

CREPÚSCULO DOS DEUSES, NARRATIVA NOIR E POSSIBILIDADES HISTÓRICAS DE UM ESCRITOR EM HOLLYWOOD

Sheila Maria Ribeiro Saad
Mestranda em Letras – Universidade de São Paulo

Resumo: Este artigo visa estudar a premiada obra fílmica *Sunset Boulevard* (*Crepúsculo dos deuses*), dirigida por Billy Wilder em 1950, à luz da crítica materialista histórica. Tal estudo problematizará o papel do escritor em Hollywood nos anos 1950, através do confronto entre o mapeamento histórico das possibilidades então disponíveis e da personagem principal, demonstrando quais opções foram adotadas (ou abandonadas) pela mesma e quais as estratégias narrativas utilizadas para justificar tal posicionamento.

Palavras-chave: Cinema *noir* norte-americano. Billy Wilder – *Crepúsculo dos deuses*. Escritor – Tema cinematográfico. Cinema – Foco narrativo.

Abstract: This article aims to analyze the awarded Billy Wilder's film *Sunset Boulevard* (1950), under the materialistic criticism. Through the confrontation between the socio-historical mapping of the possibilities then available and the main character's attitudes along the film, the role of the writer in Hollywood will be therefore problematized. Consequently, not only the path chosen, but also the strategies applied in order to justify it will also be demonstrated.

Keywords: North-American Film Noir. Billy Wilder – *Sunset Boulevard*. Writer – Film Theme. Film – First-perso narrative.

Crepúsculo dos Deuses

O desenvolvimento da análise proposta terá como base a obra fílmica *Sunset Boulevard* (1950), do cineasta Billy Wilder, o nono longa-metragem de sua carreira e o oitavo a ser dirigido por ele em solo norte-americano. O filme, com raras exceções, foi muito bem aceito pelo público norte-americano, ganhando três das onze indicações recebidas para o Oscar. Considerada uma obra “culturalmente, historicamente ou esteticamente significativa” pela Biblioteca do Congresso estadunidense em 1989, a mesma foi incluída no primeiro grupo de filmes selecionados para preservação, pela Secretaria Nacional de Cinema. Em 1998, foi nomeado o décimo segundo melhor filme estadunidense de todos os tempos na lista elaborada pelo American Film Institute, permanecendo na décima sexta posição em 2007, na reedição da lista.

Para um espectador desavisado, o enredo da obra revelar-se-ia bastante simples e semelhante àquele de diversos filmes hollywoodianos. Tratar-se-ia de um triângulo amoroso, o qual revelaria o caso de amor mal sucedido entre uma ex-atriz de filme mudo e seu empregado, um escritor fracassado de Hollywood contratado para um trabalho de edição; este, por sua vez, acaba se apaixonando pela noiva de seu melhor amigo, a qual também busca tornar-se uma escritora bem sucedida. Tal história é resumida pelo protagonista Joe Gillis (William Holden) como “uma história muito simples. Uma mulher mais velha e rica... e um homem mais jovem com pouco dinheiro”.

Essa história, entretanto, exige uma leitura atenta de seu espectador, uma vez que traz em si algo de armadilha. Assim, ao contrário do que nos afirma a personagem de Holden, o enredo apresentado pode ser interpretado de, pelo menos, três maneiras distintas: a primeira, simplista, retrata apenas histórias de amor envolvidas no já mencionado triângulo amoroso; outra, de cunho manipulador por parte de Norma Desmond (Gloria Swanson), que subjuga Joe Gillis às suas vontades, humilhando-o; e finalmente, a terceira, efetuada a contracorrente, onde o manipulador e arrivista, movido unicamente por interesses pecuniários, é o próprio narrador. Tal leitura, entretanto, demanda uma postura crítica do espectador, o qual não deve deixar-se seduzir pela postura de vítima que perdoa seu algoz e se propõe a nos contar toda a verdade.

As artimanhas utilizadas por Joe para conquistar a simpatia do leitor são diversas, e podem ser encontradas pistas permeando toda obra que, uma vez ligadas criticamente entre si, redefinam o caráter de quem está com a palavra e o seu valor, alterando assim a leitura do conflito posto.

