

Posira de Estrelas
O cinema hollywoodiano na mídia
brasileira das décadas de 40 e 50

Cristina Meneguello

Universidade Estadual de Campinas

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

Departamento de História

Mestrado em História Social do Trabalho

- Cultura e Cidades -

Dissertação Mestrado

Título: Poeira de Estrelas: O cinema hollywoodiano na mídia

brasileira das décadas de 40 e 50

Cristina Meneguello

Orientador: Alcir Lenharo

1992

Alcir Lenharo

*Este exemplar corresponde
à redação final da dissertação
defendida e aprovada pela
Comissão julgadora em 15/12/92*

INDICE

PARTE 1

Agradecimentos	p.2
Introdução Hollywood - referência para uma geração	p.6
Hollywood e o mito da fábrica de ilusões	
1. A exterioridade dos <u>mass-media</u>	p.24
1.1. O filme enquanto sonho	p.38
2. A mídia como funcionamento	p.41
Anos dourados: a mídia constituindo o clichê histórico	
3. O cinema nas cidades-espelho	p.48
4. Anos dourados, clichê nostálgico	p.64

PARTE 2

A produção do espectador

5. O "espírito americano": alguns comentários sobre ideal democrático, guerra, <u>keep-fighting</u> e escapismo	p.85
6. Críticos e Psicanalistas	p.108
7. A <u>star</u> : veículo e produto no <u>star-system</u>	p.122
8. Mimetismo ou possibilidades?	
Equipamentos e gestual hollywoodiano	p.167
9. <u>Legens</u> de mulher - casamento, divórcio e <u>happy-end</u>	p.193
10. A <u>girl</u> e o desajustado: americanização e decadentismo	p.222
Considerações finais	p.238
Fontes de pesquisa	p.245
Filmes citados na dissertação	p.247
Bibliografia	p.252

Agradecimentos

O momento de redigir os agradecimentos nos faz sentirmo-nos como "ganhadores de Oscar" diante de um microfone, agradecendo a filas intermináveis de nomes os quais não nos permitimos deixar de mencionar. Mas também nos dá a exata dimensão de quantas pessoas envolvem-se em nossos projetos e o quanto contribuem para nossas realizações.

Gostaria de agradecer aos amigos que me acompanharam nos últimos anos, uns desde o começo, outros mais recentemente, todos igualmente importantes, especialmente Marta, Silvana, Aninha e Iara; e aos amigos que circulam "em outras telas" e que tornam todas as coisas mais fáceis, especialmente Ednan, Rita, Lillian e Gilberto.

Agradeço também aos professores do Departamento, em especial à amizade de Sidney, de Margareth e mais recentemente à de Edgar. O mesmo para os leitores atentos que surgiram em diferentes fases do trabalho, entre eles Pedro, Luis Marques e Rachel.

Agradeço aos funcionários do Arquivo Edgar Leuenroth que foram sempre prestativos e suportaram meus pedidos para ficar "só mais um pouquinho..." e às bibliotecárias do Centro de Memória pelo trabalho que realizam. Também aos funcionários que tornam decifráveis os labirintos da burocracia e das informações desenhadas, como Therezinha, Adriana, Lourdinha e Silvana.

O CNPQ, a FAPESP e o FAEP deram a ajuda financeira indispensável para a concretização do projeto.

Alcir Lenharc passou parte da infância deitado do lado de trás da tela do cinema de seu avô. O que teria imaginado então, vendo aquelas figuras fantasmagóricas? Agradeço a ele por ter trazido sua vivência para a pesquisa histórica, por ter alimentado meu interesse pela pesquisa da mídia e meu gosto pelo que é considerado *Kitsch*, sem pudores.

Por fim, agradeço à minha família, que nunca hesitou em me dar o apoio necessário. Todo meu carinho para minhas irmãs, cunhados e sogros; muito especialmente para minha mãe e para meu pai; para Francesco e Lucano, só porque eles existem; e para Maurício porque, às vezes, ele é tudo.

Para Walther e Diva,

para Maurício

e para Glafira.

PARTE 1

Introdução

Hollywood, referência para uma geração

"Ela era a mulher mais bonita da cidade (...) Meio Kay Francis, meio Ava Gardner, uma certa vulgaridade necessária e na medida exata. Ele era amigo do meu pai. Tinha uma aura. Meio Charles Boyer, meio Melvin Douglas"

Rachel Jardim ¹

Nas décadas de 40 e 50 parecer-se ou conhecer alguém que se parecesse com um artista hollywoodiano era mais do que um modo de descrição ou um mecanismo de cópia. Tratava-se da própria constituição dos corpos referenciada na cinematografia americana, universo de vida cotidiano para as populações urbanas, proposta de modos de vida e de relacionamento. Em cidades de grande porte como Rio de Janeiro ou São Paulo, 80% da população frequentavam as salas de exibição centrais ou as de bairro pelo menos uma vez por semana. Parte considerável deste grupo consumia os materiais midiáticos relacionados a este cinema, fosse através de colunas de jornais, de revistas de variedade, de revistas especializadas, ou de álbuns de fotografias.

Nas décadas de 30, 40 e 50 o cinema norte-americano ocupou uma posição estável enquanto produção cinematográfica.

1. "O adultério"; In: *Os Anos 40*, Rio de Janeiro, Ed. Guanabara, 1987, p.32.

Cinema comercial, de sedimentação e superação de talentos, manteve-se como dono de bilheterias e, em larga medida, dono de escolhas estéticas, além de se assumir como referencial para uma plateia mundial de milhões de pessoas. Esta constatação torna no mínimo incompleto referir-se ao Brasil ou à América Latina dos anos 40 e 50 sem dar-se conta da inserção deste cinema nas discussões, referenciais estéticos e comportamentos deste período.

O interesse do cinema americano pela América Latina é usualmente associado à política da boa-vizinhança empreendida pelos Estados Unidos na década de 40. Entretanto, desde o advento da Primeira Guerra, que forçou países como França, Alemanha e Inglaterra a interromperem a sua produção fílmica, Hollywood dominou o mercado de filmes da América Latina em 95% no total de filmes exibidos, numa situação que se reafirmou entre 1938 e 1939, quando o mercado pouco amistoso da Europa novamente vetou e taxou filmes americanos.

Nos anos 40, quando o Brasil era o terceiro país em número de espectadores do mundo, os projetos de good-will do presidente Roosevelt, através do CIAA (Office of the Coordinator for Inter-American Affairs), deram um tratamento especial para a América Latina e fincaram raízes para a difusão deste cinema no Brasil ². Deste momento data a inserção das temáticas latinas nos filmes, dentro de um esforço de integração ao mercado. Para se ter uma idéia, em 1945 a produção hollywoodiana dividiu-se em 96 filmes sobre a guerra (um tema favorito, embora de relativo sucesso entre

2. Cf. Usabel, Gaizka S; *The High Noon of American Films in Latin America*; Michigan, UMI Research Press, Michigan Studies in Cinema, n. 17.

os brasileiros que, como se verá, tinham franca preferência por dramas), 38 sobre o "american-way-of-life" e 84 sobre a América Latina. Tal situação conjugava-se aos estrondosos sucessos de Carmen Miranda e dos desenhos animados de Walt Disney (Alô Amigos, 1941 e Los Tres Caballeros, 1943).

Mais do que simples "embaixadores dos EUA", companhias cinematográficas como a United Artists, Metro Goldwyn-Mayer, Twenty Century Fox e Universal Pictures propuseram seus padrões e estilos para um público latino, criando uma "latinidad" específica à indústria cinematográfica. Em sua atuação, os filmes com temas latinos misturaram modas, tendências e o desconhecimento das especificidades de cada país retratado, inventando uma América Latina que, muitas vezes risível, findou por atuar como modelo pelo qual os latinos podiam entender a si mesmos.

Não foi somente de filmes com temas pretensamente latino-americanos que a inserção da cultura cinematográfica americana se serviu para sua definitiva implantação. Os filmes retratando o modo de vida americano, os dramas e histórias de amor encarnados por artistas favoritos e os seriados de aventura e suspense participaram da formação de um público cativo e profundamente envolvido com as temáticas hollywoodianas em sua estética peculiar.

Toda esta "inserção" foi muito produtiva em sua época e acabou por deixar marcas constitutivas na história cultural dos países consumidores de filmes, bem como laços afetivos complexos. O star-system do cinema americano constituiu estrelas de cinema com extrema capacidade de mobilização empreendida pelos filmes e

revistas, que exploravam suas vidas e carreiras. As emergentes metrópoles brasileiras encontravam-se em uma relação de sintonia com o estilo americano, sem pressuporem relações periféricas ou terceiro-mundistas. Este cinema, que deixou para o cinema brasileiro o espaço de apenas 6% do mercado - no auge da produção nacional dos anos 50 - demonstra a relevância do discurso cultural que nesta relação estava se formando ³.

Nos dias atuais, a referência a filmes, atores e atrizes deste período ainda mostra a vitalidade que constitui Hollywood, através da remissão saudosa a beijos-clímax entre o "mocinho" e a "mocinha" e ao vestido de Grace Kelly ou ao tailleur de Gene Tierney, atentamente copiados para serem usados no próximo baile, na formatura ou mesmo na próxima sessão de cinema. Remete ainda à coleção de revistas com novidades sobre as filmagens, ou sobre a vida de artistas, ao cuidadoso arrumar-se para ir à sessão de cinema, à sociabilidade proporcionada pelas salas de exibição... Ou ainda ao filme de aventuras ou faroeste de uma matiné. A coleção das artistas do sabonete Lever, aquele artista que fez um filme no qual era um barão, como é mesmo o nome? Esquecido, lembrado e sempre reatualizado pela mídia, o cinema de Hollywood e sua "galeria de tipos e temas" passa a ser referência e modo de acesso ao passado.

