a temática. Mesmo trabalhando sob a égide dos grandes estúdios, realizando filmes durante a vigência do Código Hays, o diretor conseguiu ocasionalmente driblar a censura e fazer críticas à sociedade americana com seu estilo visto como “ácido” e, sobretudo, “cínico”:

A obra de Billy Wilder é uma das mais elaboradas e versáteis do cinema, percorrendo variadas modalidades dramáticas e conseguindo o difícil mérito de agradar tanto à crítica especializada quanto ao grande público – trazendo em sua realização as principais contradições entre objeto artístico e

¹² Movimento artístico do cinema francês que teve destaque nos anos de 1960. Alguns dos filmes dessa fase são: *Acrossado* (1960) de Jean-Luc Godard, *Os incompreendidos* (1959) de François Truffaut, *Hiroshima, mon amour* (1959) de Alain Resnais.

mercadoria de consumo. Inteligente, sofisticado, elegante, cínico, irônico e mordaz são alguns adjetivos comumente relacionados ao cinema feito por Billy Wilder.

Em seus filmes são perceptíveis críticas ácidas, principalmente em relação à sociedade norte-americana. [...]. Wilder coloca, com sedutora e sutil malícia, o dedo na ferida dos espectadores mais recatados, relativizando os conceitos e preconceitos morais e os bons costumes, zombando da hipocrisia social. (ANDRADE, 2004, p. 31)

Billy Wilder transitava no limite do que poderia ser aceito nos filmes hollywoodianos, e muito do seu cinema é calcado naquilo que não pode ser dito diretamente na tela por causa do conservadorismo e da censura. A elegância e sutileza associados ao diretor em muito está relacionado ao modo como ele lida com a censura da moral e dos bons costumes (e também da caça aos comunistas), a ponto de se aproveitar dessa limitação para construir muitas de suas comédias como *Quanto mais quente melhor*, *O pecado mora ao lado* e *Um amor na tarde* que tratam de sexualidade de forma indireta e com ironia.

O cinismo de Billy Wilder pode ser visto como um desdobramento de sua visão de mundo calcada no ceticismo, ele raramente caía em sentimentalismos simplistas. Sempre havia em seus casais românticos algo de menos louvável, e geralmente um dos dois está mentindo ou manipulando a situação. Em *A mundana* (1948), a personagem masculina americana engana tanto a amante americana quanto a alemã; em *Sabrina*, a personagem de Humphrey Bogart manipula a de Audrey Hepburn para não perder uma oportunidade de negócios; em *Um amor na tarde*, a personagem de Audrey Hepburn finge ser outra pessoa por quase todo o filme; e na seminal comédia romântica *Se meu apartamento falasse*, a declaração de amor que acontece no final do filme é seguida de um “cale a boca”. *Se meu apartamento falasse* é um filme que consegue ser uma doce comédia romântica com final feliz e, concomitantemente, tratar de temas pesados como suicídio, solidão em conglomerados urbanos e as dificuldades em sobreviver no mercado de trabalho.

Um tema recorrente em sua obra, sobretudo em suas comédias, é o da sexualidade, um tabu pouco tratado no cinema comercial de sua época. Em *O pecado mora ao lado* (1955), temos a emblemática cena do vestido da personagem de Marilyn Monroe sendo esvoaçado por causa da brisa do metrô. O título original do filme é *Seven year itch*, cuja tradução literal seria “coceira dos sete anos”, trata-se de um termo usado por psicólogos que se refere ao desinteresse que surge numa relação monogâmica quando atinge os sete anos de existência. Temos uma personagem masculina que se vê sozinha, pois sua esposa e filho viajaram, e ele começa a fantasiar sobre sua vizinha, personagem de Marilyn Monroe. O tema do adultério era um tabu na época e Billy Wilder teve que dar um final que não chocasse tanto as plateias, fazendo com

que o protagonista voltasse para sua esposa e filho sem estabelecer uma relação extraconjugal. Vale constatar os filmes de Billy Wilder com Marilyn Monroe não fogem do clichê associado à atriz, que interpreta personagens que reforçam seu status de *sex symbol*, sempre desejada (sem saber) por outras personagens masculinas, além de estar envolvida em situações em que ela é a pessoa que menos está ciente do que está acontecendo, contribuindo para o estigma sexista construído em torno dela de “loira burra”.

Enquanto nas comédias a figura feminina é sensual quase inocentemente, nos filmes noir temos a *femme fatale* que usa sua sexualidade como arma para conseguir o que quer. *Pacto de sangue* é o primeiro grande sucesso do diretor e um dos mais importantes filmes *noir* por estabelecer características que se tornaram padrão no cinema do gênero, como os diálogos ligeiros, uma *femme fatale* perigosa e manipuladora, e mesmo a iluminação clássica da luz vindo por detrás de persianas. O filme começa no final da história, com o protagonista narrando o que aconteceu, que é mostrado por meio de flashbacks, abordagem que se repete em *Crepúsculo dos deuses* (1950).

Em seus filmes que retratam a guerra, Billy Wilder não se interessava em representar de forma heroica ou pura os feitos bélicos americanos, e nem mesmo filmava grandiosas, dispendiosas e sanguinolentas cenas de guerra que muitas vezes acabam por fetichizar a luta armada ao invés de criticá-la, preferindo focar nos desdobramentos da guerra, situando sua ação depois dos combates. Em *Inferno nº17*, filme sobre prisioneiros de guerra que consegue retratar o horror da situação e ainda ter certo humor negro, o protagonista pede para que seus companheiros finjam que não o conhecem caso se encontrem em alguma rua depois da guerra (outro diretor possivelmente reafirmaria os laços de amizade dos soldados). Em *A mundana*, os militares são retratados como sedentos por dinheiro e sexo, pouco sensibilizados com o estrago feito nas cidades alemãs.

Em *Farrapo humano* Billy Wilder aborda o alcoolismo, tema tangenciado em alguns dramas no cinema hollywoodiano, mas que poucas vezes foi colocado como assunto principal de um filme. O diretor aborda o problema sem abusar do sentimentalismo, focando nas angústias da personagem em sua luta contra o vício ao invés de melodramatizar a situação. Para tal, são utilizados ângulos extremos e uma iluminação com um contraste que lembra o cinema expressionista alemão (recurso que seria utilizado novamente em *Crepúsculo dos deuses*) ainda que sem exagerar. A abordagem é honesta, levando em conta a censura da época que não permitiria um tratamento tão cru do assunto, como em *Despedida em Las Vegas*, de 1995. O filme mostra que Billy Wilder estava disposto a se arriscar e tratar de problemas sociais ainda que inserido numa indústria que cerceia essa possibilidade. O filme abriu precedentes para

outros abordarem o tema do vício, como *O homem do braço de ouro* (1955) de Otto Preminger, com Frank Sinatra, que trata da dependência de heroína.

Em *A montanha dos sete abutres* (1951) vemos Billy Wilder em um de seus momentos mais cínicos e cáusticos, desvelando seu desprezo pelo jornalismo sensacionalista. Povoado de personagens mesquinhos e cruéis, o filme expõe o jornalismo que visa apenas ao lucro e que tira proveito da desgraça alheia (algo, infelizmente, ainda bastante presente nos dias de hoje). O jornalista interpretado por Kirk Douglas descobre que um trabalhador local ficou preso numa escavação e transforma a situação num espetáculo midiático, prolongando a permanência do homem soterrado e se aproveitando da situação. O jornalismo como espetáculo que utiliza a notícia como mercadoria, visando apenas ao lucro, e não a informação, também é criticado em *Crepúsculo dos deuses*, *A primeira página* (1974), *Buddy buddy* (1981) e *Uma loira por um milhão* (1966). De acordo com Peña-Fernández (2005),

levando em conta as personagens principais, secundárias e menores, as 27 personagens jornalistas relevantes nos roteiros de Billy Wilder mostram os piores estereótipos sobre a profissão. Os jornalistas são retratados como homens sem educação e com problemas de bebida. Eles vivem sozinhos, absorvidos pelas exigências de seu trabalho e acoados por falta de dinheiro. A falsa camaradagem reina no seu comportamento com os colegas e sua agressividade e cinismo se refletem em sua imprudência, que às vezes até se transforma em violência física.

Os filmes de Wilder retratam com especial atenção as técnicas dos tabloides e da imprensa sensacionalista, onde o comportamento antiético dos profissionais e sua tendência para manipular informações e aumentar o número de leitores a qualquer custo se tornam as motivações essenciais para os jornalistas. Isto potencialmente pode reforçar percepções públicas negativas da imprensa¹³. (p. 59)

Billy Wilder praticamente em nenhum momento retrata a imprensa de forma positiva, mesmo tendo sido ele próprio um jornalista. Por meio dessa abordagem, podemos verificar um olhar desencantado acerca dessa profissão, cuja obsessão em fazer noticiários que atraíam grande número de leitores pode ser visto como um desdobramento do sistema capitalista que motiva as pessoas a pensarem no lucro antes de qualquer coisa. De forma semelhante, o cineasta

¹³ Texto original (tradução minha): Taking into account leading, secondary, and minor characters, the 27 most relevant journalist characters in Billy Wilder's screenplays show the worst aspects of film stereotypes about the profession. Journalists are portrayed as uneducated men with drinking problems. They live alone, engrossed by the demands of their work and beset by a lack of money. False camaraderie governs behavior among colleagues, and their aggression and cynicism are reflected in their impudence, which sometimes even escalates into physical violence.

Wilder's films portray with special attention the uses and techniques of tabloids and the sensationalistic press, where the prevailing unethical behavior of professionals and their tendency to manipulate information and increase readership at all costs become the essential motivations for journalists. This potentially may reinforce negative public perceptions of the press.

critica a indústria cinematográfica em *Crepúsculo dos deuses*, que por se importar mais com bilheteria e lucro acaba por excluir atrizes que não se encaixam no padrão de juventude estabelecido.

Em *Beija-me, idiota* (1964), o diretor trata de sexismo e adultério, tema que ele explora superficialmente em *O pecado mora ao lado*. No filme, um compositor de uma pacata cidade contrata uma prostituta para substituir sua esposa, para então oferecê-la a um famoso cantor, com o intuito de que este torne uma de suas canções um sucesso. O cantor famoso é interpretado por Dean Martin e é representado como um beerrão que trata as mulheres como se estivessem sempre a sua disposição. Se em *O pecado mora ao lado* o diretor não teve a oportunidade de explorar mais os problemas de um relacionamento monogâmico, sendo impedido pela censura, *Beija-me, idiota* se encontra num momento em que a censura está um pouco menos rigorosa, e o diretor consegue realizar seu filme, recebendo, contudo, uma restrição para menores de idade (classificação que dificilmente um filme de Hollywood recebia).

Nos filmes de Billy Wilder há muitas personagens aproveitadoras e mesquinhas, interessadas apenas em se beneficiar. Muitas vezes essas personagens são as protagonistas de seus filmes como em *A montanha dos sete abutres*, que acompanha a trajetória de um jornalista corrupto e assassino; *Crepúsculo dos deuses* que mostra o relacionamento de um roteirista com uma atriz no qual ambos tiram proveito um do outro; e *Pacto de sangue*, com suas personagens manipuladoras e criminosas. A vontade de colocar essas figuras no centro da ação nos mostra a sua intenção de expor um lado mais obscuro da natureza humana e também desconstruir certas instituições americanas, como a mídia, o cinema e o casamento.

Mesmo sendo um ícone do cinema hollywoodiano, é possível encontrar em seus filmes criminosos, corruptos, viciados, gigolôs, atrizes decadentes, cantores alcoólatras. Por meio desse rol de figuras desagradáveis para o contexto do *American way of life*, Billy Wilder traçou comentários e críticas, mesmo que encobertas, à sociedade americana de seu tempo, propondo desconstruções da imagem da América que o cinema do qual ele fazia parte (Hollywood) procurava promover e exportar.

O tema da decadência é tratado em alguns de seus filmes, mais notadamente em *Crepúsculo dos deuses* e em seu penúltimo filme, *Fedora* (1978), que também procura expor as consequências da indústria cinematográfica na subjetividade de atrizes, as tornando decadentes. A personagem Fedora é uma atriz hollywoodiana que, mesmo após inúmeras cirurgias para parecer ser mais jovem, faz com que sua filha assumo seu lugar para não aparentar para mídia que envelheceu. A filha acaba por suicidar-se para escapar da situação. Nesse filme,

além das semelhanças temáticas, também houve a escalação do ator William Holden, que igualmente compõe o elenco de *Crepúsculo dos deuses*.

Os filmes mais amargos e cáusticos do diretor foram eclipsados, quase camuflados, por seus filmes mais suaves e de grande sucesso, que tinham uma superfície mais agradável. Mas mesmo nesses filmes, como *Sabrina*, *Um amor na tarde*, *Quanto mais quente melhor* e *Se meu apartamento falasse*, há algumas ironias, sobretudo relacionadas ao sexo, revelando que Billy Wilder sempre esteve inquieto em relação às limitações da indústria, demonstrando vontade de fazer de seu cinema algo além do mero entretenimento.

O sucesso de público de seus filmes também contribuiu para que o cineasta sobrevivesse em Hollywood. Seu cinema tem diversas cenas icônicas, como a já citada cena do vestido esvoaçado de Marilyn Monroe, e as cenas finais de *Crepúsculo dos deuses*, *Quanto mais quente melhor* e *Se meu apartamento falasse*, além de frases memoráveis como “eu sou grande, foram os filmes que ficaram pequenos” de *Crepúsculo dos deuses* e “Ninguém é perfeito” dito pelo milionário apaixonado após a personagem de Jack Lemmon revelar que estava fingindo ser uma mulher em *Quanto mais quente melhor* (apesar de ser uma cena cômica, este final abre um precedente de uma relação abertamente homossexual entre as personagens).

Apesar de algumas temáticas e críticas ao sistema, Billy Wilder também teve que submeter seus filmes aos padrões dos estúdios, o que acarretou numa reiteração de certos aspectos da ideologia dominante americana, como um romantismo reservado a casais brancos, heteronormativos, jovens e belos, além da representação padronizada da mulher. Muitas personagens do diretor reforçam modelos femininos conservadores que eram propagados pela indústria cinematográfica da época. A mulher doce e frágil está presente em filmes como *Sabrina*, *Um amor na tarde*, *Se meu apartamento falasse*, *Quanto mais quente melhor* e *O pecado mora ao lado*.

Billy Wilder também utiliza o *star system* de Hollywood, sistema de promoção de atrizes imprescindível para se obter uma boa bilheteria em Hollywood e que está vigente até os dias de hoje. Grandes estrelas de cinema da época são encontradas na obra do diretor, como Audrey Hepburn, Marilyn Monroe, Shirley MacLaine, Gary Cooper, Tony Curtis, Jack Lemmon entre outros.

O ponto de vista pelo qual os filmes de Billy Wilder são contados é, em sua grande maioria, masculino, reforçando o patriarcalismo da sociedade americana. As personagens femininas geralmente são dependentes de homens ou sua trajetória está em função de algum

personagem masculino, e poucos de seus filmes passam no teste de Bechdel¹⁴. Vale ressaltar que, assim como a maioria dos filmes da Era de Ouro reprovam no teste de Bechdel, a maioria dos filmes de hoje também não passam, mesmo sem o Código Hays, mesmo com questões de gênero sendo mais amplamente discutidas, e mesmo com o feminismo tendo se transformado num movimento político mais consolidado. Trata-se de mais um indicativo da permanência do patriarcado na indústria cinematográfica e na sociedade.

Billy Wilder procurou ensejar discussões polêmicas e deixar sua marca como autor dentro dos seus limites por pertencer à Era Estúdio. Ele tentava fazer um cinema de autor, buscando fissuras, pois seus filmes precisavam ser comerciais para se estabelecerem em Hollywood, porém ele desejava incluir temas e personagens que fugiam da censura e do controle do estúdio. Cineastas como Wilder tentavam subverter a partir do conteúdo, mesmo que a forma ficasse mais padronizada, ao passo que cineastas franceses como Goddard tentavam subverter a partir da forma.

O cinema de Billy Wilder entra em declínio nos anos 1960. Seu último filme de sucesso de público e crítica foi *Se meu apartamento falasse* de 1960, laureado com o Oscar de melhor filme. O diretor foi acusado de perder o tom no seu cinema e a decaída de sua carreira acontece juntamente com o declínio da Era de Ouro de Hollywood. O advento da televisão influencia o público a ir menos para o cinema, e a fórmula hollywoodiana estava se tornando desgastada. Os jovens dos anos de 1960 eram mais contestadores e estavam cada vez menos interessados nos filmes conservadores que estavam sendo feitos. O *rock and roll*, os hippies e o movimento dos direitos humanos contribuíram para uma mudança na cultura e o cinema americano teve que se reinventar para manter o lucro (BISKIND, 2009).

A Nova Hollywood dava menos poder de decisão sobre os filmes aos estúdios, e mais liberdade aos diretores que, por sua vez, experimentavam mais a linguagem cinematográfica e fizeram da atitude contestadora uma mercadoria nas telas. Cenas de violência e sexo, mais realismo e palavras de baixo calão se tornaram cada vez mais comuns. O filme que costuma marcar o início da Nova Hollywood é *Bonnie e Clyde* de 1967, trazendo para a indústria e popularizando uma montagem mais acelerada, além de muitas cenas violentas e sangrentas. Seu grande sucesso de público e crítica possibilitou que outros cineastas tivessem mais liberdade,

¹⁴ Trata-se de um teste que verifica se uma obra de ficção possui pelo menos duas personagens femininas e se elas conversam entre si sobre algo que não envolva um homem. Uma enorme quantidade de obras não passa nesse teste, expondo o sexismo tanto da indústria quanto de todo âmbito artístico. Muitos dos filmes que passam nesse teste são de baixo orçamento ou obtêm pouca bilheteria. Apenas cinco filmes de Billy Wilder passam no teste: *Avanti!* (1972), *One, Two, Three* (1961), *The major and the minor* (1942), *Se meu apartamento falasse* e *Quanto mais quente melhor*. Notadamente *Crepúsculo dos deuses* não se encontra na lista. O resultado do teste feito sobre a obra de Billy Wilder pode ser verificado no link: <<http://bechdel-test.silk.co/page/Billy-Wilder>>

podendo exibir em seus filmes mais violência e sexo. Desta nova fase surgiram diretores como Steven Spielberg, Scorsese, Kubrick, Coppola, Woody Allen, Polanski entre outros. Considera-se que essa fase chamada de Nova Hollywood durou até o fim dos anos 1970, pois, devido a uma série de fracassos comerciais dispendiosos desses novos diretores, os estúdios voltaram a ter controle maior sobre as obras (BISKIND, 2009).

Enquanto que na época da Nova Hollywood era possível, devido à liberdade dada aos realizadores, fazer filmes em Hollywood com críticas à sociedade da época (houve um aumento considerável de, por exemplo, filmes anti guerra, filmes que falavam de alienação e filmes que denunciavam a criminalidade), na época de Billy Wilder era mais difícil, por isso é possível observar que a tônica de seu cinema não era sempre predominantemente a do desencanto e nem sempre seus filmes tinham finais trágicos com personagens dilaceradas como as de Tennessee Williams. A Hollywood de sua época não permitiria que estivesse impresso nas telas de seu cinema uma visão de mundo tão pessimista, tendo em vista o papel dessa indústria em propagar o *American way of life*. Apesar disso, é possível encontrar em alguns de seus filmes, mesmo que muitas vezes camuflado, a representação dos aspectos negativos do sistema dominante e dos desdobramentos desse sistema na psique de algumas personagens, sendo *Crepúsculo dos deuses* um dos seus melhores exemplos.

2. Uma leitura analítica de *Doce pássaro da juventude*

Doce pássaro da juventude é uma peça escrita em 1957 pelo dramaturgo norte-americano Tennessee Williams. Estreou na Broadway em Nova York no Martin Beck Theatre no dia 10 de março de 1959. A peça teve quatro indicações para o Tony (premiação do teatro para as produções da Broadway) e um total de 375 performances em sua primeira montagem na Broadway.

A peça trata da busca pela juventude. A personagem Chance volta para sua cidade natal para reencontrar sua namorada da época em que ambos eram mais jovens, com planos de se tornar um ator famoso junto com ela. Contudo, é impossível voltar a ser jovem. O tempo não volta para trás e são cada vez maiores as exigências de uma aparência jovem da indústria cinematográfica. Sua ex-namorada está prestes a se casar com outra pessoa e Chance vê suas chances de se tornar famoso se desvanecendo cada vez mais. Também acompanha Chance a personagem Princesa, atriz de Hollywood que está fugindo do fracasso de seu último filme. Princesa acredita que esse fracasso se deve ao fato de ela não ser mais jovem. São personagens que confrontam com a passagem do tempo e desfalecem diante da impossibilidade de voltarem a ser jovens. É possível observar que a trajetória rumo à ruína das personagens é motivada por uma sociedade igualmente decadente e contraditória marcada pela alienação, consumismo e que exclui aqueles que não se encaixam em seus padrões.

2.1 Enredo de *Doce pássaro da juventude*

A peça relata a chegada das personagens Chance Wayne e Princesa Kosmonópolis em St. Cloud, uma cidade real que fica no condado de Osceola, na Flórida, região Sul dos Estados Unidos.

A ação ocorre no período de um dia, um domingo de páscoa, no tempo presente em que a peça foi lançada, ou seja, em 1959. A peça é dividida em três atos. O primeiro ato se passa em um quarto no *Royal Palms Hotel* na costa do Golfo do México, na cidade de St. Cloud. Conhecemos Chance, um aspirante a ator de Hollywood, que está voltando para St. Cloud para reencontrar seu amor da juventude, Heavenly. Ele divide o quarto com Princesa, uma atriz que está fugindo da repercussão do suposto fracasso de seu último filme. O nome verdadeiro de Princesa é Alexandra Del Lago, e ela usa o falso nome para não ser identificada. Chance grava falas de Alexandra comentando sobre seu uso de drogas ilícitas e a chantageia por meio do gravador, ordenando que ela o ajudasse a se tornar uma estrela de cinema.

O segundo ato acontece no terraço da casa da personagem Boss Finley na cena I, onde conhecemos, além de Boss, sua filha Hevanely e seu filho, Tom. A cena II se passa no saguão de *Royal Palms Hotel* onde vemos Chance beber e usar drogas ilícitas cada vez mais ao perceber que ele não é bem-vindo na sua cidade natal e que não goza da popularidade de outrora. Nesta cena, Chance vê na televisão, Heavenly ao lado do pai no palanque e começa a perceber que não poderá ter sua namorada da juventude de volta.

O terceiro ato se passa novamente no quarto de *Royal Palms Hotel*. Chance insiste que Alexandra ligue para Sally Powers, colunista influente e amiga da atriz, para que ela o ajude a se tornar um astro de Hollywood. Por meio de Sally, contudo, Alexandra descobre que seu último filme foi, na verdade, um sucesso e decide não ajudar mais Chance a se tornar um ator (ele já havia perdido seu gravador e estava impossibilitado de chantagear a atriz). Alexandra sugere, apesar de tudo, que Chance continue viajando com ela e o adverte do perigo de ele ficar em St. Cloud, pois falaram para ela que iriam castrá-lo se ele decidisse ficar na cidade. Chance recusa seguir com Alexandra e, no final, ela vai embora de St. Cloud e Chance se entrega aos capangas de Boss que vão castrá-lo.

2.2 Contexto histórico de *Doce pássaro da juventude*

É possível encontrar em *Doce pássaro da juventude* temas relacionados com as tensões sociais da época. Na época de seu lançamento, os Estados Unidos se encontram no contexto da Guerra Fria, conflito entre os Estados Unidos e a União Soviética, marcado pela disputa ideológica entre o capitalismo e socialismo.

Em 1959, muitas das ideias perpetuadas durante toda a década de 1950 já estavam dando sinais de esgotamento, como o materialismo, no sentido de um estilo de vida voltado aos bens, valores e prazeres materiais que estava muito presente na cultura americana, alimentado pelo cinema, propaganda e televisão. Alguns movimentos de contracultura, que visavam ressignificar certas ideias, começavam a ganhar escopo, como o surgimento do *Rock and roll* e os “rebeldes sem causa” materializados na figura de James Dean; o movimento dos diretos civis, encabeçado por figuras emblemáticas como Martin Luther King, Rosa Parks e Malcolm X, que denunciava o racismo da sociedade americana; a guerra da Coreia que, posteriormente, com a guerra do Vietnã, viria a impulsionar protestos pela paz nos anos 1960; os beatniks e seu estilo de vida antimaterialista; e o movimento feminista que começava a ressurgir, pois as mulheres se encontravam cada vez mais sufocadas pelo seu papel de dona-de-casa “recatada e do lar”.

É possível ver na peça um diálogo com esses movimentos. A personagem Chance lembra a figura de James Dean; a exposição do racismo na peça nos remete a luta dos direitos civis americanos na época; e a situação da personagem Heavenly que expõe o modo como as mulheres eram cerceadas na época em que a peça foi escrita, denúncia que pode ser associada com o movimento feminista.

Esses são assuntos que revelam os sintomas daquela sociedade e também do mundo capitalista, que tem nos Estados Unidos seu representante mais icônico e, na década de 1950, uma de suas épocas mais romantizadas devido ao caráter “próspero” e idílico de seu imagético popular.

Sendo a Guerra Fria uma disputa, sobretudo, ideológica, os Estados Unidos procuravam propagar o máximo possível os ideais do *American way of life* (estilo de vida americano), ideologia cujo autor, Tennessee Williams, procura discutir e criticar e que, como já foi apontado, estava dando sinais de esgotamento no final desta década. O *American way of life* é apontado pelo filósofo e sociólogo William Herberg como uma religião dos norte-americanos:

O estilo de vida americano é individualista, dinâmico, pragmático. Ele afirma o valor e a dignidade suprema do indivíduo; ele enfatiza incessante atividade de sua parte, porque ele não deve nunca descansar, mas deve empenhar sempre em “seguir em frente”, [...]. [...]. Os americanos tendem a ser moralistas; eles tendem a ver todas as questões de forma plana e simples, preto e branco, questões de moralidade. (HERBERG apud FLORES, 2015, p. 132)

Fazem parte da ideologia americana o individualismo, o esforço, trabalho árduo e a ideia de “sempre seguir em frente”, pois é preciso sempre ser o “vencedor”. Também faz parte do estilo de vida americano o conservadorismo relacionado com o protestantismo, o patriarcado, o consumismo e a prosperidade financeira baseada na ideia de alcançar o *Sonho americano* que é um conceito

oriundo de um pensamento calcado na teologia da prosperidade, quando o sonho de sucesso pode se tornar real se for respeitado um contrato entre os homens e Deus a partir de um conceito de fé e recompensa, trabalho árduo, respeito às leis cristãs, valorização da família tradicional. (SILVA, 2015, p. 10)

O individualismo presente na cultura americana é encontrado de forma marcante em personagens como Chance Wayne e Alexandra Del Lago, assim como a necessidade de atingir o sonho de sucesso; a moralidade, que está relacionada com o protestantismo americano, pode ser vista na personagem Boss e na representação da cidade em que se passa a peça, St. Cloud.

O modo como *Doce pássaro da juventude* dialoga com as questões levantadas neste item são explorados de forma mais detalhada no decorrer deste trabalho.

2.3 Boss Finley e St. Cloud: o conservadorismo americano.

O “St.” de St. Cloud é a abreviação de “*saint*” que significa “santa”, logo, a tradução literal para o português do nome da cidade seria “Santa Nuvem” ou “São Nuvem”. Sendo “santo” alguém que recebeu uma distinção honrosa da igreja católica por ter vivido de forma bondosa ou sagrada, já podemos observar a ironia do autor. St. Cloud não tem nada de sagrado. Trata-se de um lugar impregnado de corrupção e violência. A mesma ironia pode ser observada na data em que se passa a ação: um domingo de Páscoa¹⁵, que sabemos não apenas pelas marcações do autor como também pelo sino de uma igreja que toca no início da peça e um coro que canta o *Coral de Aleluia*. A história violenta de pessoas mesquinhas e cruéis, e que termina com o protagonista sendo encurralado por pessoas que vão castrá-lo, em nada remete à celebração cristã.

Segundo Anne Ubersfeld (2013, p. 101) em *Para ler o teatro*, o espaço teatral é uma realidade complexa, pois é ao mesmo tempo imitação de realidades não-teatrais e de um texto teatral (literário). Uma parte dos cenários da peça procura imitar uma realidade não teatral, como o quarto e o saguão do hotel e o terraço de Boss Finley, mas o espaço da peça também é composto por um ciclorama¹⁶ que dá unidade poética a momentos específicos da peça. Tennessee Williams diz, na descrição do cenário, que as projeções não devem ser realistas (WILLIAMS, 2014, p. 236). As imagens simbólicas do ciclorama contribuem e intensificam o tom de certas cenas.

As didascálias têm grande importância nas peças de Tennessee Williams. Elas geralmente são ricas em detalhes e pertencem a uma tradição no teatro norte-americano cujo nível de detalhes nas indicações cênicas lembram as descrições de um romance. Há descrições extensas, para o teatro, dos cenários de peças como *Um bonde chamado desejo* (1947) e *Gata em teto de zinco quente* (1955). O uso de imagens no fundo do cenário, semelhante ao ciclorama, pode ser encontrado numa peça do mesmo autor, *Zoológico de vidro* (1944).

A extensão dessas descrições cênicas se deve à vontade de Tennessee Williams em criar uma experiência teatral diferente da que ele via nas peças mais realistas de sua época, utilizando

¹⁵ Observa-se que *Doce pássaro da juventude* carrega uma semelhança temporal com a tragédia grega, pois sua ação decorre em um dia (HAYS, 1966).

¹⁶ Trata-se de uma superfície côncava constituída por um pano que ocupa a totalidade do fundo do palco, normalmente branco, utilizado para obter efeitos de espaço e iluminação (infopedia.pt).

de forma mais marcada e experimental recursos como iluminação, música, sons e imagens, construindo um teatro expressionista que ele iria chamar de *plastic theater* nas notas de produção para *Zoológico de vidro*:

Expressionismo e todas as outras técnicas não convencionais no drama têm apenas um objetivo válido, que é uma abordagem mais próxima da verdade. Quando uma peça emprega técnicas não convencionais, não está, ou certamente não deveria está tentando escapar de sua responsabilidade de lidar com a realidade, ou interpretar a experiência, mas realmente está, ou deveria está tentando encontrar uma abordagem mais próxima, uma mais penetrante e vívida expressão das coisas como elas são. Na peça direta e realista, [...], com suas personagens que falam exatamente como fala seu público, corresponde ao cenário acadêmico e tem a mesma virtude de uma semelhança fotográfica na arte. Todos devem saber hoje a pouca importância do fotográfico na arte: a verdade, a vida ou a realidade são coisas orgânicas que a imaginação poética pode representar ou sugerir, em essência, somente por meio da transformação, pela mudança em outras formas diferentes daquelas que estavam meramente presentes na aparência. Estas observações não se destinam a ser apenas um prefácio para esta peça em particular. Eles têm a ver com a concepção de um novo teatro plástico [*plastic theatre*], que deve substituir o esgotado teatro de convenções realistas, se o teatro pretende retomar a vitalidade como parte de nossa cultura. (WILLIAMS, 2014, p. 25)

Para o dramaturgo, era preciso operar mudanças no teatro vigente nos Estados Unidos da época de *Zoológico de vidro* para que as peças possam se comunicar de forma mais eficiente com seu público e abordar de uma maneira mais pungente a realidade. Para tanto, era preciso apresentar as peças com mais liberdade, abandonando o realismo do teatro da época, recriando a realidade de forma simbólica (é importante lembrar que nem sempre o autor fez uso de experimentalismos na sua obra, ele chegou a escrever peças realistas antes e depois de *Zoológico de vidro*, como *Gata em teto de zinco quente*).

Sobre o expressionismo no teatro, Rosenfeld diz em *O teatro épico* (1985):

No expressionismo acentua-se essa subjetivação radicalmente, a ponto de se inverterem as posições: a própria subjetividade constitui-se em mundo. Prescindindo da mediação das impressões flutuantes e fugazes do mundo dado, o autor “exprime” as suas visões profundas, propondo-as como “mundo”. Este é apenas expressão de uma consciência que manipula livremente os elementos da realidade, geralmente deformados segundo as necessidades expressivas da alma que se manifesta. A ideia profunda plasma a sua própria realidade. É evidente o forte traço lírico que decorre da própria concepção expressionista (p. 103)

No expressionismo há a criação de uma outra realidade, como propõe o *plastic theater*, a invenção de um mundo que brota a partir da subjetividade do autor. Enquanto o

impressionismo não representa o mundo tal qual ele é, e sim como ele se figura para o artista, construindo uma impressão da realidade; o expressionismo visa criar uma outra realidade. Szondi, em *Teoria do drama moderno* (2001), afirma que o expressionismo é a linguagem do subjetivismo extremo, operando uma “transformação subjetiva” do objetivo, pois o que importa não é mais o exterior, e sim aquilo que o autor quer expressar, recriando uma realidade por meio de profunda abstração (p. 125-126).

Há traços expressionistas em *Doce pássaro da juventude*, resultando na possibilidade de a peça ser enquadrada no *plastic theater*. Temos o ciclorama, com suas imagens não realistas, o uso de sons (o barulho das aves, o tique-taque do relógio) e músicas, que surgem em certos momentos da ação para reforçar determinados temas e contribuir para a atmosfera do drama.

Todos os cenários seguem um estilo semelhante na peça. O hotel tem um estilo vitoriano com influência mourisca e o terraço de Boss tem um estilo vitoriano gótico. As paredes nos cenários são sempre sugeridas e as ações se passam contra o céu e o mar do ciclorama. Os móveis do terraço de Boss devem ter a cor bege bem claro e os homens devem usar ternos brancos ou *off-white*. Tennessee Williams insiste que o aspecto visual das cenas deva ser todo em azul e branco, tão rigoroso quanto as pinturas de Georgia O’Keeffe¹⁷ que usou comumente uma paleta de cores luminosas em seus trabalhos (WILLIAMS, 2014, p. 288). O estilo de O’Keeffe serve para reforçar o aspecto onírico e “*clean*” dos cenários da peça, visto que a artista pintou muitos céus e paisagens com tons claros, remetendo ao falso paraíso idílico que é como o autor representa a cidade.

O uso de referências da pintura de O’Keeffe novamente nos remete ao *plastic theater*. De acordo com Richard Kramer (2002), há uma conexão entre este estilo de teatro cunhado por Tennessee Williams e a noção de *plastic space* definida pelo pintor Hans Hofmann, visto que o dramaturgo sempre se interessou por pintura e conheceu Hofmann no início dos anos 1940, chegando a escrever uma apreciação sobre o pintor. *Plastic space* estaria relacionado à ideia de que o espaço não está inerte, mas vivo, e que a justaposição entre o espaço vazio e o preenchido causa uma tensão que gera a sensação de que o quadro está vivo (FLORES, 2015). É possível observar que a pintora Georgia O’Keeffe buscava representar, em muitos de seus quadros, espaços vazios como desertos, céus azuis e seus famosos quadros de portas.

Podemos aferir que Tennessee Williams procurou engendrar a tensão do *plastic space* na peça, buscando conceber o espaço teatral não apenas como pano de fundo, mas como

¹⁷ Georgia O’Keeffe (1887-1986) foi uma pintora modernista americana. Seu trabalho consiste, em sua maioria, de pinturas de flores, igrejas, ossos, pedras achadas no deserto, paisagens e objetos, muitas vezes com um forte teor abstrato. Sua obra é de grande importância para as artes visuais nos Estados Unidos, sendo usado recentemente como referência visual na série televisiva *Breaking Bad* (2008-2013).

constituente da narrativa, entrelaçando-se de forma orgânica e dinâmica nas ações, personagens e diálogos. Os conflitos de *Doce pássaro da juventude* estariam representados no seu espaço por meio de contrates que podemos relacionar com o *plastic space*, pois há sempre na peça a contraposição entre os espaços preenchidos, com personagens decadentes, mesquinhas e corruptas, ações violentas e tensões, em oposição ao céu azul calmo, com pássaros voando.

Não é à toa que a imagem mais importante e constante do ciclorama é de um jardim de palmeiras imperiais. Na primeira cena ouvem-se “os ruídos suaves e urgentes dos pássaros e o rumor de suas asas.” (WILLIAMS, 2014, p. 237). As projeções, o som dos pássaros, as palmeiras, os cenários vitorianos, as roupas das personagens sempre de tom claro, o azul e branco constantes e o nome da cidade, St. Cloud (como já foi mencionado, *cloud* é nuvem em inglês), dão a ideia de um lugar quase onírico, que inspira paz; o que contrasta com as personagens e com os conflitos tensos da peça, reforçando o aspecto enganoso de St. Cloud, mostrando o equívoco de se deixar levar pelas aparências daquela cidade (e das personagens que a povoam). Este aspecto também pode ser relacionado com a crítica do autor acerca dos Estados Unidos da época, uma sociedade de aparências, onde a ilusão de felicidade esconde uma sociedade excludente, violenta e decadente.

St. Cloud é uma cidade do sul dos Estados Unidos. Tennessee Williams escreveu várias peças que se passam no Sul dos Estados Unidos e o tema da cultura sulista americana é constantemente explorada em sua obra, em peças como *Zoológico de vidro*, *Um bonde chamado desejo*, *Anjo de pedra* e *Gata em teto de zinco quente*. De acordo com Carson McCullers,

O Sul tem sido sempre um caso à parte nos Estados Unidos, tendo interesses e uma personalidade distintamente própria. [...]. A pobreza é diferente de qualquer coisa conhecida em outras partes do país. [...]. O Sul é a única parte da nação que tem uma classe camponesa definida. [...]. A coisa em si, o detalhe material, tem um valor exagerado (MCCULLERS apud FLORES, 2015, p. 103).

O Sul dos Estados Unidos é uma área mais ruralista e latifundiária, onde a concentração de renda é mais intensa, formando uma classe camponesa e outra, proprietária de terra, resultando em uma sociedade mais desigual em comparação com o resto do país. Também é uma região, de acordo com a teórica e escritora, onde as pessoas dão mais valor ao material. Essas características são observadas na composição de St. Cloud e, sobretudo, da figura de Boss, que remete ao patriarca rico, latifundiário, protestante típico do sul dos Estados Unidos. O seu nome não é à toa, “Boss” significa literalmente “chefe”, pois ele representa aquele quem manda e detém poder na sociedade sulista americana.

De acordo com Brian Parker (2007), a origem de Boss remete à ideia de Tennessee Williams em criar uma peça sobre uma personagem que se assemelhasse com o político Huey Long¹⁸, uma figura controversa, pois ele é considerado, ao mesmo tempo, um político à frente do seu tempo e um populista e demagogo. Long defendia a redistribuição de renda através de uma alta taxação sobre os milionários, porém, também era moralmente ambíguo e tinha algumas atitudes fascistas. Com o tempo Tennessee Williams abandona a ideia de fazer uma peça sobre Huey Long e transforma a personagem, que lembraria o político de Louisiana, em Boss Finley, uma figura mais simples e cruel (PARKER, 2007).