Assim, uma vez ciente que a leitura tradicional é insuficiente para compreensão da obra e que as relações de interesse permeiam-na, é necessário buscar outra leitura possível, a qual deve ser efetuada tendo em mente as características do cinema *noir*, as quais permeiam a obra.

Cinema Noir

Tal vertente cinematográfica surgiu, nos Estados Unidos, com o desenrolar da Segunda Guerra Mundial, onde a produção hollywoodiana acabou sendo direcionada para filmes de propaganda política. Assim, pela primeira vez, a indústria fílmica norte-americana precisava de escritores politizados, adeptos a dramatizar informação sócio-histórica e a dar força emocional para conceitos ideológicos¹.

Segundo Dennis Broe, nesse momento em que as idéias de esquerda eram dominantes, surgiram os filmes de crime e, conseqüentemente, o filme *noir*. O processo chamado de “laboring of the American culture”, por Michael Denning, conta com o legado dos anos 30 e culminou no desenvolvimento do cinema *noir*. Um dos motivos relaciona-se ao fato de esses trabalhadores culturais serem descendentes de imigrantes da classe trabalhadora que levaram tais valores para a indústria cultural. Ademais, muitos começaram a aprender suas funções nos palcos nova-iorquinos politizados dos anos 30, ou eram imigrantes que viram o esmagamento da classe trabalhadora pelo fascismo, o que lhes demonstrou a importância de manterem tais valores. Outro fator relaciona-se à luta de artistas, escritores e diretores visando fundar um sindicato que fosse, de fato, combativo e representativo. Finalmente, relaciona-se ao fato de que os estúdios, visando atender às necessidades do mercado, autorizaram a produção de filmes relacionados ao homem comum, o que garantiu maior liberdade para os trabalhadores e escritores (ao menos, até a chegada do Red Scare e do HUAC – House of UnAmerican Activities Committee).

Essa hegemonia da esquerda, demonstrada através do filme *noir* por um curto período de tempo (1945-1950), representou nas telas a aproximação dos interesses das classes trabalhadora e média, aparecendo num momento em que a consciência de classe aflorou com uma série de greves, tanto nacionais como localmente em Hollywood, e quando a ansiedade da classe média referente ao corporativismo aumentava. Sua manifestação nas telas deu-se através de representantes das classes trabalhadora e média que se viam forçados a fugir da justiça por um crime que, de alguma maneira, sentiam-se inocentes, expondo o criminoso real (um inimigo da classe dominante).

Para Broe, os filmes sobre crime lidavam, historicamente, com traços de pobreza e com os problemas enfrentados pela classe trabalhadora, os quais eram expressados através dos crimes, de maneira que os escritores da esquerda passaram a trabalhar com tal material. Assim, enquanto as relações da classe trabalhadora giravam ao redor da lealdade sob adversidades legais e econômicas, as relações da classe dominante caracterizam-se por sua decadência e impotência, através de assassinato por dinheiro e da destruição da vida humana por lucro. O crítico também nos ensina que *Joe* era o nome mais popular dos anos 40 (relacionando-se à ideia de ‘*ordinary Joe*’), sendo adotado pelos escritores como uma forma de identificação do público com a personagem.

Ademais, podemos relacionar a essa vertente fílmica à personagem de Nancy Olson, Betty Schaefer, em *Sunset Boulevard*, pela qual Joe se apaixona:

Enquanto Norma é um produto da fabulosa tradição exótica dos anos 20, com ênfase na imagem suntuosa da estrela inatingível, Betty é produto da tradição do diálogo rápido e socialmente consciente (do próprio Wilder), e do realismo dos filmes pós-guerra com mensagens – “Eu apenas acho que os filmes devam dizer alguma coisa” (ARMSTRONG, 2002, p. 45, tradução nossa).

Betty também deixa clara sua preferência por trabalhar em colaboração com outro escritor (Joe), união que se oporia àquela travada entre ele e Norma, de cunho vertical e não horizontal. Tal opção proposta pela moça não se deve apenas ao fato de sentir-se despreparada para enfrentar tal empreitada sozinha, uma vez que tanto ela quanto Joe demonstram conhecer a linguagem cinematográfica (diálogo travado pelos menos no banheiro na festa de Ano Novo, utilizando jargões do cinema). Essa união poderia ser produtiva por ambos terem habilidades diversas com o desenvolvimento das histórias: Betty, com sua experiência como leitora, era capaz de detectar quais histórias poderiam, ou não, fazer sucesso; Joe, por sua vez, recorria a seu conhecimento para citar custos, tipos econômicos de filmagem, atores e diretores possíveis para determinado roteiro.