Para os que não possuem a autoridade do testemunho e da reminiscência, a força deste cinema se faz igualmente presente. Talvez um musical visto no sofá da sala através de olhos febris

3.Cf.: Sklar, Robert; *História Social do Cinema Americano*, São Paulo, Ed. Cultrix, 1975, cap. "Vendendo filmes no estrangeiro".

naquela Sessão da Tarde movida à gripe, acrobacias de Gene Kelly ou Fred Astaire, ou um "filme de Hawai" com Elvis Presley. Para os insones, a lembrança de um filme de mistério, policial ou de gângsters, que as TVs jogam para o final da programação; e para os cinéfilos a importância da citação de um Hitchcock ou John Ford como matrizes do cinema que se seguiu. E no reino do mass-media em geral, a recuperação sempre apressada da carreira de um ator ou star quando de sua morte, já que a mídia jornalística se limita a estereotipar e convidar para que se chore os "tempos que não voltam mais".

Como logo transparece, o cinema hollywoodiano é em si envolvente e merece simultaneamente a análise apaixonada e a cautelosa. Esta inserção que se renova e se romantiza a cada vez em que se faz referência a estes anos parece por si mesma justificar o estudo do cinema norte-americano nas décadas de 40 e 50. Porém, faz-se necessária uma outra apreensão da importância deste cinema, comprometida com a perspectiva histórica, que questione o lidar com o documento destes anos, os mecanismos do estereótipo e de imitação e evite as consagradas análises tipo "os filmes e seus diretores" - com certeza melhor conduzidas pelos especialistas em seus manuais do gênero. Desta forma, cabe localizar nas redes dos signos de mass-media do cinema hollywoodiano clássico a formação destes modos de vida e de comportamento, a dispersão de tais signos e sua atuação na constituição de subjetividades.

O tema do cinema hollywoodiano é extenso, e pode ser apreendido de maneiras muito diferentes. A produção a respeito da vida dos artistas, das soluções estéticas dos diretores e das ressonâncias deste cinema implicam num entrecruzamento de

informações e interpretações que complexificam ao máximo o fenômeno. Por se tratar de uma produção de mass-media, o material de época que veicula os signos cinematográficos funciona como um ciclo, composto pelo filme, pelo cartaz de cinema que o anuncia e cria a expectativa para o mesmo, pelas revistas especializadas ou de variedades que potencializam o fenômeno, pelas músicas de filmes ouvidas nos rádios, pelos álbuns e coleções de fotos, pelas propagandas que se utilizam da imagem das estrelas de cinema... Por consequência, os filmes não são a esfera determinante de onde emanam as outras, mas um elo deste ciclo, uma máquina de gerar signos que não possui seu momento primeiro.

O material midiático tem como característica marcante a repetição: os mesmos temas surgem constantemente, apenas com algumas alterações; histórias de vida de estrelas de cinema completamente diferentes entre si são contadas de forma semelhante e conselhos de comportamento e beleza pressupõem um bom-senso que se estende a todos. Da mesma forma, temas como amor, casamento, divórcio, glamour e sex-appeal são abordados nas propagandas, nos filmes e nas revistas nacionais. No entanto, a cada repetição podemos supor novos efeitos, sejam de sedimentação, sejam de dispersão.

Os filmes clássicos de Hollywood participam da constituição das séries de questões desta pesquisa, mas, como já se disse, não são a dimensão privilegiada da relação com o espectador, que se faz através de todos os media. Assim, o recurso às revistas nacionais foi valioso, na medida em que estas funcionavam como elos entre as temáticas do cinema e leitor e/ou espectador, a quem se

endereçam com intimidade e desenvoltura. As revistas de variedades como **O Cruzeiro** (RJ) e **A Cigarra** (RJ / SP) permitem que se acompanhe as questões produzidas na mídia jornalística da época e os catalisadores de opinião públicas, além, é claro, de possuírem colunas específicas sobre o cinema hollywoodiano.

O Cruzeiro era a revista de maior circulação do país, sendo que nos anos 50 possuía uma tiragem de mais de 400.000 exemplares. Deve-se considerar também que, segundo pesquisas do IBOPE, cada exemplar era lido por pelo menos 5 pessoas, sendo que pesquisas chegaram a indicar entre seus consumidores até parte da população analfabeta. As sensacionalistas reportagens do jornalista David Nasser, a coluna "Cinelândia", o humor de "O amigo da onça" e de "Vão Gôgo", e as sessões dedicadas à mulher ("Da mulher para a mulher" e "Elegância e Beleza"), além dos contos ávidamente acompanhados de exemplar a exemplar, compõem aspectos marcantes deste meio. Na mesma linha atuava a revista **A Cigarra**, o mensário de maior circulação no país desde a década de 40. As sessões de aconselhamento presentes nas revistas de variedades (como "Consultório sentimental" em **O Cruzeiro** e "Minha vida em suas mãos", em **A Cigarra**) espelham noções de estética e comportamento, e permitem ao historiador mapear, no tratamento dos problemas apresentados pelos leitores, a formação de modos de vida e de figuras pontuais como a mulher casada e a mulher infeliz no amor.

Já as revistas especializadas em cinema permitem o acesso aos modos de constituição da estrela, de seu corpo, carreira e vida íntima. Potencializando os signos do âmbito do cinema, alinham-se às possibilidades heterogêneas de vir a ser que apresentam. Trazendo fotos e poses dos astros - imagens congeladas

no "depois do filme" - que podem ser colecionadas, atuam na agilização da circulação das informações sobre o cinema. Dentre estas, a quinzenal **Cinelândia** (RJ) era a revista especializada em cinema de maior circulação, sendo seguida de longe por **Cena Muda** (RJ), pela mensal **Filmelândia** (RJ), por **Cine Revista** (SP) e **Cine-fan** (SP). Semelhantes entre si, e próximas às similares americanas (como **Screen Stories**), as revistas específicas de cinema localizam nas redes que agenciam o fã de cinema, aquele que, preso às redes do mesmo, não é idêntico ao espectador e nem pode representá-lo, mas cuja figura permite perceber qual o espectador pressuposto em sua relação com o cinema americano.

No trato com o material complementar, evidenciou-se o interesse e a ampla circulação das imagens e temas hollywoodianos em todos os planos. Revistas que resumiam os acontecimentos da semana (como **Revista da Semana** e **7 Dias em revista**) não deixavam de "dar as últimas" sobre os escândalos hollywoodianos ou sobre a moda lançada pelas atrizes. Na mesma linha, revistas que priorizavam o público feminino, além de participarem da produção da figura da mulher, tocavam também nos ideais estéticos e de vida do cinema, como se observa em **Momento Feminino** (RJ) e **A Casa** (RJ).

Revistas, filmes e músicas permitem a apreensão dos signos de um campo denominado de amoroso, que contém as idéias de relacionamento possíveis e os equipamentos pertinentes a este amoroso (como os padrões de beleza, o gestual erótico e os padrões estéticos). O investimento assim se dá sobre o caráter emocional

pressuposto pelo cinema americano em sua tônica por vezes classificável como melodramática.

A idéia do romântico está presente na própria definição das décadas estudadas, especialmente a de 50, definida pela mídia como "anos dourados", plenos em romantismo. Esta idéia envolve a figura da estrela de cinema, da mulher e da adolescente, na maneira pela qual são fundamentadas. A star aparece como aquela que pode deter os segredos de beleza e do bem-querer; seus conselhos incidem naquilo que se espera da mulher em relação ao homem ou ao casamento; e a figura adolescente surge marcada pela presença ou pela ausência desta imagem de "amor". No limite, dá-se a invenção deste sentimento e dos modos de relacionamento que compreende.

O eixo que conduz a dissertação refere-se ao funcionamento da mídia e à maneira pela qual ela compõe seus temas. Na primeira parte do trabalho, isso permite entender como a mídia atual remete-se para as décadas estudadas, construindo passados possíveis para o Brasil, passados idílicos que em determinado momento podem ser "dourados", como na década de 50, e logo alguns anos depois, combativos ou rebeldes, como na década de 60 : através da atualização pela mídia se produz memória. Assim, um dos objetivos é apontar para uma primeira capacidade constitutiva dos meios midiáticos, aquela de produzir memória e passado, o que permite estabelecer ressalvas à apreensão de um passado considerado como já dado.

Na segunda parte, a abordagem do funcionamento da mídia permite analisá-la dentro das décadas abordadas, com seus mecanismos e maneiras pelas quais atua na proposta de "tipos" ou "perfis". O foco é o conjunto de signos pertencentes ao cinema

americano e a maneira pela qual eles constituem seu espectador para além das salas cinematográficas. Tem-se assim o corpus específico de documentação referente aos críticos de cinema e a veiculação em jornais e revistas de sua crítica especializada, que se serve de uma psicanálise banalizada e constitui seu espectador "informado", ou o coloca contra o cinema americano; bem como os filmes, propagandas e músicas que oferecem a imagem da star e os valores americanos como condutas possíveis, desejáveis ou não.

A mídia assim é focalizada em momentos e lugares distintos, ora atualmente - na maneira pela qual ela constitui memória e constitui a própria fala sobre o cinema americano - ora focalizada em seu funcionamento específico nas décadas de 40 e 50. Paralelamente, a cultura de massa é entendida dentro de uma perspectiva de recorte, e não na suposição de que possuiria uma natureza intrínseca que se apresentasse de diferentes maneiras ao longo das décadas. De fato, tal continuidade é ilusória e leva a acreditar, por exemplo, que o gosto pelo cinema americano foi um gosto "ensinado" ao longo da inserção do mesmo, nos termos do hábito, e não como algo singular. Embora já estivesse presente no Brasil desde o começo do século, as características das décadas privilegiadas não vêm honrar uma continuidade com este cinema. A presença constante deste meio de comunicação não implica que seu funcionamento se dê continuamente e da mesma forma. Como se verá, a mídia da época focada possui seu conteúdo e singularidade próprios.