Uma personagem que se aproxima de Boss é Big Daddy de *Gata em teto de zinco quente* (1955). Apesar de Big Daddy demonstrar certa honestidade e vivacidade, que não é encontrada em Boss, a personagem de *Gata...* também representa uma figura masculina opressora e castradora no sentido figurativo. Big Daddy e Boss são os típicos patriarcas, latifundiários, que gostam de exercer poder sobre a família e que “castram” emocionalmente os que o cercam. Ao compararmos os dois, vemos que Boss é mais explícito, visto que ele chega ao ponto de castrar fisicamente sua filha por meio de uma cirurgia forçada e também ordena castrar Chance no final da peça.

Boss é um aspirante a político com viés autoritário, agressivo, reacionário e racista. Sua figura política se assemelha às figuras de coronéis, que tem sua origem desde antes da Guerra Civil Americana, e que lembra a faceta autoritária de Huey Long. Tennessee Williams já usou a figura de Huey Long como uma referência de autoritarismo e patriarcalismo. Em *Um bonde chamado desejo*, a personagem Stanley, que é extremamente agressiva e grosseira, diz: “É só lembrar o que disse Huey Long: ‘Cada homem é rei!’ Eu sou o rei aqui nesta casa! Então, não se esqueçam disso! [joga sua xícara e pires no chão.] (WILLIAMS, 2008b, p. 117) ¹⁹. É exatamente como Boss se porta perante sua família e St. Cloud, como o “rei”, se tornando uma representação do patriarcado. Ele consegue tudo o que quer na peça. Como seu próprio nome revela, ele é o “chefe”, é ele quem dá as ordens e quem detém o poder tanto na família quanto

¹⁸ Huey Long (1893-1935) foi um político populista, o quadragésimo governador de Louisiana e um membro do senado americano até seu assassinato em 1935.

¹⁹ Novamente pode-se observar a contradição que cerca a figura de Huey Long. Sua famosa frase “cada homem é um rei” na verdade estava relacionada com seu plano de distribuição de renda e defendia a ideia de que todos os homens deveriam ter direito a riqueza, e ser um “rei”. A princípio essa frase não está relacionada com a ideia de que os homens são os “donos do lar” e mandam em suas famílias. Stanley se apropria da frase de Huey, o que pode significar que muitos outros homens da época também faziam o mesmo. Parker (2007) diz que Tennessee Williams nutria grande admiração pela figura de Huey, mas que posteriormente se decepcionou ao descobrir o lado fascista do político, a ponto de abandonar a ideia de escrever uma peça sobre Huey (que se chamaria *Big time operators*) e representar políticos americanos por meio de figuras autoritárias como Boss Finley.

naquela sociedade. Como “chefe” ele exige ser obedecido e, para tanto, ele é autoritário com as pessoas que o cercam, sempre dando ordens e falando alto.

Em certo momento ele diz: “Eu sou tudo o que restou entre o Sul e os dias negros da Reconstrução” (WILLIAMS, 2014, p. 307). Numa nota de rodapé da edição utilizada para este trabalho, temos a seguinte definição do que é o período chamado de Reconstrução, retirada da *The Columbia Encyclopedia*:

Reconstrução: período da história dos Estados Unidos que se iniciou após o término da Guerra Civil Americana, em 1865, com a derrota dos onze estados sulistas Confederados, e se estendeu até o ano de 1877. Logo após o fim da guerra, o Sul estava em ruínas e a velha ordem social e econômica, fundada na escravidão, havia sido abolida. Durante o período da chamada Reconstrução, os estados que haviam constituído a Confederação foram ocupados por tropas militares federais, governos leais aos princípios da União foram impostos, e o papel dos escravos emancipados foi definido. A Reconstrução terminou oficialmente quando as tropas federais foram retiradas do Sul, mas os brancos conservadores e as classes proprietárias locais continuaram a recusar-se a aceitar o novo papel social reivindicado para os ex-escravos, o que levou ao surgimento de organizações segregacionistas como o Ku Klux Klan (WILLIAMS, 2014, p. 307)

Boss representa a classe dos donos de grandes propriedades de terra. Ele é contra a dessegregação, alegando que isto representaria uma ameaça à castidade das mulheres brancas do Sul, ou seja, ele acredita que elas passariam a ser sexualmente molestadas pelos negros (WILLIAMS, 2014, p. 305). No período em que a peça foi lançada, ainda existia a segregação de locais e serviços públicos. Os argumentos utilizados por Boss são típicos dos brancos conservadores das classes dominantes sulistas da época e nos mostram o nível do racismo ainda presente naquela sociedade. Em certo momento, Boss até mesmo aprova o uso de medidas violentas contra os negros em nome de Deus, nos remetendo à figura dos Ku Klux Klan:

Muita gente aprova que sejam tomadas medidas violentas contra os corruptores. E contra todos que tentem adulterar a pureza do sangue branco sulista. Merda, quando eu tinha quinze anos, desci descalço das montanhas de argila vermelha, como se a Voz de Deus me chamasse. Era verdade, eu acredito. Eu acredito firmemente que Ele me chamou. E nada, ninguém, em lugar nenhum, vai me fazer parar, nunca... (WILLIAMS, 2014, p. 308)

No palanque, Boss ainda diz ser “o melhor amigo do homem negro do Sul”, revelando o quanto é demagogo. Ele alega não ter tido nenhuma participação numa operação de castração que fizeram à força em um negro “capturado perambulando de madrugada pelas ruas de nossa capital” mas diz entender “as emoções que estavam por trás disso” (WILLIAMS, 2014, p. 348).

Notam-se as palavras escolhidas pela personagem para manipular a população. Diz ser amigo dos negros, mas entende a violência aplicada contra eles. Diz que o negro estava “perambulando de madrugada” para criar medo nas pessoas e atingir seus objetivos.

As operações de castração defendidas por Boss estão relacionadas com um racismo que, de acordo com Frantz Fanon em *Pele negra, máscaras brancas*, está aficcionado pelos órgãos genitais. O teórico compara o racismo com o antissemitismo. Nunca se pensou em castrar um judeu, pois ele é branco. O medo que ele causa é intelectual, acredita-se que ele vai roubar riquezas ou se instalar nos postos de comando. Enquanto o medo que o negro causa é biológico: “O preto é fixado no genital, ou pelo menos aí foi fixado. [...]. O preto representa o perigo biológico. O judeu, o perigo intelectual. Ter a fobia do preto é ter medo do biológico. Pois o preto não passa do biológico. É um animal” (FANON, 2008, p. 143). Fanon prossegue comparando pesquisas e mostrando que o tamanho médio do pênis do africano é semelhante com o tamanho médio do europeu, mas que esses fatos são ignorados, pois o branco já fixou o negro na categoria de “animal”, ou seja, de ser inferior (FANON, 2008, p. 146-147).

A peça se passa durante a época do movimento dos direitos civis dos afroamericanos, que tinha Martin Luther King como um de seus nomes mais famosos. A denúncia do racismo feita por Tennessee Williams certamente é um reflexo dessas tensões políticas e também se encaixa na representação de uma sociedade norte-americana decadente que ele busca fazer. Há algumas personagens negras na peça que atuam quase como figurantes e que têm empregos de subalternos, como o empregado de Boss, Charles, e o garçom Fly, que tem um nome curioso, pois significa “mosca” em língua portuguesa. Chance chega a fazer um trocadilho ao dizer para Fly não contar para ninguém que ele está em St. Cloud, pedindo para o garçom agir como uma mosca: “shhh, saia daqui, mosca, e feche essa porta sem fazer barulho” (WILLIAMS, 2014, p. 239). Fly também significa o verbo “voar” em português. A escolha deste nome pode ser vista como irônica, pois os negros em St. Cloud estão sendo ameaçados de castração por Boss Finley, ou seja, estão com sua liberdade (seu “voo”) cerceada. Ao descrever negros como subalternos, Tennessee Williams procura mostrar a condição em que os negros se encontravam na época²⁰.

²⁰ Tennessee Williams comenta sobre o constrangimento e indignação que sente ao ver pessoas que trabalham em serviços de hotel em seu ensaio *A catástrofe do sucesso*: “a vida deveria exigir certo mínimo de esforço. Não deveria haver muita gente servindo você; você deveria ser obrigado a fazer a maior parte das coisas sozinho. O serviço de hotel é constrangedor. Arrumadeiras, garçons, mensageiros, porteiros, etc. são as pessoas mais constrangedoras do mundo, porque continuamente nos lembram das iniquidades que aceitamos com naturalidade. A imagem de uma anciã arfando e resfolegando enquanto arrasta um pesado balde de água por um corredor de hotel para limpar a bagunça de um hóspede bêbado milionário é do tipo que me enoja e aperta o coração, que definha de vergonha deste mundo, onde isso não apenas é tolerado, mas considerado uma prova positiva de que as rodas da Democracia estão funcionando como deveriam [...]. Ninguém deveria ter que limpar a bagunça de outrem neste mundo” (WILLIAMS, 2014, p. 141)

Boss tem um relacionamento instável com os filhos, se revelando autoritário e egoísta. Em certo momento ele humilha o filho, Tom: “E todo mundo sabe que você teve que ser empurrado na escola como se empurra uma mala morro acima e depois jubilado da faculdade com notas que só um retardado teria o direito de tirar” (WILLIAMS, 2014, p. 297). Ao descrever Tom como um rapaz rico e mimado, Tennessee Williams critica a alta classe do Sul dos Estados Unidos. Pode-se relacionar as críticas de Boss em relação à falta de esforço de seu filho com a ideologia do *American way of life*, pois o

individualismo e trabalho árduo são os alicerces fundamentais para manter o princípio do *American way of life*. Se nas raízes do protestantismo norte-americano estava a ideia de que o erro de um poderia causar perda para a coletividade, agora a individualidade está assegurada pela necessidade de suas ações, não de seu credo (FLORES, 2015, p. 133).

É extremamente importante para a ideologia americana o esforço e trabalho árduo, assim como a ideia do *self-made man*, que é o homem que “fez seu próprio caminho” e atingiu a prosperidade com muito trabalho, sozinho e sem ajuda de ninguém. Sendo Boss um representante dessa ideologia americana, ele vê o filho como um fracassado por não conseguir ser um “vencedor” sozinho e precisar da ajuda do pai para se formar na faculdade.

Tanto em *Doce pássaro da juventude* quanto em *Gata em teto de zinco quente* é possível observar uma crítica do autor ao representar uma alta classe americana sulista, ligada aos grandes latifundiários e famílias tradicionais que têm sua origem desde antes da Guerra Civil Americana. Não é à toa que Boss diz ser “tudo que restou do Sul”. A cultura sulista americana tradicional é comumente relacionada com valores conservadores, com o protestantismo e com o racismo.

Outras peças também tocam no tema por meio de suas personagens, como Blanche, de *Um bonde chamado desejo*, e Amanda, de *Zoológico de vidro*, que constantemente rememoram um passado de requinte e fartura no Sul. Observa-se que o tema da cultura sulista é sempre permeado por um tom decadentista nas peças de Tennessee Williams. Blanche e Amanda são figuras decadentes que não conseguem lidar com a realidade e têm finais trágicos, as famílias sulistas tradicionais e ricas mostradas tanto em *Doce pássaro da juventude* quanto em *Gata em teto de zinco quente* são hipócritas, em muitos momentos cruéis, patéticas e também decadentes.

O comportamento de Boss é diferente em relação à filha, Heavenly. Com ela, Boss se mostra mais carinhoso, porém sem deixar de ser autoritário. Apesar de chamá-la de “menina linda”, “meu bem” e “minha querida”; Boss não deixa de condená-la por ter tido relações sexuais com Chance quando era mais nova. Ele chegou a submeter Heavenly a uma cirurgia

contra a vontade dela e que, de acordo com ela, tirou a juventude do seu corpo, a impedindo de ter filhos. De acordo com Boss, a operação foi feita por causa de uma doença sexualmente transmissível que Heavenly contraiu de Chance, contudo, tendo em vista as atitudes violentas de Boss, sua soberba e obsessão em controlar a filha, é possível considerar que a doença se tratava de uma mentira, uma desculpa para ele reprimir a filha. Boss também forçou Heavenly a fazer outras coisas, como subir no palanque ao lado dele, e ainda quer fazê-la se casar com o médico da cidade, Scudder. Ele procura, em outras palavras, dominar a filha.

Quando ela fica deprimida, Boss oferece crédito ilimitado para ela comprar as roupas mais caras da cidade, casacos de pele, sapatos e joias, deixando clara a futilidade do patriarca (WILLIAMS, 2014, p. 302). Os bens materiais e o dinheiro servem, a princípio, como uma tentativa de Boss de reparar seus possíveis erros e excessos com a filha, fazê-la se sentir melhor e mais feliz. Na verdade, é apenas mais uma tentativa de controlar a filha, fazer com que Heavenly o obedeça e faça tudo que ele quer em troca de dinheiro. Trata-se da vontade de “comprar” a própria filha, revelando sua ideia de que dinheiro compra tudo.

Vemos neste relacionamento de pai e filha a representação da dominação masculina e do patriarcado: “Os homens exercem, através e em nome da virilidade, uma dominação persistente, visível ou insidiosa, sobre as mulheres” (HAROCHE, 2013, p. 15).

Boss usa da religiosidade como pretexto para atingir seus objetivos, como quando ele diz ter ouvido a “voz de Deus” que lhe deu a “missão” de proteger a castidades das mulheres sulistas dos negros. Na peça, a religião cristã está ligada à preocupação e à vontade de controlar a sexualidade, como diz Foucault, “o sexo foi aquilo que, nas sociedades cristãs, era preciso examinar, vigiar, confessar” (FOUCAULT, 2011, p. 230).

Novamente de acordo com Foucault:

Vivemos em uma sociedade que em grande parte marcha “ao compasso da verdade” – ou seja, que produz e faz circular discursos que funcionam como verdade, que passam por tal e que detêm por esse motivo poderes específicos. A produção de discursos “verdadeiros” (e que, além disso, mudam incessantemente) é um dos problemas fundamentais do Ocidente. A história da “verdade” – do poder próprio aos discursos aceitos como verdadeiros – está totalmente por ser feita (FOUCAULT, 2011, p. 231).

O discurso de Boss no palanque representa um discurso conservador que produz e faz circular “verdades”: é preciso castrar os negros, tomar medidas violentas, defender a “pureza de nosso sangue” e a castidade. Este discurso é aceito pelo povo representado na peça, e isso pode ser confirmado pelos aplausos. Durante o discurso no palanque, uma pessoa, chamada de

“O Provocador”, tenta revelar que Heavenly fez uma cirurgia para retirar o apêndice, e é dominado e espancado misteriosamente. No auge do espancamento, ocorrem explosões de aplausos (WILLIAMS, 2014, p. 350).

Partindo do princípio de que, para Foucault, o “discurso é uma série de regras não escritas, tácitas, mas fundantes do sentido” (FREIRE, 2006, p. 78), temos na peça um exemplo de um discurso conservador que traz regras e noções de verdade próprias que são aprovadas e, logo, detém poder. Boss pode ser visto como a representação do poder deste discurso, pois aqueles que se opõem a ele, como Chance e o Provocador, são detidos ou coagidos violentamente a mudar de opinião.

Ao final da peça, Chance é cercado, a mando de Boss, para ser castrado e expulso por ter tido relações sexuais com Heavenly. Boss também propõe castrar negros, sendo tal proposta aceita por aquela sociedade visto que ele foi aplaudido no palanque ao falar sobre a castração. Assim como Chance é algo incômodo para Boss por causa da filha, os negros também são incômodos para Boss e para população de St. Cloud por representarem uma ameaça à pureza dos brancos, revelando o racismo daquela sociedade. De acordo com Bauman:

Não é de surpreender que as pessoas do lugar, em toda parte e em todos os tempos, em seus frenéticos esforços de separar, confinar, exilar ou destruir os estranhos, comparassem os objetos de suas diligências aos animais nocivos e às bactérias. Não é de surpreender, tampouco, que comparassem o significado de sua ação a rotinas higiênicas; combateram os “estranhos”, convencidos de que protegiam a saúde contra os portadores de doença (BAUMAN, 1998, p. 19).

Propõe-se aqui relacionar Chance com os “estranhos” que desestabilizam o status quo, desobedecendo aqueles que detêm poder (Boss). Chance e os negros são os “sujos” que precisam ser eliminados para se concretizar o sonho da pureza mencionado por Bauman. Em certo momento, Boss compara Chance aos negros, afirmando que Chance não é mental e moralmente igual aos homens brancos do país (WILLIAMS, 2014, p. 293). Boss diz para a filha que vai “remover” Chance de St. Cloud e pergunta se ela prefere que seja no Cadillac que ele está usando ou “na barcaça que carrega **lixo** para o local de despejo no golfo” (WILLIAMS, 2014, p. 308, grifo meu). Novamente vemos a relação que Boss faz entre aquilo que é “sujo”, que é “lixo”, com a personagem Chance. Boss está convencido (e/ou procura convencer a população de St. Cloud) de que os negros e Chance são os portadores de doenças, e que castrá-los é proteger a saúde de seu povo. Se em relação aos negros trata-se de uma questão de racismo, em relação a Chance é uma questão de poder e dominação, Boss procura exercer poder sobre a

pessoa que o desobedeceu, sendo essa desobediência o ato de ter mantido relações sexuais com Heavenly.

Bauman sugere que uma das características do estranho é a sua “viscosidade”. Diferentemente da água, da qual é mais fácil de se desfazer e controlar; o viscoso parece possuir a pessoa, se cola nela, puxa e chupa, é desagradável. Se alguém mergulha na água calma e sabe nadar, esta pessoa experimenta uma sensação agradável de liberdade. Ao se mergulhar em um líquido viscoso, experimenta-se uma sensação de pesadelo, o líquido parece possuir a pessoa, que se sente conquistada. A viscosidade, logo, está relacionada com a perda de liberdade, ou o medo de perdê-la (BAUMAN, 1998, p. 39).

Ao observarmos a reação dos habitantes de St. Cloud à presença de Chance, sobretudo a reação de Boss, é possível aferir que Chance é “viscoso” para a cidade por ser uma presença desagradável, que incomoda, que precisa ser eliminada. Porém, “a viscosidade dos estranhos é o reflexo de sua própria falta de poder” (BAUMAN, 1998, p. 42). Por mais que Chance desestabilize, desagregue e incomode aquela sociedade, ele não tem poder e nem dinheiro. Ele nada pode contra Boss e contra as normas sociais. Novamente de acordo com Bauman:

O medo da parte do viscoso, desencadeado pela falta de poder, é sempre uma arma tentadora a se acrescentar ao arsenal dos ávidos de poder. [...]. Eles podem tentar condensar o difuso ressentimento dos fracos numa investida contra os estranhos igualmente fracos, fazendo assim do medo e da ira a argamassa para os alicerces de seu próprio poder, tão tirânicos e intolerantes quanto é capaz de ser o poder, ao mesmo tempo que afirmando, a todo momento, defender os fracos contra seus opressores. Mas também outros que procuram o poder são atraídos. Só se precisa, afinal, dirigir uns poucos quilômetros para se encher o tanque vazio do nacionalismo com um combustível **racista**. Nem é necessária muita habilidade na navegação para fazer as velas nacionalistas colherem o vento que sopra do ódio **racista**; para alistar, com o mesmo sinal, os sem poder a serviço dos ávidos de poder. O que se precisa é tão-somente lembrar-lhes a viscosidade dos estranhos. (BAUMAN, 1998, p. 42-43, grifo meu)

Este trecho do livro *O mal-estar da pós-modernidade* descreve bem a ideologia *decadente* que Boss representa, observável em seus discursos. O pai de Heavenly, ávido de poder, procura manipular a população de St. Cloud através do discurso nacionalista e de medo, alertando-os do suposto perigo que os “estranhos” (os negros e Chance) representam, ao mesmo tempo que diz ser “amigo dos negros”. Tudo para alcançar o poder, o qual ele consegue com êxito, revelando-nos a visão pessimista de Tennessee Williams acerca da sociedade norte-americana.

Perpassa também pela personagem questões de gênero no que tange à noção de virilidade. Esse termo traz a ideia do homem procriador, ponderado, vigoroso, contido, sexual, “ativo”. O viril não é simplesmente o homem: ele representa o ideal de força, segurança, maturidade, certeza, firmeza, autocontrole e dominação, um ideal masculino. Trata-se de uma excelência solicitada e severa que gera inquietação, pois nem sempre é alcançada (CORBIN; COURTINE; VIGARELLO, 2013, p. 7).

Apesar da sua “cruzada” em nome da “pureza”, é revelado que Boss mantém uma amante desde muito antes de sua esposa morrer, Miss Lucy. Ela escreve com batom no banheiro feminino do hotel que “Boss Finley é velho demais para dar no couro” (WILLIAMS, 2014, p. 298). É revelado, então, que Boss sofre de impotência sexual, um dos grandes temores do homem viril, uma vez que revela sua incapacidade de suprir uma exigência do ideal de virilidade: o de ser sempre sexualmente ativo. A impotência sexual mostra o homem como incapaz e, logo, vulnerável. De acordo com Claudine Haroche:

Os homens devem ser fortes, mais ainda, devem se mostrar fortes. Porém, considerados, ou se considerando como “naturalmente” viris, os homens temem acima de tudo serem descobertos na sua vulnerabilidade, serem reconhecidos na sua impotência. De maneira que a dominação masculina poderia ser também explicada como uma tentativa e dominação da impotência masculina. Alguns homens – em nome de uma virilidade explícita ou implícita – são levados, ou seja, procuram continuamente colocar o outro numa posição de fraqueza, física ou mental, quer se trate da violência – mais psíquica –, da dominação insidiosa, ou da violência física e psíquica das “personalidades autoritárias” (HAROCHE, 2013, p. 29)

O medo de se mostrar vulnerável e sua vergonha por ser impotente podem explicar a agressividade de Boss. Ele se encaixa na categoria das “personalidades autoritárias”, devido ao uso da violência física para colocar o outro numa posição de fraqueza. Lembrando que Boss defende a castração dos negros e a peça termina com seus capangas, por ordem sua, cercando Chance para castrá-lo. Chance, além de ter desvirginado Heavenly, é um gigolô sexualmente ativo que contrasta com a figura de Boss.

Outra personagem que é vítima da agressividade de Boss é sua amante, Miss Lucy, que foi a responsável por tornar pública a impotência sexual dele. Miss Lucy relata o momento em que Boss dá para ela um presente, uma caixa de joias. Quando ela abre a caixa e começa a tirar o broche, Boss a fecha em seus dedos dizendo: “Agora vá lá embaixo no salão, vá até o banheiro feminino, e descreva esse broche com batom no espelho do banheiro, certo?” (WILLIAMS, 2014, p. 311).

A incapacidade de manter uma potência sexual ativa significa o fracasso de algo fundamental da “masculinidade normativa” e Boss representa o homem incapaz de lidar com sua virilidade em crise, reagindo com agressividade. A impotência sexual, desde o início do século XX, está cada vez menos relacionada com uma falha mecânica, pois, com o surgimento da psicanálise e da sexologia, este problema passa a implicar um fracasso psicológico (COURTINE, 2013, p. 10).

Podemos observar certa melancolia de Boss na descrição de Tennessee Williams do estado da personagem após dizer que vai visitar a amante: “Certa tristeza transparece em sua voz nesta última frase. Ele se vira e sai pela esquerda, caminhando penosamente, mostrando cansaço e obstinação” (WILLIAMS, 2014, p. 308). Essa tristeza nos mostra como a personagem sofre com sua impotência e como se sente fracassada em um nível psicológico.

A impotência sexual é uma realidade com a qual Boss não consegue lidar. Ele chega ao ponto de desejar castrar todos que representam uma sexualidade ativa e, além disso, tudo o que exerce um direito à vida e à liberdade, tornando-se possível relacionar sua impotência mesmo com a ideia de morte e o sexo com a ideia de vida. Ele também castra a sociedade no sentido simbólico ao não permitir que alguns habitantes de St. Cloud sejam livres.

Na peça, a juventude é relacionada com a liberdade, simbolizada já em seu título, o “pássaro (liberdade) da juventude”, e também com o sexo, visto que Chance e Heavenly exploravam suas sexualidades livremente quando jovens. Boss quer castrar essa liberdade, “cortar” as asas do pássaro. Heavenly diz que quando sofreu a cirurgia forçada pelo pai se sentiu como uma “videira seca e morta” (WILLIAMS, 2014, p. 306), nos mostrando a relação que há na peça entre o desejo sexual representando a vida e a juventude, enquanto que a castração representa a morte.

O paradoxo morte e desejo já foi explorado em outras peças de Tennessee Williams, notadamente em *Um bonde chamado desejo*, na qual a personagem Blanche procura esconder a própria idade e tenta seduzir homens mais jovens do que ela para se sentir mais jovem e viva. A sexualidade de Blanche lhe traz muitos infortúnios; ela foi expulsa da cidade em que vivia porque descobriram que ela mantinha relações sexuais com rapazes mais jovens e alunos dela e no final ela é abandonada por todos também por causa de seu comportamento sexual pregresso (vale lembrar também de seu ex-marido que se suicidou, pois Blanche o condenou por ele ser homossexual, sendo outro momento em que a sexualidade de uma personagem traz a morte para ela própria).

Em *Doce pássaro da juventude* a sexualidade também traz desgraça e morte. Chance e Heavenly são impedidos de ficarem juntos, pois têm relações sexuais muito jovens;

posteriormente, ao se reencontrarem, Chance a contamina com uma doença sexualmente transmissível, o que a leva à castração; e o gigolô é perseguido e provavelmente castrado no final também por causa de suas relações sexuais pregressas. Vale ressaltar, contudo, que a sexualidade só traz consequências nefastas nessas peças por causa da sociedade puritana que a condena, e que é representada por Boss em *Doce pássaro da juventude*.

Quem triunfa no final é a personagem que representa a castração e mesmo a morte. Boss é o grande vitorioso da peça, apesar da morbidade que o cerca. Tudo acontece da maneira que ele quer: ele muito provavelmente será prefeito da cidade; Chance será provavelmente castrado; sua filha sofre punição por não tê-lo obedecido e no final se casa com quem ele quer. Ao mostrar Boss vencedor no final da peça, podemos perceber o pessimismo e a crítica feita por Tennessee Williams àquela sociedade hipócrita e patriarcal, onde somente quem é corrupto e violento é bem-sucedido. Uma sociedade que se revela como monstruosa, corrupta e decadente.

2.4 Heavenly e o silenciamento da mulher

Na primeira vez em que Heavenly aparece na peça ela está deitada na areia de uma praia “como um cadáver” de acordo com a descrição do seu irmão, Tom (WILLIAMS, 2014, p. 292). Essa imagem exhibe um contraste comum da peça: aspectos a princípio agradáveis, como o azul celestial, pássaros e o mar, presentes constantemente na composição do espaço cênico; com os eventos violentos da peça e a corrupção de personagens deterioradas e mesquinhas.

Apesar de o nome Heavenly significar, literalmente, celestial, a personagem não é recatada como seu pai gostaria. De acordo com Chance, ela deixou ser fotografada nua e se ofereceu a ele numa cabine de trem aos 15 anos (WILLIAMS, 2014, p. 318).

O céu é uma imagem constante na peça, seja pelo ciclorama, pelos nomes Heavenly e St. Cloud, ou pelo próprio título da peça. O céu simboliza “aquilo que nenhum vivente é capaz de alcançar” (CHEVALIER, 2015, p. 227), o impossível de ser realizado, que, no caso de Chance, Alexandra e Heavenly, é fazer o tempo voltar e ter a juventude de volta.

Para Heavenly e Chance, a juventude está relacionada com o imaginário de um amor perdido e condenado. É possível encontrar em Heavenly traços de um romantismo perdido, a história dos amantes jovens, impedidos de ficar juntos por causa da família da moça, um amor proibido que resulta em tragédia, lembrando *Romeu e Julieta* de Shakespeare. Heavenly, assim

como Julieta, era jovem, foi contra as normas²¹ para ficar com seu amor e morre simbolicamente, pois é representada como sem vida, um “cadáver”.

A sexualidade descrita por Tennessee Williams, por sua vez, possui traços que dialogam com a obra de D. H. Lawrence que influenciou o dramaturgo:

O autor (Tennessee Williams) ressalta a influência do escritor inglês D. H. Lawrence (1885-1930), que propõe o sexo como uma ação libertadora do homem e da mulher da sociedade puritana e repressora, portanto inscrevendo a sexualidade humana como uma faceta política e questionadora, muito antes das inúmeras revoluções de comportamento sexual durante a década de 1960 (SILVA, 2015, p. 72).

Assim como Lady Constance em *O amante de Lady Chatterley* (1928), Heavenly deseja romper com as limitações impostas pelos padrões da sociedade e está insatisfeita com o casamento burguês (que foi forçada a aceitar pelo seu pai, Boss).

Ao contrário de Heavenly, Alexandra não deseja ter a juventude de volta como o imaginário de um amor romântico. A atriz quer a juventude para exercer seu poder como estrela de cinema, ser uma diva famosa e rica. Heavenly deseja a juventude assim como deseja o amor e o céu, o Paraíso (que pode ser visto também como símbolo de redenção). O "doce pássaro" opera como uma simbologia de forma distinta para as duas personagens, enquanto que para a filha de Boss a juventude foi um momento romântico de liberdade, para Alexandra está mais relacionado com a glória da fama, do dinheiro e do cinema.

Heavenly também representa a figura da mulher oprimida pela sociedade patriarcal. Lembrando Simone de Beauvoir em *O segundo sexo*, “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher” (BEAUVOIR, 1967, p. 9). Beauvoir traz a noção de feminino como uma construção sócio cultural, algo exterior à mulher que muitas vezes a oprime. Características que muitas vezes são atribuídas ao feminino, como a fragilidade, a inocência, o instinto materno, entre outras, são impostas pela sociedade patriarcal e não “nascem” com a mulher. Heavenly é punida ao não desempenhar o papel elaborado do que é ser mulher, que seria a de uma moça recatada e inocente. Ela se entrega sexualmente a Chance ainda nova e resiste à imposição do pai de se casar.

A punição que Heavenly sofre é a cirurgia que Boss a forçou a fazer, com a justificativa de que ela supostamente contraiu uma doença sexual de Chance, o que é, evidentemente, um

²¹ Essas normas seriam as regras impostas por seu pai, que impediriam Heavenly de se encontrar com Chance e de ter relações sexuais, ou seja, que exigiam da personagem que ela fosse recatada. Tais normas podem representar os códigos de controle aos quais o corpo das mulheres é submetido.

absurdo, pois são raras as doenças que levam à cirurgia, e geralmente as sexualmente transmissíveis não justificam uma intervenção desse tipo. Além disso, o gigolô provavelmente não teria contraído a doença se ele não tivesse sido expulso de St. Cloud pelo pai de Heavenly. Foi Boss o responsável por fazer Chance contrair a doença, como diz Heavenly: “Papai, houve um tempo em que você podia ter me salvado, me deixando casar com um rapaz que ainda era jovem e puro; mas em vez disso você o expulsou daqui” (WILLIMAS, 2014, p. 302). O nome da doença sequer é claramente mencionado pelo autor na peça, trata-se de uma loucura ou devaneio de uma família puritana que problematiza excessivamente a sexualidade. A cirurgia a qual ela é submetida é simbólica: pode representar a penalidade que sofre aquela que tenta transgredir as normas e viver de forma livre sua própria sexualidade.

Boss tenta esconder o fato de sua filha não ser mais virgem fazendo-a usar, enquanto estivesse ao lado dele no palanque, um “vestido imaculadamente branco de uma virgem, com um crachá da Juventude com Tom Finley num ombro e um ramo de lírios brancos no outro” com o intuito de “acabar com esses boatos sobre sua depravação” (WILLIAMS, 2014, p. 306). Observamos nesses detalhes da indumentária que Heavenly é obrigada a usar, e nas falas de seu pai, a violência simbólica que a personagem sofre. De acordo com Bourdieu (2002), em *A dominação masculina*:

Sempre vi na dominação masculina, e no modo como é imposta e vivenciada, o exemplo por excelência desta submissão paradoxal, resultante daquilo que eu chamo de violência simbólica, violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento ou, em última instância, do sentimento. (p. 7)

As exigências no modo de se vestir, que são impostas às mulheres, representam uma violência simbólica. Se uma mulher não usar roupas que estejam de acordo com as normas sociais, ela é malvista e marginalizada. O mesmo ocorre se a mulher decidir ter relações sexuais de forma mais livre. Essas regras sociais são mais exigentes para as mulheres do que para os homens e visam ao cerceamento do sexo feminino e a dominação masculina. Há mulheres que não se adaptam a essas normas, ou são forçadas a se adaptar, como é o caso de Heavenly; mas também há mulheres que aceitam essas normas, pois essas violências simbólicas são possivelmente invisíveis a elas, como é o caso das personagens Miss Lucy e Tia Nonnie que aceitam e defendem Boss.

Heavenly, com seu vestido branco, dialoga com personagens de outras peças de Tennessee Williams que também se vestem de branco (ou de forma recatada), evocando o que o puritanismo protestante deseja impor às mulheres, como é o caso de Alma, de *O anjo de pedra* (*Summer and smoke*, 1948) e Blanche, de *Um bonde chamado desejo*. A descrição dessa indumentária cumpre um papel importante. No caso de Alma, ela se veste assim por ser a filha de um pastor, além de ser uma personagem que defende a visão de uma mulher assexuada, de acordo com os preceitos cristãos ou de um romantismo idealizado, como é possível notar em seu próprio nome (Alma), e tenta manter essa visão puritana aparentemente por escolha. Blanche (que significa “branca” em francês), por sua vez, deseja manter essa personagem de “mulher antiquada” para sobreviver e ter um lugar para morar, tendo em vista que ela foi expulsa da cidade em que vivia devido ao seu comportamento considerado lascivo, logo, Blanche tenta esconder seu passado por meio de uma fachada “puritana” para não ser expulsa novamente. É possível observar que, de certa forma, Heavenly está um passo à frente dessas personagens femininas por não sentir culpa de ter vivido sua sexualidade e não desejar perpetuar uma tradição puritana, porém ela é punida por não ser hipócrita.

Como já foi comentado, o pai de Heavenly diz ser contra a dessegregação, alegando que isto representaria uma ameaça à castidade das mulheres brancas do Sul, ou seja, ele acredita que elas passariam a ser sexualmente molestadas pelos negros. Boss, nesse momento, representa o conservadorismo racista do sul dos Estados Unidos e as regras normativas do “sexo” ao defender a castidade das mulheres, mostrando ser contra elas viverem sua própria sexualidade. Esse discurso tem a intenção de aparentar uma preocupação em “proteger” as mulheres, mas, na verdade, trata-se de uma forma de controle da sexualidade feminina, uma violência simbólica.

Assim como Chance, Heavenly é também, ou foi, uma “estranha” por não se enquadrar nas normas impostas. Ela não quer se casar, não deseja perpetuar tradições, e quando muito jovem quis viver sua sexualidade, indo contra os padrões cristãos puritanos. Aqui podemos citar novamente Bauman (1998) que fala sobre a necessidade da sociedade em confinar ou destruir os estranhos como uma ação higienizante. Tal processo ocorre com Heavenly através de seu confinamento e também da cirurgia que lhe foi imposta.

O sexo é algo que causa desgraça e sofrimento na peça. O desejo sexual de Heavenly e Chance na juventude é punido severamente e, quando Chance volta para St. Cloud, contamina Heavenly com uma doença venérea. Este tom negativo com que o sexo é representado na peça está relacionado ao modo como a sociedade norte-americana puritana lida com o sexo. O puritanismo americano, contudo, não está apenas relacionado com o sexo:

Afinal, o que é puritanismo? Para o senso comum o termo puritanismo está relacionado a questões sexuais. É preciso confirmar a ampliação do sentido: a prática do ascetismo intramundano ou ética puritana não se resume à rejeição dos prazeres sexuais; puritanismo não é somente sexo. Se não é somente sexo, é sexo também. Por via paralela: também não é somente honestidade, embora o puritanismo seja mesmo um conjunto de moralidades que inclui a honestidade como um de seus frutos mais maduros. Também não é somente respeito à propriedade privada, vida de fé e religião, defesa da família nuclear, apologia das guerras justas ou santas, afastamento do gozo estético, limitação da reflexão e do livre pensamento, incentivo ao trabalho, frugalidade e economia. É tudo isso. (CAMPOS, 2008, p. 42-43)

No protestantismo, a repressão sexual é importante, porque ela não controla apenas o desejo, mas a ação das personagens em vários aspectos: rebelião, questionamento, oposição a uma ideologia dominante, etc. O puritanismo, como diz o autor acima, limita a reflexão e o livre pensamento. Podemos ver essa vontade do protestantismo americano de controlar o pensamento crítico na peça quando o Provocador, figura que contesta Boss enquanto ele está discursando no palanque, é agredido e impedido de falar.

É importante destacar que Heavenly, apesar de ser representada como debilitada e sem vida, apesar de ser silenciada por seu pai e, simbolicamente, pela sociedade que a cerca, em alguns momentos, ela dá sinais de uma força represada, porém ainda existente. Ela confronta seu pai com convicção em frases como: “Não me venha com seu discurso sobre a Voz de Deus. [...] você [...] tentou me obrigar a casar com uma mala de dinheiro de cinquenta anos de quem você queria arrancar alguma coisa” (WILLIAMS, 2014, p. 302). Heavenly denuncia a hipocrisia do discurso de Boss e mostra como ele tentou usá-la como mercadoria para fins próprios. Depois ainda o confronta sobre sua amante, que Heavenly revela existir desde muito antes de sua mãe morrer: “a mamãe era só uma fachada para você”. A lucidez da personagem é mostrada mais uma vez através do comentário “Papai, você tem uma ilusão de poder”. Heavenly é consciente da situação em que se encontra e demonstra ter uma visão clara do quão corrupto é seu pai e das engrenagens do sistema no qual está inserida.

Ver Heavenly apenas como frágil e submissa é errôneo. Ela não vive num mundo de sonhos como outra personagem de Tennessee Williams, a delicada Laura de *O zoológico de vidro* (1944). Heavenly também não aceita o destino que seu pai quer lhe impor, casar-se com Scudder. Foi preciso Boss forçá-la. O casamento sempre apresentou mais vantagens para o homem do que para a mulher, como diz Simone de Beauvoir:

O casamento sempre se apresentou de maneira radicalmente diferente para o homem e para a mulher. Ambos os sexos são necessários um ao outro, mas essa necessidade nunca engendrou nenhuma reciprocidade; nunca as mulheres constituíram uma casta estabelecendo permutas e contratos em pé de igualdade com a casta masculina. Socialmente, o homem é um indivíduo autônomo e completo; ele é encarado antes de tudo como produtor e sua existência justifica-se pelo trabalho que fornece à coletividade. [...] o papel de reprodutora e doméstica em que se confinou a mulher não lhe assegurou igual dignidade (BEAUVOIR, 1967, p. 166)

Heavenly não está livre para fugir da situação que se encontra, já que, na sociedade em que vive, ela não tem a oportunidade de ser autônoma. Resta a ela o papel de “reprodutora e doméstica” recusado pela personagem. Em uma de suas últimas falas, ela diz ter decidido entrar para um convento, o que representaria a aniquilação do que ela era quando jovem: uma moça fogosa que não estava preocupada com convenções sociais e que se entregou ao namorado aos quinze anos, uma atitude que requer coragem, pois vai contra toda a sociedade puritana que a cerca. Seu pai diz que não irá permitir que ela vá para o convento. Não sabemos se ela, de fato, consegue o que quer, porém, tudo leva a crer que Boss teria meios de impedi-la.