Assim, podemos observar que o filme propõe uma possível forma de trabalho, o qual também era praticado por Wilder²: coletivo, de cunho horizontal, onde as diferentes habilidades de seus integrantes se complementariam de maneira a alcançar seu objetivo.

Cinema *noir* e narrativa

Tradicionalmente, além dos fatos acima mencionados, o filme *noir* conta com um protagonista e narrador na primeira pessoa, o qual acaba por adotar uma visão parcial dos fatos, apresentando-os ao público da maneira que melhor lhe apraz.

Sobre o tema da narrativa no filme *noir*, McNally argumenta que o narrador masculino, principalmente do cinema *noir*, é estabelecido como ponto de identificação da audiência, resultando numa visão patriarcal e depreciativa da identidade feminina, na “representação de Norma como uma estrela de Hollywood ‘particularmente cruel, uma *femme fatale* literal’, indo longe a ponto de rotulá-la como ‘monstruosa’ e ‘vampiresca... esperando para atacar sua próxima vítima inocente’” (MCNALLY, 2002, p. 96, tradução nossa).

Ainda sobre a questão da parcialidade do ponto de vista, Roberto Schwarz, ao efetuar uma análise sobre *Don Casmurro*, de Machado de Assis, aponta para um aspecto que parece iluminar o estudo aqui proposto:

Examinados com o recuo devido, os compassos débeis mudam de figura para se mostrarem cruciais, como pistas ou também como sintomas [...] *dando um depoimento inesperado sobre o narrador*. [...] Machado inventava *situações narrativas*, ou *narradores postos em situação*: fábulas cujo drama só se completa quando levamos em conta a falta de isenção, a parcialidade ativa do próprio fabulista. Este vê comprometida sua autoridade, o seu estatuto superior, de exceção, para ser trazido ao universo das demais personagens, como uma delas (SCHWARZ, 2006, p. 12).

Assim, ao investirmos tanta autoridade ao narrador, acabamos por esquecer que tal cinema caracteriza-se por um narrador não-confiável e culpado, cuja descrição em primeira pessoa acaba por dar uma visão subjetiva dos acontecimentos, a qual é pintada com tons expressionistas e gestos predatórios de Norma, demonstrando a parcialidade do olhar.

Sobre tal tema, acrescenta McNally que

Mais significativamente, Wilder deixa claro que seu narrador não é confiável e que possui uma natureza egoísta ao longo do filme. Gillis entra no mundo de Norma por sorte enquanto estava tentando dar um golpe em seus credores,

e tropeça em uma situação que ele está ávido por usar como uma forma de resolver suas dificuldades financeiras. De fato, ele assume: 'Eu joguei a isca, e ela pegou'. Tendo testemunhado o bizarro funeral do chimpanzé de estimação de Norma, e tendo lido suas 'alucinações' no script de *Salomé* que ela está preparando para reavivar sua carreira, Gillis sente menos simpatia que oportunidade. Apesar de seu julgamento crítico sobre seu script, ele aceita o convite de Norma para editar seu texto, da mesma maneira que seu dito desconforto quando ela lhe compra um casaco de pele de camelo e um fraque e planeja uma festa de Ano Novo para dois falha em interromper seu papel de gigolô ao lado de Norma, sua benfeitora financeira (MCNALLY, 2002, p. 96, tradução nossa).

Assim, o narrador, através da sua habilidade em contar histórias, utiliza-se de artifícios para cooptar a confiança do espectador. Destarte, deparamo-nos com uma estratégia também cara a Machado de Assis em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, onde o narrador morto parece adquirir maior credibilidade (uma vez que o mesmo, supostamente, não contaria mentiras agora que não tem nada a perder), através da qual ele afirma ao espectador que seria o único capaz de contar-lhe *toda a verdade*, ao contrário daquilo que os jornais e demais mídias fariam após ter contato com o caso. Outra pista, que visa legitimar seu conhecimento e honestidade, é a recorrente referência a autores canonizados e obras literárias presente em sua narrativa, como Joyce, Dostoiévsky, *Great Expectations*, de Charles Dickens, *The Young Lions*, de Irving Shaw, etc.