O questionamento que sustenta os anteriores remete ao entendimento do meio de comunicação de massa e de suas

possibilidades de atuação. Muito já se disse da "influência" cultural do cinema americano, geralmente entendida exatamente dentro da noção corrente de influência: força externa que invade outro país e se faz aceitar, seduzindo ou convencendo. Ao qualificar o cinema americano como "imperialista" e empobrecedor, considerando sua estética irrecuperavelmente maculada pelo seu tom comercial, deixou-se de perceber o aspecto positivo da sua participação do mesmo. Positivo no sentido em que este cinema foi efetivo, funcionou, veiculou padrões estéticos, de vida e expectativas, embeveceu e irritou, e não no sentido moral do termo. Se minimizá-lo não o faz menos importante, muito menos o faz considerá-lo por um prisma negativo.

A grosso modo, o trabalho que se segue se divide da seguinte forma. Os capítulos 1 e 2 procuram localizar discussões teóricas envolvendo os mass-media, quer o considerem como um mal a ser combatido, quer o entendam de forma benéfica, quer expliquem sua atuação de forma psicologizante. Repensando as análises que limitam o cinema americano à exterioridade ou ao conformismo, busca-se uma definição de mídia como funcionamento, evitando a polarização meio - consumidor e entendendo a ocorrência de seus processos "pelo meio", em sua capacidade constitutiva.

O capítulo 3 questiona qual seria o local privilegiado para entender a atuação do cinema americano, já que no trato com a documentação midiática, percebe-se que não há um lugar pronto a ser analisado, mas sim a construção de espaços através das falas de mídia. Deste modo, a cidade de São Paulo é construída através dos signos de progresso e de contraposição ao considerado decadente Rio, especialmente no momento da comemoração do IV Centenário de

São Paulo, em 1954. O fato da cidade ter em alta consideração o espetáculo cinematográfico em si auxilia a perceber como as salas de exibição se fazem dentro de uma percepção de sociabilidade e erotismo, constituindo aí também o espectador de cinema. A cidade não é o suporte material concreto para a circulação do espectador, mas surge delineada a partir das falas que se produzem dela.

Já o capítulo 4 utiliza do recurso de textos recentes veiculados pela mídia (como a pretexto das minisséries televisivas "Anos Dourados" e "Anos Rebeldes"), procurando analisar como as décadas de 40, 50 e 60 são por ela construídas. Ao constatar a localização privilegiada do romantismo nos anos 50, "dourados", o capítulo procura entender o clichê destes anos, preocupação que se estende ao longo da dissertação. O objetivo não é desmistificar simplesmente o estereótipo de "dourado", substituindo-o por outra definição, mas afirmar o clichê como histórico, sendo necessário pensar a partir dele e apesar dele. Somente assim pode a dissertação empreender seu próprio desenho dos anos 50.

Os capítulos que se seguem partem para a composição de uma trama de questões e possibilidades, cujos nós evidenciam a composição do espectador em sua relação com o cinema. O capítulo 5, ao apresentar as definições "tipicamente americanas" de ideal democrático, esforço de guerra e otimismo, busca perceber a base que informa a cinematografia hollywoodiana, ao mesmo tempo em que questiona a apressada rotulação de escapismo que se atribui a ela. Os valores americanos são apreendidos em sua circulação e encarados como constituintes, não como estranhos. O capítulo é lida com um corpus documental específico, qual seja, as críticas de cinema

contemporâneas veiculadas em revistas e jornais (como O Estado de São Paulo). A fala dos críticos identifica o público a uma massa destituída de cultura, e reserva para si a função de esclarecê-la. Informados por um viés psicologizante e prezando o neo-realismo como cinema "de nível ", embora sua noção de realismo seja confusa, os críticos de cinema delineiam um eixo de argumentação próprio, organizando e potencializando um gosto e uma apreciação estética que constituem o leitor de jornais, revistas e/ou o espectador de cinema. A questão da psicanálise, percebida dentro das teorias filmicas em voga, bem como dentro dos filmes e revistas, configura uma explicação e um saber dentro de sua própria época. A Banalização deste saber incide na constituição de figuras femininas e masculinas e no estabelecimento de um desvendamento do íntimo - do eu - refletido nos modos de relacionamento.

No mesmo esforço de mapeamento das falas que fundamentam o espectador de cinema, os capítulos 7 e 8 apontam para a constituição de tipos através das estrelas e atores de cinema. O capítulo 7 apresenta o funcionamento dos sistemas de estúdio e estrelato na sua peculiar "invenção" da star. Partindo de uma recusa à extensa bibliografia especializada em cinema americano, a qual insiste que as questões de Hollywood sejam procuradas apenas em seus bastidores, o capítulo aposta na visibilidade e faz as tensões emergirem do próprio material pesquisado. Mostra como as estrelas tinham seus tipos físicos, suas vidas pessoais e suas carreiras agenciadas através das revistas, que as compõem enquanto veículo de mensagens (como através da publicidade), e como mensagens em si mesmas (como propostas de ideais de vida, estéticos ou de idealização do amor). Combatendo o estereótipo de

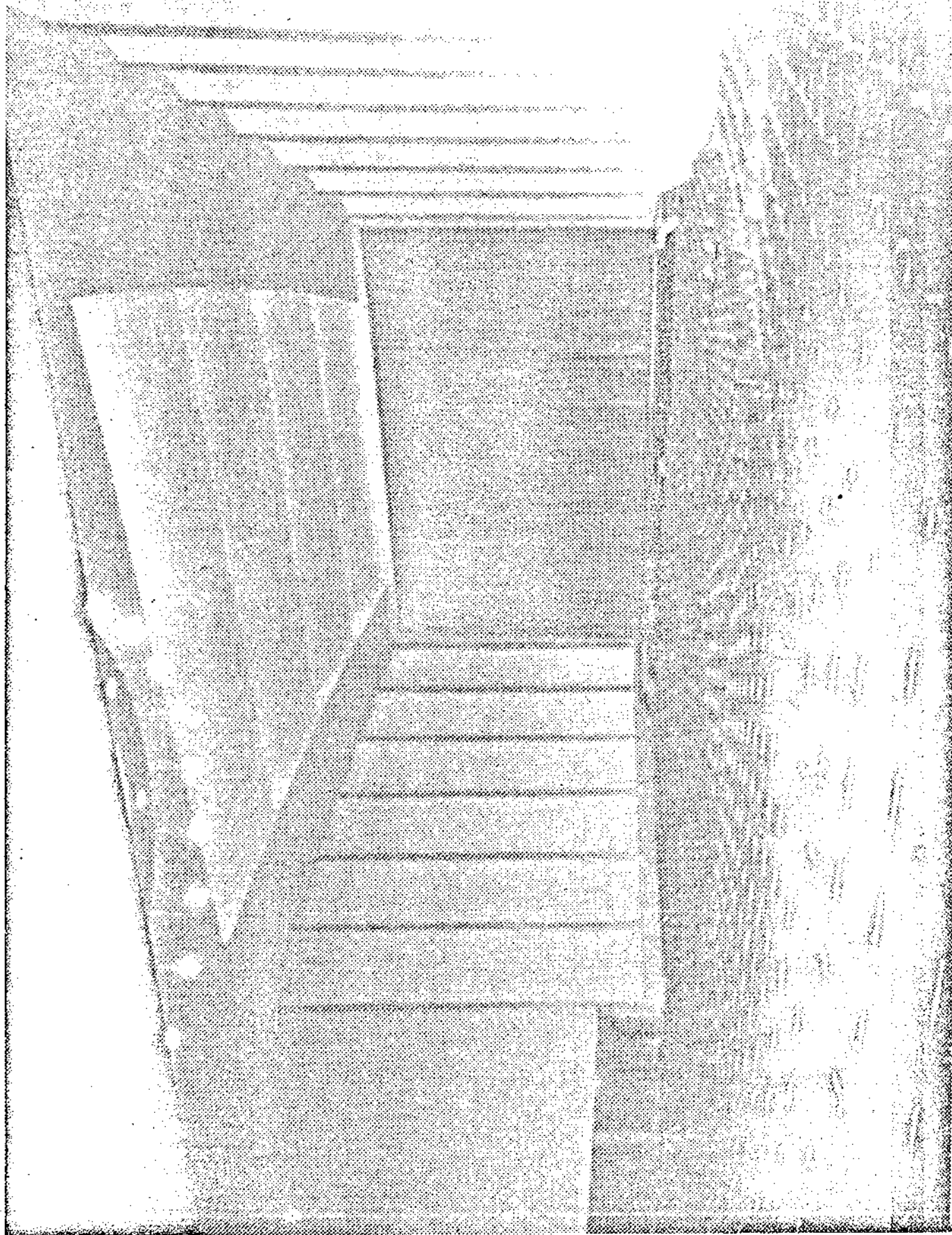
que as estrelas e astros de Hollywood vendiam a imagem de uma vida romântica e livre de tensões, o capítulo explora as confusões propostas entre o ator e o personagem que ele interpreta, bem como os heterogêneos tipos de astros e personagens vividos nas telas e fora delas, fundamentando uma multiplicidade de possibilidades. O capítulo 8 interpreta as maneiras pelas quais a estrela pode constituir seu espectador, evitando as explicações baseadas na noção de "pedagogia estelar" ou de puro e simples mimetismo. Analisando alguns "equipamentos de amoroso" constantes na cinematografia americana (beijos, cartas, cigarros, uísques, modos de andar, etc.), percebe a proposta de um gestual específico que se faz nas vivências cotidianas, para além do reino do cinema.