A figura feminina jovem, porém sem vida, aprisionada, sem possibilidades e sem escolhas, é o retrato desolador da condição da mulher silenciada e impossibilitada de “voar”, punida por causa de suas atitudes “inadequadas”. Ela deseja viver o amor em sua plenitude e não um casamento arranjado com outro velho rico, parte de uma negociata e que pode ser visto como uma continuação do seu pai. Heavenly diz que a juventude foi “cortada” de seu corpo (WILLIAMS, 2014, p. 306), assim como se corta as asas de um pássaro, que deseja alcançar o céu e ser livre, esse céu que está presente no nome da personagem (Heavenly).

Uma das últimas imagens que temos de Heavenly é de ela entrando no palanque com o seu pai e seu irmão que “segura com força o braço de Heavenly, como se a estivesse conduzindo a um cadafalso” (WILLIMAS, 2014, p. 345). Quando começa a discursar, Boss coloca seu braço em torno dela, como se fosse sua propriedade. Ao final, Heavenly é escoltada chorando e depois desmaia. A personagem em estado inconsciente representa, de forma dramática, sua impotência diante da situação que se encontra, sua derrota, seu silenciamento, sua decadência.

2.5 Alexandra e a indústria cinematográfica

A peça inicia com Chance Wayne fumando e a atriz de Hollywood, Alexandra Del Lago, dormindo de forma intranquila e agitada. Depois ela acorda de um pesadelo e sem ar, pedindo sua máscara de oxigênio. Seu estado de pânico está relacionado com a situação em que se

encontra: ela está fugindo de seu retorno às telas que acredita ter sido um fracasso. Alexandra está viajando com o nome falso de Princesa Kosmonopolis e não quer ser identificada.

A atriz tem jeitos afetados que lembram outras protagonistas criadas pelo autor, como Blanche Dubois de *Um bonde chamado desejo* (1947), Amanda Wingfield de *O zoológico de vidro* (1944) e Alma Winemiller de *Anjo de pedra* (1948). Porém, Alexandra difere dessas personagens, pois nelas a afetação possui uma relação com o protestantismo puritano já citado, um exagero típico de uma expressão do feminino assexuado que deseja estabelecer a beleza dos gestos delicados e dos bons modos em oposição ao desejo que representa o perigo e o caos. No caso de Alexandra, sua afetação pode estar ligada ao fato de ela não conseguir encarar a suposta repercussão negativa de seu último filme, que é a realidade com a qual ele não sabe lidar. Para a atriz, não se trata, contudo, do medo de não ter mais talento, mas de não ser mais jovem:

PRINCESA: A tela é um espelho claríssimo. Existe uma coisa chamada close-up. A câmera se aproxima e você fica parada, e então sua cabeça e seu rosto são enquadrados na película sob uma luz ofuscante e toda a história terrível da sua vida grita enquanto você sorri.

CHANCE: Como você pode ter certeza? Talvez não tenha sido um fracasso [...].

PRINCESA: Um fracasso sim... depois daquele close-up eles ficaram desconcertados... as pessoas suspiraram... e eu ouvi cochichos, todos cochichavam chocados. É ela mesmo? É ela? Ela? (WILLIAMS, 2014, p. 261-262)

Alexandra sabe que o *star-system* de Hollywood é um sistema excludente que privilegia atrizes mais novas que se encaixam num perfil de beleza imposto. Na década de 1950, as atrizes mais experientes estavam sendo substituídas por atrizes novas, como Marilyn Monroe, que faziam papéis mais submissos.

De acordo com Susan Faludi em *Backlash – o contra-ataque na guerra não declarada contra as mulheres* (2001), a imagem da mulher no cinema americano dos anos 1950 foi um contra-ataque a um efêmero surto de personagens femininas fortes e trabalhadoras durante a Segunda Guerra Mundial²². Já nos anos 1940 havia muitas personagens femininas no cinema sofrendo de doenças mentais, mas foi na década seguinte que, para endossar o *American Way of Life*, a representatividade das mulheres se resumiu a moças jovens, “corretas”, comportadas, bobas e coadjuvantes, tendo como emblema uma “Marilyn Monroe sussurrante e de joelhos - uma espécie de paciente pós-lobotomia, já sem forças para lutar contra as ordens médicas” (FALUDI, 2001, p. 130). O silenciamento das mulheres nos anos 1950 refletiu na própria

²² Um contra-ataque semelhante acontece com a insurgente Mae West nos anos 30, e, posteriormente, com os filmes feministas dos anos 1970 (FALUDI, 2011, p. 129-149).

diminuição de filmes com protagonistas femininas: “não só havia menos filmes sobre mulheres emancipadas do que nas duas décadas anteriores, como também havia menos filmes sobre mulheres” (FALUDI, 2001, p. 130). Esse contra-ataque apontado por Faludi foi reforçado pelo Código Hays como aponta a teórica Andi Zeisler:

O Código Hays foi aplicado de 1934 até 1968 e teve um efeito profundo na forma como as mulheres foram retratadas em filmes durante esses anos. Antes que o Código Hays fosse adotado, os papéis das mulheres no cinema não eram apenas mais astutos, mas mais realistas. O assunto do divórcio por exemplo: Antes do Código Hays, vários filmes de Hollywood trataram o assunto de uma maneira que pareceria, segundo os padrões atuais, sincero e ousado. [...]. Em seguida, houve o tema da atuação sexual das mulheres na tela. Em uma série de filmes pré Código Hays, protagonistas femininas foram descaradamente atrevidas, de moral dúbia e foram memoravelmente incorporadas por Jean Harlow, Clara Bow, Mae West, Myrna Loy e Marlene Dietrich, entre outros. [...]

Os resultados do Código Hays não eram tão simples, mas as caracterizações das mulheres nos filmes pós Código Hays eram menos descaradas, menos sexuais e muito menos poderosas. A nova figura feminina no cinema era de uma pessoa que estava de algum modo em perigo - pelo amor, pela doença ou pelas circunstâncias - e era em torno dessa figura que girava um novo gênero de filme chamado "filmes de mulher". Tais filmes, que eram populares nos anos 1930, 1940 e 1950, responderam aos regulamentos do Código Hays, criando um moralismo pesado em dramas sobre mulheres vítimas da vida. (ZEISLER, 2008, p. 30-31)²³

O Código Hays foi a materialização do contra-ataque às mulheres insurgentes dos anos 1920 e início dos anos 1930, reduzindo os temas abordados em filmes com protagonistas femininas, que passam a tratar de sacrifício (maternal ou romântico) e sofrimento (romântico ou físico). Por meio desse código foi possível reforçar, reproduzir e propagar uma série de normas de conduta para o sexo feminino, exibindo nas telas de cinema mulheres frágeis em busca do homem ideal ou donas de casa que se sacrificam pelos filhos; e se a personagem

²³ Texto original (tradução minha): The Hays Code was enforced from 1934 until 1968 and had a profound effect on the way women were depicted in motion pictures during those years. Before the Hays Code was adopted, women's roles in film were not only racier but more realistic. Take the subject of divorce: Pre-Hays Code, a number of Hollywood films dealt with the subject in what would seem by current standards to be both candid and daring. [...]

Then there was the subject of women's onscreen sexual agency. In a number of pre-code films, female leads were shamelessly sassy and questionably moral and were memorably essayed by Jean Harlow, Clara Bow, Mae West, Myrna Loy, and Marlene Dietrich, among others. [...]

The results of the Hays Code weren't quite so simple, but characterizations of women in post-code films were indeed less brazen, less sexual, and far less powerful. The new female figure in film was one who was somehow imperiled – by love, by sickness, or by circumstance – and it was around this figure that a new genre of film called “the woman's picture” revolved. Such movies, which were popular in the 1930s, '40s, and '50s, responded to Hays Code regulations by scripting a heavy-handed moralism into dramas about women victimized by life.

feminina for independente, solteira e bem-sucedida, ela é punida com a solidão e o arrependimento no final²⁴ (ZEISLER, 2008).

Certas partes do corpo não podiam ser mostradas. Os órgãos sexuais masculinos e femininos, e o busto feminino, tinham que ser sempre encobertos, e outras partes como pernas, braços, ombros, e costas só podiam ser mostradas em cenas que são necessárias para o enredo, podendo nunca haver “exposição pela exposição”. A nudez é proibida, cenas onde as personagens se despem devem ser evitadas e, quando usadas por serem necessárias para o enredo, não podem mostrar o corpo nu. Em cenas de dança não poderia haver movimento do busto feminino e nem movimentos físicos exagerados, sendo proibido a dança do ventre e o Can Can²⁵.

Quando surgiram figuras femininas fortes nos anos 1940, o Código Hays reforça o padrão feminino conservador, havendo nos anos 1950 uma representação feminina ainda mais passiva. Hollywood se torna, então, uma forma de submeter a mulher a uma série de códigos de controle ao incutir no imaginário americano e mundial o que seria o ideal feminino.

Vale ressaltar que Alexandra fez parte do sistema hollywoodiano e alimentou esse feminino idealizado enquanto foi necessário. Contudo, ela não pode viver mais esse feminino idealizado, essa “personagem”, por causa da idade. Assim como Norma Desmond de *Crepúsculo dos deuses*, ela precisa comprar um homem mais jovem, não sendo (ou não acreditando ser) mais capaz de despertar o desejo de um rapaz mais novo como outrora, quando era famosa e tinha vários rapazes aos seus pés.

O feminino aqui opera em diferentes camadas, temos a atriz, a personagem que interpretava no cinema e a “mulher real”, do cotidiano. A atriz é excluída de Hollywood por não ser mais jovem e bela como exigem os padrões de beleza da indústria, a personagem feminina idealizada que Alexandra e Norma interpretavam no cinema é uma ficção que não pode ser levada para a realidade e a “mulher real” é oprimida pelo patriarcado. Os embates e contradições entre a mulher ideal e real levam à degradação dessa imagem do feminino idealizado em Alexandra e também em Amanda, Alma e Blanche de peças de Tennessee Williams, além de Norma Desmond de *Crepúsculo dos deuses*. Trata-se de mulheres que não

²⁴ Uma exceção a esse tipo de personagem feminina é a *femme fatale* dos filmes noir, que geralmente incorporava todas as características que o ideal feminino da época tinha que suprimir, porém, sempre eram punidas no final. O relacionamento dessas personagens com o sexo masculino era sempre tenso, fundado em mentiras, fachadas e armadilhas, havendo sempre o embate entre os dois sexos. O filme noir foi onde a “batalha dos sexos” encontrou uma de suas representações mais literais (ZEISLER, 2008. p. 35),

²⁵ O Código Hays está disponível em: <http://www.colorado.edu/AmStudies/lewis/film/productcode.pdf>

querem a realidade e vivem de uma nostalgia romântica na qual são jovens, atraentes e belas para sempre.

Alexandra se tornou uma atriz decadente, bebe excessivamente e faz uso de vários psicotrópicos para suportar a realidade: a indústria cinematográfica que irá excluí-la como se fosse um produto sem serventia, e a lógica capitalista que demanda da mulher uma aparência jovem e bonita. Em determinado momento, Alexandra diz: “dentro de mim eu sabia que a lenda de Alexandra Del Lago não podia ser separada de uma aparência jovem” (WILLIAMS, 2014, p. 260).

Apesar de logo sabermos que o nome verdadeiro de Princesa é Alexandra Del Lago, o autor e as personagens da peça referem-se a ela geralmente como Princesa. No texto, as falas dela sempre são seguidas do nome Princesa, e não Alexandra. Essa insistência acaba sendo irônica, pois a personagem em nada remete à ideia clássica da realeza jovem, bondosa, bonita e angelical. Trata-se de uma “princesa” insegura, triste, angustiada com a perda de sua juventude e que, durante praticamente a peça toda, bebe álcool ou usa haxixe e outras substâncias tóxicas, ressaltando a imagem de uma “princesa” decadente.

Em alguns momentos da peça, Alexandra e Chance usam a palavra “monstros” para qualificarem uns aos outros e a si próprios, como na seguinte fala da atriz: “Quando um monstro encontra outro monstro, um dos dois tem que ceder” (WILLIAMS, 2014, p. 272). É possível relacionar a noção de “monstro”, usada pela personagem, com a futilidade e egocentrismo que ela vê em si própria e em Chance. Podemos relacionar a palavra “monstro” à decadência, é uma noção que remete à deformidade, grotesco e desfiguração de algo que uma vez foi belo (ou aparentemente criado para ser belo) e se deteriorou.

Na peça, Alexandra e Chance estão absortos em si próprios, em seus desejos mesquinhos, preocupados com a própria aparência. São poucos os momentos em que eles se tratam com carinho e preocupação (como no final da peça, em que eles compartilham de um momento de mútua compreensão e ternura). Na maior parte do tempo, há um jogo de máscaras. Chance finge amabilidade para arrancar frases suspeitas de Alexandra, que ele usa para chantageá-la através do gravador; e ela o trata como um mero objeto. Em certo momento, Alexandra diz que ele faz parte de sua bagagem. Ao acordar, no início da peça, Alexandra examina Chance (tentando lembrar-se dele) e faz uma “avaliação tátil”, o tratando como se fosse uma mercadoria (WILLIAMS, 2014, p. 252). Esse homem é para ela mais uma de suas distrações, outra “droga” para ajudá-la a esquecer o fracasso nas telas: “quero esquecer tudo, quero esquecer quem eu sou” (WILLIAMS, 2014, p. 248). O sexo se torna apenas uma moeda de troca entre personagens narcísicas e arruinadas emocionalmente.

Alexandra e Chance exibem enorme preocupação com as aparências. A atriz ordena que se retire a máscara de oxigênio de perto dela, alegando que deve ficar “horrorosa” usando-a. Em determinado momento, Chance fica agressivo e vira Alexandra à força para o espelho, tentando lembrá-la de que ela perdeu sua juventude. Chance e Alexandra usam o espelho em alguns momentos da peça, para se arrumar ou pôr maquiagem. No início da peça, Alexandra compara a tela de cinema a um “espelho claríssimo” que revela sua idade. O espelho, logo, pode simbolizar a preocupação com as aparências, a futilidade das personagens e a verdade que elas não conseguem lidar. É importante lembrar que o reflexo da realidade no espelho, simbolicamente, comporta certo aspecto de ilusão, de mentira, visto que o espelho dá uma imagem invertida da realidade (CHEVALIER, 2015, p. 394). Logo, o espelho é também um símbolo da autopercepção das personagens, visto que, em certos momentos, Chance e Alexandra se reconhecem como “monstros” e aceitam que a juventude não irá voltar; e em outros, as personagens se enganam, distorcem a verdade e evitam encarar a si mesmos.

No terceiro ato, a atriz descobre que sua estreia foi, na verdade, um sucesso, e decide não ajudar mais Chance e o despacha como um objeto: “Falar sobre um garoto de praia que eu peguei para me dar prazer e aliviar meu pânico? Agora que o pesadelo passou? Envolver meu nome, Alexandra Del Lago, com o de um...” (WILLIAMS, 2014, p. 361). Novamente ficamos diante do narcisismo da personagem. Seu desespero não foi tão duradouro a ponto de não ser facilmente resolvido com uma boa bilheteria. O dinheiro e a fama serão outras distrações que ela terá de si mesma. É possível observar na Alexandra o “narciso em busca de si próprio, obcecado apenas por si e, por isso, susceptível de fraquejar ou de cair a qualquer momento, frente a uma adversidade” (LIPOVETSKY, 1983, p. 45).

Lembrando que a América moderna e capitalista, que se desenvolve no pós-guerra, intensifica os desejos individualistas gerando estes “monstros” egocêntricos e fúteis. Alexandra e Chance são motivadas de uma sociedade decadente que preza as aparências e o *ter* ao invés do *ser*.

As atitudes e falas de Alexandra se revelam contraditórias. Em certos momentos ela demonstra gostar e se preocupar com Chance; em outros, ela o trata como objeto, demonstrando apenas preocupação consigo mesma e sua imagem cinematográfica. Perto do final da peça, Alexandra insiste para Chance partir com ela. O autor descreve a situação da seguinte maneira: “vira-se de volta para encará-lo com grandes olhos escuros cheios de medo, solidão e **ternura**” (WILLIAMS, 2014, p. 363, grifo meu). Porém, poucas falas depois, ela diz: “você tem que ir embora comigo. Meu nome está ligado ao seu, nós nos registramos juntos aqui. Se acontecer alguma coisa com você, meu nome vai estar envolvido” (WILLIAMS, 2014, p. 364).

Em alguns momentos, Alexandra não parece se importar em ter perdido a juventude, como na seguinte fala: “O que você tinha era beleza! Eu tive! E digo isso com orgulho, sem me importar com a tristeza de tê-la perdido” (WILLIAMS, 2014, p. 276). Entretanto, em vários momentos ela demonstra desespero por estar envelhecendo e por ser, por causa disso, excluída da indústria cinematográfica, a ponto de fugir da estreia de seu filme sem sequer procurar saber se realmente foi um fracasso.

É possível entender que as ações de Alexandra (e Chance, como veremos posteriormente) se tornem contraditórias porque ocorreu uma transformação nela ao longo da peça. Ela teria adquirido uma compreensão mais lúcida da situação em que se encontra, do que ela e Chance realmente são. Essa oscilação também pode ser a representação de um momento de lucidez diante da loucura em que vive. Ela deseja matar a personagem (ou "o monstro") que criou para si própria.

Em certas ocasiões, Alexandra se reconhece como mesquinha e “monstro”, a ponto de ter nojo de si própria, como se pode observar quando ela diz que a vaidade dos monstros é infinita, “quase tão infinita quanto o nojo que sentem por si mesmos” (WILLIAMS, 2014, p. 358). Em outro momento, ela se vê como uma artista que revela algo de verdadeiro para o mundo, como quando ela explica para Chance a diferença entre eles: “A partir da paixão e do sofrimento da minha existência, consegui criar uma coisa que eu sei revelar, uma escultura, quase heroica, da qual eu tiro o véu, e que é verdadeira. E você? Você voltou para a cidade em que nasceu, para uma moça que não vai ver você” (WILLIAMS, 2014, p. 362). Ela denuncia que Chance não faz o mesmo, ele não tem um outro lado positivo, ele não cria “coisas verdadeiras”, tudo que ele faz é apenas pensando em si próprio. Ele só quer fama, dinheiro e a sua namorada da juventude de volta.

Alexandra adverte Chance de que ele está correndo perigo ao ficar em St. Cloud, pois Boss ameaçou castrá-lo. Logo em seguida, ela fala: “a idade faz a mesma coisa com a mulher”. Nas marcações de texto, o autor diz: “de repente sua força se exaure, a fúria passa. Algo indefinido aparece em seu rosto e em sua voz, deixando transparecer o fato de que ela percebeu num relance que sua trajetória futura não será uma progressão de triunfos” (WILLIAMS, 2014, p. 363). Alexandra reconhece que, por mais que Sally Powers estivesse certa em relação ao sucesso de seu filme, ela terá que lidar, eventualmente, com o declínio de sua carreira. Ao dizer que a idade “castra” uma mulher, Alexandra traça um comentário acerca da ditadura da beleza que oprime a mulher²⁶. As exigências de juventude e aparência bonita são tão fortes para o sexo

²⁶ De acordo com a teórica Anna Ubersfeld, a dupla enunciação está presente na personagem de teatro, uma vez que a personagem fala em seu nome, mas também em nome do autor que a intima a falar (UBERSFELD, 2005, p.

feminino que, aquela que não se encaixa no padrão ou não é mais jovem, não tem os mesmos benefícios que as outras.

O drama “puro” raramente admite um narrador e, geralmente, as didascálias são marcações de texto feitas de forma direta. Entretanto, no teatro de Tennessee Williams, há, comumente, descrições mais detalhadas e extensas, inclusive de nuances psicológicas das personagens, como se observa no seguinte trecho:

Entre Chance e a Princesa deve haver o sentido de **união** daqueles que sabem que estão perdidos; não uma cumplicidade sentimental, que seria falsa, mas a expressão do que pode haver de verdadeiro nos momentos em que as pessoas compartilham a sensação de aniquilamento ao enfrentar juntas um pelotão de fuzilamento. Porque a Princesa está realmente destruída também. Como Chance, ela também não pode fazer o relógio andar para trás, e o relógio é implacável para **ambos**. Para a Princesa houve um pequeno e muito fugaz retorno da falsa glória. O que Sally Powers disse pode ser e provavelmente é verdade, mas indicar que ela terá uma trajetória de sucesso dali em diante seria falsificar seu futuro. Ela instintivamente admite isso para si mesma quando se senta ao lado de Chance na cama, de frente para a plateia. Ambos estão encarando a **castração**, e ela, em seu coração, sabe disso. (WILLIAMS, 2014, p. 365, grifo meu)

A ausência de didascálias longas, como essa, em muitos textos teatrais se deve ao fato de ser um tipo de texto feito para encenar, e não para ser lido. Portanto, se estabelece o princípio de que as personagens do teatro não estão submetidas a um foco narrativo que lhe é exterior e do qual depende para completar-se. O “autor” se está ausente no drama, que se desenvolve de forma autônoma (ASSUMPÇÃO, 2010, p. 7).

Contudo, no que tange o texto dramático, é preciso considerar que a função narrativa pode ser encontrada nas marcações cênicas, ou seja, as didascálias cumprem uma função narrativa rudimentar, por mais que, no geral, se restrinjam a apoiar falas e servir de embrião de uma montagem (ASSUMPÇÃO, 2010, p. 7). Tennessee Williams se insere numa tradição americana de fazer descrições longas para a arte teatral, que muitas vezes se assemelham ao romance (escrita narrativa por excelência), fazendo com que suas peças tenham alguns momentos de um teor narrativo mais explícito.

A didascália em questão acaba por revelar aspectos de Alexandra e Chance cuja apreensão dependerá, para quem tiver contato com a peça por meio de uma encenação teatral, das performances da atriz e do ator. Nesse trecho, o autor comenta sobre o fato de Alexandra e Chance serem vítimas de uma sociedade que vai castrá-los. A crítica à Hollywood e à sociedade

82). Logo, o comentário acerca da sociedade machista da época é feito pela personagem e também pelo autor através dela.

norte-americana fica evidente quando o autor diz que Alexandra também está “destruída” e que ela e Chance estão encarando a castração. As personagens compartilham um momento de união, e ambos serão “aniquilados” por um “pelotão de fuzilamento”. Se Chance provavelmente vai ser castrado, literalmente, pelos capangas de Boss, Alexandra vai ser castrada pela implacável indústria de entretenimento onde, exatamente por ser uma indústria, o lucro é mais importante do que o humano; e aquilo que é velho precisa sempre ser descartado e substituído. O mundo capitalista é um terreno árido para ensinar a arte genuína, tudo se torna capital, indústria e produto; como diz Terry Eagleton: “a aparente deferência reverente do capitalismo para com as artes é uma clara hipocrisia, exceto quando ele pode pendurá-las na parede como um investimento sólido” (EAGLETON, 2001, p. 275).

Alexandra, por um momento fugaz, fica feliz com o seu retorno triunfal às telas; mas, no final da peça, a personagem já tem a consciência de que esse sucesso é momentâneo. Sua derradeira resignação lúcida a separa de personagens femininas criadas por Tennessee Williams que não conseguem aceitar e lidar com a realidade, como Blanche Dubois de *Um bonde chamado desejo* (1947) que enlouquece no final da peça, incapaz de enxergar uma possibilidade de escapar da situação em que se encontra.

As últimas palavras de Alexandra para Chance são “Vamos, temos que seguir em frente... Por favor, Chance...” (WILLIAMS, 2014, p. 367), pois ela parece enxergar uma última possibilidade de escapar de uma tragédia que os persegue. Chance balança a cabeça negativamente como resposta e a atriz desiste e vai embora. Ela consegue, neste momento, seguir em frente; mesmo sabendo da indústria cinematográfica cruel que irá encontrar e sob a qual provavelmente irá sucumbir. Contudo, talvez seja por causa da sua crença na sua arte, na sua capacidade em criar “coisas verdadeiras”, “esculturas heroicas” da qual ela tira o “véu”, que ela encontre a vontade e a força de seguir em frente. Também talvez seja por conseguir, no final, reconhecer e lidar com a realidade, diferentemente de Chance.

Essa epifania de Alexandra pode ser vista como uma homenagem às atrizes (e artistas) que não comprometem sua arte em nome do mercado, mostrando que, ao resistir às intempéries da vida e às engrenagens do sistema, o verdadeiro artista pode encontrar sentido para vida em sua própria arte, criando, a partir do sofrimento, algo verdadeiro. Tennessee Williams tinha grande respeito e admiração pelas atrizes, como mencionou em uma entrevista: “Eu acho que você não sabe o quanto eu amo atrizes. Elas são minha vida. Elas são o sangue que me mantém

vivo”²⁷. Ele dedicou muitas de suas obras a elas, como o próprio *Doce pássaro da juventude*, que foi dedicado à Cheryl Crawford²⁸, uma importante figura do teatro americano.

É possível considerar que Alexandra tenha criado um afeto genuíno que jamais sentira por alguém e Chance se torna sua última chance para viver algo real (como Norma Desmond e Joe Gillis em *Crepúsculo dos deuses*). Esse sentimento é uma espécie de catarse para que Alexandra enxergue em seu relacionamento com Chance uma salvação para ele, já que Heavenly estaria presa a St. Cloud e ele não teria como resgatá-la. Contudo, Chance se recusa a seguir adiante e prefere olhar para trás, o inferno no qual Heavenly está.

Alexandra, pela primeira vez, percebe a distinção entre a arte e a realidade. Ao contrário de Blanche, não deseja "a magia" pela magia e aceita encarar a verdade da sua condição. Não nutre uma fantasia romântica de salvação a partir da arte, ao contrário, se sente desperta para uma consciência final sobre uma visão romântica degradada da qual fazia parte e ajudou a alimentar na juventude. Ela vai voltar para Hollywood e sabe que não está livre e que não vai ter uma trajetória de sucessos, porém, adquirir consciência dos mecanismos do sistema em que está inserida pode lhe dar força para resistir e prosseguir.

Tennessee Williams comumente acaba por destruir suas personagens, como a já citada Blanche, que não conseguem se libertar de um romantismo degradado. Por outro lado, as personagens femininas que têm um desenlace conciliador são aquelas que conseguem enxergar a realidade como ela é, como Maggie (*Gata em teto de zinco quente*), Serafina (*A rosa tatuada*) e Alexandra.

2.6 Chance e a virilidade em crise

Chance Wayne é descrito por Tennessee Williams da seguinte maneira: “Ele deve ter quase trinta anos, mas seu rosto parece um pouco mais velho do que isso; poderia ser descrito como ‘um jovem rosto envelhecido’, mas ainda excepcionalmente belo. Seu corpo, no entanto, está em plena forma” (WILLIAMS, 2014, p. 238). Chance se encontra no limiar da juventude por ter quase trinta anos e ainda ser considerado jovem. Ele tira proveito disso e de sua bela

²⁷ Essa entrevista pode ser vista no link: <https://www.youtube.com/watch?v=7rAKm-iFKbM>

²⁸ Cheryl Crawford (1902-1986) foi uma atriz, diretora e produtora de teatro. Foi uma das criadoras do *Group Theater*, um coletivo de teatro nova iorquino formado em 1931 (que perdurou por aproximadamente dez anos) que buscava construir um novo tipo de teatro mais naturalista e enérgico, sendo os pioneiros em um novo modo de atuar nos Estados Unidos, desenvolvendo técnicas com influências de Stanislavski. Depois da Segunda Guerra Mundial alguns remanescentes desse grupo, incluindo Cheryl Crawford, formariam o *Actors Studio*, uma organização teatral que refinou as técnicas desenvolvidas no *Group Theater*, e de onde saíram grandes atrizes e atores americanos como Marlon Brando, Paul Newman, James Dean, Al Pacino, Robert De Niro, Sally Field etc.

aparência para manipular mulheres, como é o caso da personagem Alexandra, e mesmo ganhar dinheiro, tendo em vista que é um gigolô também. Contudo, sua juventude está dando os primeiros sinais de esvaecimento. Isto pode ser aferido quando o autor diz que o rosto de Chance é um “jovem rosto envelhecido”, mas ainda belo.

Há nas peças de Tennessee Williams um repertório de personagens masculinos jovens e viris, como Stanley, de *Um bonde chamado desejo*, Brick, de *Gata em teto de zinco quente*, John Buchanan, de *Anjo de pedra*, entre outros. São homens que seguem seus instintos e não são muito inclinados a seguir padrões. Esses personagens masculinos belos e atraentes podem ser vistos como representações de uma vontade de viver (e também sobreviver) em uma sociedade massacrante. Eles representam certa resistência aos padrões dessa sociedade puritana e hipócrita; alguns serão destruídos por ela e terão suas chances arruinadas. Stanley tem desejos egoístas, se insere numa “corrida de ratos” como metáfora da uma sociedade moderna arrivista e vive a paixão impulsiva, uma sexualidade sem culpa e freios. John e Chance usufruíram da juventude para viver a paixão e a liberdade. Brick se autodestrói porque algo lhe foi tirado, a amizade e o amor de Skipper.

No caso de Chance, vemos a figura de um homem desesperado e ansioso. Ele necessita reconquistar sua namorada e precisa logo da ajuda de Alexandra para se tornar famoso. Esta ânsia se justifica porque ele tem ciência de que sua juventude não irá durar muito tempo e sabe da importância de uma aparência bonita e jovem para ter sucesso. Como seu nome revela, tudo que ele quer é uma oportunidade, uma *chance* na indústria de cinema, uma *chance* com a ex-namorada, uma *chance* para ter fama e dinheiro, pois só assim ele poderá ser feliz. Tragicamente, as chances dele vão se desvanecendo durante a peça.

Chance simboliza toda uma geração influenciada da cultura norte-americana moderna e capitalista que se alastra pelo mundo. Ele representa uma nova virilidade que glorifica as aparências e a juventude. Envelhecer (e conseqüentemente, amadurecer) e constituir família não é mais tão atraente:

A valorização da juventude e de seus lazeres, a fragilização dos status profissionais, a vulnerabilidade da unidade familiar e o enfraquecimento da figura paterna fizeram com que o status do homem adulto perdesse uma parte importante de seu valor social. O homem jovem que amadurece vê afundar, portanto, seu capital juvenil sem poder compensar verdadeiramente essa perda pelo ganho de um capital viril. (BAUBÉROT, 2013, p. 215)

Se antes a “idade viril” era a fase adulta, quando o homem se tornava o “homem de família”, pai e provedor (como é a personagem Stanley de *Um bonde chamado desejo*); vemos,

na segunda metade do século XX, o desaparecimento do que separava a “idade viril” da idade jovem, fruto da vulnerabilidade da unidade familiar e de uma cada vez maior exaltação da juventude. Chance volta para St. Cloud com a desculpa de visitar sua mãe (na verdade, seu objetivo maior era reconquistar sua ex-namorada) e descobre que sua mãe morreu. A notícia, contudo, não abala a personagem, nos mostrando sua falta de interesse na unidade familiar.

Os antigos amigos de Chance condizem com as normas sociais ainda seguidas na época. Porém, são normas mais ligadas à primeira metade do século XX. Muitos deles são membros da “jovem sociedade local”, as garotas jogam bridge e os rapazes são comerciantes. “Maravilhoso? Não, é um tédio” diz Chance. Ele diz que nasceu com “um desejo ou uma necessidade de ser diferente” enquanto a maioria das outras crianças com quem ele cresceu “abriu algum negócio, se casou, está criando os filhos” (WILLIAMS, 2014, p. 276). Na obra de Tennessee Williams podemos observar certa repulsa do autor pela figura do homem prosaico, comum e conservador, por meio do modo como representa figuras burocráticas como Cooper (irmão de Brick), Mitch (pretendente de Blanche, o falso sensível e conservador) e o suposto interesse amoroso do clube de leitura de Alma Winimiller. São personagens que são conformados, apáticos, lerdos e, às vezes, imaturos e desprovidos de uma visão mais abrangente da situação em que se encontram.

Chance não se interessa em se “estabelecer” e ter uma prole, pois, no novo lugar que o estereótipo viril estaria ocupando, a própria paternidade deixou de ser um indicador de virilidade. Se tornar pai e constituir família é crescer e, logo, envelhecer; e tudo que Chance quer é se manter jovem. Esta nova fase da virilidade tem origem em acontecimentos da primeira metade do século XX como as guerras e o avanço da industrialização e da urbanização, como afirma Jean-Jacques Courtine:

A Segunda Guerra Mundial e depois as últimas guerras coloniais acabaram de derrubar o entusiasmo viril pela proeza guerreira e puseram um termo à busca heroica do sacrifício e da glória. Crise também, desta vez, na frente do trabalho, nesse entreguerras que vê a desapropriação do trabalhador pelos avanços contínuos do maquinismo, a sua desqualificação pela suspensão do trabalho durante a depressão dos anos 1930 e, mais geralmente, o que é sentido como sendo a submersão das energias viris pelo crescimento dos conformismos e da burocracia na sociedade urbana de massa. (COURTINE, 2013, p. 9-10)

Chance representa esta transição para uma nova virilidade. Podemos observar isso, por exemplo, quando ele conta para Alexandra sobre sua experiência na guerra da Coreia, dizendo que não suportava a rotina e a disciplina, relatando o quanto estava preocupado, pois se

encontrava no auge da juventude e sabia que esse auge não duraria muito tempo (WILLIAMS, 2014, p. 279). A personagem não tem nenhum entusiasmo pela guerra, pela rotina militar ou pela “busca heroica do sacrifício” que outrora era ambicionado pelos jovens.

Os anseios de Chance são mesquinhos e giram em torno de dinheiro e aparências. Isso é perceptível em vários momentos, como quando ele pega o Cadillac da Alexandra: “quero que me vejam no seu carro pelas ruas de St. Cloud. Quero andar pela cidade inteira com ele, acelerando e fazendo sair fumaça daqueles canos de escapamento cromados, usando as roupas caras que você comprou pra mim” (WILLIAMS, 2014, p. 285). A nova virilidade está desconectada das responsabilidades comuns do homem adulto, o novo “ideal viril” está muito mais influenciado pelo espetáculo esportivo, do cinema ou de outros lazeres que fazem parte da cultura de massa (BAUBÉROT, 2013, p. 220).

Chance quer ser um astro de cinema. Seu sobrenome já nos aponta: Wayne, que nos remete ao John Wayne, o ator símbolo dos filmes de *western*. De fato, Chance chegou a participar do coro do musical *Oklahoma!* que conta a estória de dois caubóis. Ele diz: “a revista *Life* publicava minhas fotos vestido de caubói, balançando o chapéu! Êêêê! Hahaha...” (WILLIAMS, 2014, p. 277). Sua participação neste musical foi o mais próximo que ele esteve do sucesso.

O herói dos filmes de *western* é chamado de *westerner*, que é, por excelência, o “princípio macho do universo”: homogêneo em sua moral, feito para a ação, fabricado para o espaço, autossuficiente, fechado em si mesmo, sério, cheio de energia e recursos, lacônico, vivendo de sua força física e sobrevivendo na natureza hostil (BAECQUE, 2013, p. 533).

O *westerner* apresentava características de um semideus sem deixar de encarnar os valores do homem comum americano. Chance, porém, não possui os atributos de um John Wayne, que representa mais a virilidade da primeira metade do século XX. A partir dos anos de 1950, encontramos os *westerners* decaídos, humilhados e abatidos pelo álcool, antecipando o declínio do gênero nos anos de 1960 (BAECQUE, 2013, p. 536).

A persona de Chance está muito mais relacionada à de James Dean, que morreu e virou “mito” em 1955, poucos anos antes da estreia desta peça. James Dean é o representante maior da rebeldia da nova virilidade que surgia nos anos de 1950, com sua jaqueta vermelha, seu inconformismo, seu gosto por carros, sua beleza e *juventude* cristalizados no filme *Juventude transviada* (1955). Dean canoniza um conjunto de regras indumentárias e físicas, tornando-se um ícone de uma geração ao articular beleza e rebeldia, com seu “furor de viver” e da “rebeldia sem causa” (BAECQUE, 2013, p. 539). O ator e sua persona definem características que iriam marcar a própria concepção (nova na época) de adolescência. Ele morre jovem e se torna

símbolo da juventude, tão cara a Chance. Há também Marlon Brando em *O Selvagem* (1953) e vários personagens de Paul Newman (sobretudo o Luke de *Rebeldia Indomável*, de 1967). Esses atores representaram homens sem rumo como Chance e contrários ao imaginário do pós-guerra, quando o homem deveria retornar da guerra para constituir família e dar prosseguimento aos ideais do *Sonho Americano*.

O cinema contribui para a concepção da virilidade, pois ele, assim como qualquer construção ideológica, tem uma base material, e é “produzida por uma indústria, organizada em um mercado, disseminada em um conjunto de práticas de massa” (COURTINE, 2013, p. 563). Quando James Dean e Marlon Brando (este último alcançou o sucesso interpretando uma personagem de uma peça de Tennessee Williams, *Um bonde chamado desejo* de 1947) se tornam ícones da juventude e da indústria cinematográfica, acontece uma comercialização da rebeldia, pois ela se torna um produto de massa consumido pelos espectadores, influenciando a cultura dos Estados Unidos.

Podemos perceber que Chance é influenciado por essa indústria, pois ele é rebelde, não quer se encaixar nos padrões antigos e ter uma vida igual a de seus amigos de infância. Ele gosta de carros, de viajar, de aproveitar o sexo e quer se tornar um ator de Hollywood, ter fama, dinheiro e, sobretudo, ser jovem para sempre.

A impossibilidade de manter o padrão de juventude contribui para o surgimento de uma crise da virilidade que é representada por Chance. Tensões agem sobre ele que, para suportar a realidade, acaba por fazer uso excessivo de álcool e outras drogas, em especial uma pílula cor-de-rosa que chama de “sonho louco” (WILLIAMS, 2014, p. 316).

Chance usa drogas cada vez mais durante a peça, enquanto vai percebendo que seus planos não irão se concretizar. A dificuldade em lidar com a realidade é um tema recorrente na obra de Tennessee Williams. É possível encontrar essa característica em personagens como Blanche e seu alcoolismo em *Um bonde chamado desejo* (1947) ou a fuga da realidade de Amanda e Laura em *Zoológico de vidro* (1944). Chance é ainda mais semelhante a essas personagens que Alexandra, pois a atriz consegue, no final, lidar com a situação que se encontra e “seguir em frente”, diferentemente de seu gigolô que se entrega aos capangas de Boss no final, demonstrando sua incapacidade de continuar vivendo naquela realidade.