Visando demonstrar-se incorruptível, ou talvez mostrando-se inocente ao não compreender totalmente a indústria cinematográfica, Gillis nos relata seu encontro com Sheldrake, que lhe sugere uma modificação no roteiro em questão, a qual o narrador rejeita enfaticamente, preferindo manter-se desempregado.

Ademais, o narrador permeia sua história de marcas que o colocam na posição de vítima, sendo manipulado e humilhado pelas atitudes tomadas por Norma, como o desconforto e revolta ao ter suas coisas levadas à garagem sem sua permissão; a crítica feita por ela a suas roupas e ao fato de mascar chiclete; ao comentário feito pelo vendedor sobre a compra de sobretudos, aconselhando-o a escolher aquele mais caro, uma vez que a "senhora estaria pagando"; ao descaso com que ela o trata enquanto jogando baralho com os *waxworks*; aos gestos predatórios e teatralizados que seguem sua tentativa de suicídio, questionando sua legitimidade; ao paralelo velado traçado por ele mesmo entre ele e o gorila de estimação de Norma, entre outros exemplos.

Observamos, no entanto, que mesmo demonstrando em todos os casos uma revolta inicial, seguida pela demonstração de impotência perante as vontades de Norma, ele conforma-se rapidamente em todas as circunstâncias, revelando estar apenas fingindo insatisfação ao ser contrariado.

Tais fatores podem ser justificados uma vez que ele próprio, ao entrar na casa de Norma e tomar contato com seu roteiro, diz ter planejado um “plot on his own”, de maneira que assume estar manipulando a situação. Mesmo assumindo a natureza de suas atitudes, baseadas puramente no interesse financeiro, Joe mostra ao espectador que foi vítima da mesma (uma vez que, segundo ele, Max já teria arrumado o quarto acima da garagem durante a tarde, antes mesmo que Norma lhe propusesse o trabalho).

Outras imagens que permeiam a narrativa relacionam-se ao objetivo, desde o início da mesma, em indicar a loucura da ex-estrela, através do paralelo feito com Mrs. Havisham, da especulação sobre os donos da casa (“os loucos do cinema construíram nos loucos anos 20”). Tais imagens visam, de certa forma, justificar as atitudes de Norma e preparar o espectador para o desfecho da narrativa, colocando-a no papel de algoz e ele, no papel de vítima.

Tais recursos e artifícios acima mencionados são aplicados pelo narrador de maneira a corroborar a sensação de impotência perante os acontecimentos que Gillis demonstra aos espectadores, buscando negar, assim, sua escolha por assumir o papel gigolô, interesseiro e arrivista.

Red Scare e a questão de classes

Uma vez que evidenciamos o caminho escolhido pelo narrador, precisamos compreender qual a outra possibilidade histórica disponível ao mesmo. Para tanto, faz-se necessária uma compreensão do momento pós-guerra norte-americano e suas implicações.

Uma vez que o Plano Marshall³ provou-se ineficaz, o governo norte-americano estabeleceu uma ‘economia de guerra’. Hollywood também passava por dificuldades

financeiras devido à queda de público, de maneira que as demissões, sem quaisquer direitos, de diversos escritores, artistas e diretores e o conseqüente controle exercido sobre o trabalho dos demais podem ser vistos como um movimento econômico relacionado não apenas à luta ideológica da Guerra Fria, mas também como parte da “economia de guerra” adotada.

De acordo com Horne, também por volta de 1945, a federação de sindicatos de profissionais liderados por pintores e carpinteiros, conhecida como Conference of Studio Unions (CSU), tentou confrontar não apenas os grandes estúdios, mas também outro sindicato, o International Alliance of Theatrical Stage Employees (IATSE) e seus aliados no crime organizado. Os profissionais do CSU entraram em greve em 1945 e foram trancados para fora dos estúdios em 1946. Sendo acusados de comunistas sob as ordens da então URSS, tal evento já demonstrava a existência clara do Red Scare e seu ataque ao sindicalismo, através da desculpa do ataque ao comunismo (alegação falsa, uma vez que, segundo Horne, o líder sindical do movimento não era de esquerda).