Os dois últimos capítulos dedicam-se à localização de figuras pontuais nas décadas de 40 e 50, como as figuras da mulher e do adolescente. No capítulo 9, as diferentes figuras de mulher que se fazem possíveis se contrapõem à usual identificação de um tipo doméstico e submisso que seria alterado somente a partir dos anos 60. As questões do casamento, da violência sofrida pela mulher e do divórcio são os eixos que conduzem a argumentação, sendo que no questionamento às noções de happy-end e no comentário sobre os filmes melodramáticos, Hollywood surge como o espaço da aplicação das afetividades. O capítulo 10 dedica-se à pontualização da figura adolescente, especificamente a girl e o adolescente "juventude transviada", os quais estabelecem imagens de desafio aos valores tradicionais, de violência e de decadentismo, dizendo do esfacelamento de um modo de vida. Estas figuras midiaticizam-se como prenúncio de novos tempos e como marca de esgotamento de uma

década, discussão retomada com as considerações finais.

Atentos às preocupações de perceber a positividade dos mass-media, vamos inicialmente voltar um olhar cuidadoso em direção a diferentes maneiras de interpretar o meio de comunicação de massas. Não se trata de agrupar a discussão teórica envolta pela dissertação, visto que esta não se dissocia da pesquisa e encontra-se diluída dentro do resultado final. Tampouco trata-se de uma varredura por tudo o que há para se dizer em relação às abordagens de mass-media. De fato é uma incursão pessoal que auxilia a entender de que maneira os signos do cinema hollywoodiano produzem possibilidades e modos de comportamento e expectativas estéticas, tomando como primeiro cuidado não ver na palavra produção o "maquiavelismo" inerente atribuído ao meio de comunicação de massas.

HOLLYWOOD E O MITO DA FABRICA DE ILUSOES



* cine Universo, Brás, 1938.

Sei que há pessoas que julgam o valor da obra de arte pela duração de seu sucesso. Elas dizem "isso vai ficar ou isso não vai ficar". Elas falam de posteridade, de séculos, de milênios e de eternidade como o máximo. Elas desprezam as modas. Não sabem colocar seu prazer acima dos pálidos jogos de gerações mortas.

Jean Epstein

1. A Exterioridade dos Mass-Media

"Arte, meu amigo, não tem fronteiras, mas as "chanchadas" deveriam ter. E a ter de ceder nossas telas para essa enxurrada de bobices que nos vêm de fora, deixemo-las para nossos filmes. Assim, na pior das hipóteses, não se evadem do Brasil 180 milhões de cruzeiros que anualmente gastamos para pagar baboseiras que nos vêm de Hollywood. Esse é o aspecto patriótico da questão, que infelizmente você não quis ou não conseguiu ver....ainda"

Carlos Ortiz, "Carta aberta a um leitor inconsolável"
22 de dezembro de 1949, Folha da Manhã

"... não vejo no panorama paupérrimo da cinematografia brasileira algo parecido com Cinema (...). No dia em que tivermos de fato cinema no Brasil, não importa que ele seja nacional, basta que seja universal"

J. Duarte, "Da inexistência do cinema nacional"
24 de maio de 1949, O Estado de São Paulo

A polêmica pontual acima retratada estendeu-se por 1949 e 1950, e girava entre a defesa de um cinema externo qualitativamente melhor, prazeroso e universal e a defesa de um cinema nacional sobrevivente graças à criatividade, e apesar da falta de apadrinhamento governamental.

De certa forma a discussão buscava retomar o tema do nacional versus o exterior, e da influência do cinema americano, polêmica que de diferentes formas aparentemente sempre acompanhou as exhibições de filmes americanos no país. Ismail Xavier aponta

como a intensificação das exhibições a partir de 1906-1907, provocou reações positivas e preocupações moralistas, resultando numa discussão muito ética e pouco estética, inserida na polémica das vocações fundamentais da "nova nação". Alguns incentivavam um criativo cinema nacional que ainda estaria por vir, enquanto outros referenciavam-se num padrão internacional de qualidade ⁴.

Interessante é deparar com tal discussão, teorizada ao longo do século da comunicação de massa, acontecendo simplificada no próprio espaço da difusão maciça.

O meio de comunicação de massa e sua inserção no social sempre despertou inquietações. Por um lado, compreendeu-se Hollywood como o alienígena que empreende uma dominação planejada e massificadora valendo-se de suas capacidades carismáticas, o que nos remete inicialmente ao entendimento do meio referenciado na Escola de Frankfurt. Aqui, a indústria cultural é percebida como integradora dos consumidores a partir do alto (nos termos do elitismo, misturando arte superior e inferior), buscando um consentimento ao vender valores falsos de status quo e ao expropriar o espectador de sua consciência crítica ⁵.

A idéia de indústria cultural que se firma é de uma massificação de profundas implicações ideológicas que ela própria busca ocultar. É desta forma que Marc Ferro acredita que a mensagem ideológica pode vir à tona através do estudo do filme em seus principais aspectos (imagem, som, produtor, texto, público e

4.Cf. Xavier, Ismail; **Sétima Arte: um culto moderno**; São Paulo, Ed. Perspectiva, 1978.

5.Cf. Adorno, Theodor; "A indústria cultural"; In: Cohn, Gabriel (org.); **Theodor W. Adorno**, São Paulo, Ed. Ática, 1986.

crítica). Em seu entendimento, a câmera acaba por mostrar os lapsos que buscava esconder, revelando assim a sociedade. O filme é uma nova evidência para o historiador, necessariamente contrária ao real. A formulação de Ferro o aproxima da Escola de Frankfurt, encarando os filmes como instrumentos de um poder que visa apenas reproduzir e reafirmar uma dominação de classe funcionalizada pela economia ⁶. Desta forma, as consequências lógicas da atuação são a absorção de padrões, o tolhimento da consciência, o conformismo, em suma, a alienação.

Numa tônica diferenciada, Walter Benjamin mescla uma percepção do cinema como uma nova sensibilidade com a denúncia do objetivo ideológico dos filmes. Quando versa sobre a emergência da sensibilidade moderna, Benjamin identifica o cinema como linguagem fragmentária, a partir do momento em que o homem apreende e manifesta o mundo mediado pela velocidade, brusquidão de movimentos e estímulo contínuo. A técnica vem moldar o sensorio do homem convidando à percepção intermitente. O cinema destrói o universo concentracionário permitindo novas viagens num terreno de lapsos antes invisíveis aos olhos humanos, o do inconsciente visual ⁷.

Vale explorar o paralelo sugerido por Ismail Xavier entre W. Benjamin e Jean Epstein, quanto à identificação de uma estética de rapidez mental aliada ao aparecimento da linguagem do

6. Ferro, Marc; "O filme: uma contra-análise da sociedade?"; In: Le Goff, Jacques; Nora, Pierre (orgs.); **História: novos objetos**, Rio de Janeiro, Francisco Alves Editora, 1976.

7. Benjamin, Walter; "Sobre alguns temas em Baudelaire" ; In: Benjamin, Horkheimer, Adorno, Habermas: **Os Pensadores** vol. XLVIII, São Paulo, Ed. Victor Civita, 1975.

cinema⁸. Epstein evidencia o intercâmbio entre literatura e cinema, sobrepondo suas estéticas e considerando que o filme pode ser um antídoto para os excessos do intelectualismo do livro⁹. Os filmes fariam pensar tão rápido quanto a literatura, não sendo acompanhados por todos, o que compõe a estética da rapidez mental. Na sala de exibição há os de raciocínio lento que bombardeiam o vizinho com perguntas. Para Epstein a alma do cinema está no primeiro plano, na fotogenia que dura instantes, "*uma faísca e uma exceção que se dá como um abalo*"¹⁰. O cinema cria este regime de consciência particular, um estado intelectual novo e agradável que se torna uma necessidade, uma vertigem, uma hipnose mais violenta que a leitura, atingindo o sistema nervoso.

Os jogos de câmera, como a câmera lenta, a imagem acelerada e o primeiro plano revelam uma outra vida para os olhos do homem. Ao ver o movimento acelerado do crescimento de vegetais, o homem passa a suspeitar que estes tenham sensibilidade e memória; ao ver o seu próprio movimento retardado, o homem se vê perdendo sua qualidade vital, transformando-se gradativamente num ser ancestral, de "*músculos lisos, nadando num meio denso, onde fortes correntezas sempre carregam e moldam este óbvio descendente das velhas faunas marinhas, das águas-mães [chegando ao] enroscar e*

8.Cf. Xavier, Ismail (org.); *A Experiência do Cinema*, Rio de Janeiro, Graal, 1991.

9. Epstein, Jean; "O Cinema do Diabo - O filme contra o livro" In: Xavier, Ismail (org.); *A Experiência do Cinema*, op. cit.

10. Idem, "O Cinema e as Letras Modernas" In: *A experiência do Cinema*, op. cit., p.279.

desenroscar dos répteis " até se tornar estátua 11.

Como Benjamin, ele observa que esta nova estética dos "chocs" altera e amplia os horizontes visuais do homem bem como sua imagem de si. Simultaneamente, os elementos cinematográficos estão sequenciados de maneira tão simples que apenas um esforço único de decodificação é necessário para que os signos cinematográficos adquiram efeito de emoção, numa eficácia quase mágica, ao suprimir a mediação da *"abstração verbal entre a coisa fora do sujeito e a representação sensível da coisa no sujeito"* 12. Estas facilidade e acessibilidade também são observadas por Benjamin, que as condena.

De um lado, Benjamin entende que na reprodutibilidade técnica a imagem-cópia se torna independente do modelo, uma vez que pode mostrar mais que o modelo (p. ex., uma fotografia ampliada), ou em tempo e espaço diferentes do modelo. (p. ex., a gravação musical). Desta forma, a reprodução passa a ser constitutiva da própria produção artística, que deve ser entendida sem que se recorra à noção de origem 13.