O desfecho da peça simboliza tanto a virilidade em crise representada por Boss, que não aceita o fracasso da impotência, pois a construção social de ideal viril não admite o homem falhar em seu “dever”; quanto a virilidade em crise representada por Chance que tem como modelo viril um ideal de juventude e beleza impossível de se manter. Boss não deseja punir

Chance apenas por ter seduzido Heavenly. Boss se ressentia por Chance representar um ideal de virilidade que ele não possui.

Apesar de seu egoísmo, narcisismo e vontade de ter dinheiro e fama contribuírem para a tragédia de Chance, também é preciso considerar as normas regulatórias do “sexo”, a masculinidade normativa e a cultura como um todo que valoriza as aparências, a juventude e o sucesso econômico.

2.7 O tempo e o pássaro: a tragédia de Chance

A perda da juventude é um dos temas centrais da peça, como indica o título, *Doce pássaro da juventude*, que relaciona a juventude a um pássaro, e todo pássaro tem asas e “voa para longe”. Chance não sabe lidar com a transitoriedade do tempo e de sua juventude. Alexandra também apresenta esta angústia, porém, como já foi comentado, ao final da peça ela consegue lidar melhor com o fato, prosseguindo sem desistir como Chance. O tema da perda da juventude também perpassa a personagem Heavenly, que é representada quase como uma “morta-viva” porque seu pai, e a hipocrisia da sociedade que ele representa, removeu a juventude dela através de uma cirurgia que ele a forçou a fazer.

Chance é a personagem trágica da peça, pois é a sua trajetória rumo à ruína que acompanhamos no texto. De acordo com Lesky, a tragédia, antigamente, era protagonizada por reis, homens de estado ou heróis. Somente no século XIX, com o desenvolvimento da tragédia burguesa, a alta categoria social do herói trágico deixa de ser um requisito. Torna-se mais importante o que ele chama de *considerável altura da queda*, que seria “a queda de um mundo ilusório de segurança e felicidade para o abismo da desgraça” (LESKY, 2006, p. 32-33). Chance atinge o “abismo da desgraça” ao perceber que não terá seu amor da juventude de volta, que não será um ator famoso, que não fará o relógio voltar para trás e ser jovem outra vez.

De acordo com Raymond Williams em *Tragédia Moderna* (2002, p. 47), após o período medieval, dá-se início uma crescente secularização da tragédia, levando o foco da ação trágica e a sua força motriz para uma questão de comportamento, ficando cada vez mais distante da ideia de punição metafísica. A tragédia se volta cada vez mais para o indivíduo.

Peter Szondi em *Teoria do drama moderno* (2001) também afirma que a tragédia moderna se firma quando o homem se volta para si:

O drama da época moderna surgiu no Renascimento. Ele representou a audácia espiritual do homem que voltava para si depois da ruína da visão de

mundo medieval, a audácia de construir, partindo unicamente da reprodução das relações intersubjetivas, a realidade da obra na qual quis se determinar e espelhar. [...]. A esfera do “inter” lhe parecia o essencial de sua existência; liberdade e formação, vontade e decisão, o mais importante de suas determinações (p. 29)

Doce pássaro da juventude é um drama voltado para relações intersubjetivas, onde a personagem trágica se volta para si, para a “esfera do ‘inter’”, tomada por seus desejos e anseios, sendo levada por si própria à tragédia. Chance se insere na categoria de personagem trágica moderna ao trazer a tragédia dentro de si. Não são mais as forças externas que destroem a personagem trágica, pois há, na tragédia moderna, a passagem do “eu que deseja e que vai contra a sociedade, para uma posição trágica, do eu contra eu. A culpa, por assim dizer, tornou-se interna e pessoal, da mesma forma que a aspiração era interna e pessoal” (WILLIAMS, R., 2002, p.136).

Visto que a tragédia moderna está voltada para o mundo intersubjetivo, o diálogo acaba ganhando uma importância maior, se tornando um dos aspectos que distingue a tragédia clássica do drama desenvolvido após o renascimento. De acordo com Szondi,

o meio linguístico do mundo intersubjetivo era o diálogo. No Renascimento, após a supressão do prólogo, do coro e do epílogo, ele tornou-se, [...], o único componente da textura dramática. É o que distingue o drama clássico tanto da tragédia antiga como da peça religiosa medieval [...]. (SZONDI, 2001, p. 30)

Por meio dos diálogos em *Doce pássaro da juventude* temos acesso a esfera “inter” das personagens, conhecendo seus sonhos, ambições e fraquezas. Nas conversas entre Chance e Alexandra percebemos as manipulações que ambos tentam realizar e somos expostos ao narcisismo de figuras deterioradas.

A causa da tragédia de Chance certamente está ligada ao seu narcisismo. Ele chantageia Alexandra através de uma gravação, exigindo que ela o ajude a se tornar um ator famoso, nos revelando sua natureza corrupta. As ambições de Chance giram em torno de dinheiro e aparências. Isso é perceptível em vários momentos, como quando ele pega o Cadillac de Alexandra para exibi-lo junto com as roupas caras que comprou com o dinheiro dela.

A futilidade e o desejo de viver extremamente devotado aos bens, valores e prazeres materiais de Chance é estimulado pelo mundo moderno em que vive. De acordo com Bauman, na sociedade do consumo, “a coerção tem sido amplamente substituída pela estimulação; os padrões de conduta antes obrigatórios, pela sedução; o policiamento do comportamento, pela publicidade e pelas relações públicas; e a regulação normativa, pela incitação de novos desejos

e necessidades” (BAUMAN, 2008, p. 116). A vontade (ou necessidade) de ter um Cadillac, roupas caras e outros bens materiais que possa exhibir, e das quais ele não realmente necessita, são frutos da sedução feita pela publicidade (que, por sua vez, é feita, dentre outras formas, através do cinema) que faz parte da sociedade capitalista.

Chance está preocupado apenas com a própria felicidade, ávido pelo “eu”, e, quando ele não obtém o que deseja, se desestabiliza. De acordo com Lipovetsky, “Que outra imagem (o narciso) pode significar tão bem a emergência dessa forma de individualidade com a sua sensibilidade psicológica, desestabilizada e tolerante, centrada sobre a realização emocional de si próprio, ávida de **juventude** (LIPOVETSKY, 1983, p. 13, grifo do autor). É um sintoma da sociedade moderna querer ser sempre jovem e bonito. Trata-se de um desejo incitado (ou mesmo criado) pela sociedade do consumo. Chance, em sua obsessão pela juventude, pode ser visto como um símbolo desse desejo

Na cena 2 do segundo ato, Chance vai para o saguão do hotel e reencontra antigos conhecidos da época em que morava em St. Cloud, mas todos o ignoram ou falam pouco com ele. Chance passa a beber mais e tomar “pílulas cor-de-rosa” para suportar a situação. Ele vê que as pessoas não o tratam como antes, e que ele não é mais o rapaz popular de outrora.

Ainda na cena 2 ele começa a entoar a música *It's a big wide wonderful world*²⁹ (que significa “é um grande, lindo mundo”) dizendo “vamos lá, todo mundo cantando!”. Enquanto isso as outras pessoas “ignoravam-no ostensivamente” (WILLIAMS, 2014, p. 323). O autor diz que se trata de uma música que se cantava antigamente, sobretudo quando os Estados Unidos haviam acabado de sair vitoriosos da Segunda Guerra Mundial, porém não é mais popular na época da peça. A letra diz: “*When you're in love you're a master. [...] When you're in love you're a hero*” (“Quando você está apaixonado, você é o mestre. Quando você está apaixonado, você é um herói”³⁰).

Na sua juventude, Chance era esse “herói” representando o otimismo pós-guerra e a promessa de um novo tempo de glória. Ele estava apaixonado por Heavenly e tinha sonhos de se tornar uma estrela de cinema. O Chance de 1959 é uma figura decadente que desperta pena, risível para seus conhecidos dos tempos em que era jovem. O estado em que ele se encontra foi influenciado pelo capitalismo desenfreado que se desenvolveu de forma avassaladora naquele país nos anos 1950, e que aniquilou os sonhos de muitos “heróis” apaixonados e sonhadores.

²⁹ *It's a big wide wonderful world* é uma música escrita por John Rox em 1939. Sua primeira aparição foi no musical *All in fun* de 1940. Sua versão mais famosa foi a cantada por Buddy Clark que alcançou a posição 25 na Billboard em 1949.

³⁰ Tradução minha

Sua figura decadente representa as contradições do *American Dream*, revelando que nem todos podem partilhar do progresso daquela nação.

De acordo com o teórico Raymond Williams (2002):

As peças de Tennessee Williams são os exemplos mais claros disto: as suas personagens são seres isolados que desejam, comem e lutam a sós, que lutam febrilmente com as energias primárias de amor e morte. Eles são, da forma mais satisfatória, animais; o resto é um revestimento de humanidade, e é destrutivo. É na sua consciência, em seus ideais, em seus sonhos, em suas próprias ilusões que eles se perdem, tornando-se sonâmbulos patéticos. A condição humana é trágica por causa da inserção do espírito na feroz e em si mesma trágica luta animalesca de sexo e morte (p. 159)

A obsessão pelo sonho de ter a juventude de volta transforma Chance em um “sonâmbulo patético”. Ele sofre por causa da intensidade de seus sentimentos e desejos destrutivos, quase animalescos. Seu “espírito feroz” não se adapta e é sufocado pela sociedade norte-americana. Ele é incomodo, “estranho”, “viscoso”. Sua decadência também expõe a decadência daquela sociedade. Assim como em outras peças de Tennessee Williams, a tragédia de Chance “é muito mais uma tragédia coletiva do que individual, pois ela escancara as estruturas de poder de uma sociedade incapaz de lidar com seus doentes, suas derrotas e perdas pessoais” (SILVA, 2015, p. 14).

A juventude é um pássaro que voou para longe. Essa é a condição que Chance e Alexandra procuraram negar durante toda a peça até este momento. Perto do final, as personagens começam a reconhecer suas fraquezas e aceitar a realidade. Quando Alexandra diz que ele ainda é jovem, Chance responde: “A idade de algumas pessoas, Alexandra, só pode ser calculada pelo nível de – pelo nível de – podridão dentro delas. E por esse critério eu estou velho” (WILLIAMS, 2014, p. 365). Chance desiste de mudar. Seu ato de autodestruição no final, ao se entregar, é a tragédia de uma pessoa vencida por si mesma, por seu próprio desejo, ou de uma pessoa cujo desejo cessou, não conseguindo enxergar outra razão para viver.

Ao reconhecer o “monstro” em si próprio, ao ver que não terá a chance de viver com seu amor da juventude, e que nunca mais voltará a ser jovem devido aos muitos “anos de podridão” que lhe somam, Chance (e o espectador) vê o *mundo ilusório* da expectativa de sua felicidade cair de uma *considerável altura* implacável. Ele não consegue aceitar a situação que se encontra e enxergar outra possibilidade de existência que não seja ao lado da amada, se tornando, com ela, eternamente jovem. Para Raymond Williams (2002), na tragédia moderna,

Passamos da posição heroica do libertador individual, do eu que deseja e que vai contra a sociedade, para uma posição trágica, do eu contra o eu. A culpa, por assim dizer, tornou-se interna e pessoal, da mesma forma que a aspiração era interna e pessoal. A realidade interna, por fim, vem ser a única realidade geral. [...] o mundo isolado, culpado, e encerrado em si mesmo; o tempo do **homem como vítima de si mesmo**. (p. 136, grifo meu)

Chance é vítima de seus próprios anseios e desejos irrealizáveis. Ele não consegue lidar com a realidade exterior, pois, para ele, somente sua realidade interior é a real. Não existe outra percepção de felicidade que não seja a sua, não existe possibilidade de viver que não seja da forma que ele anseia. Chance enxerga o monstro dentro de si e não acredita ser capaz de mudar a si próprio. Ele não segue os conselhos de Alexandra, desiste de viver e se entrega no final da peça, num desfecho causado por ele próprio.

Chance está consciente do *conflito insolúvel* em que se encontra e reconhece que foi sua “podridão”, ganância e futilidade, assim como sua impotência diante de Boss, que o causou, tornando a situação trágica: “O sujeito do ato trágico, o que está enredado num conflito insolúvel, deve ter alçado à sua consciência tudo isso e sofrer tudo conscientemente. Onde uma vítima sem vontade é conduzida surda e muda ao matadouro não há impacto trágico” (LESKY, 2006, p. 34).

Nos momentos finais da peça toca a música *O lamento*, que está presente em várias outras cenas. Lamento é um fenômeno humano antigo que geralmente está ligado a uma melancolia acarretada por uma grande perda, morte ou destruição, e que está expresso na literatura desde os seus primórdios (LEE, 2010). Em culturas mesopotâmicas remotas há a presença do lamento, assim como na bíblia e em poemas ingleses arcaicos como *The wife's lament*, sempre relacionados com uma grande tristeza e luto.

Trata-se de um elemento obscuro que contrasta com o visual luminoso de azul celeste da peça. Pode-se relacionar a música, a partir de seu próprio nome, com o lamento de Alexandra e Chance pela situação que se encontram, o lamento pela castração inevitável que vão sofrer e que representará a morte de algo fundamental para essas personagens: a juventude.

Tennessee Williams comumente insere símbolos e referências em forma de música que dialogam com sua peça. Por exemplo, a música *Paper Moon* em *Um bonde chamado desejo*, a lua de papel é um símbolo dos sonhos falsos e frágeis da personagem Blanche, ela própria canta essa canção ao longo da peça. Em *Doce pássaro da juventude* temos a música *It's a big wide wonderful world*, que já foi discutida, e *O Coral de Aleluia* no início da peça, que serve de símbolo contrastante daquilo que as pessoas que moram em St. Cloud, assim como as personagens da peça, não são. Apesar de St. Cloud ser representada como uma comunidade

religiosa, sua população concorda, por exemplo, com as atitudes violentas de Boss; e as personagens que acompanhamos na peça têm ações que geralmente visam ao benefício próprio e nunca “louvar o Senhor” (Aleluia significa louvar o Senhor).

O uso dessas músicas mostra a existência de uma instância narrativa sutil na peça, pois revela a presença do autor que, por meio desses artifícios musicais, procura ressaltar temas e contrastes na obra.

No caso de *O lamento*, a primeira vez em que aparece na peça é quando Alexandra revela estar viajando com um nome falso, pois não quer ter notícias do “desastre” que foi a repercussão de seu filme (WILLIAMS, 2014, p. 266). O segundo momento é quando Chance confia que tem um certo bloqueio para atuar:

PRINCESA: Você tem algum talento?

CHANCE: Para o quê?

PRINCESA: Para atuar, meu querido, atuar!

CHANCE: Agora não tenho tanta certeza disso quanto antes. Tive mais chances do que posso contar nos dedos, e quase cheguei lá em todas elas, mas nunca cheguei plenamente. Alguma coisa sempre me bloqueia.

PRINCESA: O que é? O quê? Você sabe? (*Ele se levanta. Ouve-se “O Lamento” ao longe.*) Medo?

CHANCE: Não, não é medo, mas terror... senão, você acha que eu seria seu maldito acompanhante e ficaria rebocando você pelo país? [...]. Se não fosse esse bloqueio, eu só faria isso por uma estrela! (WILLIAMS, 2014, p. 267 – 268)

O terceiro momento em que ouvimos *O lamento* é quando Alexandra fala para Chance jamais mencionar que a “lenda” de Alexandra, ou seja, sua fama, não existe mais, e também pede para ele nunca falar de “morte”, ou mencionar sua doença cardíaca. Alexandra exige que ele “faça amor” com ela, pois é a única maneira de esquecer de seus problemas (WILLIAMS, 2014, p. 273). Vemos que os três momentos mencionados são cenas em que as personagens demonstram sinceridade, e *O lamento* se torna um símbolo de medos e fraquezas, Alexandra tem medo da repercussão negativa de seu filme e também da morte, Chance revela do seu medo de atuar. Quando Alexandra menciona que o sexo é a única forma, para ela, de esquecer da morte, novamente temos o tema, já discutido anteriormente, do entrelaçamento entre sexo e morte, presente nesta e em muitas outras peças do dramaturgo.

Posteriormente *O lamento* aparece quando Chance conta sobre sua juventude em St. Cloud (WILLIAMS, 2014, p. 275), quando a doença que ele transmitiu para Heavenly é mencionada (WILLIAMS, 2014, p. 343) e quando ele diz que deixou sua juventude para trás e finalmente compreende que nunca voltará a ser jovem (WILLIAMS, 2014, p. 365). Nesses

momentos *O lamento* está relacionado com a perda da juventude e com sua profunda tristeza em constatar essa realidade.

Uma outra vez em que ouvimos *O lamento*, é quando Princesa diz: “Passei o dia inteiro ouvindo esse lamento que flutua no ar deste lugar. Ele parece dizer: ‘Perdido, perdido para sempre’” (WILLIAMS, 2014, p. 349). Aqui a música está relacionada com a ideia de estar perdido, que seria o estado em que ela e Chance se encontram, e também serve para caracterizar a cidade de St. Cloud, lugar na qual *O lamento* “flutua no ar” como se a atmosfera da cidade estivesse impregnada da música fúnebre. Vemos, logo, que *O lamento* está sempre associado com algum aspecto negativo, seja com o fim da juventude, fracassos, medos, e a própria morte que cerca tanto Chance e Alexandra quanto St. Cloud como um todo. É uma música que denota a decadência das personagens e da cidade em que se passa a peça.

Quando Alexandra se despede de Chance, o autor diz na indicação cênica: “eles se sentam lado a lado na cama, como dois passageiros dividindo um banco de **trem**” (WILLIAMS, 2014, p. 365, grifo meu). A atriz aponta para alguma coisa que estaria do outro lado do trem e tenta mostrar para Chance um burro que fica dando voltas, tirando água de um poço, e um pastor conduzindo um rebanho. Ela diz “que país antigo e eterno. Olhe”. São imagens que remetem à velhice e à simplicidade, exatamente o que Chance não quer. Ele não quer ficar “dando voltas” e viver num país antigo. Ele quer a modernidade, a juventude e o *agora*. Ele sequer enxerga o que Alexandra está tentando mostrar: enquanto ela diz “Olhe”, ele diz “Não. Ouça”. Ouve-se o som do tique-taque de um relógio cada vez mais alto.

Essas descrições de barulho de relógio e imagem de trem estão relacionadas com o já citado *plastic theater*, tipo de teatro cunhado por Tennessee Williams voltado mais para o expressionismo, que procura refutar teatro realista, recriando a realidade de forma simbólica por meio de recursos como imagens abstratas, iluminação, sons e músicas com objetivo de reforçar alguns temas, situações e tensões da narrativa.

Tudo o que Chance consegue (ou se interessa em) captar pelos sentidos é o som do relógio, nos mostrando sua obsessão cega pelo tempo que está sempre passando:

Tique-taque. É um tique-taque mais silencioso do que as batidas do coração, mas uma dinamite lenta, uma explosão gradual que despedaça em mil pedaços o mundo em que vivemos.... Quem poderia vencer o tempo, derrotá-lo? Talvez alguns santos e heróis, não Chance Wayne. Eu vivi de alguma coisa, que... o tempo [...] corroeu, como um rato rói e corta a própria pata presa na ratoeira, e depois, sem ela e livre, não consegue mais correr e sangra até morrer... (WILLIAMS, 2014, p. 366)

O tique-taque do relógio simboliza o tempo que Chance vê como um “inimigo”, não apenas dele, mas do mundo. Ele relaciona o tique-taque a uma dinamite lenta que destrói tudo. Sua visão extremamente negativa do tempo nos mostra o quanto ele é incapaz de lidar com a realidade da passagem do tempo e sua impossibilidade de vencê-lo. Nessa fala, podemos ver que, para Chance, alguns “santos e heróis” foram capazes de vencer o tempo e se tornarem imortais. Chance gostaria de ser imortal, mas ele percebe que é apenas uma pessoa comum que o tempo vai corroer, e este fato é demasiado insuportável para ele. É por isso que ele fica e desiste de “lutar” e “seguir em frente”.

Ele diz que *vivia* de alguma *coisa* que o tempo corroeu. Pode-se analisar a *coisa* como a juventude, que é, inevitavelmente, deteriorada pelo tempo. Ao dizer que *vivia* dessa juventude, ele revela, novamente, sua obsessão por ela; o quanto a ideia de “viver para sempre” o alimentava, lhe dava energia para viver, era vital para ele. A imagem do rato que rói e corta a própria pata, e depois não consegue mais correr e morre; remete a uma criatura que desperta nojo e que também é trágica, pois o rato não tem como escapar da ratoeira inteiro. Ele precisa roer e cortar a própria pata para estar livre da ratoeira. Ele precisa cortar uma parte de si, uma atitude de autodestruição que causa sua própria morte. A ratoeira pode simbolizar uma condição humana: estamos todos presos na ratoeira do tempo. Tentar escapar dela, ou seja, ir contra e combater uma condição em que todos se encontram, pode causar a própria morte. Trata-se de uma imagem violenta que mostra a visão pessimista da personagem sobre a condição humana. Chance não consegue enxergar sua situação de outra forma, ele não vê o pastor cuidando do rebanho, ele vê o rato preso na ratoeira.

O trem, mencionado por Alexandra, representa a possibilidade de transição para um outro lugar e momento. Representa o “seguir em frente”. A atriz diz “Venha Chance, vamos baldear nessa estação” (WILLIAMS, 2014, p. 367). Chance se recusa, preferindo ser capturado e castrado pelos capangas de Boss do que seguir em frente. Para Chance, ele próprio é um rato que está sangrando até a morte.

A imagem do “rato preso”, logo, pode ser vista como a percepção da personagem acerca dos limites humanos e, logo, de seus próprios limites. De acordo com Raymond Williams (2002):

Muito do novo drama, [...] extrai a sua expressão mais ativa da consciência do eu num momento de passagem da experiência: uma autoconsciência que é agora em si mesma dramática [...]. O processo comum da vida é visto, em sua maior intensidade, numa experiência individual. A ação se modifica analogamente. Apresenta-se repetidamente enraizada na natureza de um homem individualizado. É verdade que esse homem, esse herói, acaba por

encontrar seus limites: limites trágicos, incluindo o limite absoluto da morte. Mas é também verdadeiro que [...] ele procurou alcançar esses limites: colocou toda sua energia num percurso movido pela aspiração e pelo desejo, que no entanto, ao final, põe a descoberto os seus limites. (p. 121-122)

Chance procurou alcançar os limites e vencer o invencível (o tempo). Para ele, isso iria acontecer ao se reencontrar com Heavenly e, com ela, realizar o sonho de ser um ator famoso e “imortal”. No final, descobre que não há a possibilidade de alcançar esse limite e se vê como um rato preso na ratoeira. Seu desejo feroz de se tornar jovem é a sua tragédia. Não por acaso Tennessee Williams usa o poema *Legend* (“lenda” em português) de Hart Crane, para introduzir *Doce pássaro da juventude*, pois esse poema trata da passagem do tempo, tema constante na peça, e cujo peso recai de forma esmagadora sobre as personagens da obra, sobretudo Chance.

O maior inimigo de Chance, contudo, não é o tempo, como ele acredita, e sim a si próprio, seus próprios desejos. Se não fosse sua incapacidade de lidar com a passagem do tempo (de se ver na imagem do pastor, como Alexandra aconselha), seu desfecho não seria trágico e ele iria embora de St. Cloud. Mas Chance não consegue deixar a cidade e se entrega aos capangas. Ele enfrenta seu “destino”, ou seja, aquilo que ele construiu como destino. Vemos na personagem o “homem como vítima de si mesmo”, criando ilusões que não podem arcar.

Como já foi dito anteriormente, o ato de castração simboliza a perda da juventude. Heavenly diz ter sido castrada ao sofrer a operação que a impediu de ter filhos e que isso “cortou” a juventude de seu corpo (WILLIAMS, 2014, p. 306). Alexandra diz que a idade castra a mulher (WILLIAMS, 2014, p. 363). A castração para Chance resultaria em fazê-lo perder algo primordial de sua identidade. Ele é um gigolô e, no primeiro ato, ele diz para Alexandra que a única vocação para a qual ele talvez tivesse um verdadeiro talento fosse “fazer amor” (WILLIAMS, 2014, p. 278). Sendo a juventude algo vital para a personagem, a castração também simboliza seu fim, a morte do que ele é.

Quando os capangas de Boss chegam para capturar e castrar Chance, suas últimas palavras são: “Não peço piedade, só a compreensão de vocês... nem isso, não. Só peço que reconheçam o que há de mim em vocês e do nosso maior inimigo – o tempo – em todos nós” (WILLIAMS, 2014, p. 367). Não existe a possibilidade de fazer o tempo voltar. A obsessão de Chance em querer que isso aconteça é a razão de sua tragédia. Ao falar que o tempo é o maior inimigo de *todos*, ele mostra novamente sua ideia de que todos somos ratos presos na ratoeira do tempo. Ele não consegue se conformar em ficar “preso”. Diferentemente de seus amigos de infância, como Scotty e Bud (que são as pessoas que aparecem para capturá-lo); Chance não quer ter uma vida ordinária, não quer ser membro da “jovem sociedade local”, estabelecer-se e

constituir família. Como ele próprio diz no primeiro ato, ele nasceu com “um fator misterioso no sangue, um desejo ou uma necessidade de ser diferente” (WILLIAMS, 2014, p. 276).

Nesta sua fala final, Chance se dirige para a plateia (ou para os leitores do texto) de forma mais direta, pois, de acordo com as marcações do texto, a personagem deve avançar para o proscênio antes de proferir suas últimas palavras. Ao fazer isso e através das palavras de Chance (em especial a frase “peço que reconheçam o que há de mim em vocês”), Tennessee Williams parece sugerir que todos nós, que fazemos parte do mundo ocidental e capitalista, podemos ter um pouco de Chance, ou seja, que faz parte da nossa cultura a obsessão pela juventude e medo de não viver para sempre. Tal momento pode ser visto também como uma advertência do autor sobre os perigos da modernidade. Chance simboliza toda uma geração vítima da cultura norte-americana moderna e capitalista, que se alastra pelo mundo e glorifica as aparências e a juventude.

Vale lembrar aqui que a peça se passa num domingo de Páscoa. Chance certamente não pode ser visto como uma figura cristã, muito menos uma representação de Jesus; e também não há na peça uma história de redenção. Muito pelo contrário. O que vemos é uma história de personagens decadentes pontuada por uma música fúnebre, *O Lamento*. Trata-se muito mais de uma história de morte do que de ressurreição.

Porém, de acordo com Peter L. Hays, podemos ver na entrega de Chance para ser castrado como uma aceitação da punição pelos seus pecados, sua redenção. Olhar a peça por este ângulo pode torná-la moralista. Há muitos outros elementos que corroboram para tal visão, como o fato de ele ter transmitido uma doença sexual para o seu amor da juventude, doença essa que ele adquiriu por causa do modo como ele usou o sexo a seu favor. O personagem também deseja ostentar, com a sua vontade de usar roupas e carros caros, ser famoso e ter muito dinheiro, além de ferir um código moral de abstinência e contenção dos primeiros puritanos, ainda muito presente nessa cultura protestante americana. Outra razão para termos uma “punição” para Chance é o fato de que, no início da peça, sabemos que ele deixou sua mãe morrer sozinha (HAYS, 1966, p. 255-258).

Entretanto, pensar a peça como um auto de moralidade seria limitá-la. Há uma crítica social pretendida pelo autor. Durante toda a peça, vemos a descrição de uma sociedade decadente. Apesar de seus adornos vitorianos, o azul celestial e as badaladas dos sinos das catedrais, que denunciam que o povo de St. Cloud é religioso, o que vemos é o retrato de pessoas mesquinhas e violentas que destroem umas às outras.

No que concerne ao teatro, é comum separar a tragédia de questões sociais. A ação trágica moderna estaria mais ligada à experiência íntima, e não à sociedade. Porém, Raymond

Williams propõe o seguinte questionamento: a tragédia, em nosso tempo, é uma resposta à desordem social? Uma réplica afirmativa implicaria romper com noções de tragédia, contudo, é possível ver a ação trágica como a compreensão, a experiência e mesmo a resolução dessa desordem social (WILLIAMS, R., 2002, p. 90-91). Por meio da ação trágica, podemos reconhecer o sofrimento em uma experiência imediata e próxima, o mal e os homens que lutam contra o mal, a crise e a energia que ela libera, e, sobretudo, reconhecer no outro um ser humano, ter empatia. Estabelecer esta ponte entre o pensamento trágico e o pensamento social é importante para Raymond Williams, pois o teórico acredita que o único meio de fazer uma revolução social persistir é a enxergando através de uma perspectiva trágica, tendo em vista que, por meio da tragédia, é possível reconhecer o outro e compreender melhor a desordem social (WILLIAMS, R., 2002, p. 114).

A decadência das personagens, mostrada na peça, é fruto de uma desordem social; e ao nos determos nessas figuras trágicas, nas suas falas, ações e trajetórias; podemos ver o entrelaçamento sufocante que há entre as engrenagens de uma sociedade opressora, e as fraquezas dessas personagens perdidas em si próprias. A análise dessa relação cruel nos permite compreender melhor aquela sociedade que, mesmo que seja os Estados Unidos dos anos 1950, infelizmente ainda diz muito sobre a nossa. A obsessão pela juventude, o narcisismo, o culto às aparências, o racismo, e até mesmo o conservadorismo puritano (com a crescente ala conservadora evangélica) são sintomas de uma sociedade doente e decadente que ainda se fazem presente e são marcas da desordem também no nosso país.

3. *Crepúsculo dos deuses*: uma análise cinematográfica

Crepúsculo dos deuses (*Sunset blvd.*) é um filme americano dirigido por Billy Wilder e roteirizado por Billy Wilder, D.M. Marshman Jr. e Charles Brackett, este último também produziu o filme. Estreou nos Estados Unidos no dia 10 de agosto de 1950 e foi feito pelo estúdio da Paramount. O filme alcançou grande sucesso de público e crítica, sendo indicado para onze Oscars (incluindo melhor filme, diretor, roteiro e para as quatro categorias de atuação), ganhando três. É reconhecido como um clássico do cinema americano. Em 1989 fez parte do primeiro grupo de filmes (de um total de vinte e cinco) considerado "culturalmente, historicamente ou esteticamente significativo" pela Biblioteca do Congresso e selecionado para preservação no *National Film Registry*.

Crepúsculo dos deuses explora as consequências negativas advindas da indústria cinematográfica norte-americana por meio da trajetória de suas personagens. O filme traz uma reflexão sobre o fazer cinema e os malefícios que tal indústria pode trazer, expondo as dificuldades enfrentadas pelos trabalhadores desta indústria, o jogo de poder que há em Hollywood, as implicações de um sistema que transforma atrizes em estrelas de cinema famosas (o *star system*), o narcisismo das personagens e as consequências da transição do cinema mudo para o sonoro. O filme mostra um lado decadente de Hollywood, que se revela como um sistema excludente e um reflexo da sociedade capitalista americana, traça uma crítica à Hollywood por meio da própria Hollywood.

3.1 Enredo de *Crepúsculo dos deuses*

O filme inicia com uma brigada de homicídios, detetives e jornalistas se dirigindo à mansão da atriz do cinema mudo, mas agora esquecida, Norma Desmond. Vemos o corpo de Joe Gillis boiando na piscina da mansão e jornalistas correndo para tirar fotos. Joe é o narrador defunto que começa a relatar os eventos que precederam sua morte.

Joe é um roteirista de “filmes B” (de acordo com a própria personagem) que se encontra desempregado. Antes de sua morte, duas pessoas vão para o apartamento de Joe com um mandato judicial para pegar seu carro, pois ele não pagou três prestações. Joe mente dizendo que emprestou o carro para um amigo. Depois ele vai atrás de dinheiro para pagar sua dívida e não perder o automóvel. Ele tenta vender um roteiro para um produtor da Paramount, Sheldrake, sem sucesso. Seu argumento acaba sendo criticado por Betty Schaefer, que trabalha no

departamento de revisão de roteiros do estúdio. Joe pede dinheiro de seu agente, sem sucesso também.

Enquanto dirige seu carro, o roteirista encontra as mesmas pessoas que lhe cobraram anteriormente e que começam a persegui-lo. O pneu fura e ele acaba entrando na sinistra mansão de Norma, onde esconde o automóvel. Norma confunde Joe com um agente funerário que iria preparar o funeral de seu macaco de estimação que veio a falecer. Ao saber que ele é um roteirista, Norma o contrata para revisar seu roteiro sobre Salomé que ela pretende estrelar e cuja direção ela quer que seja do famoso diretor Cecil B. DeMille³¹.

Joe permanece semanas na mansão. Ele descobre que Max alimenta as loucuras de Norma escrevendo cartas de fãs falsas para fazê-la acreditar que ainda é famosa e amada. A atriz compra roupas para Joe e prepara uma festa de ano novo com músicos e champanhe só para eles. Nesta festa ele descobre que Norma está apaixonada por ele e ambos acabam brigando. Joe foge da mansão e reencontra antigos amigos e trabalhadores de cinema na festa de seu amigo Artie Green. Lá ele revê Betty Schaefer e começam a conversar sobre a possibilidade de desenvolverem um argumento dele. Joe liga para a mansão, com o intuito de pedir para Max, o mordomo de Norma, colocar suas coisas na mala, pois ele pretende abandonar Norma. Ele então descobre que a atriz tentou cometer suicídio. Joe volta para a residência de Norma e a partir desse evento ele se torna gigolô da atriz.

Norma manda Max entregar seu roteiro para DeMille pessoalmente. Depois ligam para ela do estúdio da Paramount. Trata-se de um sujeito chamado Gordon Cole. Norma ordena que Max deligue o telefone, pois acredita que se trata de um assistente de DeMille, e ela só aceita que o próprio diretor fale com ela pessoalmente, e não por meio de terceiros. A atriz decide ir para o estúdio se encontrar pessoalmente com DeMille. O diretor faz falsas promessas para Norma de que eles fariam um filme juntos novamente. No estúdio da Paramount, Joe encontra Betty e eles começam a se reunir regularmente para trabalharem em um roteiro, até o ponto em que desenvolvem um relacionamento amoroso.

Max encontra Joe voltando de um de seus encontros com Betty e, durante a conversa, o mordomo revela que já foi casado com Norma e que dirigiu os primeiros filmes dela quando ele era um diretor. Norma, enquanto se prepara para seu retorno as telas que não irá acontecer, descobre que Joe se encontra secretamente com Betty. Norma liga para Betty para lhe contar a verdade e a roteirista vai até a mansão da atriz. Lá, Joe revela para Betty que ele é um gigolô.

³¹ Cecil B. DeMille (1881-1959) foi um dos diretores fundadores da indústria cinematográfica de Hollywood e o produtor-diretor mais bem-sucedido comercialmente da história do cinema. Foi um dos poucos cineastas a conseguir fazer a transição do cinema sonoro para o falado com sucesso de público. Entre seus filmes mais famosos estão *Os dez mandamentos*, *Sansão e Dalila* e *Cleópatra*.

Depois Joe decide deixar Norma e fala para ela toda a verdade, diz que as cartas que recebe dos fãs são falsas e que ela não irá gravar um filme com DeMille. Num momento de desespero e sem conseguir aceitar a realidade, a atriz mata Joe com seu revólver. No final, Norma perde a sanidade e, num momento de delírio, acredita finalmente estar estrelando o filme *Salomé*, dirigida por DeMille, enquanto que, na verdade, ela está sendo filmada por repórteres.

3.2 Contexto histórico de *Crepúsculo dos deuses*

Crepúsculo dos deuses foi escrito e filmado ainda nos anos 1940, para então ser lançado em 1950. O filme se situa no período pós-guerra, época de grande prosperidade econômica para os Estados Unidos, visto que o país saiu vitorioso das Segunda Guerra Mundial.

Uma característica importante desta época é a crescente tensão relacionada com a rivalidade entre os Estados Unidos e a União Soviética, que iria eclodir na Guerra Fria. A União Soviética explodiu sua primeira bomba atômica em 1949, num lugar distante no Cazaquistão, como um teste, contribuindo para a tensão. Uma das formas de se evitar o avanço comunista era por meio da perseguição a pessoas que eram tidas como comunistas. Tal período (aproximadamente entre 1947 e 1954) ficou conhecido como Macarthismo, pois tal perseguição era relacionada ao senador Joseph McCarthy, que fazia alegações (muitas vezes infundadas) de atividades comunistas. Essa época também é chamada de Ameaça Vermelha (*Red Scare*) ou caça às bruxas.

Por causa do enorme medo do avanço do comunismo nos Estados Unidos e da possibilidade de haver comunistas infiltrados no país, muitos americanos foram acusados de serem comunistas e foram inseridos na lista negra, sobretudo trabalhadores (atores, diretores e escritores) de Hollywood. Muitos tiveram suas carreiras na indústria cinematográfica destruídas. Havia o HUAC (*House Un-American Activities Committee*) que investigava atividades suspeitas e para onde foram chamados diretores e atores suspeitos a depor sobre suas vertentes políticas (SAAD, 2014).

O cinema se tornou uma indústria cultural ainda mais importante nesta época, cumprindo um papel crucial para os Estados Unidos: promover o *American way of life*³² no país

³² O *American way of life* está relacionado com a construção de um imaginário dos Estados Unidos sobre si, um país que representaria uma nação de novos ricos, bem cuidados, que valorizam bens de consumo e estilos de ser, os quais comprovam que “a vida vale apenas ser vivida”. Um imaginário baseado em pensamentos e práticas que se encontram encravados na gênese daquele país, como na Declaração da Independência, marco na narrativa americana enquanto nação, e em sua fundamentação religiosa (CUNHA, 2014).

e em todo mundo, usando o poder de persuasão e propaganda em massa que esta indústria oferece.

Durante o século XX, o *American way of life* espalhou-se pelos quatro cantos do mundo, sendo adotado, incorporado e adaptado pelas mais diferentes culturas: do Japão ao México, do Leste Europeu ao Brasil. Os meios de comunicação tiveram papel fundamental na disseminação desse modo de vida, apresentando ao mundo suas características e seus procedimentos, de modo sedutor e convincente. O cinema hollywoodiano tomou para si essa tarefa, de forma enfática, no momento em que se consolidou como uma indústria sólida, produtora de filmes no processo de linha de montagem. (GONÇALVES, 2000, p. 1)

Por meio do cinema foi possível propagar o estilo de vida americano e ideias atreladas ao capitalismo (como o consumismo), além de evitar que os trabalhadores norte-americanos, inspirados pela Revolução Russa, se revoltassem. Os filmes se tornam mecanismos para acalmar as massas e promover valores. Para tanto, Hollywood construiu um estilo narrativo denominado “cinema clássico”, cujo desenvolvimento significou, para Ismail Xavier, “a inscrição do cinema (como forma de discurso) dentro dos limites definidos por uma estética dominante, de modo a fazer cumprir através dele necessidades correlatas aos interesses da classe dominante” (XAVIER, 1984, p. 29). O cinema passa a exportar uma maneira de viver, um modo de encarar problemas e um conceito de felicidade próprio, que tem como objetivo promover ideais que atendam aos interesses dos mais ricos, estimulando as pessoas a comprarem mais e pensarem de forma mais individualista.