Essa mão-de-obra, responsável pelos bastidores daquilo apresentado nas telas, é representada pelas origens de Betty Schaefer em *Sunset Boulevard*, uma vez que informa ser a terceira geração da família ligada à Hollywood, sendo seu pai eletricista e sua mãe, trabalhando com figurino. Ela própria afirma que, após tentar carreira como atriz, iniciou seu trabalho na sala de correio, passando a estenógrafa e, posteriormente, ao *Readers' Department*, almejando agora uma carreira como escritora.

Além desse ponto, outros fatores auxiliam na explicação da repressão feroz exercida sobre os trabalhadores de Hollywood. Os escritores, dentre os quais alguns comunistas, eram indispensáveis para o processo de produção, apesar dos grandes magnatas tentarem demonstrar o contrário. Além disso, tais escritores, os quais estavam genuinamente interessados na troca intelectual entre os países através da importação de filmes estrangeiros pelos EUA, foram denunciados como comunistas, o que tornou mais fácil para os magnatas do cinema conquistarem mercados externos e se estabelecerem ainda mais no mercado interno. Esse protecionismo mostrou-se bastante lucrativo num momento que poderia ser crítico para tal indústria (pós Segunda Guerra Mundial, difusão da televisão, produtores independentes e o processo antitruste movido contra a verticalização de Hollywood).

Ademais, com o afastamento de escritores de esquerda dos estúdios, o conteúdo ideológico dos filmes produzidos degingolou. De acordo com Horne, “os filmes sobre problemas sociais passaram, de 20,9% das produções dos estúdios em 1947, a 9% em 1950 e 1951” (HORNE, 2001, p. ix, tradução nossa). Ainda Segundo o autor, aparentemente foi a intensidade da luta de classes da CSU que levou Hollywood a adotar tais táticas anticomunistas e a conseqüente *blacklist*. No momento em que os sindicatos entraram em greve em 45, os estúdios tinham acumulado tantos filmes que teriam material novo para apresentar para o público mesmo sem o envolvimento dos respectivos trabalhadores.

Além disso, ao contrário dos trabalhadores, eram os estúdios que exibiam consciência de classe, unindo-se contra um inimigo comum (os trabalhadores conscientes, no caso), enquanto os sindicatos ocupavam-se em se digladiar por conta de afiliações políticas: apesar de o Partido Comunista dizer-se do povo, eram poucos pintores, carpinteiros e motoristas de caminhão afiliados ao mesmo; ao contrário, os comunistas hollywoodianos encontravam-se principalmente entre os escritores e diretores, os quais não tiveram muita relação com os eventos de 45 e 46. Tal inclinação dos trabalhadores à esquerda deve-se, principalmente, ao regime laboral draconiano estabelecido pelos estúdios.

Ainda de acordo com Horne, os estúdios davam grandes somas à máfia para que fosse mantido o “labor peace”. Johnny Roselli, o principal mafioso da região, era amigo de Harry Cohn, o magnata responsável pela Columbia. Tais mafiosos estavam em ambos os lados do negócio: investiam nos estúdios e, simultaneamente, controlavam os trabalhadores. Broe afirma que “there was a testimony that the studios were paying the mob to infiltrate the union to halt the strikes, and [...] that the mob influence saved the studios \$1.5 million in funds not lost to strikes or to increase wages” (BROE, 2008, p. 7).

O *lockout* de 1946 preparou o cenário para o *blacklist* de 1947, influenciando principalmente os sindicatos daqueles ‘talentosos’, como atores, escritores, diretores. No entanto, segundo Horne, o prelúdio desse movimento se deve à repressão feita aos manifestantes da CSU, cujos membros também foram expulsos da indústria.

Dentre os escritores com o perfil acima citado, alguns encontram-se entre os Hollywood 19, juntamente com diretores e atores (os quais foram chamados pelo HUAC – House of un-American Activities Committee – para depor sobre suas vertentes políticas). Uma vez intimados, celebridades da indústria hollywoodiana formaram o Committee of the First Amendment, uma vez que a mesma lhes garante a liberdade de crenças. Tanto os Hollywood 19 quanto os membros do comitê tiveram seus empregos, a princípio, garantidos pelo presidente da Motion Pictures Association (MPA), Eric Johnson, o qual alegou que “as long as I live, I will never be a party to anything as un-American as a blacklist, and any statement purporting to quote me as agreeing to a blacklist or a libel upon me as a good American... tell the boys not to worry. There’ll never be a blacklist. We’re not going to go totalitarian to please the committee” (HAMILTON, 1990, p. 286). Assim, 11 dos 19 intimados depuseram sem responder diretamente às perguntas feitas pelo HUAC, que acabou por dispensar os demais.