De outro lado, porém, não há como ignorar que Walter Benjamin assume uma postura denunciativa ao postular que a aproximação entre arte e técnica impede a existência do objeto artístico. A acessibilidade impossibilita o culto e destrói a aura, a aparição única ; e como pouco vale o original, a arte não pode

11. Idem, Ibidem, " A inteligência de uma máquina", p. 292.

12. Idem, Ibidem, " A imagem contra a palavra", p. 299.

13. Gagnebin, Jeanne Marie; "Notas sobre as noções de origem e original em Walter Benjamin"; In: 34 Letras, setembro de 1989, 5-6.

mais testemunhar a história ¹⁴. A perda da aura vem dizer da própria idéia de perda - a experiência moderna vem tirar, lesar, desorganizar -, bem como de um passado idílico isento de leis de mercado e velocidade. No seu entendimento do meio de comunicação, o único desintegra-se em função das massas, que exigem a reproduzibilidade. A função artística, bem como o talento dos atores, são acessórios aos filmes; vedetes irmanam-se a ditadores na busca da idolatria das massas. O cinema é compreendido como agente eficaz nesta multiplicação indistinta de cópias, propagador de ideais burgueses, enquanto os filmes são "*representações ilusórias*" e "*espetáculos equivocados*" ¹⁵.

Chamando esta visão de "*apocalíptica*", Umberto Eco questiona ser de dominação a relação que o meio estabelece com o público. Para ele as mensagens não podem ser aceitas sem questionamento ou reinterpretação, de forma que considerar o consumidor como mero objeto da indústria cultural, além de invalidar esta relação que caminha pelos dois lados, não leva em conta as diferenças existentes entre os indivíduos. Diferente de Adorno, que afirma que a indústria cultural não pode ser arte dos consumidores realizada através de numa relação oferta-procura, pois ela apenas reproduz promessas enganosas para um público acomodado

14. Vale comentar que Laymert Garcia dos Santos questiona o fato da aura ter se retirado do mundo. O automatismo do instrumento e da máquina não seria mera reprodução e tornaria acessível ao homem uma informação de outra ordem, que diz respeito a seu próprio funcionamento. Cf. Santos, Laymert Garcia; "Da Aura"; In: Trilhas, Revista do Instituto de Artes, Unicamp, n.1, 1989.

15. Benjamin, Walter; "Sobre alguns temas em Baudelaire"; In: op.cit..

16, Eco entende a cultura de massa como um dado, um fato industrial cujas funções não podem ser forçosamente negativas.

Nos entendimentos que critica, Eco nota também a recusa em se considerar o meio de comunicação de massa como objeto de estudo - atitude que denomina de "paixão frustrada" dos apocalípticos - e finalmente percebe como os conceitos-fetichismo de massa e homem-massa homogeneizam o consumidor ao desconsiderar os diferentes modos de fruição das mensagens 17. Os integrados por sua vez são otimistas em relação à cultura de massa, que coloca os bens culturais ao alcance de todos, ampliando a livre escolha, a individualização e a democracia 18.

O entendimento de cultura de massas de Eco não ataca as massas, e sim as considera em si protagonistas desta cultura, pois os diferentes efeitos e fruições da mensagem dependem da circunstância histórica e da diferenciação do público. Não mais se condena então o meio de comunicação de massa à posse de uma malignidade intrínseca, que leva as pessoas ao consumo de coisas falsas fixando-as em lugares pré-estabelecidos, pois ocorre toda uma rebeldia no âmbito da recepção das mensagens.

Certamente é fácil perceber quanto é política a postura "apocalíptica". Entretanto, desde Walter Benjamin pregando a revolução nas artes que apenas o cinema russo poderia empreender, até o Cinema Novo nacional em sua constante negação dos valores

16. Adorno, Theodor; "Notas sobre o filme", *op.cit.*

17. Eco, Umberto; *Apocalípticos e Integrados*, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1976, Col. Debates.

18. Um bom exemplo está em Lipovetsky, Gilles; *Império do Efêmero*, São Paulo, Cia das Letras, 1988.

imperialistas e denúncia do esvaziamento cultural do Terceiro Mundo, fluiu uma relação prazerosa com o meio de comunicação. A nouvelle vague francesa se debruçou sobre o cinema clássico americano reconhecendo nele um estatuto de arte, enquanto Paulo Emílio Salles Gomes escreveu suas crônicas privilegiando a noção 'arte' em detrimento da de 'indústria' para discutir Hollywood ¹⁹.

Indo além, Edgar Morin viu como a cultura de massa, perante um mundo em transformação contínua, não coloca nem o problema do valor artístico, nem do humanista. Ele critica o aristocracismo e admite que, ligada às técnicas e à indústria, a cultura de massa não se opõe à vida cotidiana. Assim advoga um desprendimento alegre: " (...)é preciso(...) apreciar o cinema, gostar de introduzir uma moeda num juke-box, divertir-se nos caça-níqueis, seguir as partidas esportivas, no rádio, na televisão, cantarolar o último sucesso" ²⁰.

O que importa mostrar porém é que a boa vontade em relação ao meio de comunicação de massa floresce por confiar na órbita do receptor de mensagens. Ocorre com Morin e Eco, por saberem da heterogeneidade do público consumidor, assim como da capacidade de criação, reinterpretação e questionamento do mesmo. Não deixa igualmente de ser uma postura com pretensões de denúncia política, na medida em que na interpretação da informação desvenda-se uma alienação, uma realidade sob a aparente "pureza" da

19. Gomes, Paulo Emílio Salles; *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*, vol. 1, Rio de Janeiro, Ed. Paz e Terra e Embrafilme, 1981.

20. Morin, Edgar; *Cultura de Massas no século XX (O Espírito do Tempo)*, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1969, p.22.

mensagem ²¹. Sintomaticamente, tanto Benjamin quanto Morin permanecem na órbita da ideologia, ou seja, do eixo alienação-libertação, seja esta proporcionada pela arte, pela política ou pela interpretação dos conteúdos das mensagens; esteja esta última nas mãos dos teóricos ou dos consumidores.

De certa forma, estes entendimentos acabam repondo um problema-chave da cultura de massas, que é o da apropriação de um código de alto repertório, através da massificação e da acessibilidade, a um nível inferior. Esta "queda" do código se dá para o bem, pelo acesso das massas a estes signos antes desconhecidos, a postura dos "integrados"; ou para o mal, pela impossibilidade da existência do artístico e o domínio do pastiche e do kitsch, a denúncia "apocalíptica".

Porém, as duas linhas que aqui assim deslizam, negação e entendimento do meio de comunicação de massa, devem nesta reflexão ceder lugar a uma preocupação de outra ordem com o cinema americano. É vital deslocar a questão do aspecto ideológico, seja qual for sua faceta: dominação eficaz, democracia eficaz, resistência eficaz. Interessa perceber a produção de massa sem deslocá-la ora para o pólo de quem produz, ora para o pólo de quem a recebe, ou dito de outra forma, não se fixar nem na relação produtores-cineastas-interesses econômicos que moldaram idéias em forma de filmes para atingir multidões, nem em multidões heterogêneas em sua relação com a mensagem. Afinal, por parte da

21. Como se encontra nos trabalhos da primeira fase de Roland Barthes, como "O Mito, Hoje"; In: Mitologias, São Paulo, Ed. Difel, 1985.

ideologia existe sempre a dimensão de que as construções deformam ou alienam o real; por parte da leitura sociológica, a idéia de que é na instância da recepção que tudo se resolve. Cabe enfim entender a mensagem veiculada dentro da vitalidade que lhe é própria e de sua capacidade de promover adesão.

Voltemos então por um instante à polêmica dos críticos Ortiz e Duarte. É certamente uma discussão rica, na medida em que engata outras, como considerar o cinema nacional como educador e possível de ser entendido pelos "caboclos" analfabetos, ou postular a qualidade superior do cinema "ianque", ou ainda sobre quais moldes deveria obedecer a implantação de uma produção cinematográfica nacional. Já seria difícil prender num esquema de conflito a polêmica em si, pois os temas se confundem: o cinema instruindo ou divertindo, o gasto desnecessário de dinheiro, o atraso econômico e social do país. Ortiz sonha com os filmes brasileiros ganhando prêmios em festivais internacionais, Duarte com cultura e universidades para o povo, antes de equipamentos para serem usados em filmagens. Tampouco o debate nacional versus exterior deve ser entendido como recuperação das antigas preocupações : este debate neste momento já inaugura um novo debate, não apenas uma releitura do antigo.

A breve polêmica entre os críticos vale por fazer parte da formação de um gosto pelo cinema americano. Este cinema em si firma-se aqui como uma discussão intelectualizada - suas características são esmiuçadas em colunas de jornais, simultaneamente num ensinamento que coloca o público em contato com um vocabulário próprio aos teóricos e numa formação de opinião na qual o cinema americano é duramente criticado pelas suas soluções

fáceis e obviedades. As críticas de jornais acoplam-se aos outros canais que articulam o cinema e passam a fazer parte da relação com o mesmo. O argumento interno dos críticos - a maneira pela qual eles justificam seu prezar ou não um filme, ou como escolhem os melhores e piores, põe em jogo um conceito de configuração estética de época. Como se verá adiante, a análise deles é em grande medida desagregadora da idéia de 'ampla aceitação' comumente associada ao cinema americano, visto que duramente criticam sua repetitividade, suas fórmulas fáceis e seus talentos mal-explorados. Esta relação necessariamente "intelectualizada" com o meio conjuga-se à produtividade das possíveis relações com ele.