Crepúsculo dos deuses se encontra no período do Macartismo e da divulgação do *American way of life*, contudo, consegue traçar críticas pungentes à indústria cinematográfica americana e à sociedade capitalista. Isso se dá por meio de um “drible” na censura feito por Billy Wilder que será analisado posteriormente.

3.3 Joe Gillis e as relações de trabalho em Hollywood

Um filme demanda muitos trabalhadores e dinheiro para se concretizar, assim como gera trabalho, renda e lucro. Apesar de um filme poder ser assistido por milhares de pessoas, grande parte do público desconhece o processo de filmagem de uma película. Como Joe Gillis diz “o público não sabe que alguém escreve os filmes. Eles acham que os atores vão inventando enquanto atuam” (*Crepúsculo dos deuses*, 1950, 00:59:53). Para fazer cinema é preciso de uma gama de trabalhadores e também é necessário que seja reproduzido extensamente. Segundo Walter Benjamin,

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. (BENJAMIN, 2008, p. 172)

Um filme é caro e é um produto da coletividade. O roteirista é uma parte desse conjunto. Em *Crepúsculo dos deuses*, temos a representação deste trabalho por meio da personagem Joe Gills. Ele está desempregado e com problemas financeiros. Enquanto vemos Joe trabalhando em seu apartamento sua voz em *off* nos diz:

As coisas estavam difíceis na época. Eu não trabalhava no estúdio há muito tempo. Então eu sentava e escrevia histórias originais. Duas por semana. Só que eu parecia ter perdido o jeito. Talvez não fossem originais o suficiente. Talvez fossem originais demais. Tudo que eu sei é que elas não vendiam. (*Crepúsculo dos deuses*, 1950, 00:03:00)

A representação da vida de um roteirista não é positiva no filme. Apesar de o momento de prosperidade econômica dos Estados Unidos, país que havia acabado de sair vitorioso de uma guerra mundial, Billy Wilder opta por mostrar o desemprego de um trabalhador do cinema. Joe diz que a situação estava difícil na época, o que nos mostra que nem todos partilhavam da prosperidade e do *American way of life*. Ele era profícuo, escrevia duas histórias por semana, mas não entendia porque não vendiam. Esta produção em série nos remete à de uma linha de montagem, de uma indústria onde a quantidade é mais importante que a qualidade, a demanda de vender para sobreviver sobrepõe a vontade de produzir uma obra original e duradoura.

Os homens que abordam Joe em seu apartamento são ameaçadores e a caracterização deles (seja na roupa ou no modo como falam com ele) nos remete a mafiosos típicos do cinema americano da época. Por serem homens que trabalham para um banco, eles representam o capital; e a escolha de Billy Wilder em representá-los como hostis reforça o tom negativo na abordagem de tudo aquilo que se refere ao sistema capitalista, tom este que permeia todo o filme.

Joe narra que conhecia alguém com quem podia contar e que simpatizava com ele, o produtor Sheldrake, e que chegou o momento de “tirar alguma vantagem disso”. Joe também irá se aproveitar de Norma, como veremos posteriormente. Observamos, logo, que a personagem é um aproveitador. Ele se relaciona com as pessoas com o intuito de conseguir algo em troca, como dinheiro e oportunidades.

Joe descreve o produtor como esperto e “com muitas úlceras para o provar”. Podemos ver aqui um comentário dos autores acerca do alto nível de estresse e pressão causado pela profissão de Sheldrake. Só é possível ser um bom produtor quando o nível de estresse chega ao ponto de causar uma úlcera. Novamente temos a representação negativa da indústria cinematográfica americana.

Na cena em que Joe conversa com Sheldrake, o produtor está fumando um charuto (objeto fálico geralmente associado ao poder). Ele diz que o roteirista tem apenas cinco minutos para falar de sua história, nos mostrando o caráter urgente da produção industrial em massa de Hollywood. Não há tempo a perder, é preciso falar rápido, mostrar depressa o argumento que precisa dar lucro imediato. De fato, Sheldrake apenas se importa com a possibilidade de um retorno financeiro do projeto de Joe.

A história do roteirista é sobre um jogador de baseball promissor que tem antecedentes criminais. O jogador pretende se “endireitar”, mas outros vigaristas não deixam. Joe nem mesmo termina de contar o *plot* de seu roteiro e Sheldrake já o interrompe, dando ideias de possíveis desfechos (como fazer os vigaristas ameaçarem o jogador se ele perder o campeonato), se apropriando do roteiro de Joe. Enquanto isso entra uma secretária que lhe dá uma pílula, nos remetendo a uma possível saúde debilitada do produtor que, de acordo com o que aferimos da narração de Joe sobre as úlceras, deve estar relacionada com o estresse de seu trabalho.

Joe usa de estratégias para convencer Sheldrake a produzir seu roteiro. Primeiro diz que outro estúdio havia se interessado pelo roteiro. Neste momento Joe se levanta e fica de costas para o produtor, o que pode significar que o roteirista esteja mentindo sobre o outro estúdio. Depois Joe sugere o ator Tyrone Power³³ para interpretar o papel principal de seu roteiro. Logo depois sugere outro ator famoso da época, Alan Ladd³⁴, afirmando que seria uma mudança de ares para esse ator. A escolha de alguém famoso para participar de um filme ajuda a assegurar o seu lucro e acaba se tornando mais importante que a própria história que o filme quer contar na indústria cinematográfica americana.

O produtor pede para a secretaria verificar com o Departamento de Revisão se eles têm algo com o nome do roteiro de Joe. Temos aqui novamente a preocupação do filme em mostrar as diversas partes da indústria de cinema. Desse departamento conhecemos Betty Schaefer, que

³³ Tyrone Power (1914-1958) era um ator de Hollywood que fez filmes de grande sucesso comercial nos anos de 1930 e 1940, como *A Máscara do Zorro* (1940). Tyrone seria dirigido pelo próprio Billy Wilder em 1957 no filme *Testemunha de Acusação*.

³⁴ Alan Ladd (1913-1964) era um ator de Hollywood nos anos de 1940 e 1950. Seus filmes mais famosos foram *This gun for hire* (1942) e o faroeste clássico *Shane* (1953).

dificulta as tentativas de Joe de emplacar seu roteiro. O produtor apresenta Betty errando seu nome, revelando como as relações de trabalho em Hollywood (no caso entre o produtor e pessoas de outros departamentos) podem ser impessoais e distanciadas.

Betty critica o trabalho de Joe, alegando que foi um roteiro escrito “com fome”, mas comenta que sempre ouviu que ele tinha algum talento. Joe retruca que “isso foi ano passado, agora só estou preocupado em me sustentar”. Para Joe a qualidade do seu trabalho não é mais importante. Para sobreviver é preciso escrever qualquer coisa que venda. Ele está disposto a abdicar de seu talento para conseguir dinheiro, tanto que, posteriormente, ele aceita reescrever o roteiro de qualidade duvidosa de Norma.

Após ouvir as críticas de Betty, Joe retruca “que tipo de material você recomenda? James Joyce? Dostoiévski?”. Ao citar nomes do cânone literário, Joe procura ironizar a busca de Betty por uma qualidade artística mais elevada no cinema. Também podemos aferir a descrença do roteirista na qualidade dos roteiros de Hollywood. Ele acredita que a indústria cinematográfica não quer uma grande arte. Betty responde dizendo que acha que os “filmes deveriam dizer alguma coisa” e Joe a chama de “uma daquelas garotas de mensagens” fazendo referência às crianças que estão em busca de uma mensagem ou lição de moral em filmes. Ele diz que, para pessoas como Betty, uma história não é o bastante, e ela teria recusado *E o vento levou...* Podemos observar a falta de interesse de Joe pelas mensagens dos filmes, que pode ser moralista ou se configurar como uma crítica à sociedade, como há em romances dos autores citados por ele, Dostoiévski e James Joyce (pelo menos neste momento de sua vida, pois veremos que ele já escreveu roteiros com teor político no passado). Esta sua posição é um reflexo de Hollywood. Um filme sem mensagem ou sem “dizer alguma coisa” é um filme feito apenas para o entretenimento, consumo rápido e prazer momentâneo, como muitos da indústria de cinema.

Quando Betty prossegue com as críticas, Sheldrake pede para ela parar dizendo que aquelas suas palavras são “suja” e estão soando como as de uma crítica de Nova Iorque. Essa fala do produtor corrobora para o fato, que o filme procura mostrar, de que a indústria do cinema (representada por Sheldrake) rejeita críticas e não está interessada em fazer filmes com grande qualidade artística. Como afirma Adorno (2002)

O cinema e o rádio não têm mais necessidade de serem empacotados como arte. A verdade de que nada são além de negócios lhes serve de ideologia. Esta deverá legitimar o lixo que produzem de propósito. O cinema e o rádio se auto definem como indústrias, e as cifras publicadas dos rendimentos de seus diretores-gerais tiram qualquer dúvida sobre a necessidade social de seus produtos (p. 6).

Por ser uma indústria, no cinema hollywoodiano o importante é o lucro. No máximo, há um interesse em conseguir um Oscar, prêmio da própria indústria cujo objetivo é contribuir para a geração de lucro da mesma (nota-se que no escritório de Sheldrake há um Oscar numa prateleira).

Joe se revela como um cínico que já aderiu ao discurso da indústria cinematográfica que vê os mais idealistas (Betty por exemplo) como ingênuos que não sabem que a mensagem de um filme não é importante, não é o que vende. É importante ressaltar que há alguns poucos filmes de Hollywood carregam mensagens e críticas à sociedade, mesmo que muitas vezes veladas. Este é o caso do próprio *Crepúsculo dos deuses*.

Após a saída de Betty, Joe e Sheldrake prosseguem o diálogo sobre o roteiro. Joe procura ser mais sincero para conseguir que seu roteiro seja aceito a ponto de falar que acredita que seu projeto não irá ganhar Oscars. O produtor diz que pensa em Betty Hutton³⁵ para o filme. Joe fica ofendido, pois seu roteiro, por ser protagonizado por homens e ter como pano de fundo o mundo do crime, não poderia ter como protagonista uma atriz de musicais. O produtor sugere mudar o roteiro para um musical que se passasse num campo de baseball, o que seria uma deturpação de sua ideia original. Vemos então a denúncia de uma prática comum em Hollywood. Muitos produtores usurpam o trabalho do roteirista, modificando-o para atender demandas comerciais sem se importar com o roteirista e sua intenção artística. Joe discorda com tal mudança. Sheldrake então diz que não tem nenhum emprego para o roteirista.

Ao mencionar a atriz Betty Hutton vemos também novamente a priorização de atores famosos em detrimento do enredo de um filme em Hollywood. Trata-se também da presença do *star system* de Hollywood, um sistema de criação, promoção e exploração de estrelas de cinema com o objetivo de gerar lucro para a indústria, transformando os filmes em veículos para projetar atrizes e atores de um determinado estúdio.

Em desespero, Joe pede qualquer emprego para Sheldrake, mesmo que seja escritor de diálogos extras, recebendo uma resposta negativa. Depois o roteirista pede um empréstimo de 300 dólares, o qual recebe como resposta a seguinte frase: “Gills, no ano passado me convenceram a comprar um rancho, então eu pedi emprestado dinheiro do banco para pagar o rancho. Esse ano eu hipotequei o rancho para pagar o seguro de vida” (*Crepúsculo dos deuses*, 1950, 00:08:08). Essa frase de Sheldrake expõe o processo de endividamento que se perpetuou nos Estados Unidos até hoje, como foi possível observar, por exemplo, na crise econômica de

³⁵ Betty Hutton (1921-2007) foi atriz de sucesso na época de *Crepúsculo dos deuses*. Ela era famosa por estrelar filmes musicais, chegando a rivalizar com Judy Garland.

2008. Numa sociedade consumista, e os Estados Unidos são o exemplo maior de tal sociedade, as pessoas compram coisas que não precisam e que não têm como pagar (neste caso o rancho); logo, para adquirir o bem, é feito um empréstimo, gerando o endividamento.

Depois de falar com Sheldrake, Joe vai para a drogaria *Schawb's* que ele caracteriza como um misto de escritório, cafeteria e sala de espera onde as pessoas “esperam, esperam pela grande oportunidade”, novamente reforçando o aspecto desolador da situação em que ele e, logo, uma pessoa desempregada naquele país, se encontra. Joe tenta ligar para pessoas que possam lhe ajudar, enviando um “pedido de socorro”. Não consegue falar com seu empresário, mas consegue falar com Artie Green, outro trabalhador do cinema americano que também está em condições financeiras pouco favoráveis mas oferece uma ajuda de 20 dólares. Observa-se, aqui, a representação positiva de um trabalhador da indústria mais humilde, em contraste com o produtor Sheldrake e o empresário de Joe, que têm mais poder aquisitivo, mas se recusam a ajudar o roteirista.

Joe consegue localizar seu empresário, que está jogando golfe, um esporte de elite, nos indicando a posição social do sujeito. Ele diz para o roteirista que poderia lhe dar o dinheiro, mas não vai, pois acredita que “as melhores coisas do mundo foram escritas com o estômago vazio” (*Crepúsculo dos deuses*, 1950, 00:09:23). Joe retruca que se perder o carro, seria como se suas pernas fossem cortadas. O empresário responde que isso seria bom, pois o forçaria a ficar sentado e escrever, e ainda diz que está falando isso porque é seu amigo, e que não é por causa dos 10% (que é o que um empresário ganha do lucro de um filme na época). Observa-se a representação negativa de um empresário de cinema no filme. Trata-se de uma pessoa cínica, que não está interessada no bem-estar de seu roteirista, o aconselhando apenas a trabalhar, sem dar valor às condições de vida e de trabalho dele, falando para ele privar-se até mesmo da própria alimentação. No final do diálogo, quando Joe demonstra indignação por causa das coisas que seu empresário disse, o roteirista é ameaçado com a frase “querido, talvez o que você precise é de um novo empresário” (*Crepúsculo dos deuses*, 1950, 00:09:43). Novamente temos uma denúncia feita por Billy Wilder do modo cruel de como são tratados os roteiristas em Hollywood. Também se observa uma ironia e acidez no diálogo, que é típico em filmes de Billy Wilder.

Na cena seguinte, ficamos sabendo, por meio de sua narração, que Joe começa a considerar voltar para sua terra natal, Ohio, num trabalho de pouca remuneração em um jornal, onde ele teria que suportar risadas afetadas das pessoas. Joe se tornaria o perdedor numa sociedade que divide as pessoas entre vencedoras, aquelas que se adaptaram às suas normas e condutas, e perdedoras, que não se encaixam no sistema vigente, que se arriscaram, mas que

muitas vezes fracassam devido a uma sociedade arrivista e implacável. Norma se torna sua última chance de reverter sua situação, resolvendo seu problema financeiro.

Entre Norma e Joe se estabelece uma relação de trabalho onde há uma exploração mútua. Tanto a atriz quanto o roteirista tiram proveito um do outro. Por ora, vamos nos deter ao modo como Norma explora a mão-de-obra de Joe por ser detentora do capital. No primeiro momento em que a atriz demonstra interesse em contratar o roteirista, numa cena que se passa na escada da mansão dela, a relação entre patrão e empregado é demonstrada pelo uso do *plongée* e *contra-plongée*³⁶.



Figuras 1 e 2: relação entre Norma (patrão) e Joe e Max (empregados)

Joe está descendo as escadas e Norma o chama e pergunta se ele é um escritor. Norma é filmada em um *contra-plongée* (Figura 1) enquanto Joe e Max, num *plongée* (Figura 2). Um *contra-plongée* muitas vezes dá a sensação de altivez e superioridade para a personagem, enquanto um *plongée* parece esmagar a pessoa filmada, dando a ideia de inferioridade daquilo que está sendo filmado. O recurso do *plano plongée* e *contra-plongée* revela a presença de uma instância narrativa que não é a visão de Joe da situação e sim a do autor da obra, que procura ressaltar a existência de uma hierarquia naquela relação (naquele momento) por meio das cenas, demonstrando que quem detém um maior poder aquisitivo é Norma.

Joe descreve o seu último roteiro para Norma da seguinte forma: “O último que escrevi foi sobre a recessão de Oklahoma. Mas você não vai reconhecê-lo, pois quando chegou às telas, o cenário tinha sido modificado para um navio de guerra” (Crepúsculo dos deuses, 1950,

³⁶ Os planos *plongée* e *contra-plongée* são enquadramentos definidos pela altura da câmera em relação ao foco da cena. O *plongée* é quando a câmera filma o foco principal da cena de cima para baixo, com a câmera alta. O *contra-plongée* é quando a câmera filma o foco principal de baixo para cima, com a câmera baixa.

00:17:30). Por meio desta fala, tomamos conhecimento de que Joe já havia passado pela situação de ter seu trabalho modificado (lembrando que isso quase acontece novamente na cena em que Sheldrake propõe mudar seu roteiro sobre esportes e crime para um musical). Esta situação denuncia que a indústria do cinema e o capitalismo tolhem o trabalho artístico para atender as demandas do mercado.

Um filme com teor político, sobre uma recessão, tem impedimentos para ser feito, pois, para Hollywood, o tema não atrai grande público. Falar sobre uma recessão é expor feridas de uma sociedade e mostrar uma realidade incômoda. O que é diferente de um filme de guerra que contém explosões, cenas de ação e ainda pode enaltecer a pátria. Tendo em vista que os Estados Unidos foram os vitoriosos na Segunda Guerra Mundial (que havia terminado apenas cinco anos antes do lançamento de *Crepúsculo dos deuses*), muitos filmes de guerra americanos da época mostravam uma faceta vitoriosa do país e eram populares. Filmes como os vencedores do Oscar de melhor filme *Mrs. Miniver* (1942) e *Os melhores anos de nossas vidas* (1946). Um filme sobre crise econômica mostra um país fracassado e decadente, o que não pode acontecer na indústria de cinema americana devido ao fato já comentado de que o cinema hollywoodiano cumpre o papel de exportar a imagem positiva dos Estados Unidos e do *American way of life*.

Neste primeiro momento, Joe debocha constantemente de Norma. Podemos observar isso em suas falas irônicas (até ríspidas) dirigidas a ela, como “cuidado para não acordar o macaco”, “você deveria ensinar ao órgão uma melodia melhor”, e quando ele descreve a sala de estar da mansão de Norma como “muito acolhedor” em tom claramente irônico (sua expressão facial nos diz que ele não acha o lugar nem um pouco agradável). A atriz, contudo, não percebe isso e ordena que Joe leia seu roteiro. Norma, em tom autoritário, diz “sente-se”. A narração de Joe em *voice over* comenta que “às vezes é interessante ver o quão ruim uma escrita ruim pode ser” (*Crepúsculo dos deuses*, 1950, 00:19:26), novamente debochando de Norma, desprezando seu roteiro. Nesses momentos podemos observar uma faceta cruel do roteirista, que vê a atriz como uma figura patética e decadente.

Mesmo sendo irônico e debochado, Joe obedece Norma, se senta e lê o roteiro. A narração de Joe, neste momento, serve como uma justificativa que ele dá para o público do porquê ele aceitou ficar naquela mansão. Ele nos diz que não tinha nenhum compromisso importante e que “ela falou em bebidas, porque não?”. Porém, a atuação de William Holden nos aponta para outro sentimento. Ele não está nem um pouco à vontade com a situação. Na verdade, Joe não tem para onde ir. Ele fica, pois está perdido, de forma semelhante à Norma. Assim como a atriz que ele debocha está esquecida, Joe também está esquecido e prestes a ir embora de Hollywood. Assim como Norma, Joe está sendo relegado ao ostracismo pela

indústria. O roteiro da atriz é ruim, mas o de Joe também é, se levarmos em conta o que Betty disse. Ambos são atormentados por um sucesso que se foi (Norma) e que o outro não consegue alcançar (Joe).

Enquanto lê o roteiro de Norma, Joe começa a planejar um modo de tirar proveito daquela situação. Ele induz Norma a contratá-lo e, assim, ele começa a trabalhar para ela como um *ghostwriter*³⁷, reescrevendo o roteiro da atriz. Joe aceita o trabalho apenas para conseguir dinheiro, tendo em vista que ele despreza o roteiro de Norma. De acordo com Sheila Saad (2014), Joe, ao se sujeitar a trabalhar num roteiro que ele acredita ser ruim, opera uma prostituição ideológica que posteriormente se torna física.

Apesar de Joe estar se aproveitando da situação, a relação de trabalho entre ele e Norma se revela, até certo ponto, opressiva. Logo na cena em que Joe lê, pela primeira vez, o roteiro, é possível apreender uma representação da relação de trabalho que se dará entre eles. A patroa (Norma) coage o empregado (Joe) a fazer o que ela quer da maneira que ela quer (Norma já decidiu qual filme vai fazer, quem vai atuar dirigir e escrever), usando como dispositivo coercitivo o fato de deter dinheiro e, logo, poder. Joe foi coagido a aceitar o trabalho, apesar de sua narração querer nos dizer que não, pois ele não detém esse poder.



Figuras 3 e 4: novamente a relação entre Norma (patrão) e Joe e Max (empregados)

Para reforçar a relação de trabalho entre Joe e Norma, temos outro plano *plongée* (Figura 3) em que Joe (e também Max, que é outro empregado de Norma) é filmado de um ângulo levemente de cima, dando uma impressão de maior opressão novamente, enquanto Norma é filmada de um ângulo reto (Figura 4), da altura da câmera fumando uma pipa exótica, que

³⁷ *Ghost-writer* é uma pessoa que escreve um texto do qual não vai receber autoria.

pode ser considerada, assim como o charuto de Sheldrake, um símbolo fálico de poder, lembrando que tanto Norma quanto Sheldrake são ricos. Nesta cena Joe narra que “eu poderia sentir seus olhos em mim por detrás daqueles óculos escuros, me desafiando a não gostar do que eu lia”, reforçando ainda mais a sensação de opressão sentida por ele.

Há outros momentos no filme em que há a representação da sensação de opressão e aprisionamento de Joe que reflete as relações de trabalho entre ele e Norma, assim como procura representar as relações de trabalho da indústria cinematográfica americana. Durante a festa de Norma, Joe diz se sentir preso como o cigarro na piteira exótica da atriz (00:42:11). No sonho de Joe, após sua primeira noite na mansão de Norma, havia alguém tocando um órgão coberto por panos pretos enquanto um macaco dançava por moedas. Podemos interpretar que seja provavelmente Max quem esteja tocando o órgão (pois é ele quem aparece tocando o órgão de Norma no filme) e o macaco, que é uma referência ao macaco de estimação de Norma, pode também representar o próprio Joe, pois o personagem começava a se ver como uma “propriedade” de Norma, um empregado dela, alguém que fazia o que ela queria em troca de dinheiro. A relação entre o macaco e Joe se configura como um antecipamento do desfecho do filme, pois Joe acaba morto, assim como o animal da atriz.

Quando Joe diz que não dormirá outro dia na mansão da atriz e reclama sobre as suas bagagens já estarem arrumadas no quarto em que dormiu, como se ele fosse ficar por muitos dias, Norma pergunta “Você quer o trabalho ou não?” de forma ameaçadora. Como Joe precisa do dinheiro, ele é obrigado a aceitar ficar na mansão de Norma, mesmo contra a sua vontade.

Enquanto ele trabalha no roteiro, Norma está sempre vigilante, observando o roteirista constantemente, como na Figura 5. Em dado momento ele decide descartar uma cena, mas a atriz exige que ele a recoloca no filme. Neste momento podemos observar que se trata de uma relação de trabalho que gera o apagamento da subjetividade do trabalhador. Joe não tem autonomia, sua opinião sobre uma cena e decisão de descartá-la não é aceita, ele precisa agradar a patroa e ignorar suas próprias ideias.

Podemos associar a relação de trabalho de Joe e Norma com o modelo taylorista que surgiu nos Estados Unidos no final do século XIX criado pelo engenheiro Frederick Taylor. Esse modelo surgiu como resposta à demanda de um novo modelo de gestão que pudesse alcançar uma maior velocidade no processo de produção; propondo a racionalização da produção e promovendo a separação entre os idealizadores, aqueles que pensam, e os executantes, aqueles que executam ou que pensam “operacionalmente”, ou seja, um “pensar” que beneficiasse o capital, sem prejudicar a organização do trabalho:

O modelo taylorista, ao mesmo tempo em que permitia ao trabalhador participar de uma pequena parcela dos resultados, impedia seu acesso à formulação dos processos ou alguma decisão que pudesse levá-lo à melhoria contínua da produtividade, tirando a liberdade de organizar sua própria atividade, onde a ele cabia, tão somente, a execução “obediente” das tarefas e o compromisso de descobrir uma melhor maneira de atingir o máximo em eficiência. Se o empregado conseguisse otimizar o desempenho de suas funções, era recompensado na forma de um salário melhor, numa aparente colaboração entre “capital e trabalho”, sujeitos histórica e politicamente desiguais e cuja reciprocidade mascarava-se pela semelhança de interesse (JOST, 2012, p. 24-25).

Joe se torna, por causa das coerções de Norma e suas exigências acerca de seu roteiro, um “executante”. Seu trabalho de *ghostwriter* foi apenas de revisar, encurtar e remover as repetições do texto de Norma, ou seja, um trabalho de edição com restrições. Joe precisa ser “obediente” e eficiente. De acordo com Gramsci (2008)

Taylor, de fato, exprime com cinismo brutal a finalidade da sociedade americana, de desenvolver no trabalhador posturas maquinais mínimas e automáticas, eliminar o antigo senso psicofísico do trabalhador profissional qualificado, que demandava uma participação ativa da inteligência, da fantasia, da iniciativa do trabalhador, e reduzir as operações produtivas ao aspecto físico maquinal somente (p. 69 - 70).

Joe acaba por simbolizar os efeitos da tentativa de transformar o trabalhador em máquina ao desenvolver nele posturas maquinais. Ele é qualificado para usar sua inteligência e criatividade na feitura do roteiro, contudo é impedido a tal. Ele precisa trabalhar num emprego “maquinal” de correção e edição textual que exige pouco de sua capacidade intelectual, mas demanda tempo e paciência.

Norma começa a comprar roupas para Joe, o que significa ter controle do que ele veste, de sua aparência. Ela ordena que levem suas malas para o quarto externo e depois para um quarto dentro da mansão. Não há maçanetas nas portas dos cômodos da mansão de Norma, que, apesar de as maçanetas terem sido retiradas para evitar as tentativas de suicídio de Norma que se trancava (de acordo com Max), acabam acarretando na falta de privacidade de Joe. A atriz o trata com descaso durante o jogo de cartas na frente de amigos seus. Em outro momento ela o critica por mascar chiclete. Todas esses momentos contribuem para a sensação de aprisionamento e tentativa de controle de Norma (patrão) e Joe (empregado).

Quando Joe e Norma brigam durante a festa de Ano Novo, ele decide ir embora da mansão da atriz pela primeira vez. Ao abrir a porta, ele fica preso pela corrente de seu relógio (Figura 6), que provavelmente foi um presente de Norma. Podemos aferir que Joe está “preso”

não apenas por Norma, mas pelos bens materiais que ela lhe proporciona. A porta de saída da mansão, inclusive, lembra uma prisão com barras como se fossem de uma cadeia, reforçando ainda mais a ideia de aprisionamento de Joe (Figuras 7 e 8).



Figura 5: Norma vigiando o trabalho de Joe



Figura 6: Joe preso na porta da mansão



Figura 7 e 8: porta da mansão que remete a uma cadeia

Durante o jogo de cartas com os *waxworks* (figuras de cera, como Joe chama os colegas de Norma, estrelas do cinema mudo que, assim como ela, foram esquecidos do grande público) Joe diz que fica com metade do dinheiro que Norma ganha no jogo, e que esse é o único dinheiro que ele viu em sua estadia na mansão de Norma, nos revelando que, apesar das promessas de bom renumeramento, Norma não lhe paga. Trata-se de uma relação de exploração cada vez mais evidente.

De acordo com Saad (2014, p. 73), uma das formas em que o filme procura mostrar, visualmente, o processo do personagem em se tornar um empregado cada vez mais explorado por Norma, é por meio das cenas no carro. Nessas cenas temos um quadrado formado pelo vidro do carro separando Norma de seus empregados, Joe e Max, mostrando como a atriz é distinta

deles e está em outra “posição” que pode ser interpretado como classe social, como podemos ver nas imagens 9, 10 e 11.

No primeiro momento, Joe ainda não está totalmente enquadrado no “quadrado” de Max, o que pode representar o fato da personagem ainda estar no processo de transformação em empregado de Norma (ele ainda não havia se tornado o gigolô dela). Na segunda cena, Joe já se encontra mais dentro do “quadrado” de Max (reforçado pelo escuro da cena). Esta cena coincide com o fato de Joe já ter se tornado gigolô de Norma. No terceiro momento vemos não apenas Joe totalmente inserido no “quadrado” de Max, como também sua imagem sobreposta pela de Max, nos indicando que ele está se tornando cada vez mais parecido com o mordomo, não apenas no fato de ser um empregado de Norma *full time*, mas também por alimentar as fantasias da atriz tal qual o mordomo (SAAD, 2014).



Figuras 9 e 10: Joe, Max e Norma no carro da atriz



Figuras 11: Joe, Max e Norma no carro da atriz, imagem de Max sobrepõe a de Joe

É importante ressaltar que Max está dirigindo o carro. Isso nos remete ao fato de a personagem cumprir a função de “diretor” das fantasias de Norma, é ele quem as alimenta, escrevendo cartas falsas para a atriz. Max também foi o primeiro diretor de Norma, aquele que a descobriu, de acordo com relatos do próprio Max (ele foi um diretor antes de se tornar mordomo), além de ter sido marido dela no passado.

Outro momento em que o filme faz uma relação visual entre Max e Joe é na festa de Ano Novo de Norma. Ambos ficam em posições semelhantes em um determinado quadro, também sugerindo a proximidade das funções dessas personagens: ambos estão nutrindo as ilusões de Norma. Podemos observar isso nas figuras 12 e 13.



Figuras 12 e 13: festa de Norma

Nesta festa há um uso constante da profundidade de campo³⁸, com o objetivo de mostrar os músicos ou Max, que são os trabalhadores na festa, no segundo plano. Mesmo quando Norma vai para seu quarto e Joe vai embora da mansão, Max e os músicos continuam trabalhando. A profundidade de campo também mostra o quão vazia está a festa de Norma, apesar de tantos móveis, enfeites e bens materiais. Não há interação entre os músicos e o restante das pessoas na festa. Trata-se de uma cena decadente, Norma dançando com alguém que não gosta dela e que está apenas se aproveitando de seu dinheiro, numa festa vazia e sem vida (SAAD, 2014).

Na festa, vemos que Max cumpre o papel, novamente, de diretor. Sempre vigilante, ele trabalha para que tudo esteja organizado e indo de acordo com o planejado. Quando Norma tira sua tiara e a joga, é ele quem pega o objeto do chão para manter a limpeza e organização.

Apesar de ser Joe quem narra a história, ele também é dirigido por Max (desde que chegou na mansão, ele recebe ordens de Max) e conduzido por Norma (que orienta como deve

³⁸ Ou *deep focus*, trata-se de uma técnica usada na fotografia e no cinema onde tanto aquilo que está próximo da câmera quanto aquilo que está distante podem ser vistas de forma clara e em todos os seus detalhes.

ser feito o trabalho de reescrever o roteiro), como simboliza a cena em que eles dançam onde ela o conduz e Max observa. Essa cena também pode ser relacionada com o fato de ser Norma quem detém o poder econômico e, por isso, tem o poder de “conduzir” e fazer com que as pessoas a obedeçam.

Apesar de Norma exercer o poder, esse poder advém de uma ilusão construída (por ela própria e também por Joe e Max) em torno dela: uma atriz que cria uma personagem para si mesma, essa personagem seria a de ainda ser uma estrela de cinema famosa. Ela não consegue mais distinguir a realidade da ficção. Apesar de conduzir Joe nesta cena, ela deseja ser conduzida pelo roteirista também, porque ele representa um lampejo de afeto.

Propõe-se, aqui, mostrar que a relação de trabalho entre Norma e Joe reflete, em muitos momentos, as relações de trabalho verticais da indústria cinematográfica, onde há uma relação de poder e opressão entre patrão e empregado. Contudo, também é preciso ressaltar que Joe e Norma tiram proveito um do outro. Joe não pode ser visto apenas como vítima. Enquanto a atriz explora a força de trabalho de Joe para ter seu roteiro concluído, ele explora a carência de Norma para ter luxo e dinheiro (apesar de sabermos que Norma não paga para Joe o que prometeu).

Joe é um operário da indústria cinematográfica, mas não apenas isso, ele também deseja dinheiro, sucesso e fama. Ele se sente preso por Norma, contudo, ele não está efetivamente preso. Ele pode deixá-la quando quiser. O roteirista não vai embora porque ele na verdade deseja usufruir do luxo que Norma proporciona. Joe escreve roteiros para filmes B para se manter, mas possui ambições de fazer parte daquele sistema, do contrário, não teria explorado a carência de Norma e se submetido à prostituição.

Joe decide ir embora da festa da atriz e se dirige para a festa de Artie, que é completamente diferente. Joe diz que é uma festa com “escritores sem trabalho, compositores sem gravadora, atrizes tão novas que ainda acreditam nos homens que escolhiam o elenco” (Crepúsculo dos deuses, 1950, 00:45:11), ou seja, uma festa com os artistas fracassados como ele.

Novamente faz-se uso da profundidade de campo para mostrar o contraste entre as duas festas (figuras 14 e 15). Enquanto uma é vazia e sem vida, a outra é cheia de gente cantando junto e se divertindo. Na de Norma não há interação de ninguém com os músicos, que são pagos. Eles são colocados em local isolado e postos em segundo plano na cena. Na festa de Artie há uma interação geral entre todos e as pessoas que estão cantando são colocadas em primeiro plano na cena além de, muito provavelmente, não serem pagas por serem convidadas

de Artie. Enquanto Max serve bebida para Norma e Joe; na outra festa, as pessoas se servem e ninguém é colocado em posição subalterna (SAAD, 2014).



Figuras 14 e 15: contraste entre a festa de Norma e a festa de Artie

Apesar das pessoas que vemos na festa de Artie estarem passando por problemas financeiros, elas estão visivelmente mais felizes. É possível ver aqui a intenção dos autores em apontar para o fato de que a ganância e o dinheiro não necessariamente levam à felicidade, traçando uma crítica ao consumismo desenfreado dos Estados Unidos, e que é vendido pelo *American way of life*.

Outra característica visual importante, que configura como um contraste entre as festas, são as roupas. Uma das primeiras coisas que Norma compra para Joe são roupas caras. Uma das primeiras frases que Artie diz, quando vê Joe em sua festa, é sobre a roupa dele, que é bastante distinta e mais cara que as das outras pessoas daquela festa. É perceptível, no filme, que a indumentária está sempre relacionada a uma classe social. Quanto mais requintada e cara, mais rica a pessoa é ou tenta parecer.

Outro ponto contrastante entre as duas festas é a música. Na festa de Norma temos um tango, dança considerada exótica por ser estrangeira e que pode ser relacionada com a figura, também exótica, de Salomé, cuja história Norma quer levar em seu retorno às telas. A versão de Salomé que Norma se refere provavelmente está ligada à da ópera, o que combina com sua atuação, jeitos histriônicos e requinte da personagem. Na festa de Artie, o estilo musical é o jazz, que se originou de negros e está relacionada, na época do filme, com camadas menos favorecidas da sociedade.

A canção que os músicos da festa de Artie estão cantando está relacionada com a situação na qual os trabalhadores de Hollywood se encontram: “Hollywood não foi muito boa para nós. Não nos deu uma piscina, temos poucas roupas. Tudo que ganhamos foram botões e

reverências”³⁹ (*Crepúsculo dos deuses*, 1950, 00:45:23). Vemos novamente uma referência às roupas como um indicativo de status social. Também temos a citação da piscina que, no início do filme, Joe comenta que sempre quis. A piscina é sinônimo de riqueza e luxo.

A piscina de Norma reflete seu estado e humor: no começo do filme vemos a piscina abandonada e cheia de ratos, que pode ser relacionada com a decadência da personagem (figura 16). Depois, quando a atriz está finalmente se preparando para voltar às telas, e com seu relacionamento com Joe estabelecido, a piscina é revitalizada, mostrando a felicidade da personagem (figura 17). Quem aparece nadando na piscina é Joe, ou seja, a personagem está “imerso” em um bem material que é símbolo de riqueza. Isto pode representar o fato de que a personagem já cedeu definitivamente às suas vontades materialistas a ponto de se vender literalmente, pois neste momento Joe já começou a se prostituir fisicamente para Norma.



Figuras 16 e 17: piscina de Norma

Na festa de Artie, Joe reencontra Betty Schaefer, que o chama para finalizar um roteiro dele que ela leu em seu trabalho. O roteirista passa a se encontrar com Betty escondido para trabalhar em seu projeto. Temos então um contraste entre o modo de trabalho colaborativo, que acontece entre Betty e Joe, e o modo opressor de trabalho patrão-empregado de Joe com Norma.

Este contraste de modos de trabalho é representado visualmente numa cena em que o escritório de Betty é mostrado de fora, formando dois quadrados, um pela janela, onde é possível ver uma máquina de escrever; e o outro pelo vidro da porta. Num momento inicial (figura 18), Betty está sentada, se encaixando no quadrado formado pela janela, enquanto Joe está de pé; depois (figura 19) eles trocam de lugar: Joe se senta na máquina de escrever e Betty

³⁹ Trata-se de uma paródia da música *Buttons and bows* de 1948, que foi composta para o filme *O valente tremetreme* (1948) e ganhou o Oscar de melhor música original em 1949, ano cujo *Crepúsculo dos deuses* foi filmado. No filme, quem canta a música na festa de Artie são os próprios compositores da música original, Jay Livingston e Ray Evans.

se levanta. Vemos então que as funções de trabalho são revezadas na cena. Esta imagem contrasta com a imagem do carro de Norma, onde a atriz-patroa é separada de seus empregados, Joe e Max, também por um quadrado. Porém, no carro, não há revezamento de funções, cada um está compartimentalizado em sua função de forma fixa.



Figuras 18 e 19: Joe trabalhando com Betty

Observa-se, também, a temática do filme que Betty e Joe estão escrevendo. Trata-se de uma história sobre professores, tema bastante incomum em Hollywood, assim como o roteiro anterior de Joe que fala sobre a recessão em Oklahoma.

É possível traçar um contraste entre o modo de produção (que representa o hollywoodiano) de Joe com Norma, pautado na coerção por meio do dinheiro, na tentativa de controle do trabalho alheio, relacionamento trabalhista vertical e de opressão, no apagamento da subjetividade e a criação de uma história melodramática não original (no caso o filme sobre Salomé); com o trabalho de Joe e Betty, que é colaborativo, há interação constante sem necessidade de farsas, onde os trabalhadores podem dar suas opiniões pessoais sem serem coagidos e uma história original com contornos políticos. Por meio deste contraste vemos o reforço da crítica dos autores sobre as produções e as relações de trabalho em Hollywood.