De acordo com Sikov, Billy Wilder, como outros refugiados em Hollywood, lidava com a linha tênue entre sobrevivência e política. Apesar de simpatizar com a esquerda, sabendo de sua vulnerabilidade como imigrante, Wilder, ao contrário de muitos escritores, optou pela sobrevivência, o que lhe rendeu uma carreira longa e produtiva nos EUA. No entanto, mesmo sem defender abertamente uma linha política, Wilder participou do Comitê pela Primeira Emenda (Committee for the First Amendment). Em 27 de outubro de 1947, o grupo integrado por Wilder foi para Washington protestar durante as audiências promovidas pelo HUAC, sem sucesso. Ademais, seus integrantes passaram a ser vistos com suspeita.

Durante uma semana após as audiências, os Hollywood 10 sentiram-se vitoriosos, especialmente por contarem com o apoio da MPA e do comitê das celebridades. No entanto, como nos mostra a História, iniciou-se o Red Scare, já com o apoio da imprensa sensacionalista de Hearst e agora com a conivência dos estúdios.

Entre os anos de 1946 e 1948, a audiência dos cinemas caiu novamente, de 80 para 62 milhões por semana. Wall Street, já com investimentos de 60 milhões em Hollywood, não faria novos investimentos numa indústria que se demonstrava politicamente instável, de sorte que os Hollywood 10 foram penalizados (e presos) por sua postura,

aqueles que participaram do comitê passaram a ser olhados com desconfiança e uma verdadeira caça às bruxas teve início. Qualquer ajuda fornecida aos *blacklisted* pelos colegas que ainda estavam na indústria era ilícita: “while most writers could and did go underground – continuing to work, albeit anonymously and usually with poor material – directors could only change countries to continue working, if they were not prepared to co-operate with the committee” (NEVE, 1992, p. 175).

Ingenuamente, Norma atribui a culpa da crise à entrada do som e diálogos no cinema, “escrevendo palavras, palavras e mais palavras! Você fez uma corda de palavras e estrangulou esse negócio! Mas lá está o microfone para captar os últimos gemidos, e tecnicolor para fotografar a língua inchada e vermelha!”. No entanto, sabe-se que a mesma se deve a queda da audiência, em 1948, com números semelhantes àqueles do cinema mudo e à imposição de taxas de outros países ao lucro de Hollywood, uma vez que a Suprema Corte votou uma lei antitruste, a qual destruiu as bases do Studio system Hollywoodiano e sua era dourada. Ademais, nesta fase, todos temiam o desemprego e cerca de 1500 escritores competiam por 400 vagas.

Tal situação de crise e desemprego revelam à audiência de *Sunset Boulevard* a razão pela qual Joe não conseguia uma colocação no mercado, percepção essa que a protagonista, assim como Norma, não aparenta demonstrar, uma vez que diz não saber se suas histórias não eram nada originais ou originais demais, culpando também a falta de empenho de seu agente em sua carreira.

Assim, mesmo sendo afiliado ao sindicato (informação que Gillis dá à Norma ao ser questionado sobre sua profissão), o escritor não demonstra conhecer o momento histórico que integra, bem como suas dificuldades econômicas, de maneira a não reconhecer, ou até rejeitar, outras opções disponíveis, como unir-se aos demais trabalhadores de Hollywood, representados na festa de Ano Novo dada por Artie Green. Tais trabalhadores, segundo o narrador, têm sua idade e são escritores desempregados, compositores sem gravadora, atrizes que acreditavam que teriam uma chance. Não reconhecendo a possibilidade de união de classes como factível, Joe opta pelo arrivismo, anteriormente mencionado, destacando-se sempre de seus iguais através de suas roupas e atitudes (festa de Artie Green e Schwab’s drugstore) e representado pelas escadas na casa de Norma.