O viés do conflito pressupõe um contínuo, posturas estanques em embate, implicando na perda da dimensão da singularidade e das diversidades do recorte no tempo histórico. O debate nacional versus exterior, finalmente, não permite ver a inserção do cinema americano como acontecimento singular, único em si, mas apenas como um desdobramento ou efeito de dominação. Por singular não entendo "original", aquele que aparentemente se oporia ao "repetitivo". A idéia de originalidade hierarquiza valores e não percebe na repetição a produtividade do que é dito, ou seja, não percebe o singular no que é repetido. Isso talvez explique também o desaprego à análise do discurso do meio de comunicação de massa, "massificante"...

É necessário que se entenda os valores culturais compartilhados dentro de um amplo contexto, que não pressupõe nem exterioridade entre o cinema americano e o país importador, nem entre o emissor e receptor de mensagens. Assim, vai-se além de uma

bipolarização do conflito, de uma história que condena espectadores a estabelecer relações já dadas, sejam de submissão ou de resistência.

Este amplo contexto funciona como o 'palácio' da imaginação nos termos de Paul Veyne: dentro dele constituem-se verdades da vida cultural, sendo este espaço o próprio espaço possível desta, não havendo uma negatividade repelida que deseje emergir. Assim os valores veiculados no cinema americano não estão apenas internacionalizados como também compartilhados dentro da sociedade - não seriam uma invenção contra a qual se oporia uma realidade (oposição realidade-aparência), já que o cinema efetivamente constitui realidade ²².

A idéia de "imaginação constituinte" prevê que cada época pensa e age dentro de certos quadros e constitui suas verdades históricas. Os valores propostos por Hollywood, como "o amor deve estar acima de tudo", "a justiça é igual para todos e soberana", "pode-se vencer na vida através do trabalho e da imaginação", "a mulher contém dentro de si desde a dedicada mãe até a mais sedutora vamp" estão compartilhados e reelaborados. Parte da cultura de seu tempo, não são uma invenção, mas a constituição de uma realidade.

Assim, a reflexão histórica não centra a análise exclusivamente no indivíduo entendido como a outra ponta do eixo mensagem-recepção, estabelecendo um vão entre sociedade e indivíduo ou entre comunicação e indivíduo. Esta causalidade

22. Veyne, Paul; 'Acreditavam os gregos em seus mitos?', São Paulo. Ed. Brasiliense, 1984.

pressuporá sempre a exterioridade. Antes de indagar se as mensagens divulgadas são falsas ou verdadeiras, percebe os programas de verdade de cada época.

Negar a relação de exterioridade não significa afirmar que entre 'público e tela' não há qualquer relação de poder. Por um lado, há filmes em que a ideologia é um pressuposto constituinte, como os filmes que retratam negros ou os filmes de guerra. Tais filmes, classificados como "filmes de mensagem", estão envolvidos por uma zona ideológica declarada, em que o uso propagandístico pressupõe formar gostos ou opiniões ²³. Mesmo quanto aos filmes aparentemente ingênuos é possível perceber as propostas envolvidas, como nas proibições do Código Hays, que será abordado adiante, quanto à insinuações de caráter sexual.

Entretanto, esta "intencionalidade" constitutiva dos filmes não fornece os limites da análise, que neste caso se reduziria à denúncia destes usos, acreditando em seus infinitos poderes conformadores. O viés do conflito é pertinente como uma entrada possível à questão, pois os valores do meio de comunicação de massa não se deslocam em uma sociedade livre de tensões. Deve-se lembrar que estas relações de poder apresentam-se cotidianizadas, na dinâmica própria do funcionamento da sociedade, numa rede produtiva que compõe o campo social. Produtiva, pois a relação não é compreendida pela dimensão restritiva e sim em sua positividade, numa dinâmica cuja energia provém do que se cria e estimula e não

23. Cripps, Thomas; Culbert, David; "The Negro Soldier (1940)"; Film Propaganda in Black and White"; In: Rollins, Peter C. (ed.); **Hollywood as Historian**; The University Press of Kentucky, 1983.

do que se nega. Descrever os efeitos do poder em termos negativos (exclui, reprime, recalca, censura, abstrai, mascara, esconde) é mal compreender esta dinâmica, pois o poder produz realidade, campos de objeto e verdade 24.

24. Como entende Foucault, Michel; *Vigiar e Punir*, Petrópolis, Ed. Vozes, 1977.

1.1 O Filme Enquanto Sonho

Das abordagens possíveis ao cinema americano, aquela que tem grande ressonância na crítica é a permitida pela aplicação dos esquemas psicanalíticos aos cinematográficos, o que convida a um breve comentário.

De maneira geral o espetáculo cinematográfico é associado ao estado alucinatório, de hipnose ou de sonho, o que amplia seus poderes de dissuasão. Para Christian Metz a obscuridade da sala de projeção leva a um "*estado fílmico*" que beira o devaneio e possibilita a hipnose coletiva. Barthes classifica o momento de assistir o filme como um de entrega, imobilidade, não reação e sonho consentido ²⁵. O espectador, expropriado de sua capacidade crítica por aqueles momentos, volta à vida com o acender das luzes.

Não se pode apontar tais idéias como novas. De certa maneira, estão recuperando as falas do começo do cinema que o viam como perigoso hipnotizador. Já Epstein identificava o filme ao sonho, ambos discursos visuais liberados da ação e dentro de um sistema de leitura irracional ²⁶.

25. Cf. respectivamente Metz, Christian "O Filme de ficção e seu espectador" e Barthes, Roland; "Saíndo do Cinema"; In: Guattari, Felix, Metz, Christian et alli; **Psicanálise e Cinema**, São Paulo, Ed. Global, 1980.

26. Epstein, Jean; Ismail Xavier (org.); **A Experiência do Cinema**, op.cit.

Entretanto, psicanalizar o fenômeno cinema se resume a nele encontrar a reprodução de processos inconscientes limitados a triângulos edipinianos e carências afetivas, para daí derivar seu alcance. Entretanto, deve-se considerar que o cinema está no campo social e na história, de forma que não cabe insistir na idéia de um "sonho coletivo" que os cineastas pudessem captar e fazer retornar em forma de filme. Afinal, eles não têm domínio sobre os processos de modelização que agenciam, e tampouco a libido é classificável em sexo ou grupos etários. Os meios analíticos para se compreender o cinema não devem ser os da psicanálise - linguagem morta, a-histórica - mas sim os meios fascinantes da produção capitalista, linguagem viva ²⁷. Além disso, a linguagem de Édipo há muito tornou-se senso comum, o que obriga a lembrar que o próprio discurso da psicanálise em seu funcionamento institui práticas e cria seus sujeitos.

Na análise psicanalizante do cinema, o desejo não é produtivo mas se faz representar, e o entendimento se dá através da falta ou do rebatimento do desejo sobre determinações familiares. Como se verá adiante, quando o desejo é entendido enquanto falta, a matéria-prima dos filmes - as estrelas - são apenas seres que possuem, ou são o que o simples espectador gostaria de ter ou ser. Ora, buscar o que as estrelas querem dizer em vez de como funcionam remete à lógica da representação, na qual a estrela não existe na vida da sociedade. Ela é apenas um reflexo da sociedade envolto em símbolos de status, de onde conclui-se uma natureza do recalque.

27. Cf. Guattari, Félix; "O Divã do Pobre"; In: **Psicanálise e Cinema**, São Paulo, Editora Global, 1980.

Não se pode porém nem entender o desejo como confeccionado pela indústria cinematográfica nem como espontâneo da multidão, mas considerá-lo em escala coletiva, constituído no social, constituidor de subjetividades. O desejo assim não consiste numa pulsão orgânica, indiferenciado. Ele não está centrado nos indivíduos ou num plano coletivo entendido como interação de indivíduos, nem num 'lado de fora' esperando para ser apropriado. Assim, faz-se a operação inversa no tratamento do inconsciente: enquanto a psicanálise em jogos reducionistas busca uma regra geral ou um referente geral interestrutural para ele, procura-se as diferenças numa dimensão do inconsciente também como produzido - inconsciente maquínico 28.

28.Cf. Deleuze, Gilles; Guattari, Felix; "Psicanálise e Familiarismo: a Santa Família"; In: **O Anti-édipo - Capitalismo e Esquizofrenia**, Rio de Janeiro, Imago Editora, 1976.

2. A Midia como Funcionamento

Trabalhar com os mass-media de uma maneira a não submetê-los a esquemas ideológicos ou explicativos de suas potencialidades a priori implica em trabalhar com a mídia dentro de seu próprio funcionamento, observando os signos que difunde, seu discurso, sua capacidade de constituição de sujeitos.

A articulação da mídia está dentro da própria subjetivação, não havendo como dela se apropriar de um nível exterior. Nesta articulação, o cinema convive com outras instâncias de produção de subjetividades, visto que a vocação totalizante do meio de comunicação se dá ao nível de difusão maciça de mensagens acopladas, e não ao nível de um englobar a tudo descaracterizador da singularidade. Esta é a dinâmica da comunicação de massa, e por isso, mais uma vez, não interessa recortar a questão em dois pólos mas sim percebê-la pelo seu meio, onde e quando se dá a veiculação de signos.

No estudo do cinema americano, é vital que se perceba inicialmente que os signos do âmbito cinematográfico circulam por diferentes campos além dos filmes em si. O imaginário do cinema hollywoodiano está intensamente presente, em cartazes de cinema (expostos em frente das salas exibidoras ou reproduzidos nas páginas finais dos jornais), revistas especializadas e não especializadas em cinema, álbuns, propagandas, músicas, críticas. O entendimento de cada um destes campos carrega discussões específicas em si, como a publicidade e a estrela, a estrela e seu público, a estrela sendo

constituída e constituidora de subjetividades, a formação de referenciais estéticos e de comportamento.