Ao final do filme Joe decide ir embora de Los Angeles, desistindo de trabalhar com cinema. Ele se recusa a ficar com Norma, deixando para trás a chance de ganhar dinheiro e, talvez, ter uma vida de luxo que a indústria cinematográfica, o proporcionaria; e também se recusa a ficar com Betty, declinando a possibilidade de trabalhar com cinema de forma mais autoral e distanciada da indústria cinematográfica.

Joe é uma figura decadente. Parte dele a decisão de se prostituir. Ele decide tirar proveito da carência de Norma para se beneficiar e, posteriormente, começa a enganar ainda mais a atriz

ao começar a se encontrar e se envolver com Betty. Ele faz isso, também, porque começa a ficar desinteressado no luxo proporcionado por Norma. Em vários momentos ele é irônico e debocha da atriz, mas ele próprio é um fracassado que engana a todos ao seu redor e que deseja, assim como Norma, ser reconhecido pelo seu trabalho e ter fama.

Porém, a decadência do roteirista também está relacionada com a indústria cinematográfica na qual está inserido. *Crepúsculo dos deuses* mostra, por meio do vínculo empregatício entre Norma e Joe, o quão cruel e opressor podem ser as relações de trabalho em Hollywood. A indústria cinematográfica americana é um sistema cujo lucro está acima da qualidade artística e que relega ao ostracismo quem não se encaixa nela. Joe, apesar de sofrer nas mãos desse sistema, deseja fazer parte dele. Sua resolução final de deixar tanto Betty quanto Norma nos mostra que o roteirista finalmente adquiriu uma compreensão mais abrangente da realidade que o cerca, preferindo uma vida ordinária trabalhando como um jornalista em Ohio do que tentar sobreviver em Hollywood.

3.4 Norma Desmond e o *star system*

Quando Joe entra na mansão de Norma, um plano aberto nos mostra o tamanho da mansão grande e triste, com suas plantas não aparadas e coqueiros semimortos, como pode ser observado na figura 20, acentuando a decadência do lugar, que também representa a decadência da atriz.

A primeira aparição de Norma é por detrás de persianas velhas, que dá um tom sinistro para a cena, pois a faz parecer um espectro, o que vai contribuir para o aspecto fantasmagórico que fará parte da composição visual da personagem, como pode se observar na figura 21.



Figura 20: Mansão de Norma



Figura 21: Norma atrás de persianas

A próxima cena em que vemos Norma é um plano médio com pouca iluminação. A personagem veste roupas escuras, enquadrada entre castiçais e, ao fundo, temos um espelho moldurado em estilo gótico, como vemos na figura 22. São outros elementos que contribuem novamente para a atmosfera fantasmagórica que cerca Norma durante a maior parte do filme e que está relacionado com a natureza da personagem: ela está perdida em ilusões (alimentadas por Max e, posteriormente, por Joe) e é incapaz de lidar com a realidade de que não é mais famosa. Ela vive dos fantasmas do passado, e é uma figura decadente.



Figura 22: Joe se encontra com Norma

Outro elemento que causa estranhamento é o macaco de estimação de Norma que é enterrado num caixão branco forrado de cetim. Já é possível observar a excentricidade da personagem e seus problemas em estabelecer relações com pessoas, preferindo conviver com um animal a humanos. O macaco também prefigura o destino de Joe, que morrerá no final do filme.

Enquanto ela fala, seu rosto muitas vezes fica iluminado, dando a impressão que a personagem está sendo filmada. Também colabora para esse efeito seus óculos escuros que refletem uma luz muito semelhante com as de uma filmagem, como podemos observar na figura 23. Esse efeito serve para realçar que o grande sonho e obsessão da personagem é voltar às telas de cinema.

Norma ainda acredita ser famosa. Quando Joe diz que ela costumava ser “grande” ela retruca com sua icônica frase “eu sou grande, foram os filmes que ficaram pequenos”, nos mostrando o quão Norma está distanciada da realidade, vivendo uma “personagem”, a famosa estrela do cinema “Norma Desmond”. Contudo, a atriz não é mais famosa, trata-se de uma ilusão alimentada por Max por meio das cartas falsas. Tal noção que a personagem tem de que

ainda é famosa é reforçada quando ela diz odiar a palavra “*comeback*”, pois essa palavra dá a ideia de “voltar a ser famosa”, o que estaria errado, pois, em sua cabeça, ela nunca deixou de ser famosa. Esta frase também nos mostra o medo que Norma tem do ostracismo, de ter sido esquecida.

Quando ela fala de sua carreira em Hollywood, e quando ela comenta sobre como o cinema falado destruiu o cinema; o fundo fica turvo, mostrando o quanto Norma está desligada da realidade, como podemos observar na figura 24. A imagem de seu rosto fica levemente lustrosa, dando um certo tom onírico à cena, que pode ser relacionado com o fato de a personagem acreditar na ilusão de que ainda é uma famosa estrela de cinema. Esse recurso é usado também na cena final do filme. Quando Norma se aproxima das câmeras depois de falar “estou pronta para o meu *close-up*, Mr. DeMille” seu rosto também fica lustroso.



Figura 23: primeiros diálogos entre Norma e Joe



Figura 24: rosto de Norma em tom lustroso

Outra característica visual que compõe a figura de Norma são suas mãos que, juntamente com a interpretação de Gloria Swanson e seu figurino, dão um ar afetado (quase vampiresco) à personagem, como pode ser visto nas figuras 25 e 26. Tal característica pode ser relacionada ao fato de ela “sugar” Joe e sua força de trabalho. Ela manipula a situação e o persuade, por meio do dinheiro, a ficar em sua casa e trabalhar para ela. Há algo de grotesco e doentio na personagem. A fotografia do filme que ressalta um ambiente sombrio da mansão, sem falar da presença do mordomo como se fosse um filme de terror. *Crepúsculo dos deuses* pode ser classificado como drama, mas ele também retrabalha alguns elementos do filme B (casa sinistra, mordomo soturno, decadência), ironicamente, pois Joe escreve roteiros de filmes B.



Figuras 25 e 26: mãos vampírescas de Norma

Também contribui para o tom sombrio em que Norma é representada o fato de ela querer levar para as telas a história de Salomé, uma figura bíblica que, tal como uma estrela hollywoodiana, é vaidosa e caprichosa por querer ter todos os seus desejos atendidos. Trata-se de uma personagem exótica que exige a cabeça do homem que a abandonou, e beija seus lábios “frios e mortos”, uma imagem certamente mórbida. A história de Salomé também serve de presságio para o desfecho de *Crepúsculo dos deuses*, Norma mata Joe depois de ele abandoná-la.

Ela tem um cinema privado onde assiste a filmes protagonizados por ela própria. No filme que as personagens assistem (o “filme dentro do filme”) há uma cena em que Norma está cercada de velas, o que contribui para o tom sombrio que está presente em muitas cenas que se passam na mansão. Nesta cena a atriz fala que, na época do cinema mudo, não eram necessários diálogos, pois eles (as atrizes e atores) tinham “rostos”. Norma se refere a “ter rostos” com a ter uma capacidade de atuação superior, não encontrada, de acordo com ela, no cinema falado (com a exceção de Greta Garbo), onde apenas a expressão facial fosse suficiente para expressar qualquer sentimento. Vemos, logo, o desprezo da personagem pelo cinema falado, desprezo que existe, provavelmente, porque ela foi relegada ao ostracismo. Pergunta-se: Norma ainda desprezaria o cinema falado se ela tivesse conseguido fazer a transição do cinema mudo para o sonoro e ainda fosse realmente famosa?

Quando ela se levanta e diz que os produtores esqueceram de como uma estrela é, em êxtase com o próprio filme e talento, compõe-se uma imagem com traços expressionistas que, juntamente com a atuação de Gloria Swanson, colabora para o tom fantasmagórico com que Norma é representada, como pode ser observado na figura 28.

Quando é decidido que ele vai se hospedar na mansão, Max o leva para um quarto que fica perto da piscina. O exterior desse quarto é cheio de galhos secos espinhosos, como podemos

ver na figura 27. As malas de Joe são misteriosamente arrumadas durante a noite sem ele perceber. Todas essas cenas contribuem para certa atmosfera sinistra que cerca a atriz nesses primeiros momentos. Joe parece ter caído numa armadilha e ficado preso no “castelo do Drácula”. Este tom mais obscuro, e as cenas compostas com muitas sombras, nos remete também ao cinema *noir*. Igualmente faz parte do cinema *noir* a representação de um mundo onde todos estão corrompidos, o que também pode se encaixar no filme em questão. As características de *Crepúsculo dos deuses* que se enquadram no estilo *noir* contribuem para a atmosfera sombria que ajuda a compor o tom decadente que cerca a personagem.



Figura 27: galhos secos na entrada do quarto de Joe **Figura 28:** Norma assistindo seu filme

Porém, é importante lembrar que o filme é sempre narrado por Joe Gillis. De acordo com Saad (2014, p. 141), “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”. A imagem de Norma vampiresca certamente está ligada com a visão de Joe, que se coloca como vítima e a mostra como vilã em muitos momentos, mas, na verdade, é ele que decide ficar por causa do dinheiro e do luxo que pode usufruir. Podemos traçar mais um paralelo com o cinema *noir*, pois “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” (SAAD, 2014, p. 141). É importante desconfiar de Joe como narrador, tendo em vista que ele tem a tendência de focar em certos aspectos de Norma de forma depreciativa, chamando sua vida de vazia, (00:25:33), ou a chamando de sonâmbula (00:29:14). Apesar de ele tentar nos mostrar Norma como vilã, é Joe quem manipula Norma através de sua vaidade e carência. Como já comentamos anteriormente, é ele quem decide ficar na mansão e se prostituir com o único intuito de usufruir do luxo que ela tem e conseguir dinheiro.

Crepúsculo dos deuses difere de outros filmes da época no que tange o olhar masculino sobre uma mulher. Enquanto nos filmes de Hitchcock, por exemplo, há o olhar obcecado do protagonista sobre a figura feminina desejada, sobretudo em *Janela Indiscreta* (1954) e *O corpo que cai* (1958), o olhar de Joe é de repulsa e incômodo em relação à figura feminina em questão, que não é uma beldade mais jovem que o personagem masculino, e sim uma personagem mais velha e decadente. O olhar de desejo em filmes hollywoodianos é sempre voltado para mulheres mais jovens em detrimento das mais velhas. Para os homens, a idade de um galã não interfere em seus status da mesma forma, além de filmes hollywoodianos simplesmente quase nunca tratam do desejo da mulher, o que denuncia o caráter misógino da indústria cinematográfica.

Além da composição visual fantasmagórica e vampiresca, também há o recurso do melodrama⁴⁰ no que tange à composição da personagem Norma. Ela é exagerada e, nos momentos mais dramáticos, é utilizado o *close-up*. Durante todo o filme há mais *close ups* em Norma do que em Joe; o *close up* é um recurso que acentua a dramaticidade de certas situações e é bastante comum em filmes melodramáticos. Lembrando que o filme parte do ponto de vista de Joe e essa característica é acentuada propositalmente também para depreciar a atriz.

É possível encontrar uma mescla de estilos ao observarmos o modo como são apresentados Norma e Joe. Durante os diálogos travados por eles na festa, por exemplo, enquanto a representação de Norma lembra filmes melodramáticos, especialmente quando ela briga com Joe; ele faz piadas ácidas e é irônico, lembrando comédias de humor negro.

Joe se condói pela atriz em alguns momentos do filme. Podemos observar isso, por exemplo, nas cenas finais, em que Joe pergunta “o que farão com Norma?”, ou quando ele demonstra preocupação na cena em que descobre que Norma tentou cometer suicídio. Como narrador, ele procura, por meio do filme, operar uma crítica e uma desconstrução da indústria cinematográfica, que acredita ter sido a verdadeira causa de seu desfecho trágico. Ele mostra que Norma, assim como ele, foi vítima desta indústria, só que de uma forma diferente, pois ela foi vítima do *star system*.

O *star system* de Hollywood é, como já foi dito anteriormente, um sistema de criação, promoção e exploração de atrizes de cinema com o objetivo de gerar lucro para a indústria, transformando os filmes em veículos para projetar atrizes e atores de um determinado estúdio. É um sistema excludente que privilegia sobretudo atrizes mais novas que se encaixam num perfil de beleza imposto.

⁴⁰ O melodrama, de acordo com Thomasseau (2005, p. 9), está relacionado ao drama exagerado e sentimental, com ações inverossímeis e precipitadas que termina com o triunfo do bom sobre o mal, herói sobre vilão, e que tinha grande sucesso de público. Trata-se de um apelo sentimental que procura atrair público por meio da representação hiperbólica de emoções.

De acordo com Susan Faludi em *Backlash – o contra-ataque na guerra não declarada contra as mulheres* (2001), uma forma de representar a mulher no cinema, comum nos anos 40, era a da figura feminina vítima de alguma desgraça, como sofrendo de doenças mentais (chamadas de “loucas”).

Outro grupo de mulheres começou a perder a voz e a saúde nas telas. Não demorou para que uma safra de filmes apresentasse heroínas mudas e surdas-mudas, e as mulheres no cinema fossem se acalmando, sofrendo de tumores cerebrais, paralisias da espinha, doenças mentais e lentos envenenamentos. Como a historiadora de cinema, Marjorie Rosen observa: "A lista de vítimas femininas dos anos 40 parece um Quem é quem de pacientes hospitalares." Na tela, as profissionais solteiras, todas elas ressequidas e à beira de um colapso, também iam consultar os seus médicos para tratamentos psiquiátricos. Em filmes como *Dark Mirror*, *Lady in the Dark*, mais tarde, *The Star*, todas recebiam o mesmo conselho médico: deixar de trabalhar e arranjar um marido. (FALUDI, 2001, p. 129 – 130)

Sendo *Crepúsculo dos deuses* um filme de 1950, ainda apresenta essas características citadas por Faludi sobre a representatividade das mulheres no cinema dos anos 1940, visto que Norma perde a sanidade no final do filme.

Além da fama, que Norma deseja acima de tudo, ela também quer Joe. Ela corta os pulsos quando Joe não corresponde ao amor que sente por ele e, no final, mata-o quando ele decide deixá-la, mostrando sua incapacidade de lidar com a ideia de ser abandonada. A noção de felicidade de Norma está relacionada com ter a pessoa amada, pois trata-se de um dos privilégios de ser famosa, como ela própria diz “ninguém abandona uma estrela, é isso que faz de uma pessoa uma estrela”. Para Norma, ser famosa implica em ser amada e, logo, nunca abandonada. Para tanto, uma estrela também precisa ser sempre bela e jovem, o que nos leva a outra frase da personagem: “as estrelas nunca envelhecem, não é mesmo”. A eternidade da estrela implica em nunca ser esquecida, nunca morrer (tornando-se uma lenda, sempre venerada) e ser sempre jovem.

Há um padrão de beleza imposto ao sexo feminino. A mulher precisa ser bela e sedutora para conquistar o homem, pois, somente assim, seria feliz. Mesmo Norma, que deseja a fama acima de tudo, não consegue conceber essa fama sem atrelá-la à ideia de estar sempre com a pessoa amada, pois, para ela, quem é famoso nunca é abandonado. Norma inclusive procura seduzir Joe na festa de ano novo, dançando para ele e dando presentes caros.

O medo de perder a beleza se torna uma obsessão para as mulheres desde jovem, pois o feio é sempre associado com o negativo e com a maldade. Norma, mesmo acreditando nunca ter sido esquecida pelos fãs (devido as cartas escritas por Max), quando se aproxima do

momento em que acredita ser seu retorno às telas de cinema, ela se submete à procedimentos estéticos agressivos, revelando seu medo de não se enquadrar nos padrões de beleza de Hollywood. De acordo com Simone de Beauvoir,

a suprema necessidade para a mulher é seduzir um coração masculino; mesmo intrépidas, aventureiras, é a recompensa a que todas as heroínas aspiram; e o mais das vezes não lhes é pedida outra virtude senão a beleza. Compreende-se que a preocupação da aparência física possa tornar-se para a menina uma verdadeira obsessão; princesas ou pastoras, é preciso sempre ser bonita para conquistar o amor e a felicidade; a feiura associa-se cruelmente à maldade, e, quando as desgraças desabam sobre as feias, não se sabe muito bem, se são seus crimes ou sua feiura que o destino pune. (BEAUVOIR, 1960, p. 33)

Norma se torna obcecada com sua beleza, pois é vítima do patriarcado que exige um padrão de beleza relacionado com a juventude. Um homem não é excluído da sociedade ou tem suas possibilidades reduzidas se não corresponder aos padrões de beleza masculinos. Para uma mulher, pelo contrário, a beleza é demandada constantemente e, muitas vezes, é o que mais importa. O fato de Norma ainda ser ou não talentosa é menos importante que sua aparência. Para uma atriz a situação é ainda pior, sobretudo na época do filme. As mulheres nessa época, como aponta Faludi (2001), tem pouca representatividade nas telas de cinema. Quando aparecem geralmente são moças jovens a quem são relegadas papéis de coadjuvante ou beldades que se tornam prêmios dos protagonistas masculinos.

Uma das formas de mostrar, visualmente, no filme, como a mulher sofre por ter que corresponder a padrões de beleza e juventude (o qual podemos chamar de ditadura da beleza), é por meio das cenas de tratamento estético as quais Norma se submete. Billy Wilder não hesita em filmar dolorosos procedimentos que, no filme, se aproximam do surreal. Para acentuar isso, algumas dessas cenas são em primeiro plano e até primeiríssimo plano⁴¹, como podemos notar nas figuras 29, 30, 31 e 32.

A proximidade serve para acentuar o aspecto absurdo desses tratamentos estéticos e denunciar a opressão feita sobre a mulher e as demandas que se configuram como uma violência simbólica, visto que ela é invisível à própria vítima, no caso a atriz. Tal opressão não acontece com os atores. Não é exigido do homem uma aparência jovem, nem mesmo das estrelas de cinema do sexo masculino, sobretudo na época do filme⁴².

⁴¹ Primeiro plano é aquele que enquadra a personagem do peito para cima. Primeiríssimo plano é o que enquadra a personagem bem próxima se concentrando na boca e nos olhos (CASETTI; DI CHIO, 2007, p. 79).

⁴² Outro filme que trata da questão da idade e do quanto ela pesa sobre as atrizes é *All about eve* (A malvada) do mesmo ano, 1950, que conta a história de Margo Channing (interpretada por Bette Davis), uma atriz de teatro que se sente ameaçada por uma atriz mais jovem e que teme perder papéis e seu marido por causa de sua idade.



Figura 29, 30, 31, 32: tratamento estético de Norma

Norma expressa sua preocupação e nervosismo em relação ao seu retorno ao cinema na seguinte fala:

Não me deixe Joe. Eu fiz isso porque eu preciso de você. Eu preciso de você como nunca antes. Olhe para mim, olhe para minhas mãos, olhe para meu rosto, olhe para as minhas olheiras. Como posso voltar a trabalhar se estou me desperdiçando debaixo dessa tormenta? Você não sabe o que eu passei nessas últimas semanas. (Crepúsculo dos deuses, 1950, 01:29:13).

A perda da juventude pesa sobre Norma, mesmo supostamente sabendo que ainda tem vários fãs aguardando por ela (por conta das cartas falsas escritas por Max) e que, por isso, sua volta às telas estaria destinada ao sucesso. Mesmo assim ela fica insegura e nervosa porque sabe a indústria preza por atrizes mais novas e provavelmente teme que seus fãs não a reconheça e cessem de escrever cartas, parando de alimentar seu status de estrela.

Outro momento em que o filme trata sobre a ditadura da beleza imposta sobre as mulheres, sobretudo sobre aquelas que querem se tornar estrelas de cinema, é quando outra personagem feminina, Betty, diz que tentou se tornar atriz e, para tanto, teve que fazer uma

cirurgia em seu nariz que lhe custou 300 dólares. Observa-se a tentativa de padronizar a beleza aceita em Hollywood e, logo, em grande parte do mundo, visto que Hollywood é uma das maiores propagadoras de padrões de beleza (e comportamento) por ser a maior indústria cinematográfica.

O *star system* teve grande importância para o crescimento de Hollywood e para a indústria se estabelecer como grande geradora de capital. Isso pode ser notado no comentário de Norma para o porteiro Jonsey ao chegar no estúdio da Paramount: “Ensine seu amigo boas maneiras. Diga que sem mim você não teria nenhum emprego, pois sem mim não haveria nenhuma Paramount Studio” (Crepúsculo dos deuses, 1950, 01:02:58).

As estrelas eram forjadas pelos estúdios ao gosto dos donos, empresários e agentes. É um sistema bastante complexo que, às vezes, nem mesmo as estrelas de cinema tinham consciência do que acontecia (vide Marilyn, Rita Hayworth, Kim Novak, etc.). O *star system* é uma visão crítica que só temos agora por causa do distanciamento crítico e histórico. No ápice dos anos 1940, esse sistema era difundido e ampliado até como referência, quando começa a alimentar o culto às celebridades. São muitos os danos que o *star system* pode acarretar numa atriz, e que são explorados no filme. Podemos observar, por meio do diálogo entre DeMille e seu assistente, comentários do filme acerca desses danos.

Assistente: Norma Desmond está vindo falar com você, senhor DeMille.

DeMille: Norma Desmond?

Assistente: Ela deve ter um milhão de anos.

DeMille: E quantos anos eu teria? Eu poderia ser o pai dela.

Assistente: Me desculpa senhor DeMille.

DeMille: Deve ser sobre aquele roteiro horrível dela. O que eu posso falar para ela?

Assistente: Posso dizer que você está ocupado na sala de projeções. Eu posso despachá-la.

DeMille: Trinta milhões de fãs já a despacharam. Não é o suficiente?

Assistente: Eu não quis...

DeMille: É claro que não. Você não conheceu Norma Desmond como uma adorável garota de 17 anos, com mais coragem, espírito e coração do que qualquer outra jovem.

Assistente: Eu soube que ela era terrível de se trabalhar.

DeMille: Só mais para o fim. Sabe, uma dúzia de agentes de publicidade trabalhando freneticamente podem fazer coisas terríveis para o espírito humano. (Crepúsculo dos deuses, 1950, 01:03:54)

Vemos como a idade pesa muito mais sobre as mulheres do que sobre os homens, sobretudo se esta mulher for uma atriz. Não se diz que DeMille tem “um milhão de anos”, apesar de ele ser mais velho e ter idade até mesmo para ser o pai de Norma. DeMille também não se preocupa com a idade, pois ocupa um espaço de poder: ele é um diretor e visionário dos

grandes épicos hollywoodianos. O diretor é uma figura de poder. DeMille também comenta sobre o fato de muitas pessoas a terem abandonado, provavelmente quando ela perdeu o status de famosa e, logo, o de uma estrela de cinema, nos mostrando que havia muitas pessoas cuja razão de estarem ao redor de Norma, sendo seus fãs, eram apenas a fama que ela tinha.

Observa-se que a fama pode operar uma cegueira em uma pessoa, dando a ilusão que será adorada para sempre e de que nunca será abandonada. De fato, Norma diz próximo do final do filme: “Ninguém abandona uma estrela. É isso que faz de uma pessoa uma estrela”. DeMille também aponta os agentes de publicidade como aqueles que produzem uma “estrela”.

Esta publicidade, que impulsiona o *star system*, causa “coisas terríveis para o espírito humano” diz o diretor. Ele também comenta que Norma já foi uma pessoa de coragem e espírito. Tudo isso foi minado pelo *star system*, que a tornou uma figura decadente. Ao se despedir da atriz, DeMille mente para ela, se juntando a Max e Joe como mais um que alimenta a ilusão de que eles vão fazer outro filme novamente. O diretor sabe que isso não vai acontecer, além de dizer para uma das pessoas que trabalha com ele que o roteiro da atriz é muito ruim.

Norma tem algumas características infantis. Para contratar Joe ela pergunta seu signo (que aparentemente é a única exigência dela para contratá-lo), escolhe o dia para enviar o roteiro para DeMille baseado no que sua astróloga leu no seu horóscopo e no do diretor, e sua caligrafia é infantil (de acordo com Joe, lembrando que o narrador foca em aspectos depreciativos da atriz em muitos momentos). Ela também tem “ataques de melancolia”, como diz Max, e já tentou suicídio, como no momento em que ela corta seus pulsos após brigar com Joe. Essas características podem ser vistas como danos causados pelo *star system*. Edgar Morin, comenta que as estrelas eram

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 vivam à distância, muito além dos mortais. Consumiam suas vidas com capricho. Amavam-se, destruíam-se e confundiam paixões dos filmes com as da vida real. (MORIN apud SAAD, 2014, p. 75)

Assim como é apontado por Morin, podemos ver momentos em que Norma tenta imitar aquilo que fez em seus filmes melodramáticos, confundindo a realidade com o cinema quando se trata de relacionamentos. Ela se comporta de forma melodramática, a ponto de tentar cometer suicídio para fazer Joe ficar com ela e, perto do final do filme, ela novamente ameaça cometer suicídio se ele a deixar. Tal mecanismo funciona na primeira vez, visto que Joe, de fato, fica com a atriz.

Norma se isola da sociedade em sua mansão, pois jamais conseguiria lidar com a realidade de não ser mais querida, ou seja, de não ser uma estrela. Essa incapacidade foi gerada pelo *star system* de Hollywood que a fez acreditar que jamais seria abandonada, além de, é claro, Max que alimenta suas fantasias de que ainda é adorada e Joe que, em boa parte do filme, decide entrar na “encenação” dirigida por Max e não falar para Norma da verdade.

É interessante notar, contudo, que Norma tem certo conhecimento do funcionamento de Hollywood. No diálogo com Joe na piscina ela diz que não está vendendo o roteiro, e sim a si própria. O *star system* trata as atrizes e atores como mercadorias e as usam para impulsionar o lucro de seus filmes e obterem mais dinheiro. Contudo, Norma não consegue ir além e entender que é apenas mais uma peça da engrenagem da indústria. Ela se sente superior aos outros trabalhadores pelo modo como se porta, e mesmo acredita que é de uma importância maior que os outros, vide sua fala na portaria dos estúdios da Paramount, quando ela diz que se não fosse por ela não haveria Paramount.

Norma é vítima do *star system*, mas ela também não quer se desfazer dele ou abandoná-lo (como a Alexandra de *O doce pássaro da juventude*). Ela alimentou esse sistema e foi jogada fora, porém não quer abrir mão por não reconhecer a realidade mais, sua vida transformada em um fotograma (visto na cena final em que ela personifica Salomé), eternos (falsos) fãs que escrevem e pedem por sua volta. Ninguém se lembra mais dela. Ela se acha superior ao próprio *star system* de Hollywood, pois ela continua grande, enquanto os filmes se tornaram pequenos. Não aceita o envelhecimento, assim como não aceita os avanços tecnológicos (a passagem do cinema mudo para o sonoro).

O cinema hollywoodiano é uma fábrica de sonhos que reproduz um modelo americano de vida e conquistas, um veículo pelo qual o *American way of life* é propagado. Norma fez parte de uma indústria que promove um ideal de felicidade por meio do glamour de suas estrelas, porém o glamour é uma embalagem que se desgasta com o tempo. A personagem é incapaz de abrir mão de ser uma estrela glamorosa, o que resulta na sua decadência.

É lógico que, assim como se não houvesse o *star system* os estúdios não teriam tanto lucro, se não houvesse os outros trabalhadores também não haveria uma indústria cinematográfica que funcionasse. Norma acredita ser mais especial, porém, é tão descartável quanto os outros trabalhadores, e também tão explorada quanto, apesar de seu dinheiro a fazer pensar o contrário. O *star system* é um fenômeno fruto do sistema capitalista e da necessidade de lucro desenfreada que põe o dinheiro acima do humano.

Norma, no final do filme, ao ser confrontada com a realidade de que não é mais famosa, perde totalmente a sanidade. Se torna uma assassina e não consegue mais distinguir fantasia de

realidade. Muitos fatos influenciam o desfecho trágico da personagem: Max, que alimenta as fantasias de Norma; a indústria cinematográfica que a excluiu como se fosse um produto sem serventia; a sociedade patriarcal que demanda da mulher uma aparência jovem e bonita. Interessante notar que o nome da personagem pode significar padrão, “norma”, o que podemos relacionar com o comentário dos autores acerca do *star system* de Hollywood: mostrar que pessoas como Norma e sua trajetória podem ser comuns na indústria.

Podemos considerar Joe como o último remanescente de seu público. Em muitos momentos ele é posto como um espectador da atriz, seja a assistindo em seus filmes, suas performances, como a do Chaplin, e seus momentos melodramáticos. Quando ele decide ir embora, a atriz o mata porque, de acordo com sua definição, uma estrela é aquela que não é deixada por ninguém. Ela não pode ser deixada pelo seu último espectador, que representaria o fim de seu status de estrela.

Joe também é o interesse afetivo de Norma. Ela cria uma obsessão amorosa pelo roteirista. É importante observar que o *star-system* contribui para a obsessão amorosa de Norma. Como ela acredita que, por ser uma atriz famosa, ninguém poderia deixá-la e que todos a adoram (como, de fato, a adoravam quando ela era jovem, assim como muitos hoje adoram seus ídolos e estrelas da música e do cinema), Norma acaba por se tornar “emocionalmente imatura” de forma extrema e, logo, decadente, sem conseguir lidar com rejeições e fracassos. É o *star system*, juntamente com a obsessão de Max que alimenta as fantasias dela, que influencia a incapacidade de Norma em lidar com a realidade.

Assim como Norma tem uma obsessão amorosa por Joe, Max também nutre um sentimento obsessivo pela atriz. O mordomo diz que foi ele quem “descobriu” Norma quando ela tinha apenas 16 anos de idade e que não irá deixá-la ser destruída, o que demonstra sua cegueira em relação a situação que criou, pois seu ato de alimentar as fantasias de Norma contribui para a incapacidade dela em ver e saber lidar com a realidade, acarretando na decadência da atriz.

Max diz ser o responsável por tê-la transformado numa estrela, pois foi o primeiro diretor dela. Ele chegou ao ponto de abandonar sua carreira de cineasta para se tornar um “servente” de Norma, mesmo sendo um dos mais promissores diretores do cinema mudo (juntamente com Griffith e o próprio DeMille, que é por quem Norma sonha em ser dirigida novamente). Max diz que achava tudo insuportável depois que foi abandonado pela atriz, preferindo se tornar seu mordomo a continuar dirigindo filmes em que Norma não fosse a estrela. Assim como a atriz não consegue encarar a realidade de não ser mais famosa, Max foi incapaz de lidar com a realidade de não estar próximo de Norma, optando por servi-la em sua

mansão. Porém, secretamente, Max acaba por voltar a dirigir Norma mesmo sendo seu mordomo, criando um mundo de ilusões em torno dela.

Quando Joe pergunta a Max o que vai acontecer quando Norma descobrir que não vai haver nenhum filme, ele responde que ela nunca descobrirá, afirmando que esse é o seu trabalho há muito tempo. É possível observar novamente como a obsessão de Max acarreta sua própria cegueira, visto que, obviamente, chegaria um momento que a mentira se tornaria insustentável e Norma teria que encarar o fato de que DeMille não iria dirigi-la.

Ele alimenta tanto as fantasias de Norma que ela se torna dependente dele, esperando que todos os seus problemas sejam resolvidos pelo mordomo. Podemos observar isso nas várias cenas em que a atriz chama por Max sempre que precisa de alguma coisa, seja algo banal, seja quando Joe decide ir embora, seja no final perguntando sobre as câmeras.

Max foi o responsável por tornar Norma se tornar dependente, pois ele criou um mundo ilusório ao redor dela. No final, Norma não ouve a mais ninguém, apenas seu mordomo (a única coisa que ela demonstra compreender quando está sendo interrogada é a palavra “câmeras”). Max se torna a única ponte entre ela e o mundo real, pois ele é, para a atriz, aquele quem satisfaz seus desejos, fala apenas o que ela quer ouvir e, de certa forma, a protege do mundo real por meio de mentiras.

A decadência de Norma é potencializada pela incapacidade de Max em viver longe dela. Norma sonha em voltar a ser uma estrela de Hollywood e Max sonha em voltar a dirigi-la. No final do filme, assim como Norma concretiza seu sonho, em seu delírio, de voltar a ser filmada, Max também realiza seu desejo de dirigir Norma outra vez, só que agora usando as câmeras da imprensa. Apesar de ela acreditar estar sendo filmada por DeMille, quem grita “ação” é Max. A obsessão de Max é uma das principais razões da loucura de Norma

A decadência de Norma pode ser vista como um reflexo da indústria cinematográfica e do sistema capitalista, onde o dinheiro e o lucro são mais importantes, e as pessoas são tratadas como peças de uma engrenagem, produtos que podem ser descartados quando não têm mais serventia, ou seja, quando não dão mais lucro. Norma alimentou e ainda deseja fazer parte desse sistema, o *star-system*, que a excluiu. Sua incapacidade de lidar com a realidade de não ser mais famosa torna-se a razão de sua ruína.

3.5 O uso da metalinguagem

Um dos aspectos que tornou *Crepúsculo dos deuses* mais instigante foi o quão longe Billy Wilder foi capaz de usar o recurso da metalinguagem no sentido de traçar paralelos entre

a realidade e ficção, e mostrar o funcionamento da indústria cinematográfica. Na cena em que Norma vai falar com Cecil B. DeMille, o filme mostra o set de filmagem, que é de fato o set do filme *Sansão e Dalila* (1949), cuja gravação estava realmente acontecendo na época, dirigido por DeMille (IMDB, 2016).



Figura 33: set de filmagem do filme *Sansão e Dalila*

Billy Wilder conseguiu trazer personalidades famosas como Cecil B. DeMille e Hedda Hopper⁴³ para interpretarem a si mesmos num filme que teve a pretensão, de certa forma, de criticá-los. Hopper faz uma representação caricata de si mesma, contribuindo para a crítica dos autores acerca da imprensa que a própria Hopper simboliza. Uma justificativa possível para explicar o fato de ela ter aceitado participar é a de que estar no filme seria uma notícia, ou propaganda de si própria, visto que a imagem é de grande importância para a sociedade americana e para o meio em que ela circulava (Hopper era uma colunista de “fofoca” de Hollywood).

O filme também mostra, rapidamente, um outro lado de Hopper, pois há uma cena curta da colunista chorando ao ver Norma descendo as escadas em sua cena final. Tal momento humaniza a colunista, o que pode ter contribuído para convencer a Hopper real a interpretar o papel. Esta cena também nos remete a uma reação de alguém vendo o filme. De fato, o objetivo da cena final é causar a catarse no espectador. Propõe-se analisar Hopper como a representação

⁴³ Hedda Hopper (1885-1966) foi uma atriz americana e uma das mais conhecidas colunistas de fofoca dos Estados Unidos. Ela foi temida por muitos artistas de Hollywood, pois denunciou muitos suspeitos de serem comunistas na época do Macartismo.

do espectador nesta cena, se emocionando com o “final do filme”. Sugiro, ademais, a seguinte questão: alguém como Hopper, mesmo assistindo “de camarote” às consequências terríveis de seu próprio trabalho (e a Hopper real participando de uma representação dessas consequências), iria parar de escrever suas colunas? A resposta é negativa. Ela continua a escrever até o ano de sua morte. Essa pequena cena do filme traz outra camada de crítica, mostrando para o espectador como ele próprio é parte da “doença” e contribui para o sistema cruel que destruiu Norma, pois, mesmo com a catarse, mesmo se emocionando, o público continua a consumir colunas de fofoca, e alimentar a indústria e seu *star system*.

Podemos ver aqui uma reflexão dos autores acerca da própria eficácia (ou ineficácia) da obra de arte como transformadora do mundo que a rodeia. *Crepúsculo dos deuses* conta a trajetória trágica de Norma, vítima do *star system* e das colunas de fofoca que irão destruí-la, como afirma Joe, denunciando todo o sistema cruel de Hollywood, mas que não deixa de ser outro filme hollywoodiano indicado para o Oscar, e seus espectadores são os mesmos que assistem àquilo que é produzido pela indústria de cinema.

DeMille é o diretor que mente para Norma, dizendo que vai dirigir um filme com ela novamente. Ele tem falas que comentam sobre a crueldade do *star system* e se compadece pela personagem. DeMille é o diretor que conseguiu fazer a transição do cinema mudo para o sonoro e representa a indústria cinematográfica, sobretudo por causa de seus grandes épicos megalomaniacos de longa duração e grande orçamento que foram grandes sucessos de bilheteria, ele inclusive é considerado como o precursor desses grandes épicos hollywoodianos (não é à toa que Norma decide que seria ele que dirigiria seu roteiro melodramático sobre Salomé). Ele era um cineasta que queria impressionar pela imagem e produção, ou seja, pela forma, mas o conteúdo geralmente deixava a desejar, não muito diferente das grandes produções atuais. Era um nome que representava esse aspecto de grandioso, eloquente.

Além disso, DeMille de fato já dirigiu Gloria Swanson⁴⁴, a atriz que interpreta Norma e que, assim como a personagem, foi relegada ao ostracismo com a advento do cinema sonoro. Entretanto, DeMille também representa a indústria que Billy Wilder tem a pretensão de criticar. Seus filmes melodramáticos e extravagantes não têm a pretensão de criticar o sistema vigente e nem de experimentar novas maneiras de usar a linguagem cinematográfica (diferente dos filmes de Erich Von Stroheim e de Buster Keaton, que comentarei logo a seguir), são filmes

⁴⁴ Gloria Swanson (1899-1983) foi uma atriz que fez grande sucesso no cinema mudo, mas não conseguiu manter sua popularidade na transição para o cinema sonoro, migrando para o teatro nos anos 30. Retornou para o cinema em 1950 no filme *Crepúsculo dos deuses*, alcançando grande sucesso de público e crítica, sendo indicada para o Oscar de melhor atriz.

moralistas e comerciais. A participação de DeMille no filme pode ter se dado pelo fato de ele não ter compreendido essa crítica.

O ator que interpreta Max Von Mayerling, o mordomo de Norma, é Erich Von Stroheim, que, assim como a personagem, também foi um importante diretor na época do cinema mudo. O filme que Joe e Norma assistem na mansão da atriz é *Minha Rainha* (1929), interpretado, de fato, pela própria Gloria Swanson e dirigido pelo próprio Erich Von Stroheim. Max diz para Joe que foi um diretor de cinema na cena em que o roteirista volta de um de seus encontros com Betty à noite e é surpreendido pelo mordomo:

Joe: Não a ajuda em nada que mintamos sem parar e a preparemos para o filme. E quando ela descobrir?

Max: Isso não vai acontecer. Esse é meu trabalho. Sempre foi. Eu a descobri quando ela tinha dezesseis anos. Fiz dela uma estrela. Não vou deixar que a destruam.

Joe: Fez dela uma estrela?

Max: Sim. Dirigi os primeiros filmes dela. Na época, havia três diretores promissores. D. W. Griffith, Cecil B. DeMille e Max Von Mayerling.

Joe: E ela fez de você um empregado?

Max: Fui eu quem pedi para voltar, por mais humilhante que parecesse. Podia ter continuado minha carreira. Mas minha vida era insuportável sem ela. Fui o primeiro marido dela (*Crepúsculo dos deuses*, 1950, 01:21:49).