Havia ainda outra opção, a qual não foi posta pelo filme, que remetia à possibilidade de aliança de classe e tentativa de *driblar* o *blacklisting* através da adoção da solução proposta pelo filme *The Front* (1976), protagonizado por Woody Allen, onde ele ajuda (mesmo que devido ao interesse financeiro), ilicitamente, escritores desempregados e *blacklisted* de esquerda a venderem seus roteiros e sobreviverem, assim, ao desemprego.

Ao longo do filme, no entanto, Joe parece construir uma relação de cumplicidade e confiança com Max, o que pode ser lido como uma tentativa de aliança de classe formada entre trabalhadores de uma maneira um tanto quanto torta, uma vez que um era arrivista e o outro buscava defender os interesses de Norma. Tal tentativa de aliança pode ser observada também na união entre Joe e Betty, os quais, conforme mencionado anteriormente, buscam escrever cooperativamente uma obra que “dissesse alguma coisa”.

Tais tentativas, no entanto, são aniquiladas pelo próprio narrador ao optar por ir embora da casa de Norma, abrindo mão de suas conquistas até então (jóias, roupas caras, piscina) – opção esta simbolizada também pela escada, a qual, pela primeira vez, Joe desce ao invés de subir. Essa decisão, ao invés de aproximá-lo ainda mais de outros trabalhadores, forjando de fato uma aliança, leva-o a trair a confiança de Max visando magoar Norma e a assumir para Betty, visando afugentá-la, que tinha “um contrato de longa duração sem opções. Eu gosto desta forma. Talvez não seja muito admirável.”.

Neste momento, apesar do sarcasmo ao qual recorre, Joe assume e explica, tanto para Betty quanto para a audiência, o papel de gigolô arrivista adotado durante a obra. Cabe ao espectador atento notar que, mesmo mascarando tal discurso com a suposta preocupação com ela, Joe define seu verdadeiro caráter e trajetória ao longo da obra, deixando finalmente o papel de vítima.

Assim, através do papel do escritor neste momento crucial da História norte-americana, o filme demonstra, mesmo que de maneira velada, a impossibilidade de conciliar o individualismo, o romance de aprendizagem e o arrivismo com a união de classe e a busca coletiva por soluções. É ferrenha a crítica à opção feita pelo narrador, uma vez que a única saída existente para um trabalhador que rejeita seus irmãos é a morte.

Referências

- ARMSTRONG, Richard. *Sunset Blvd.* In: _____. *Billy Wilder, American Film Realist*. North Carolina: McFarland, 2002. p. 42-52.
- BROE, Dennis. *Film Noir, American Workers, and Postwar Hollywood*. Florida: University of Florida, 2008.
- CHANDLER, Charlotte. *Nobody's perfect. Billy Wilder – A personal Biography*. New York: Simon & Schuster, 2002.
- COOK, David A. *A History of Narrative Film*. New York: Norton, 2004.
- DENNING, Michael. *The Cultural Front: the laboring of American Culture in the Twentieth Century*. London: Verso, 2010.
- GEMÜNDEN, Gerd. *A Foreign Affair – Billy Wilder's American Films*. New York: Berghahn, 2008.
- HAMILTON, Ian. *Writers in Hollywood: 1915-1951*. New York: Carroll, 1990.
- HORNE, Gerald. *Class Struggle in Hollywood. 1930-1950: Moguls, Mobsters, Stars, Reds and Trade Unionists*. Texas: University of Texas, 2001. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=T8I_zDq30IwC&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>
- McNALLY, Karen. "Have They Forgotten what a Star Looks Like?" Image and Theme with Dino, Cagney and Fedora. In: _____. *Billy Wilder, Movie-Maker: Critical Essays on the Films*. North Carolina: McFarland, 2002. p. 87-101.
- NEVE, Brian. *Film and Politics in America: a Social Tradition*. London: Routledge, 1992.
- PHILLIPS, Gene D. *Some Like it Wilder: The Life and Controversial Films of Billy Wilder*. Kentucky: University of Kentucky, 2010.
- SCHWARZ, Roberto. *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- SIKOV, Ed. *On Sunset Boulevard: the Life and Times of Billy Wilder*. New York: Hyperion, 1998.
- STAGGS, Sam. *Close-up on Sunset Boulevard: Billy Wilder, Norma Desmond and the Dark Hollywood Dream*. New York: St. Martin, 2002.
- WILDER, Billy. *Sunset Boulevard*. With an introduction by Jeffrey Meyers. California: University of California, 1999.