Os canais midiáticos organizam e simultaneamente criam elementos na medida em que os signos do âmbito cinematográfico, circulando por outros campos que não os dos filmes, produzem o que seriam "ideais de vida". Ao dizer que organizam não se infere que estão desorganizados e necessitem receber uma "forma", mas que tipificam, ou seja, sedimentam tipos quando os apresentam. Cuidado: ao dizer que fazem e desfazem não deslocamos a função "daquele que atua" para uma instância invisível, qual seja, o campo produtor de mídia em si (por exemplo, a equipe que escreve a revista de cinema ou diretor do filme). Este campo, imerso nas mesmas redes, é veiculador-produtor. Esta a característica própria ao meio de comunicação de massa: ao colocar, em circulação tais signos, faz parte da produção do social.

Os veículos midiáticos que envolvem o espetáculo cinematográfico, especialmente as revistas especializadas em cinema e as de temas gerais (conforme apresentado na introdução) destacam-se ao lidar com certos temas caros a todo um modo de ser amoroso, continuamente revisitados pelos clichês nostálgicos em foco: o relacionamento do casal, o amor, o casamento.

É possível ver estes objetos se delineando no âmbito do próprio discurso, uma vez que não se transforma o discurso destas revistas em signo de outra coisa, ou seja, em algo contraditório com o que está sendo dito. Assim, é possível evadir-se de duas aproximações-padrão que poderiam ser feitas aos signos que a revista veicula, que podemos observar partindo de um exemplo de temática bem comum à época.

Nos anos 50, enunciados que se dirigem a um público feminino giram em torno de uma série de " conselhos e proibições " sobre o que deveria ou não uma moça fazer. O eixo comum é o de impedir que aconteçam liberdades no namoro, focalizando o assédio masculino em seus sucessivos degraus. As cartas trazem moçasa que indagam até onde podem ir, como repara o que fizeram, etc. As imagens de "avançar o sinal" e "pisar em falso" compõem esta imagem de limites e abismos.

A conselheira da revista comenta sobre " certas liberdades " : " a grande maioria das consultas que recebemos gira em torno do mesmo. São rapazes que perguntam : "Será que as liberdades que ela me concedeu já concedeu a outros?" São moças que consultam : "Não me chamará de leviana se lhe conceder o que me pede? " A resposta é que " A mulher que tem, verdadeiramente, personalidade, não cede naquilo que acha errado. Mantém-se firme em todos os seus princípios (...) digna de respeito" ²⁹. A moça tãla permite "(...) liberdades que jamais deveriam ser consentidas por alguém que se preza da sua dignidade" ³⁰. Será que não sabe que " namorados e noivos que não controlam seus instintos antes do casamento sabem de antemão que se precipitaram e já levam para a vida nova uma consciência peizada (...) e debaixo de uma leviandade inconsequente, escondem um profundo amargor " ? ³¹

Assim, quando a "Pecadora Aflita" de Goiânia pergunta

29. "Da mulher para a mulher", O Cruzeiro, 16 abril 1955.

30. "De Mulher para a mulher", O Cruzeiro, 13 novembro 1954.

31. "Da mulher para a mulher", O Cruzeiro, 5 junho 1954.

"poderei andar de frente erguida?", a conselheira rebate: " Só o que poderá reabilitá-la no seu próprio conceito doravante, é um método de vida sadia, alimentado pelo desejo constante de não mais errar (...) errar é humano e (...) perdoável. Perseverar no erro é que é mau (...) se periclitou uma vez será bastante forte para não errar mais. Sob o ponto de vista fisiológico, pelo que me contou tenho a impressão de que não é grande a consequência do erro. É evidente, porém, que só um médico poderá falar de cátedra, mediante exame" 32. As funções de orientação refletem na reparação dos erros e nos hábitos de forma geral. " O beijo, em si, não oferece outro inconveniente senão o de ser um convite permanente a concessões maiores. Aconselho-a a que seja zelosa dos seus carinhos" 33.

Na mesma linha, astros e estrelas atuavam como experientes conselheiros. O astro Sal Mineo alerta que " não há nada pior do que uma mossa oferecida (...) às vezes um "não" prende mais do que um sim" 34. A jovem estrela Terry Moore complementa: " Em geral, as moças que fazem muitas concessões aos rapazes e que contam tudo o que fazem [não percebem] que essa popularidade será passageira (...) é preciso que a moça seja firme (...) Quando o namorado diz: - Ou você faz o que eu quero, ou então... Esse "ou então" deve ser respondido com um "adeus", porque, quando o rapaz gosta verdadeiramente da moça, no dia seguinte estará de volta, pedindo desculpas. E, se não aparecer mais, é porque não valia a

32. O Cruzeiro, 29 janeiro 1949.

33. "Da mulher para a mulher", O Cruzeiro, 22 maio 1954.

34. "Conselhos às garotas por Sal Mineo", Cinelândia junho 1957, primeira quinzena.

pena, como namorado" 35.

Frente a estas fontes, a análise poderia se encaminhar para duas direções: a primeira concluiria a respeito da repressão sexual, e das barreiras e dificuldades no relacionamento amoroso, reafirmando uma visão corrente que existe quanto à repressão sexual dos anos 50. A segunda diria que "a coisa está encoberta por debaixo disso", ou seja, se as revistas diziam como se deveria comportar, certamente é porque aqueles em questão não se comportavam assim, concluindo que as revistas exercem uma tentativa de manuseio, controle e ordenação dos comportamentos.

A primeira análise é extremamente ingênua, tomando os signos como expressão direta de uma realidade, incapaz de perceber tensões e jogos de poder nos enunciados. A segunda, igualmente ingênua, é de procedimento contrário, tomando os signos como indicativos do contrário do que aparece, na revelação do oculto por trás da superfície. Assim, a fonte só oferece interesse se for completamente desmentida.

Outros ainda veriam na aparição de tal questão uma naturalização, no sentido de que dúvidas semelhantes permanecem aparecendo, ou seja, ou são problemas que a mulher ainda não conseguiu superar ou são problemas transcendentemente femininos, cuja aparição ao longo do tempo só muda de forma.

Recusar tais análises não implica em, a título de isenção, considerar a fonte midiática imprópria para a análise histórica. Pelo contrário, trata-se de objetivar o trabalho no

35. "Problemas de gente moça", Cinelândia, primeira quinzena, março 1957.

discurso pronunciado, no discurso da revista, da música e do filme em seus elementos. Isso indica que o conhecimento está sendo produzido a partir do corpus documental, e que apenas a partir deste é que a análise pode ser realizada. As discussões emanam da documentação e são tecidas por dentro dos enunciados da mesma.

Embora tal discurso pronunciado na fala do meio de comunicação de massa seja quantitativo - chega a ser impossível nisso não reparar - esta quantidade deve ser entendida como característica do meio de comunicação e não como seu "explicador". A repetitividade dos media, ou seja, o fato de apresentarem incansavelmente os mesmos temas com pequenas alterações, amplia a potencialidade do que veiculam e indica as peculiaridades deste tipo de documentação. Entretanto, a multiplicidade e sua positividade - no sentido de produção de efeitos - não é aberta ao infinito, sendo coordenada também por funções restritivas. Assim, ao construir os temas veiculados pelo meio de comunicação de massa, nisto entendendo seu funcionamento, está simultaneamente constituindo-se sua dispersão, sua constituição de domínios. As falas próprias à cinematografia americana mostram o que estava em circulação e o que estava sendo constituído no recorte estudado.

Assim, o meio de comunicação que se pretende de amplo alcance não alcança a todos, o que não tem necessariamente nada a ver com um fato intencional. Simplesmente há regras para obtenção deste discurso, que, sendo constituído, não se dá sobre tudo e sobre todos ³⁶. Logo, o discurso não apenas não está reduzido a um

36. Foucault, Michel ; *L'ordre du discours*; NRF, éditions Gallimard, 1971.

jogo de significações prévias, revelando um mundo passível de ser decifrado, como é resultado de suas possibilidades de aparição.

Antes de prosseguir, uma última consideração. Não há signo que não tenha participação efetiva, ou seja, que deixe de produzir efeitos, permanentes ou dispersos. Ao veicularem signos, a revista, a música, a propaganda e o filme produzem verdades. Tais signos porém não são tomados apenas como um discurso em si, mas surgem na observação da tessitura destes discursos e das conexões que operam.

Cabe agora a desenhar as tramas tecidas pelos signos cinematográficos. Não seria justo obrigar o cinema a se unir a um desenho já existente, a figurar apenas como "exemplo" ou "ajuda" para reforçar as cores de uma história já traçada. Hollywood aparece aqui para esboçar - ou, por que não, para filmar - o período recortado e as maneiras pelas quais ele também pode ser narrado.

3.0 cinema nas cidades-espelho

Existiu um local privilegiado para o acontecimento cinema hollywoodiano nas décadas de 1940 e 1950? Local este em que o cinema americano tenha sido mais eficaz ou de maior significação? Teria sido a cidade de São Paulo, "metrópole emergente", ou a do Rio de Janeiro, porto, distrito federal?

Nestas décadas o Rio vivia um privilegiado momento de vida artística, de vida noturna, plena em bares e boates. As coristas, a noite em Copacabana, as mulheres, o samba - e posteriormente, a bossa nova - davam o tom da cidade. A presença do rádio e de seus auditórios, bem como das chanchadas repunha os elementos cinematográficos americanos dentro de linguagens assumidamente nacionais, fosse na instância da paródia ou da busca da originalidade. "Cartão postal do país", a beleza natural da cidade conjugava-se à efervescência de sua vida cultural, atraindo artistas que aspiravam à fama através principalmente do rádio e da mídia a ele associada ³⁷. Por sua vez a cidade de São Paulo se fazia enquanto um centro cultural metropolitano, orgulhoso de sua quantidade de cinemas e da qualidade e luxo dos mesmos. O crescimento acelerado apontava na direção da construção da metrópole afinada com as tendências do exterior.