Max se coloca entre os diretores importantes DeMille e Griffith. Não seria um despropósito colocar Erich Von Stroheim (ator que interpreta Max) entre esses diretores pelo seu grau de importância. Stroheim é considerado um dos diretores mais importantes e que mais contribuiu artisticamente para o avanço da linguagem cinematográfica no cinema americano.

Seu filme *Ouro e Maldição* (*Greed*, 1924) é considerado como um dos mais importantes filmes americanos da época do cinema mudo. Entre suas inovações temos o uso de vários ângulos na fotografia (alguns inusitados para a época), uso de profundidade de campo (técnica que só ganharia notoriedade no filme *Cidadão Kane* de 1941), movimentos de câmera atípicos e o uso da cor dourada nas cenas finais do filme para simbolizar a ganância das personagens. Para conseguir o efeito da cor dourada (os filmes do cinema mudo foram praticamente todos de fotografia em preto e branco) Stroheim coloriu a mão cada quadro do filme.

O corte final de *Ouro e Maldição*, proposto pelo diretor, tem 9 horas de duração, contudo, por causa de problemas com estúdios a obra teve que ser mutilada e foi para o cinema numa versão de 2 horas e meia. Stroheim teve sua criatividade cada vez mais limitada pelos estúdios a ponto de abdicar de sua carreira como diretor, escolhendo não comprometer seus ideais artísticos, preferindo virar ator do que se submeter às exigências da indústria. A

participação de Stroheim em *Crepúsculo dos deuses* ganha outra camada de significação, pois ele representa o cerceamento da criatividade do artista feita pelos estúdios. Stroheim era um diretor promissor e talentoso que teve sua carreira interrompida por causa da indústria cinematográfica que passou a exigir cada vez mais um padrão nos seus filmes.

Em *Crepúsculo dos deuses* Max cumpre constantemente o papel de diretor de Norma e mesmo de Joe quando ele passa a ser um empregado da atriz. Max organiza as festas, dirige o carro de Norma, pede para a atriz retocar a maquiagem enquanto estão indo para os estúdios da *Paramount*, pede para Joe não fazer barulho quando ele volta de seus encontros com Betty para Norma não o ver; tudo para Max continuar com seu “espetáculo ilusionista” e fazer com que Norma continue acreditando nas mentiras que ele conta. A primeira coisa que Norma diz quando vê Joe arrumando suas malas para partir é gritar por Max, exigir do “diretor” que ele faça alguma coisa, pois algo não está saindo como planejado no “*script*”.

Em outra cena, outros diretores e estrelas do cinema mudo, na época do filme esquecidos, aparecem jogando cartas na mansão de Norma. Joe os chama de *waxworks*, que significa figuras de cera, fazendo referência a eles serem “antigos”. Entre essas figuras temos Buster Keaton, um dos grandes mitos do cinema mudo. Ele fez comédias que continham engenhosas *gags* e rivalizava com Charlie Chaplin (para alguns críticos chegou a superar Chaplin) que era mais afeito ao *mainstream* e, portanto, bem-sucedido, ao contrário de Keaton, mais experimental, com uma linguagem única para a comédia citado por vários atores atuais como influência. A presença de Keaton aqui não é à toa, seu estilo de filme não conseguiu fazer a transição para o cinema sonoro e o ator foi relegado ao ostracismo, mesmo tendo grande talento e uma contribuição inegável para o cinema americano.

E a própria Gloria Swanson foi uma atriz que, assim como Norma, fez muito sucesso no cinema mudo, mas também não conseguiu dar continuidade a sua popularidade no cinema sonoro e foi esquecida por Hollywood até o lançamento de *Crepúsculo dos deuses*. Gloria era muito famosa nos anos 20 e 30, chegou a ditar modas e costumes e foi indicada para melhor atriz no primeiro Oscar da história. Há muitas semelhanças entre a trajetória de Gloria e Norma no cinema, contudo, Gloria não chegou a sonhar em voltar às telas, ela estava satisfeita em trabalhar no teatro e na TV (IMDB, 2016).

O elemento da metalinguagem, utilizado no filme, opera como uma *mise en abyme*, onde se observa o “procedimento que consiste em incluir na obra (pictórica, literária ou teatral) um enclave que reproduz certas propriedades estruturais dela” (PAVIS, 1999, 245), ou seja, existe um jogo de espelhos, quando o percurso das personagens se mistura com personagens criadas por elas próprias, ao propor camadas de leitura e ressignificação. Billy Wilder foi um

dos pioneiros deste aspecto em Hollywood. Hoje filmes metalinguísticos existem graças à ousadia estética e temática de Wilder.

3.6 A indústria cinematográfica americana, melodrama e sociedade do espetáculo em *Crepúsculo dos deuses*

O cinema, sobretudo o estadunidense, é, essencialmente, uma indústria de entretenimento. Faz-se uso de meios estéticos para satisfazer um grande mercado de consumidores. A criação de obras de arte não é uma prioridade que se sobrepõe às demandas do capital na indústria cinematográfica. Contribui para isso a necessidade de um capital considerável para a produção de um filme. De acordo com Rosenfeld (2009) em *Cinema: arte e indústria*: “Uma produção cinematográfica aproveitável de filmes de ficção é impossível sem a organização industrial e sem o investimento de consideráveis capitais (p. 35-36)”. A relação entre arte e capital tem uma presença mais forte no cinema do que em outras artes por ser mais cara.

É possível ter noção do quão dispendioso um filme pode ser ao vermos a quantidade de trabalhadores que uma cena demanda para ser realizada. Em *Crepúsculo dos deuses*, filme que se preocupa em mostrar os bastidores da indústria cinematográfica americana, há a cena em que é mostrado o set de filmagem de Cecil B. DeMille. Há um plano geral do set e depois um *traveling*⁴⁵ onde mostra as várias pessoas que trabalham num filme (figuras 34, 35 e 36). Esta cena também mostra o sistema hierárquico de uma produção cinematográfica, onde vemos um trabalhador de posição mais baixa, que é responsável por atender o telefone, falando para outra pessoa que percorre parte do set até chegar a uma terceira pessoa, vestindo uma indumentária mais distinta. É esta terceira pessoa que tem a permissão de falar com o diretor, DeMille.



Figura 34, 35, 36: set de filmagem

⁴⁵ Trata-se de uma terminologia do cinema e do audiovisual que se refere a qualquer deslocamento feito pela câmera no espaço.

Esta cena do set de filmagem lembra uma linha de montagem, onde há várias pessoas com funções específicas, realçando o caráter industrial do cinema. Não é por acaso que Norma, em determinado momento do filme, faz uma imitação de Chaplin, que tem como um de seus filmes mais emblemáticos o *Tempos modernos*, cujo personagem principal, “o vagabundo”, tenta sobreviver num mundo industrial.

Vemos, então, que o cinema se insere numa dicotomia: é arte e é indústria. De acordo com Rosenfeld (2009), enquanto a criação artística está voltada para a individualidade e originalidade, e a motivação artística diferencia os filmes; a indústria, por outro lado, foca na uniformidade e tende a tornar os filmes mais parecidos. Isso não acontece com a mesma intensidade em outros campos artísticos. Uma editora, por exemplo, geralmente investe capital na distribuição e propaganda de obras já criadas e selecionadas segundo critérios comerciais, o investimento não acontece na criação da obra e sim na sua multiplicação e exploração. No cinema, a criação demanda mais dinheiro. Isso resulta em uma maior interferência da empresa na obra fílmica. Desde o início da produção de um filme há a imposição de princípios baseados no lucro e no mercado.

Sob o prisma econômico e social, o cinema é um filho do capitalismo; foi este que ofereceu as condições necessárias para garantir o desenvolvimento cinematográfico nos seus aspectos materiais e, conseqüentemente, também artísticos; mas o mesmo sistema que tornou possível o filme como arte, impôs-lhe, simultaneamente, os seus métodos de produção, e ao fabricá-la apenas como mercadoria ou valor de troca, ameaça estrangular uma arte por ela mesma criada (ROSENFELD, 2009, p. 64)

O cinema se encontra num sistema que, ao mesmo tempo, expandia e mutilava suas possibilidades. Torna-se um reflexo do capitalismo, um espetáculo criado para distrair as massas e organizar convenientemente suas horas de lazer, um meio eficiente de se infiltrar na alma do povo e reafirmar sua ideologia. Uma arte que é, de certa forma, oprimida por uma indústria que impõe padrões. Isto acontece sobretudo no cinema estadunidense *mainstream*, visto que no cinema europeu, por exemplo, ocorreu uma série de movimentos cinematográficos, como a *Nouvelle Vague*, que visavam rejeitar as normas da indústria, produzindo filmes mais autorais e experimentais, e mesmo nos Estados Unidos havia movimentos alternativos cinematográficos produzindo filmes independentes não comerciais.

Mais do que qualquer outro, o cinema americano procurou propagar uma ideologia. Para prosseguir com o tema ideologia, citemos Marx, que traz a ideia da sociedade dividida em

classes sociais, que são consequências das relações que as pessoas estabelecem no processo de produção, onde há grupos sociais. Um desses grupos se apropria das forças de produção, se tornando proprietário (classe dominante), e o outro grupo seria os não proprietários (SELL, 2010).

Para consolidar seu domínio, as classes dominantes usam de instrumentos como o Estado, que, para Marx, é criado para garantir o domínio econômico das classes dos proprietários por meio das leis e das forças armadas. Outro instrumento é a ideologia. As ideias da sociedade seriam as ideias da classe dominante que difunde seus valores e representações da realidade. A ideologia serve, de acordo com Marx, para consolidar e legitimar o poder das classes dominantes (SELL, 2010).

Althusser (1970) reforça as ideias de Marx, afirmando que a classe dominante cria aparelhos para manter seu poder sob as classes exploradas, que seriam os Aparelhos Repressivos de Estado, ARE, (governo, administração, exército, polícia, tribunais, prisões e etc.) e os Aparelhos Ideológicos de Estado, AIE (religião, escola, família, política, imprensa e cultura). No AIE cultural podemos inserir as Letras, Belas Artes e o cinema. Importante lembrar que, segundo o teórico:

[...] os Aparelhos Ideológicos de Estado podem ser não só o alvo, mas também o local da luta de classes e por vezes de formas renhidas da luta de classes. A classe (ou aliança de classes) no poder não domina tão facilmente os AIE como o Aparelho Repressivo de Estado, e isto não só porque as antigas classes dominantes podem durante muito tempo conservar neles posições fortes, mas também porque a resistência das classes exploradas pode encontrar meios e ocasiões de se exprimir neles, quer utilizando as contradições existentes (nos AIE), quer conquistando pela luta (nos AIE) posições de combate (ALTHUSSER, 1970, p. 49-50).

Podemos pensar, aqui, em *Crepúsculo dos deuses*, que procura, mesmo estando inserido na grande indústria cinematográfica que é Hollywood, indicar as consequências negativas da ideologia dominante em vários momentos do filme, sobretudo por meio de Norma, expondo os desdobramentos cruéis do *star system*. O filme também trata das relações de trabalho em Hollywood, mostrando o personagem Joe sendo explorado por Norma e o contraste entre a solidão e tristeza de uma personagem rica (Norma) e a alegria na festa de Artie, onde encontramos vários trabalhadores do cinema com problemas financeiros se divertindo.

Althusser ainda propõe a tese de que “a ideologia representa a relação imaginária dos indivíduos com suas condições reais de existência” (ALTHUSSER, 1970, p. 77). Trazemos aqui a noção de imaginário que está atrelada à ideia de ideologia. O imaginário está relacionado

com a nossa noção de real, e se trata do “conjunto de imagens, de formas simbólicas que representam a relação do sujeito com a realidade concreta” (FREIRE, 2006, p. 52).

O imaginário ocidental do século XX é consideravelmente povoado pelo cinema, sobretudo o americano por causa de sua hegemonia e alcance que, por sua vez, está atrelado ao poderio econômico do país, pois, como vimos, fazer um filme demanda dinheiro. Uma das características deste imaginário influenciado pelo cinema é o melodrama, presente em muitos filmes populares de Hollywood: “Reencontramos prolongamentos da estética melodramática nos filmes de espionagem, de capa e espada e sobretudo nos *westerns* que retomam para si os efeitos, os estereótipos e a tipologia do gênero” (THOMASSEAU, 2005, p. 136).

O surgimento do melodrama tem raízes na Revolução Francesa, o que nos mostra que o imaginário ocidental sofre influências do melodrama desde muito antes do surgimento do cinema. Este gênero reforça valores tradicionais como o culto da virtude e da família, propondo uma estética segundo padrões bastante precisos (THOMASSEAU, 2005, p. 14).

O apelo popular do melodrama se deve, sobretudo, por retratar as classes mais populares, que se tornavam heróis no teatro melodramático. Contudo, a estética do melodrama procura garantir a manutenção de hierarquias, doutrinando os expectadores a respeitá-las, evitando fomentar uma consciência de classe, além de reforçar ideias religiosas, pois sempre o herói é vingado por meio da Providência e do divino.

A abnegação, o gosto do dever, a aptidão para o sofrimento, a generosidade, o devotamento, a humanidade são as qualidades mais praticadas pelo melodrama, juntamente com o otimismo e uma confiança inabalável na Providência: a Providência que ajudará sempre aquele que souber ajudar-se a si mesmo. [...]. Esta Providência, Deus do melodrama, coloca a moral acima dos dogmas, incita a uma prática da tolerância na vida religiosa, [...], na qual não deixa, entretanto, de provocar uma catástrofe natural que aniquila os maus. A moral do melodrama procura, além disso, reabilitar a família e a pátria. [...]. Ela ensina ainda a necessidade da manutenção da hierarquia social, o devotamento incondicional do servidor a seu patrão, do soldado ao seu chefe (THOMASSEAU, 2005, p. 48-49).

A estética do melodrama servirá a esse propósito de doutrinação das virtudes citadas acima pelo autor ao longo da história. No século XX, o melodrama encontrará no cinema um novo vigor. O cinema, inclusive, retomará sucessos do melodrama e alguns autores do gênero chegam a escrever roteiros para cinema, como Pierre Decourcelle (THOMASSEAU, 2005, p. 136). A partir da segunda metade do século, a televisão também acaba por incorporar o melodrama, sobretudo em telenovelas.

Em *Crepúsculo dos deuses*, o melodrama acaba sendo identificado em alguns momentos, como nas brigas entre Norma e Joe, sobretudo no modo histriônico como Norma é representada; nos momentos românticos entre Joe e Betty; e nos momentos finais de Betty e Norma. O tom melodramático também é acentuado pela trilha sonora que vem à tona para pontuar momentos dramáticos e românticos do filme, o que é bastante típico de filmes hollywoodianos da época. Há, por exemplo, o violino durante a cena em que Betty chora e o crescente da trilha quando ela e Joe se beijam.

O realismo moderno e a tragédia clássica seriam formas históricas de confronto com a verdade,

organizando o mundo como uma rede complexa de contradições apta a definir os limites do poder dos homens sobre seu destino, ao mesmo tempo que os obriga a reconhecerem a própria responsabilidade sobre as ações que terminam por produzir efeitos contraditórios aos desejados. Em contrapartida, ao melodrama estaria reservada a organização de um mundo mais simples em que os projetos humanos parecem ter vocação de chegar a termo, em que o sucesso é 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. (XAVIER, 2003, p. 85)

O melodrama estaria relacionado com uma representação da realidade em que há uma redução das ambiguidades das experiências sociais, onde o fracasso é culpa do exterior, de outro, e não de si próprio. *Crepúsculo dos deuses*, numa leitura superficial, pode se enquadrar no melodrama, pois seu protagonista masculino foi assassinato por outra personagem, por um elemento exterior ao herói que poderia ser enquadrada na categoria de vilão.

Contudo, o filme não se trata de um melodrama em sua totalidade, pois apresenta vários aspectos que destoam deste gênero. Por exemplo, não temos a configuração de uma vilã e um herói no filme. Apesar de Norma assassinar Joe no final, e explorá-lo durante o filme, há vários momentos em que a atriz é mostrada como vítima da indústria cinematográfica, como já apontamos em capítulos anteriores. Nem mesmo Joe poderia ser visto como um herói, pois ele tira proveito do dinheiro de Norma, mente para ela sobre suas saídas para encontrar Betty a noite, e se prostitui, algo impensável para um herói de um melodrama.

Ver *Crepúsculo dos deuses* apenas sobre o prisma do melodrama seria ignorar a proposta de desmistificar e criticar a indústria de cinema americana, questionando alguns valores do sistema vigente e expondo as consequências negativas do *star system* e as dificuldades encontradas pelos trabalhadores de Hollywood, diferentemente de um filme melodramático comum que geralmente procura contribuir para a manutenção do *status quo*.

Há, em *Crepúsculo dos deuses*, um hibridismo, uma mescla de gêneros. Temos a presença da sátira, do drama, há elementos cômicos, do cinema noir, e mesmo do cinema policial, além do melodrama. Billy Wilder usa o tom melodramático como um recurso em alguns momentos para reforçar certas críticas, como para mostrar o quanto Norma está “perdida”. Ela incorpora traços de papéis que possivelmente desempenhou em filmes melodramáticos. Norma interpreta uma personagem no filme, a “estrela de cinema”, diva e “*drama queen*” cujas demandas precisam sempre ser atendidas e cujo status ela não quer abrir mão. Seria difícil abordar os conflitos de uma estrela de cinema como Norma sem que ela fosse representada de uma forma melodramática. Sua tentativa de suicídio está relacionada ao fato de Norma se ver apenas como uma estrela de cinema, que ela define como alguém que nunca é abandonado. O uso do gênero em questão funciona para expor a decadência de uma figura que não consegue mais distinguir, ao final do filme, ilusão de realidade. Trata-se de uma forma de criticar Hollywood e as consequências do *star system* na psique de uma pessoa.

Saad (2014) propõe que o melodrama também pode ser visto como uma forma que Billy Wilder encontrou de driblar o Macartismo vigente na época. Apesar de o filme ter sido lançado durante o período da “caça às bruxas”, ele consegue fazer críticas à indústria cinematográfica e ao sistema vigente⁴⁶. De acordo com Saad (2014), essas críticas são veladas por meio do tom melodramático que permeia parte da obra e que pode levar o espectador com um repertório menor a apenas enxergar o filme como uma história tradicional, apenas um drama sobre alguém com problemas psicológicos. *Crepúsculo dos deuses* pode parecer, à primeira vista, ser apenas sobre intersubjetividades, mas não é, seu foco também é a indústria cinematográfica e seus desdobramentos negativos como estamos procurando demonstrar, pois há no filme uma associação entre intersubjetividades e contexto social

Também contribui para driblar a censura o fato de o filme apresentar outras características tradicionais de filmes hollywoodianos da época que vão além do melodrama, como o triângulo amoroso (entre Joe, Norma e Betty); um par romântico branco heterossexual, com direito a beijos cinematográficos em que há um uso de trilha sonora típico dos filmes da época; uma personagem feminina jovem e meiga que faz par com o protagonista e que se encaixa nos padrões de beleza vigente; e mesmo uma lição de moral no final.

⁴⁶ Com medo de Hollywood não permitir a realização do filme, devido a representação negativa da indústria cinematográfica, Billy Wilder submeteu o roteiro ao estúdio com apenas algumas páginas escritas e, durante a produção, o filme era chamado de “A can of beans”, fazendo com que os executivos da Paramount acreditassem que se tratava de uma adaptação de uma história que não foi escrita por Wilder, dando relativa liberdade ao diretor (IMDB, 2016).

Outro momento do filme em que podemos ver o uso do melodrama para traçar uma crítica é na maneira em que é representada a mídia. Observemos o modo como Hedda Hopper descreve o momento em que os policiais se aproximam de Norma:

Policial: Gabinete do médico legista? Eu quero falar com ele. Quem está neste telefone?

Hedda Hopper: Eu estou! Agora saia. Isto é mais importante. Redação da Time City? Hedda Hopper falando. Eu estou falando do quarto de Norma Desmond. Não se importe com o revisor, escreva diretamente. Pronto? Enquanto o dia nasce no local do crime, Norma Desmond, famosa estrela do passado, se encontra em estado de choque mental completo! Uma cortina de silêncio a rodeia no *boudoir* de sua casa em Sunset Boulevard... (Crepúsculo dos deuses, 1950, 01:40:42)

É possível notar um tom melodramático na descrição da cena do crime por Hopper, que é reforçado pela interpretação da colunista. Ela exagera na descrição, acentuando a dramaticidade do momento, visando extrair fortes emoções de seu público para então lucrar com a notícia. Esta cena nos remete ao jornalismo sensacionalista que se preocupa mais em vender suas notícias, transformadas em mercadorias, e obter lucro, do que informar seus leitores.

Como diz Baudrillard (1991) sobre a mídia e o modo como ela usa a informação: “a informação devora os seus próprios conteúdos. Devora a comunicação e o social. [...]. Em vez de fazer comunicar, esgota-se na encenação da comunicação. Em vez de produzir sentido, esgota-se na encenação do sentido. Gigantesco processo de simulação que é bem nosso conhecido” (p. 105). O jornalismo mostrado no filme não está preocupado com o conteúdo, e sim em “encenar sentidos”. Hopper até mesmo ignora o policial alegando que é mais importante ela escrever sua coluna do que o policial proceder com a investigação e chamar o médico legista. A encenação do real torna-se mais importante que o real no espetáculo midiático feita para uma sociedade de consumo.

Billy Wilder trata do jornalismo que cultua a decadência das celebridades. Alguns exemplos de noticiários recentes que focaram na ruína de pessoas famosas foram os que abordaram Michael Jackson, Amy Winehouse, Britney Spears, Whitney Houston e Lindsay Lohan.

Podemos traçar um paralelo entre a imprensa com a própria Hollywood, que também está mais focada no lucro do que na qualidade artística de seus filmes, o que acarretou no desfecho trágico de Norma. Tanto Hollywood quanto a imprensa exposta aqui são frutos do capitalismo desenfreado criticado por Billy Wilder.

Logo no início do filme temos uma crítica dirigida à imprensa por meio da narração inicial de Joe. Nas primeiras cenas vemos a brigada de homicídios, detetives e jornalistas se dirigindo à mansão de Norma, que havia acabado de cometer o crime. Joe se dirige a “you”, ou seja, “você” ou “vocês”. Ele diz que “vocês” lerão, ouvirão e assistirão na televisão notícias sobre o ocorrido porque uma antiga estrela de cinema está envolvida. Ou seja, se fosse um caso de alguém comum, talvez não houvesse tamanha repercussão. Mas como se trata de alguém famoso, todo mundo irá saber. Ele diz que precisa contar o que aconteceu antes que os colonistas de Hollywood distorçam e exagerem os fatos. Aqui o autor aponta que a mídia que se apodera e distorce notícias para vender, e acusa quem esteja assistindo o filme como parte sistema, pois somos “nós” que vamos consumir a notícia.

Vemos o corpo de Joe boiando na piscina e jornalistas correndo para tirar fotos. Joe diz que quem está boiando é “ninguém importante, apenas um roteirista de filmes B”. O menosprezo do personagem em relação ao seu próprio trabalho é um reflexo do modo como a própria indústria de cinema o menospreza. Ele não é importante, pois não é famoso: trata-se de uma ideologia repetida por Hollywood e pela mídia. Ele sabe que quem ganhará as manchetes dos jornais vai ser Norma, e não ele.

Joe é um narrador defunto que faz um exercício de autocrítica, porque nada lhe resta mais a fazer: está morto. Ele foi assassinado por um motivo até banal ao abandonar uma amante. Ele, na verdade, estava tentando driblar um sistema da qual fazia parte, tentando pagar suas contas e dívidas se prostituindo, pois não conseguia fazer o mesmo escrevendo roteiros. O cinismo de Joe pode ser explicado pelo fato de ele já não ter controle mais sobre as ações narradas em retrospecto, enquanto vivia. Então, estaria livre das convenções e julgamentos do narrador comum.

O recurso de contar uma história cujo narrador se encontra morto pode ser encontrado em *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881) que, apesar de ser uma obra de século, espaço e sociedade diferentes, Brás Cubas também é cínico como Joe e não se importa tanto com normas sociais e protocolos. Outra obra que utiliza o narrador defunto (e também cínico) é o filme *Beleza americana* (1999). Além disso, tanto *Memórias póstumas* quanto *Beleza americana* exibem representações de sociedades e personagens decadentes.

Na próxima cena, vemos a mansão de Norma abarrotada de pessoas, que é comparada por Joe a uma inauguração de supermercado. Depois ele diz “eis um item com que todos podiam divertir-se”, expondo o cruel sistema que lucra com a desgraça alheia. Depois chama os jornalistas de “sem coração desconhecidos”, e segue dizendo que, mesmo que Norma consiga se livrar da cadeia, as manchetes acabariam com ela. O jornalismo é fundamental para a criação

de uma estrela, visto que alguém só se torna famoso quando é citado constantemente pela mídia. Norma agora se tornaria famosa por ser uma assassina, e não uma estrela. Joe cita possíveis manchetes que poderiam surgir sobre Norma: “Uma estrela esquecida assassina”, “Atriz envelhecida”, “Rainha do glamour do passado”, exibindo a crueldade da imprensa. No ano seguinte após a estreia de *Crepúsculo dos deuses*, Billy Wilder faria um filme ainda mais cáustico sobre o jornalismo, *A montanha dos sete abutres* (1951), expondo a crueldade e mesquinhez da imprensa americana.

A transformação da notícia em mercadoria é um dos efeitos da sociedade do espetáculo teorizada por Guy Debord (2003), onde tudo vira mercadoria, promovendo o afastamento das pessoas entre si. Em sua tese número 37 ele diz: “O mundo [...] que o espetáculo apresenta é o mundo da mercadoria dominando tudo o que é vivido. O mundo da mercadoria é mostrado como ele é, com seu movimento idêntico ao afastamento dos homens entre si, diante de seu produto global” (p. 21)

Para Debord (2003), na sociedade do espetáculo, a imagem tem papel central: “O espetáculo é o capital a um tal grau de acumulação que se toma imagem” (p. 20), “o espetáculo é o dinheiro que apenas se olha” (p. 28). O teórico diz que a única mensagem dessa sociedade é “o que aparece é bom, o que é bom aparece” (p. 12), e a relação social entre as pessoas é mediada por imagens (p. 9).

A importância da imagem pode ser vista na preocupação de Norma com a aparência. Além dos procedimentos estéticos que ela faz, há cenas em que ela se olha no espelho, como podemos ver nas imagens 37 e 38, demonstrando a preocupação com a imagem, que é tão central para a sociedade do espetáculo.



Figuras 37 e 38: Norma se olhando no espelho

Sobre o uso de espelhos no cinema, Xavier (2003) diz que:

O retrato, ou espelho, dentro da cena se articula a outro motivo central de interesse particular aqui: o “tornar-se imagem” da mulher como figura da sedução, no limite como *femme fatale*. No cinema, há a tradição que inclui os retratos de mulheres fascinantes, objetos da obsessão masculina, como em *Laura*, de Otto Preminger, 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. *O casamento* e *A dama do lote* (Neville) são filmes em que a iconografia do feminino sob suspeita marca sua presença em chave irônica, quando o clichê decadentista se faz motivo de um comentário que não exclui a referência ao espelho como tematização da vaidade, quando a obsessão pela imagem, tal como no mito de Narciso, é tratada como anúncio de morte (p. 22)

Olhar-se no espelho está relacionado com o “tornar-se imagem” de acordo com o autor, e, sobretudo para o contexto de nossa análise, um clichê de decadência relacionado com a vaidade e obsessão pela imagem que prenuncia a morte, que é o caso de Norma. Tal visão é chamada de misógina pelo teórico, pois, de fato, são bem menos comuns as representações de personagens masculinos vaidosos (e mesmo decadentes) no cinema.

Outra cena que nos mostra a importância que sua própria imagem tem para a atriz é na caracterização da sala de estar de sua mansão, repleta de fotos suas, desenhos e pinturas a representando, como podemos observar nas figuras 39 e 40.



Figuras 39 e 40: sala da mansão de Norma

As aparências na sociedade do espetáculo são mais importantes que o *ser* e mesmo o *ter*, como aponta o autor em sua tese de número 17:

A primeira fase da dominação da economia sobre a vida social levou, na definição de toda a realização humana, a uma evidente degradação do *ser* em *ter*. A fase presente da ocupação total da vida social em busca da acumulação de resultados econômicos conduz a uma busca generalizada do *ter* e do *parecer*, de forma que todo o “*ter*” efetivo perde o seu prestígio imediato e a sua função última. Assim, toda a realidade individual se tornou social e diretamente dependente do poderio social obtido. Somente naquilo que ela não é, lhe é permitido aparecer (DEBORD, 2003, p. 18-19).

Podemos traçar um paralelo entre esta tese de Debord com a importância que Norma dá à indumentária de Joe por exemplo. Ela faz questão de comprar roupas caras para ele “parecer” ter mais dinheiro do que realmente tem. Não por acaso a cena em que eles estão na loja de roupas mostra os muitos espelhos que geralmente há em lojas do gênero. A questão do “parecer” sobrepondo ao “ter” fica ainda mais evidente quando descobrimos que Norma não pagou o salário que prometeu, apesar de ter dito que faria “valer a pena” a estadia de Joe em sua mansão. Sabemos disso quando Joe comenta em *voice over* durante o jogo de cartas com os *waxworks* que o dinheiro que Norma repartia com ele do jogo era todo o dinheiro que veria, e também na cena em que ele diz que vai comprar cigarros para Norma e ela dá para ele o dinheiro, mostrando que ele não tem dinheiro nem mesmo para comprar cigarro.

Outra cena que ressalta a importância do “parecer” é quando Joe vai buscar seu carro no início do filme. Ele diz que escondeu o automóvel num estacionamento atrás de um lugar de engraxe chamado Rudy’s. Ele comenta que Rudy⁴⁷ nunca faz perguntas sobre a situação financeira de ninguém, pois basta o engraxate olhar para os sapatos da pessoa para saber.

As roupas em *Crepúsculo dos deuses* distinguem as classes sociais das pessoas. Quando Joe chega na festa de Artie um dos primeiros comentários que ele ouve são sobre suas roupas. Na cena em que Joe sai da mansão de Norma durante a festa de ano novo, é interessante notar que ele não esquece de levar seu casaco caro que a atriz comprou para ele. Mesmo que inconscientemente, Joe deseja ser distinguido pelas roupas que usa. Percebe-se a intenção de traçar uma crítica ao sistema capitalista que separa as pessoas por causa de suas aparências e vestuários.

A indumentária também está relacionada com a vontade de se tornar distinta, uma mercadoria notável. Como a própria Norma disse na cena da piscina, o que ela está vendendo

⁴⁷ Rudy, que é mostrado de relance, é o único negro que vemos no filme, além de se tratar da personagem com menor condição financeira. São raríssimos os personagens negros no cinema hollywoodiano da época. Uma das exceções foram as lamentáveis personagens negras de *E o vento levou...* (1939) que são representadas como escravas contentes e subservientes. Mesmo quando o filme trata de personagens pobres e famílias miseráveis, como em *Vinhas da ira* (1940), elas não são interpretadas por negros. Billy Wilder poderia ter contratado alguém branco para interpretar Rudy. Contudo, ao escolher alguém negro, podemos desconfiar que Billy Wilder quis fazer um breve comentário acerca de outro traço decadente daquela indústria: o racismo.

é ela própria. Ao se tornar famosa de novo, ela voltará a ser uma mercadoria. De acordo com Bauman (2007),

além de sonhar com a fama, outro sonho, o de não mais se dissolver e permanecer dissolvido na massa cinzenta, sem face e insípida das mercadorias, de se tornar uma mercadoria notável, notada e cobiçada, uma mercadoria comentada, que se destaca da massa de mercadorias, impossível de ser ignorada, ridicularizada ou rejeitada. Numa sociedade de consumidores, tornar-se uma mercadoria desejável e desejada é a matéria de que são feitos os sonhos e os contos de fadas. (p. 22)

Norma quer fama. Ela não quer ser mais uma na “massa cinzenta, sem face”. Ela quer ser uma face, uma imagem reconhecível, uma mercadoria. Ela precisa ser desejada, e, ao considerarmos Joe como seu último espectador, ser desejada por Joe se torna seu derradeiro momento de estrela. Isso não acontece, Joe não a quer, assim como não é possível para ela conquistar os novos espectadores (consumidores) de cinema, pois eles não consomem mais o seu estilo de filme. Sua necessidade de ser sempre uma mercadoria notável contribui para a decadência da personagem.

A plateia já esvaziou a sala de cinema de Norma, mais de trinta milhões de fãs a deixaram como disse DeMille, e esta é a realidade cruel que a personagem não consegue aceitar. Ela, então, precisa “comprar” o espectador, o consumidor, para ainda se sentir uma mercadoria, que é ser especial e notada, que é não ser ignorada, esquecida, deixada. Ninguém deixa uma estrela, diz Norma, e ela não poderia permitir que seu último espectador a deixasse, por isso o “compra”. No final, Joe já não aceita mais seu dinheiro e decide interromper a relação de prostituição que havia estabelecido com a atriz. Norma insiste: “você pode ter tudo que você quiser. O que é que você quer? Dinheiro?” (Crepúsculo dos deuses, 1950, 01:36:20). Quando o dinheiro não mais surte efeito, ela o mata.

O final do filme se configura como trágico para os três personagens principais que se revelam como decadentes. Norma perde a sanidade, vai ser, provavelmente, presa ou colocada em um hospício, e seu sonho de se tornar uma estrela será destruído para sempre por causa dos noticiários; Joe é assassinado por Norma; e Max perde seu grande amor. Contudo, nenhum desses personagens é inocente, todos são oportunistas. Joe se aproveita de Norma e, juntamente com Max, alimenta suas ilusões; Norma se aproveita de Joe para escrever seu roteiro, o encurralando e o oprimindo; e Max que faz tudo por ela é quem mais alimenta suas fantasias, enganando-a ao escrever cartas falsas para poder ficar perto dela sempre, dirigindo-a.

Os três foram vítimas de si mesmos, de suas ações mesquinhas e narcísicas, foram egoístas ao pensarem apenas em benefício próprio. São, logo, três figuras decadentes. Contudo, a decadência deles também foi causada por Hollywood, visto que foram descartados pela indústria: Joe não consegue emprego como roteirista; Norma não se encaixa em padrões de beleza e juventude que a indústria exige para poder ter mais lucro; e Max era um diretor promissor que se tornou mordomo. A indústria cinematográfica é um reflexo de uma sociedade que, como nos diz Debord, põe as aparências acima do “ser” e está cada vez mais obcecada com a imagem. Todas as três personagens tiveram desfechos trágicos por causa de questões relacionadas com o capital. Foram vítimas do espetáculo decadente que se tornou os Estados Unidos.

O filme termina com Joe morto na piscina que sempre quis. Ele comenta que o trataram com gentileza para tirá-lo da piscina, e diz “é curioso como nos tratam bem, depois de mortos”, se referindo ao fato de se importarem mais com ele agora que virou “notícia” do que antes.

Nos momentos derradeiros de Norma, vemos a personagem delirando, acreditando estar sendo filmada. Ela não suportaria ver a realidade de outra forma que não seja a dela como uma atriz voltando a atuar. As pessoas que a cercam, que estão na escada enquanto ela desce, não existem para ela. Max se transforma em DeMille e as câmeras da imprensa se tornam câmeras de Hollywood. Norma simula uma realidade nas últimas cenas do filme, assim como Hollywood simula, em muitos de seus filmes, a realidade do *American way of life*, do *happy end*, do melodrama que apresenta um mundo mais simples, do casal romântico que termina junto.

Neste momento, Norma pode ser vista como uma alegoria da fantasia do cinema hollywoodiano, da negação da realidade, do simulacro que se tornou aquele país, onde todos que cercam a atriz também se inserem. Eles assistem aterrados ao espetáculo triste de Norma, mas eles também fazem parte dele. Baudrillard (1991) diz que “toda Los Angeles e a América que a rodeia já não são reais, mas do domínio do hiper-real e da simulação. Já não se trata de uma representação falsa da realidade (a ideologia), trata-se de esconder que o real já não é o real e, portanto, de salvaguardar o princípio da realidade” (p. 21).

Não é à toa que Joe comenta, ao ver a chuva infiltrando no seu quarto em cima da garagem, que é uma chuva exagerada, “*over-sized*, como tudo na Califórnia” (Crepúsculo dos deuses, 1950, 00:36:23). Em Los Angeles tudo é exagerado; não é real, é simulacro, é hiper-real como o próprio cinema. O teórico diz, “a simulação já não é a simulação [...] de um ser referencial, de uma substância. É a geração pelos modelos de um real sem origem nem realidade: hiper-real” (BAUDRILLARD, 1991, p. 8).

Norma, inserida na América “hiper-real”, passa a simular uma realidade que não mais existe, e simular ter algo que deixou de ter. Como diz o teórico, “dissimular é fingir não ter o que se tem. Simular é fingir ter o que não tem. O primeiro refere-se a uma presença, o segundo a uma ausência” (BAUDRILLARD, 1991, p. 9). A realidade simulada da atriz é a de que ela ainda é uma estrela de cinema, e aquilo que finge ter é a fama.

Em seu discurso final, Norma quebra a quarta parede e fala com a câmera, agradecendo as “pessoas maravilhosas que estão lá no escuro”. Quebrar a quarta parede é quebrar a “ilusão” do cinema, é lembrar o espectador que ele está assistindo a um filme, que há uma câmera ali filmando. Essa quebra torna-se simbólica, pois é isto que esse filme pretende: quebrar a ilusão de Hollywood desmascarando-a, expondo sua faceta decadente. Ironicamente, em relação a Norma, falar com a câmera trata-se da ilusão absoluta. Ao quebrar a quarta parede, ela demonstra que já perdeu a sanidade, desligando-se da realidade do filme, acreditando estar num set de filmagem (sendo que ela obviamente está).

“Estou pronta para o meu *close-up*, Mr. DeMille” são as últimas palavras de Norma. O recurso do *close-up* existe apenas no cinema e trata-se de ampliar a face da personagem, como diz Rosenfeld (2009) “a ampliação absurda da realidade estabelece entre personagens e espectadores uma relação de intimidade, embora unilateral: só o público, não o ator, sente os benefícios emocionais do *close-up*” (p. 223). Trata-se de um dos aspectos que melhor difere o cinema do teatro, enquanto em um há a rede de trocas constante entre público e ator presente em carne e osso, noutro o ator agigantado na tela é uma imagem que adquire contornos mais míticos, pois é uma ilusão: “Um ator de teatro é uma pequena cabeça numa sala grande; um ator de cinema é uma cabeça grande numa sala pequena” (ROSENFELD, 2009, p. 223). O *close-up* é aquilo que produz uma estrela de cinema, pois leva seu rosto agigantado para as telas do mundo, onde todos podem conhecer e reconhecer em outros filmes, é o exagero que também podemos relacionar com o melodrama e com o cinema hollywoodiano como um todo.