Recebido em 24/07/2012
Aprovado em 13/04/2013

¹ No início da indústria cinematográfica hollywoodiana, os escritores tinham apenas a função de prover os estúdios com ideias e sinopses. Tal função, que se modificou ao longo dos anos, pode ser traçada paralelamente à subordinação de todo o aparato à Wall Street.

Por exemplo, com o aumento da concorrência dos estúdios na década de 20 e com a sofisticação da audiência, os intertítulos que exerciam apenas papel funcional nas obras passaram a assumir papel central, tornando-se mais elaborados, de maneira que os escritores passaram a desempenhar uma função com um pouco mais de prestígio que anteriormente. Por tal razão, Wall Street começou a se interessar pela indústria – investidores gostavam da idéia de uma indústria que obtivesse um lucro vultoso e, ao mesmo tempo, induzisse as massas à aceitar o status quo.

Ademais, com Hollywood vulnerável ao pânico financeiro dos anos 20 (sem esquecer a evasão das salas de cinema devido a uma epidemia de gripe nos dois anos anteriores), uma aliança entre a costa leste e a “criatividade” da costa oeste parecia inevitável. Tal aliança não exerceu grande influência na escolha pelo estilo realista que transcendesse diferenças sociais e raciais, mas sim na certeza, por parte dos investidores, que a indústria fílmica e seus integrantes seriam subservientes aos valores do mercado. Agora tal aliança se mostrava irreversível e completa, colocando Wall Street no poder, uma vez que o período em questão não era um bom momento para o empréstimo de dinheiro (Depressão de 29). Assim, em 1930, a audiência do cinema nos EUA praticamente dobrou (de 60 milhões por semana, em 1927, para 110 milhões), e o cinema sonoro, longe de se limitar com monossílabos e musicais, tornou-se faminto por palavras. Por isso, em 1928, houve um S.O.S. por escritores, de forma que, em 1931, existiam 354 escritores trabalhando período integral e 435 trabalhando meio período em Hollywood, o que custava à indústria 7 milhões de dólares (soma essa que significava apenas 1,5% da folha de pagamento dos estúdios).

² Já no fim dos anos 30, a união entre Wilder e Charles Brackett estava entre as mais celebradas e reconhecidas pela indústria. Wilder, assim como Gillis, pode creditar alguns filmes B ao início de sua carreira; em 1935, Wilder ganhou crédito pelo filme *Lottery Lover*, pelo qual ganhou 200 dólares por semana durante 5 semanas. Os demais trabalhos daquele ano se tratavam de *ghostwriting*. Em 1936, ele se juntou à Paramount, tornando-se um dos 104 escritores do quadro de funcionários do estúdio. Em 1937, ele e Brackett começaram a trabalhar juntos em *Bluebeard's Eighth Wife*, dirigido por Ernst Lubitsch, almejando inserir uma carga erótica no filme sem que o mesmo fosse barrado pelos Hays Office.

Em 1940, os dois escritores foram autores do filme *Hold Back the Down*, relacionado ao tratamento dispensado aos imigrantes que tentam entrar nos EUA. No entanto, uma das cenas foi cortada pelo diretor, Mitchell Leisen, porque o ator, Boyer, recusou-se a fazê-la, afirmando que a mesma não estava a seu nível. Wilder indignou-se e, quando os créditos foram alocados, substituiu o “Screenplay by” por “Written by”. Acredita-se que, neste momento, Wilder decidiu que, além de escrever, dirigiria seus próprios filmes em solo norte-americano. A situação problemática tanto dos autores como dos *ghostwriters* é retratada em *Sunset Boulevard*, onde Norma, após escrever seu roteiro, assim como Wilder, não quer que cenas sejam cortadas do mesmo; enquanto Gillis, por sua vez, não encontra liberdade, como *ghostwriter*, para modificar tal roteiro de maneira a torná-lo vendável.

Sunset Boulevard, por exemplo, foi concebida em 1950, juntamente com a colaboração de Charles Brackett e D.M. Marshman Jr.

³ Plano proposto pelo governo norte-americano após a Segunda Guerra Mundial, cujas políticas visavam solucionar os problemas de superprodução e subemprego enfrentados pelos EUA.