Após proferir suas últimas palavras, Norma se dirige à câmera e sua imagem fica lustrosa, como podemos observar na figura 42, lembrando a primeira cena que vemos seu rosto de perto (figura 24). Isto está relacionado com suas ilusões de ainda ser uma estrela de cinema. Seus olhos bastante abertos formam uma rima visual com os olhos abertos de Joe morto na piscina, visto no início do filme (figura 41). Esta rima nos mostra que Norma está numa situação semelhante à de Joe, enquanto ele está literalmente morto, ela terá outro destino trágico: perde a sanidade e nunca vai concretizar seu sonho de voltar às telas de cinema, situações que representam uma morte simbólica da personagem.



Figura 41: Joe morto na piscina



Figura 42: cena final de Norma
(nota-se que a imagem está lustrosa)

A cena final de Norma, como vemos na figura 42, nos revela a loucura da personagem, totalmente desligada da realidade, caminhando para a câmera, com sua imagem se desfazendo à medida que se aproxima de nós. A decadência da personagem está relacionada à sua loucura, mas não apenas a isso, também está relacionada com uma desordem social que é reflexo de uma indústria cinematográfica cruel e de uma sociedade espetacular e contraditória, brutal e alienante, triste e decadente.

Existem outros filmes como *Crepúsculo dos deuses* que criticam o sistema hollywoodiano estando dentro do sistema, como por exemplo, *A star is born* (1954), *O jogador* (1992), *Celebridades* (1998), *Somewhere* (2010) e *Map to the stars* (2014). A indústria não censura ou nem mesmo procura minar a produção desse tipo de obra, sobretudo se der lucro. Um exemplo nacional foi Marcelo Adnet, que critica a Rede Globo por meio da própria emissora. O filme *Network* (1976) conta uma história que se assemelha à situação de Adnet, mostrando a trajetória de um apresentador que conduz um programa de televisão cuja atração principal é criticar a própria televisão e a sociedade capitalista, fazendo muito sucesso e assim dando lucro para a emissora (enredo semelhante ao do capítulo *Fifteen million merits* da série televisiva *Black Mirror*).

Entre as possibilidades de interpretação que podem se apresentar a quem se depara com essas obras é vê-las como uma extensão cínica da indústria, que permite a existência delas partindo do princípio de que, além de serem lucrativas, pois podem criar uma atraente e falsa sensação de ativismo e autonomia ideológica, essas obras não iriam causar nenhum estrago, visto que as pessoas realmente não se importam com os problemas sociais. Pode-se mesmo pensar que essas obras contestadoras são necessárias para a manutenção da própria indústria,

pois, se Hollywood apenas produzisse filmes comerciais rasos, ela poderia perder uma parcela mais exigente de seu público.

Contudo, é também possível enxergar esses filmes que criticam o *establishment* como falhas do sistema que, se não ensejam uma transformação, podem ao menos contribuir para a mudança ou exercer uma pressão que impeça ou diminua certas violências do sistema. Michael Moore, cineasta que faz filmes condenando corporações e ideologias americanas, mesmo sendo distribuído por aqueles que critica, constrói a seguinte reflexão no filme *The corporation* (2003):

Eu muitas vezes acho irônico que eu seja capaz de fazer tudo isso e ainda estar no esquema. Estou nas TVs, sou distribuído por estúdios que pertencem a grandes corporações. Por que eles me divulgam se sou contra tudo o que representam? Eu gasto o dinheiro deles para criticar suas crenças. Bem, é porque eles não acreditam em nada. Eles me divulgam porque sabem que milhões de pessoas querem ver meu filme, ver o programa na TV e eles vão faturar. Eu consigo divulgar meu trabalho porque me aproveito desta incrível falha do capitalismo. A falha da cobiça. O ditado diz que o rico venderá a corda para se enforcar se ele achar que lucrará com isso. Eu sou a corda, espero. Sou parte da corda.

Obras contestadoras podem ser necessárias para que o capitalismo não se torne tão selvagem e cause ainda mais danos. Em um sistema onde tudo vale pelo lucro, ideias *anti-establishment* podem ser propagadas se elas derem bom faturamento, o que pode corroborar para um efeito contrário do esperado pela indústria. Um filme melodramático pode ser até mais eficiente em transmitir uma mensagem política do que um filme menos acessível e mais panfletário, pois o melodrama é mais bem aceito e alcança um número maior de pessoas, além de muitas vezes atingir o lado emocional do espectador com mais eficiência.

Os avanços sociais realizados na história foram resultados de diversas pressões e resistências, e se o cinema puder contribuir para essa pressão, fazendo parte de uma “corda”, ele já terá conseguido muito.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como manter a sanidade num mundo violento? Como ousar almejar manter sua singularidade numa sociedade que exige padronização? A arte seria uma forma de suportar tal mundo, mas o que fazer quando a própria arte é apropriada pelo sistema e transformada em produto, e o artista transformado em mercadoria?

Algumas das angústias de se viver num mundo moderno são postas àqueles que entram em contato com *Crepúsculo dos deuses* e *Doce pássaro da juventude*. A decadência daquelas figuras dilaceradas, incompreendidas e enganadas que acompanhamos nas obras é o gemido derradeiro de pessoas que não se encaixam no sistema, manchas desagradáveis que não poderiam escurecer a paleta de cores claras e sem muitos tons do *American way of life*, a ideologia da imagem-produto, quando o parecer é mais importante do que ser ou ter como diz Debord, que foi citado em outro ponto deste trabalho.

Buscou-se demonstrar ao longo dessa análise como os autores de *Crepúsculo dos deuses* e *Doce pássaro da juventude* procuraram expor as engrenagens do sistema hegemônico, lançando um olhar agudo sobre a sociedade americana, suas contradições e violências, por meio de personagens decadentes, perdidas em si mesmas, cujas trajetórias foram motivadas por uma ideologia dominante calcada no patriarcado protestante americano, no consumismo, no narcisismo e no culto às aparências.

A decadência se apresenta no *corpus* selecionado em várias instâncias. À primeira vista, o mais evidente é no que tange às personagens atrizes, também sendo a semelhança mais notória entre as obras selecionadas. Alexandra e Norma são atrizes excluídas do *star-system* por causa da idade e ambas não sabem lidar com o ostracismo. Elas pagam por seus respectivos gigolôs e procuram subterfúgios da realidade.

Alexandra usa entorpecentes para se desligar do presente, enquanto Norma não precisa de tais artifícios, pois ela já vive num mundo fora da realidade criado por Max, um mundo onde ela ainda é famosa, recebendo cartas falsas de fãs todos os dias. Ambas são narcisistas, exibindo uma enorme preocupação com a aparência, sempre se olhando no espelho.

Quando confrontada com a realidade ao final da narrativa, Alexandra parece alcançar uma compreensão mais lúcida da situação em que se encontra, como o próprio autor diz na didascálias: “de repente sua força se exaure, a fúria passa. Algo indefinido aparece em seu rosto e em sua voz, deixando transparecer o fato de que ela percebeu num relance que sua trajetória futura não será uma progressão de triunfos” (WILLIAMS, 2014, p. 363). Ela entende o papel que cumpre no sistema, que Hollywood privilegia atrizes mais novas e que a sociedade

patriarcal “castra” a mulher ao envelhecer, pois, enquanto considera-se que os homens ficam mais charmosos com o tempo, a opressão à sexualidade feminina, até hoje tabu, se intensifica com a idade, sendo relegado à mulher mais velha o papel de assexuada, e seu corpo submetido a uma série de códigos de controle de forma ainda mais intensa.

Norma não atinge a mesma compreensão de Alexandra e se entrega às suas próprias fantasias. Vale ressaltar que Alexandra não teve alguém como Max para alimentar mentiras. Chance, diferentemente de Max, não procurava construir um mundo irreal para a atriz, Chance não escrevia cartas falsas para Alexandra ou fazia qualquer coisa para fazê-la acreditar que ela ainda era uma atriz de sucesso além de prover entorpecentes e sexo. Norma não alcança a lucidez de Alexandra provavelmente por causa da obsessão de Max, cujo ato de alimentar constantemente o delírio dela contribui para a sua incapacidade de lidar com a realidade.

Outra diferença entre Alexandra e Norma é em relação ao modo como elas lidam com a ideia do retorno às telas de cinema. Ao passo que a personagem de *Doce pássaro* está fugindo da estreia de seu último filme durante toda a narrativa, o desejo maior de Norma é exatamente voltar a atuar e sua trajetória no filme pode ser resumida a uma série de esforços para realizar esse desejo.

O retorno às telas é aquilo que Norma mais almeja, é o seu objetivo maior, a ponto de, ao se defrontar com a impossibilidade de isso acontecer, ela realiza sua volta ao cinema nas suas fantasias, imaginando estar num set de filmagem sendo dirigida por DeMille no final de *Crepúsculo dos deuses*. Ironicamente, como Joe aponta, as câmeras de fato se voltam para ela, mas dessa vez Norma é filmada pelo jornalismo sensacionalista, tornando-se uma mercadoria das manchetes e não do cinema hollywoodiano. Alexandra, por outro lado, descobre que seu retorno ao cinema foi triunfante, e vai embora de St. Cloud mais lúcida, exibindo uma compreensão melhor da indústria e de seu papel como artista.

Norma deseja o *close up*, como podemos ver em sua última fala: “Estou pronta para o meu *close-up*, DeMille”, e também no seu último ato, indo em direção à câmera. Alexandra, por outro lado, tem medo do *close up*, pois teme que a proximidade da câmera possa revelar sua idade⁴⁸. No primeiro ato da peça, Alexandra diz “A tela é um espelho claríssimo. Existe uma coisa chamada *close up*. A câmera se aproxima e você fica parada, e então sua cabeça e seu rosto são enquadrados na película sob uma luz ofuscante e toda a história terrível da sua vida grita enquanto você sorri” (WILLIAMS, 2014, p. 261). A perda da juventude paira sobre Alexandra constantemente, e ter a verdade de sua idade estampada numa tela de cinema é algo

⁴⁸ É interessante notar que logo no filme selecionado a personagem deseja o *close up*, um artifício próprio do cinema, ao passo que, na peça selecionada, a personagem foge do *close up*, recurso cujo uso no teatro é incomum.

com a qual ela não consegue lidar. Ela foge da estreia de seu filme, além de usar álcool e outros entorpecentes para escapar dessa realidade.

Para Norma, o medo da perda da juventude pode parecer menos intenso, pois ela acredita que seu retorno vai ser um sucesso, tendo em vista as cartas que recebe dos fãs diariamente. Todavia, acompanhamos no filme os agressivos procedimentos estéticos aos quais Norma se submete, revelando que o medo do envelhecimento pesa sobre ela também, e mesmo a certeza de ter fãs aguardando seu retorno não a priva das inseguranças de ser rejeitada por não ter mais uma aparência jovem.

Nota-se a crítica que tanto Tennessee Williams quanto Billy Wilder traçam acerca da crueldade do *star system*, expondo as consequências desse sistema no estado psicológico das personagens atrizes nas obras selecionadas, denunciando também a sociedade patriarcal que demanda da mulher uma aparência jovem e bonita (exigência cuja intensidade é menor para os homens), visto que se trata de uma imposição que extrapola o *star system* se estendendo às mulheres de todo o mundo ocidental, uma demanda aguçada pela mídia e pelo próprio cinema hollywoodiano.

Quando Norma e Alexandra eram estrelas de cinema, não tinham qualquer consciência crítica quanto ao seus status e ao sistema em que estavam inseridas. A alienação delas é justamente uma consequência das suas decadências. O sofrimento que essas atrizes sentem, exposto nas obras, tem relação com a incapacidade de enxergar que são mercadorias de uma indústria e que seriam excluídas. Alexandra alcança uma compreensão da situação em que está inserida e consegue prosseguir. Norma, por outro lado, falha em suportar uma vida em que ela não seria famosa e enlouquece.

Há semelhanças e diferenças entre os gigolôs da peça e do filme no que tange à questão da decadência. Joe é um roteirista desempregado que se torna o gigolô de Norma para fugir dos cobradores bancários e usufruir dos bens materiais dela, enquanto Chance já foi gigolô outras vezes. Tanto Joe quanto Chance aspiram um lugar ao sol na indústria cinematográfica, o primeiro como roteirista e o segundo como ator; e, ao final da narrativa, ambos desistem de suas carreiras em Hollywood: Joe resigna-se com a profissão de jornalista, e Chance se entrega aos capangas de Boss, recusando a proposta de Alexandra de partir com ela.

Joe, contudo, se mostra mais lúcido que Chance. O roteirista é uma personagem mais cínica e toma a iniciativa de interromper o relacionamento amoroso com Betty. No final do filme ele decide deixar Norma e Betty, desistindo da ideia de trabalhar em Hollywood.

Chance é mais passional que Joe, dilacerando-se durante a peça. Chance é incapaz de ver Heavenly se casando com outra pessoa. Ele usa cada vez mais entorpecentes e bebidas

alcoólicas e no final demonstra estar disposto a desistir da própria vida, incapaz de enxergar outra forma de viver que não seja como um ator de sucesso ao lado de seu amor da juventude. Essas atitudes de Chance o configuram como uma personagem mais decadente em comparação à Joe.

Alexandra, ao descobrir que seu retorno às telas foi triunfante, chega a despachar Chance, demonstrando ter pouco apreço por ele, tendo o gigolô sido apenas uma das distrações da atriz. Somente mais próximo do final da peça que ela expõe certa afeição por ele (quase pena), propondo que partam juntos de St. Cloud. Contudo, Alexandra não manifesta, em nenhum momento, nutrir um sentimento amoroso em relação a Chance.

Norma, por outro lado, se mostra cada vez mais apaixonada por Joe, chegando ao ponto de assassiná-lo por não suportar a ideia de vê-lo partir. Enquanto Alexandra chega a dispensar o gigolô na peça, em *Crepúsculo dos deuses* é o gigolô que dispensa a atriz. Vale ressaltar que durante a narrativa de ambas as obras, a relação que as atrizes mantêm com seus respectivos gigolôs é de manipulação mútua, eles usam e são usados por elas.

No que tange à incapacidade de lidar com a realidade, Chance revela ter mais semelhanças com Norma do que com Joe. O gigolô de Alexandra deseja o *close up* tanto quanto Norma. São características dessas duas personagens a incapacidade de admitir uma vida sem a glória da fama e sem estar com aquele que ama. Ao perceber que não será uma grande estrela de cinema e que irá perder Heavenly, Chance opera comportamentos autodestrutivos, evidenciando sua inaptidão em lidar com a realidade, assim como Norma revela essa inaptidão ao se entregar às suas fantasias.

Joe, assim como Alexandra, demonstra ter alcançado uma visão mais lúcida da situação em que se encontra ao final da história, interrompendo sua relação com Norma e contando a verdade para Betty, manifestando saber lidar melhor com a realidade do que Chance. Joe decide sair da enlouquecedora indústria cinematográfica, ao passo que Chance prefere ser castrado a não ser um ator de sucesso.

Podemos considerar que tanto Joe quanto Chance encontram a morte. Enquanto Joe é assassinado, é possível ver o desfecho de Chance como uma morte ao menos simbólica, desistindo de seus sonhos e se entregando ao inimigo. Sua castração, que irá provavelmente ocorrer (não podemos ter certeza em virtude do final inconclusivo da peça, mas sabemos do que Boss Finley é capaz), o tornaria um morto vivo assim como Heavenly, sendo outra vítima do patriarcado e do conservadorismo que oprime o desejo sexual e pune quem desobedece quem tem poder (no caso de Chance, a desobediência foi ter tido uma relação amorosa e sexual com a filha de Boss).

O desfecho de Chance também é causado por ele mesmo, pois ele desiste de lutar e não consegue enxergar outra possibilidade de existência, tornando-se vítima de si. Ele é incapaz de continuar a viver sem fama, juventude e Heavenly. Chance perseguiu uma ilusão e, no final, reconhece sua verdadeira derrota ao perder o amor que era a força motriz de seu desejo de viver. É possível ver o autor de *Doce pássaro*, Tennessee Williams, como um romântico desiludido que, assim como Gustave Flaubert, sente a necessidade de expor as mazelas causadas pelas ilusões românticas em uma sociedade em que sonhar e desejar seriam atos condenáveis. Suas personagens precisam ir além do banal e não suportam a vida medíocre, mas não conseguem evitar que suas tragédias aconteçam: loucura (Blanche), castração (Chance), desilusão (Amanda, Alma e Laura).

Joe tem um desfecho diferente de Chance. Ele desiste de Hollywood, mas não desiste da vida. Ele iria trabalhar em outra cidade, sendo impedido por Norma que o mata (vale apontar aqui que não sabemos se de fato Joe partiria de Los Angeles, ele poderia continuar em Hollywood e tentar manter sua parceria, nem que fosse apenas profissional, com Betty).

Norma e Chance são as figuras verdadeiramente decadentes do nosso *corpus*, pois elas são as personagens que rejeitam a realidade e têm trajetórias rumo a ruína (Joe e Alexandra conseguem lidar com a verdade no final). Perdidas em si mesmas, narcisistas, obcecadas com a própria imagem, desejosas de se tornarem imagens no cinema, esmagadas pela impossibilidade de serem famosas e de estarem com quem amam.

O narcisismo de Chance e Norma é motivado pela sociedade narcísica americana, que alimenta desejos impossíveis de se realizar, gerando ansiedade e frustração:

[...] as imagens da felicidade associadas às da celebridade têm como efeito engendrar novas dúvidas e angústias. Ativando o desenvolvimento de ambições desmedidas e tornando seu cumprimento impossível, a sociedade narcísica favorece a autoacusação e o desprezo do indivíduo por si próprio. A sociedade hedonista só em superfície engendra a tolerância e a indulgência; na realidade, nunca a ansiedade, a incerteza, a frustração conheceram maiores proporções (LIPOVETSKY, 1983, p. 69)

Em *Crepúsculo dos deuses* e *Doce pássaro da juventude* vemos esses efeitos do culto à celebridade em grau máximo, levando à loucura e morte. Encontramos em Chance e Norma a obsessão pela “imagem da felicidade” a ponto de não admitir outra possibilidade de felicidade, visto que estão (estamos) inseridos na sociedade do espetáculo, repleta de estímulos visuais, onde a realização maior é se tornar imagem.

Norma diz “as estrelas nunca envelhecem” e também “ninguém abandona uma estrela, é isso que faz de uma pessoa uma estrela”; tais frases compõe a “imagem de felicidade” associada às celebridades que tanto Norma quanto Chance acreditam e almejam desesperadamente. Para essas personagens, ser uma estrela é ser para sempre jovem e nunca ser abandonada por aqueles que amam. Ao encararem a impossibilidade de serem famosos, eles vêm desvanecer a “imagem da felicidade” que só as celebridades têm acesso, o que acarreta numa angústia insuportável que leva essas figuras ao delírio e à autodestruição. As ambições desmedidas dessas personagens, motivadas pela sociedade narcísica, são a causa de suas decadências e de suas tragédias.

Também é possível traçar uma comparação entre Heavenly e Betty. Ambas são mulheres jovens, objetos de desejo de Chance e Joe respectivamente e, por meio delas, é possível encontrar denúncias relativas à ideologia patriarcal americana. Betty se submeteu a uma cirurgia no nariz para tentar ser uma atriz, reforçando o caráter padronizador de Hollywood e da ditadura da beleza imposta sobre as mulheres, sobretudo sobre aquelas que querem se tornar estrelas de cinema. Heavenly é cerceada por Boss, impedida de viver sua sexualidade, forçada a casar com homens escolhidos por seu pai, sendo submetida à força a uma cirurgia que a impede de ter filhos.

Apesar de estarem inseridas no contexto patriarcal, Betty e Heavenly procuram contestar os papéis aos quais são submetidas: Heavenly desafia o pai em alguns momentos da peça e Betty desiste de ser atriz, tornando-se roteirista (na época do lançamento do filme até os dias de hoje há poucas mulheres roteiristas em Hollywood) escrevendo um argumento de cinema que foge aos padrões de Hollywood.

O desfecho de Heavenly se configura como mais trágico em comparação ao de Betty. Apesar de a roteirista estar decepcionada com Joe no final do filme, ela não é forçada a fazer nada. Heavenly, por outro lado, está noiva de alguém que não ama, sendo obrigada pelo pai a tomar atitudes que discorda e, no final da peça, desmaia. Heavenly é uma figura decadente na peça. Sabemos, por meio das falas de Chance, que a filha de Boss foi um dia uma figura cheia de vitalidade, mas que se encontra no presente “sem vida”, “murcha”, contrastando com Betty, que é enérgica, contestadora e cheia de planos no filme.

A sociedade americana é representada nas obras como violenta, povoada de pessoas narcísicas e hipócritas, uma sociedade decadente. Em *Doce pássaro da juventude* temos o conservadorismo americano simbolizado por Boss e os habitantes da cidade de St. Cloud que apoiam o político. A peça expõe uma faceta agressiva e racista da ideologia patriarcal religiosa

americana quando Boss propõe fazer cirurgia de castração em negros, recebendo apoio das pessoas que o assistiam no palanque.

Em *Crepúsculo dos deuses*, há a crítica feita acerca do jornalismo sensacionalista, cuja preocupação com o lucro que a notícia pode dar importa mais do que as consequências das manchetes em um ser humano. Existe certa rejeição aos profissionais desse tipo de jornalismo (Hedda Hopper era rejeitada por seus pares, por exemplo), contudo, é o tipo de jornalismo que vende e Billy Wilder antecipa a temática do culto à decadência das celebridades na tragédia de Norma. No filme também é feito um mapeamento das forças que operam na indústria cinematográfica, indo além das consequências do *star system*, mostrando as dificuldades em sobreviver em Hollywood por meio da trajetória de Joe.

Dessa forma, vemos que tanto o filme quanto a peça procuram expor as contradições da sociedade americana e sua ideologia dominante, mesmo estando os autores inseridos em indústrias que procuram promover essa ideologia. Tennessee Williams trabalhou na Broadway por quase vinte anos e Billy Wilder teve quase a totalidade de sua obra feita em Hollywood, mas isso não foi empecilho para construírem críticas ao *establishment*. Não há nessas obras a decadência pela decadência, a trajetória rumo à ruína das personagens sempre está de alguma forma entrelaçada à sociedade que as cerca, conforme buscamos demonstrar neste trabalho.

A estética da decadência e do desencanto ainda pode ser encontrada em obras dos dias de hoje. Os filmes de Lars Von Trier fazem uso dessa estética, expondo personagens que se deterioram no decorrer da narrativa. Também há filmes como *Lost in translation* (2003) de Sofia Coppola que trata de um ator de meia-idade “perdido” sem encontrar mais sentido no trabalho e no casamento; *Somewhere* (2010), também de Sofia Coppola, trata do vazio da vida em Hollywood, acompanhando um ator de sucesso que se vê numa crise existencial; *Maps to the stars* (2014), de David Cronenberg, filme satírico que trata das consequências do culto às celebridades, expondo a decadência dos obcecados por fama; e *Birdman* (2014), filme de humor negro cujo protagonista é um ator esquecido e decadente que, no passado, atingiu a fama interpretando um super-herói.

Birdman faz uso da metalinguagem, tendo no papel principal um ator que, de fato, foi famoso por ter interpretado um super-herói nas telas (Michael Keaton) e que, assim como sua personagem, encontrava-se no ostracismo na época do lançamento do filme. Esse fato nos remete a *Crepúsculo dos deuses*, que teve em seu elenco Gloria Swanson que, assim como Norma Desmond, também foi uma estrela do cinema mudo que estava esquecida na época do lançamento do filme.

A permanência do tema da decadência e sua relação com a indústria cinematográfica revela que muitas das questões discutidas em *Doce pássaro da juventude* e *Crepúsculo dos deuses* ainda persistem. A sociedade do espetáculo está cada vez mais presente, a obsessão pela juventude e o narcisismo fazem parte de nossa realidade e muitos filmes feitos em Hollywood continuam a propagar o consumismo, como afirma o diretor Ken Loach em entrevista:

O cinema norte-americano cultua a riqueza. Os personagens têm dinheiro e casas bonitas. E nunca se explica de onde vem esse dinheiro. Todos parecem muito saudáveis, têm corpos perfeitos. O subtexto é que a riqueza é boa, que o privilégio é bom. Além de outras mensagens, como que o homem com um revólver resolverá todos os seus problemas. Há uma agenda de direita no cinema norte-americano. (GUIMÓN, 2017)

O cinema é uma das formas de propagar o *American way of life*, representando os Estados Unidos de forma idealizada, mostrando bairros de classe média limpos e seus privilégios; o *self-made man*, homem que “fez seu próprio caminho” e atingiu a prosperidade com muito esforço, resolvendo seus problemas sozinho (muitas vezes com uma arma na mão, como cita o diretor) sem a ajuda de ninguém; e a ostentação e glamour das atrizes, construindo assim o verniz de uma felicidade ideal, gerando contradições quando aquilo que é visto nas telas não corresponde à realidade de muitos.

Os problemas advindos da sociedade do espetáculo também fazem parte da realidade de nosso país, bastando ligar a televisão para facilmente encontrar os mecanismos que procuram reforçar o consumismo e o culto às aparências.

Se nossa sociedade é decadente, e se decadente é o estado de algo que já foi próspero, pergunta-se: já houve um momento em que nossa sociedade foi próspera? Se antigamente o capitalismo não se fazia presente de forma tão feroz e não havia o condicionamento das mídias de massas ou a sedução do consumismo, havia, contudo, exploração, escravidão e luxo destinado às elites dos grandes impérios. No passado também havia violência, guerras, destruição e cerceamento de liberdades.

Reduzir a complexidade de nossa realidade moderna a simples imagem de uma sociedade decadente, no sentido de ser inferior ao passado, é aquilo que as obras selecionadas nesta investigação refutam. A ideia, por exemplo, de que o cinema mudo é mais puro e melhor do que o cinema falado é uma obsessão de Norma, uma verdade inventada pela personagem que repete para si própria para cegar-se daquilo que não consegue lidar (é irônico que Norma ache o cinema moderno e falado decadente, sem enxergar sua própria decadência).

O passado de Chance também é romantizado e exagerado por ele próprio, e tentar se convencer de que esse passado irá voltar acarreta na sua decadência. Tal qual Édipo, Chance e Norma operam uma autocegueira, sem coragem para encarar a verdade. O ato de romantizar o passado, imaginando-o como um momento melhor do que hoje, é uma tendência para aqueles que têm dificuldade em lidar com o presente, com a implacável finitude da vida e com os sonhos não realizados.

Propõe-se, aqui, que pensemos em nossa sociedade como decadente ao enxergá-la como ruínas não de algo que um dia houve, mas do que poderia ter sido. Uma decadência relacionada com a “vulnerabilidade das civilizações” como cita Le Goff (1990, p. 394), e com um desenvolvimento que foi interrompido. O indivíduo não está livre como a modernidade prometia, a dominação hoje é feita por meio de estímulos de desejos e motivação do consumo, que levam ao individualismo exacerbado e à obsessão pelo eu (LIPOVETSKY, 1983). Como diz Bauman (2001), a ausência de utopias, o pensar e o trabalhar por si próprio, e não para um coletivo, e o foco no prazer individual geram uma vida desordenada e uma interrupção do progresso da humanidade, sendo essas as marcas do que aqui aponta-se como decadente.

A possibilidade de as obras selecionadas para estudo efetivarem uma mudança social é uma questão que se desdobra nas discussões antigas sobre o papel da arte e que não cabe aqui responder. Porém, propõe-se, como sugere Raymond Williams (2002), ver a experiência trágica como social e a catarse como um fenômeno que gera empatia e um melhor entendimento da sociedade. Toda a ação trágica tem suas raízes em uma desordem, porém “a ação trágica não é, no seu sentido mais profundo, a confirmação da desordem, mas a compreensão, a experiência e a resolução dessa desordem” (WILLIAMS, R., 2002, p. 114). O reconhecimento do sofrimento, o entendimento melhor da crise e a compreensão do outro podem ser consequências da ponte entre o pensamento trágico e o pensamento social, como recomenda o teórico.

Investigar a decadência em *Doce pássaro da juventude* e *Crepúsculo dos deuses* ajuda a lançar luz sobre a ideologia dominante americana que, apesar de ser dos anos de 1950, se faz presente hoje e encontra ecos em nossa própria cultura, pois ambos os países sofrem os desdobramentos do sistema capitalista. Podemos encontrar no Brasil o consumismo estimulado pela mídia e pelo cinema; o culto às celebridades e às aparências; o jornalismo cujo lucro é o princípio mais importante, desinformando e focando na desgraça alheia sem se preocupar com o fator humano; o racismo que faz parte de nosso cotidiano; e o individualismo, alicerce do *American way of life*, mas que também se faz presente nas contradições de nosso país, cuja invisibilidade de sua parcela mais pobre (seja ela na mídia, no cinema, na política e nos cargos mais bem remunerados) dessensibiliza, impedindo o ensejo de um pensamento focado no

coletivo. Esse ciclo de violência e individualismo é uma marca da decadência de nossa sociedade, podendo ser encontrado de forma semelhante em diversos lugares do mundo. A denúncia feita por meio da ficção pode não gerar uma mudança imediata, porém contribui para uma melhor compreensão das engrenagens do sistema em que estamos inseridos e se torna um ponto de partida para a construção de mudanças.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W., **Indústria cultural e sociedade**. Seleção de textos Jorge Mattos Brito de Almeida. Tradução de Juba Elisabeth Levy. São Paulo: Paze Terra, 2002.

ALTHUSSER, Louis. **Ideologia e aparelhos ideológicos de Estado**. Tradução de Joaquim José de Moura Ramos. Lisboa: Editorial Presença/Martins Fontes, 1970.

ANDRADE, Ana Lúcia. **Entretenimento inteligente: o cinema de Billy Wilder**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1991. (Coleção Os pensadores)

ASSUMPÇÃO, Maria Elena Ortega Ortiz. **Teatro X narrativa: gêneros intercambiáveis?** 2010. Disponível em: < <http://www.journals.usp.br/linhadagua/article/view/62341/65145>> Acesso em: 10 de janeiro de 2017

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Tradução de Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

_____. **O mal-estar da pós-modernidade**. Tradução de Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. 272 p.

_____. **Vida para consumo**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BAECQUE, Antoine de. Projeções: a virilidade na tela. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (org.). **História da virilidade**. Vol. 3. Tradução de Noéli Correia de Mello Sobrinho, Thiago de Abreu e Lima Florêncio. Petrópolis: Vozes, 2013. p. 519-553

BAUBÉROT, Arnaud. Não se nasce viril, torna-se viril. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (org.). **História da virilidade**. Vol. 3. Tradução de Noéli Correia de Mello Sobrinho, Thiago de Abreu e Lima Florêncio. Petrópolis: Vozes, 2013. p. 189-220

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo – a experiência vivida**. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão europeia do livro, 1967.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutividade técnica. In: _____. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2008.

BISKIND, Peter. **Como a geração sexo-drogas-e-rock'n'roll salvou Hollywood: Easy Riders, Raging Bulls**. Tradução de Ana Maria Bahiana. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009. 504p.

BORNHEIM, Gerd A. **O sentido e a máscara**. Tradução de Ricardo W. Neves e Sylvia Chamis. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução: Maria Helena Kuhnner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

CAMPOS, Breno Martins. **Trabalhar nos bastidores**: ensaio acerca da condição feminina no puritanismo e fundamentalismo. IN: Mandrágora - Gênero, Fundamentalismo e Religião. São Paulo: Universidade Metodista de São Paulo, 2008. Disponível em: <https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/MA/article/viewFile/695/696>
Acesso em: 19 junho 2016

CÂNDIDO, Antônio. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CASETTI, F.; DI CHIO, F. **Cómo analizar um film**. Trad. Carlos Losilla. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2007.

CHEVALIER, Jean. **Dicionário de símbolos**. Tradução de Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim e Lúcia Melim. Rio de Janeiro: Editora Olympio, 2015.

ciclorama in Dicionário da Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2016. [consult. 2016-06-18 22:42:31]. Disponível na Internet: <<http://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/ciclorama>>

CLEMENS, Bernadette. **Desire and Decay: Female Survivorship in Faulkner and Williams**. 2009. Disponível em:
<<http://www.tennesseewilliamsstudies.org/journal/work.php?ID=92>>
Acesso em: 08 janeiro 2017

CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. Prefácio. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (org.). **História da virilidade**. Vol. 1 Tradução de Francisco Morás. Petrópolis: Vozes, 2013. p. 7-10

COURTINE, Jean-Jacques. Impossível virilidade. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (org.). **História da virilidade**. Vol. 3. Tradução de Noéli Correia de Mello Sobrinho, Thiago de Abreu e Lima Florêncio. Petrópolis: Vozes, 2013. p.7-12

_____. Robustez na cultura: mito viril e potência muscular. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (org.). **História da virilidade**. Vol. 3. Tradução de Noéli Correia de Mello Sobrinho, Thiago de Abreu e Lima Florêncio. Petrópolis: Vozes, 2013. p.554-578

CREPÚSCULO DOS DEUSES. Direção: Billy Wilder. Produção: Charles Brackett. Elenco: William Holden, Gloria Swanson, Erich Von Stroheim, Nancy Olson. Roteiro: Billy Wilder, Charles Brackett e D.M. Marshman Jr. Paramount Pictures, (1950) 1 DVD (110 min.), son, preto e branco

CUNHA, João. Da literatura ao cinema, traduzindo sobre restos de linguagem. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**. São Paulo, n. 23, v. 1, 2013.

CUNHA, Paulo Roberto Ferreira da. **O American way of life e a ideia de homem médio norte-americano**: a mediação através do traço de Norman Rockwell e das lentes de Frank Capra. 2014. Disponível em:

< http://www.espm.br/download/Anais_Comunicon_2014/gts/gt_cinco/GT05_CUNHA.pdf>

Acesso em: 05 janeiro 2017

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Tradução de Railton Sousa Guedes. Rio de Janeiro: Coletivo Periferia, 2003.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FALUDI, Susan. **Backlash** – o contra-ataque na guerra não declarada contra as mulheres. Tradução de Mario Fondelli. Rio de Janeiro: Editora Rocco Ltda, 2001

FANON, Frantz. **Pele negra máscaras brancas**. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FLORES, Fulvio Torres. **Da depressão econômica às raízes do macartismo**: análise histórico-crítica de *American blues*, coletânea de peças curtas de Tennessee Williams. São Paulo: Humanitas: FAPESP, 2015.

FOCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2011.

FREIRE, Sergio. **Conhecendo a análise do discurso**. Manaus: Editora Valer, 2006.

GONÇALVES, Maurício Reinaldo. **O American Way of Life no cinema de Hollywood, na imprensa e na sociedade brasileira dos anos 30**. São Paulo: Universidade de Sorocaba, 2000.

GRAMSCI, Antonio. **Americanismo e fordismo**. São Paulo: Hedra, 2008.

GUIMÓN, Pablo. Entrevista Ken Loach: “O estado cria a ilusão de que, se você é pobre, a culpa é sua”. **El País**, Londres, 5 jan. 2017

HAROCHE, Claudine. Antropologias da virilidade: o medo da impotência. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (org.). **História da virilidade**. Vol. 3. Tradução de Noéli Correia de Mello Sobrinho, Thiago de Abreu e Lima Florêncio. Petrópolis: Vozes, 2013. p.15-34

HAYS, Peter L. **Tennessee Williams' use of myth in "Sweet bird of youth"**. IN: *Educational Theatre Journal*, 1966. Vol. 18, No. 3, Special American Theatre Issue, p. 255-258. Disponível em: < www.jstor.org/stable/3204948>

HAYWARD, Susan. **Cinema studies: the key concepts**. London: Routledge, 2000.

IMDB. Disponível em: www.imdb.com. Acesso em: 27 de junho de 2016.

JOST, R.C.F. **O controle da subjetividade no cotidiano organizacional do trabalho autônomo** - Da sedução à violência dissimulada. 152p. Dissertação do Programa de Mestrado Interdisciplinar em Organizações e Desenvolvimento – FAE – Centro Universitário. Curitiba, 2012.

KRAMER, Richard E. **“The sculptural drama”**: Tennessee Williams’s plastic theatre. 2002. Disponível em: < <http://www.tennesseewilliamsstudies.org/journal/work.php?ID=45>>
Acesso em: 08 janeiro 2017

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução de Bernardo Leitão. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990. (Coleção Repertórios)

LEE Nancy. **Lament in the Bible and in music and poetry across cultures today**. 2010. Disponível em: <https://www.sbl-site.org/assets/pdfs/TB7_LamentMusic_NL.pdf>
Acesso em: 8 de janeiro de 2017

LESKY, Albin. **A tragédia grega**. Tradução de J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. São Paulo: Perspectiva, 2006.

LIPOVETSKY, Gilles. **A era do vazio**. Tradução de Miguel Serras Pereira e Ana Luísa Faria. Lisboa: Relógio d’água, 1983. 204 p.

LUKACS, Georg. **Marxismo e teoria da literatura**. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968

MARX, Karl. **O Capital** - Volume 1, Livro primeiro, O processo de produção do capital. Tradução de Círculo do Livro Ltda. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda., 1996. (Coleção Os Economistas)

PARKER, Brian. **Problems with Boss Finley**. 2007. Disponível em:
< <http://www.tennesseewilliamsstudies.org/journal/work.php?ID=80>>
Acesso em: 09 março 2016

PAVIS, Patrice. **Dicionário do teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PIGNARRE, Robert. **História do teatro** 3ª Ed. Tradução de Maria Gabriela de Bragança. Lisboa: Editora Europa-América, 1979.

ROSENFELD, Anatol. **Cinema: arte e indústria**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. Literatura e Personagem. In: CÂNDIDO, Antonio (org.). **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

SAAD, Sheila Maria Ribeiro. **Driblando a censura**: O marcathismo e a figuração do trabalho em *Sunset Boulevard*, de Billy Wilder. Dissertação (mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

SELL, Carlos Eduardo. **Sociologia clássica: Durkheim, Weber e Marx**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

SILVA, Lajosy. Memória histórica na dramaturgia de Tennessee Williams. IN: **Revista Fênix** – Revista de História e Estudos Culturais. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 2005.

Disponível em:

<<http://www.revistafenix.pro.br/PDF4/Artigo%2002%20-%20Lajosy%20Silva.pdf>>

Acesso em: 02 junho 2015

SILVA, Lajosy. **Olhares: teatro, cinema e literatura**. São Paulo: Livrus Editorial, 2015.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno** [1880-1950]. Tradução Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac e Naify, 2001. 185p.

THOMASSEAU, Jean-Marie. **O melodrama**. Tradução de Claudia Braga e Jacqueline Penjon. São Paulo: Perspectiva, 2005.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. Tradução José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2013.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac e Naify, 2002. 272 p. (Coleção Cinema, teatro e modernidade)

WILLIAMS, Tennessee. **O Zoológico de vidro, De repente no último verão, Doce pássaro da juventude**. Tradução de Clara Carvalho \ Grupo Tapa. São Paulo: Realizações Editora, 2014.

_____. **Um bonde chamado desejo**. 1 d. Porto Alegre: Editora L&PM Pocket, 2008. 158 p.

_____. **Sweet bird of youth**. A new directions ebook, 2008.

XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo**, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac e Naify, 2003

_____. **O discurso cinematográfico** – a opacidade e a transparência. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

ZEISLER, Andi. **Feminism and pop culture: seal studies**. Berkeley: Seal Press, 2008