37. Para uma descrição detalhada da vida artística no Rio de Janeiro, cf. Lenharo, Alcir; *No fim da estrada: a trajetória artística de Nora Ney e Jorge Goulart no tempo dos cantores do rádio*, Livre Docência, UNICAMP, 1992.

Neste período, a dualidade entre as duas cidades é exatamente uma das chaves mais interessantes de acesso a estes centros de difusão cultural. Nesta dualidade flagrante, uma cidade acabava por se moldar espelhando-se na outra. Nas décadas de 40 e principalmente de 50, é dentro de uma fala de progresso que se articula a cidade de São Paulo e o estado de maneira geral, entendido como berço de riquezas. A cidade de São Paulo surpreende na observação da imensa quantidade de cinemas que possui, ao lado da quantidade do público espectador ³⁸, bem como de sua constituição enquanto metrópole e exemplo de organização e crescimento.

A fala que celebra São Paulo como a cidade que sucede ao caótico Rio fica evidenciada quando da comemoração de seu IV Centenário, em 1954. Os bombásticos festejos paulistanos incluíram bandas civis, fogos de artifícios lançados do alto dos famosos arranha-céus, hotéis lotados e pessoas dormindo nas ruas, um grande prêmio turfístico, a inauguração da Catedral, a presença do presidente Vargas e do governador Kubitschek e mesmo a realização de uma missa campal assistida por aborígenes, hóspedes oficiais do prefeito Jânio Quadros e escoltados pelo então general Rondon ³⁹.

Na esteira do IV Centenário a distinção entre São Paulo

38. O crescimento vertiginoso da população e público de cinema se mantém de 1940 até a primeira metade de 1950. Em 1940, para uma população de 1.317.396 habitantes, os cinemas ofereciam 100.000 assentos. Em 1950 a cidade possui 119 cinemas e 35 milhões de espectadores por ano. Cf. a cuidadosa pesquisa de Simões, Inimá; **Salas de Cinema em São Paulo**, São Paulo, PW / Secretaria Municipal de Cultura / Secretaria de Estado de Cultura, 1970.

39. "Tire o chapéu à São Paulo - IV Centenário", **O Cruzeiro**, 06 fevereiro 1954.

e Rio que existia desde os anos 40 acirrou-se e definiu-se através da mídia, dos comentários de jornais, charges em revistas, etc. São Paulo passa a ter de ser aceita como exemplo de trabalho, metropolitismo e crescimento. A partir dos anos 40 o IBOPE - Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística - começa a realizar pesquisas para o mercado consumidor também nesta região, principalmente na capital, Jundiaí, Santos e Campinas. E especificamente em 1952, o IBOPE anuncia que iniciara a sondagem regular da opinião pública paulistana, a *capital bandeirante com 2 milhões*" 40, pesquisas estas fundadas na comparação entre Rio e São Paulo, incluindo pesquisas eleitorais e de audiência ao rádio ou de leitura de jornais, além de questões mais gerais. O investimento por parte do IBOPE indica que São Paulo deixa de ter população para ter público. Por parte do Orgão, o julgamento qualitativo indica o considerável número de habitantes da cidade, mas principalmente a constituição destes enquanto crivos de opinião e de consumo, fazendo com que também institucionalmente uma cidade se faça referência para a outra.

Toda a mencionada encenação de grandiosidade do Centenário alinha-se à fala de progresso que circundará a cidade e a sua população, já que " *o paulista está contente consigo mesmo, orgulhoso de sua edificação e, mais do que isso, ufano em poder ofertar à Pátria a sua melhor obra, o fruto de seu maior esforço e a jóia mais cara e mais preciosa do seu diadema de maravilhosas realizações - São Paulo, a mola propulsora do progresso nacional* "

40. Boletim das Classes Dirigentes, IBOPE, semana de 13-7 a 19-7.

41. Permanecerá clara a idéia da construção da cidade em expansão : construção de oito casas por hora, arranha-céus, o caráter cosmopolita, cafés que lembram os de ruas parisienses, metrópole visitada por artistas, palácio da arte moderna. Bem sabemos que ficou estabelecido o discurso de uma cidade com beleza de cimento, com a multidão que arrasta a todos em turbilhão, edifícios orgulhosos, a metrópole onde a mão do arquiteto substituiu a mão de Deus 42.

O cinema com suas salas magistrais não somente divulga o cinema americano na cidade como casa-se bem com esta fala de grandeza, como aparece na mencionada pesquisa de Inimá Simões. O hábito de ir ao cinema do paulistano insere-se numa atividade urbana e moderna, surgindo também como a oportunidade de lazer que desanuvia a também já estabelecida imagem do paulistano obcecado por trabalho. Por trinta anos as salas de cinema seriam centros de diversão, das imensas salas localizadas nos bairros às da luxuosa Cinelândia. As salas de bairro acabavam marcando o ponto nobre deste e se articulavam com o comércio local (presente nas propagandas patrocinadores dos "libretos" do espetáculo cinemagráfico). Os cinemas de bairro disputavam em número de lugares: no Brás, o Firatininga com 4.300 lugares e o Universo com 4.260; na Lapa, o Nacional com 3.250. A Cinelândia, delineada desde

41. "Tire o chapéu à São Paulo - IV Centenário", O Cruzeiro, citado.

42. Bastide, Roger ; "A mão do arquiteto, aqui, substitui a mão de Deus", 1958; In: Bruno, Ernani Silva (org.); **Memória da Cidade de São Paulo - depoimentos de moradores e visitantes 1553-1958**, São Paulo, Prefeitura do Município de São Paulo, publicação do Depto. do Patrimônio Histórico, Série Registros, 1981.

o final dos anos 30 pela inauguração de grandes cinemas como o UFA-Palace (1936), o Metro (1938), o Opera e Bandeirante (1939) tornou-se o espaço de diversão requintado da cidade: Av. São João, largo Paissandu, o Santa Efigênia, a avenida Ipiranga, com o cine Metro delineando a Av. São João no sentido centro-bairro ⁴³.

Arquitetonicamente, as salas de cinema buscavam 'refletir' a grandiosidade da cidade. O circuito cinematográfico paulistano, baseado no dos EUA, primava pelos "palácios cinematográficos". De fato, desde os primeiros cinemas da cidade, saudados como "modernos", há uma apropriação da estética americana e de sua definição de sala de exibição. Hollywood assimilou esta estética aos próprios cenários de seus filmes no período entre-guerras, um modern-look em parte já degradação do estilo europeu ⁴⁴.

O padrão arquitetônico destes "palácios" exprime a concepção de que o antes e o depois do filme fazem parte do espetáculo: colunas, espelhos, mármore, veludos, o gongo eletrônico precedendo a sessão e aquietando o burburinho da platéia. O exercício de visibilidade e socialidade exercido nos camarotes dos antigos teatros é transferido para as salas de espera, e o refinamento reflete-se tanto nos que frequentam o

43. Simões, Inimá, *op. cit.* . Seu trabalho é igualmente interessante, além do material fotográfico, pela postura pouco nostálgica de acompanhar os deslocamentos do cinema e vê-lo ainda atuante, embora não como 'acontecimento social' em si, mas adaptado a novas realidades (como os shopping-centers), ligado a outras diversões.

44. Anelli, Renato L. Sobral; *Arquitetura de Cinemas na cidade de São Paulo*; dissertação de mestrado, UNICAMP, 1990.

cinema, com trajes de gala nas inaugurações, e na Cinelândia com o que ficou conhecido por "casal IV centenário" - terno & gravata & colar de pérolas -; quanto nos que nele trabalham, traduzido no treinamento de etiqueta para bilheteiras, lanterninhas e porteiros.

De grande importância foi o Primeiro Festival Internacional de Cinema no Brasil, também no ano de 1954, produzido com uma verba cinco vezes maior que a do festival de Cannes e com 150 artistas internacionais convidados ⁴⁵. Afinal, nada melhor do que estrelas hollywoodianas para dar ares mais metropolitanos ainda à cidade. Mais que isso, o Festival teve um caráter de cultura cinematográfica e de informação, como se observa nos folhetos redigidos por Salles Gomes sobre o cinema russo, americano e alemão dos começos do século ou sobre a obra de Erich Von Stroheim, presença no Festival ⁴⁶.

Certamente o fato de São Paulo possuir um espetáculo cinematográfico de nível interfere na batalha entre as cidades. A

45. O Festival, de 12 a 26 de fevereiro de 1954, contou com verba de 20 milhões de cruzeiros e apesar da recusa de muitos astros de virem para cá, sucedeu-se bem na sua recriação de acontecimento hollywoodiano. Para as afirmações acima, O Cruzeiro em 23 de janeiro de 1954, artigos "IV Centenário da Primeira Cidade do Brasil", "Café, Fortuna de São Paulo" e "Primeiro Festival Internacional de Cinema no Brasil".

46. Cf. respectivamente folhetos redigidos por P.E. Salles Gomes, em colaboração com a filmoteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo por ocasião do I Festival Internacional do Brasil, fevereiro de 1954: Os Grandes Momentos do Cinema (descrevendo e comentando filmes como Cabiria, Itália, 1914; O Nascimento de Uma Nação, USA, 1915; O Tesouro de Arne, Suécia, 1919; O Gabinete do Dr. Caligari, Alemanha, 1919; Sinfonia de uma grande cidade, Alemanha, 1927; além da obra de Eisenstein e Charles Chaplin. O outro folheto é Homenagem a Erich Von Stroheim, com retrospectiva de toda a obra do diretor (especialmente os filmes mutilados) e com fotos do arquivo do próprio Stroheim. Biblioteca da Eca - USP - São Paulo.

mídia insistia em apresentar um Rio caótico, com personagens sustentados nos "pilares da malandragem" (como o batedor de carteiras, o aplicador do conto do vigário e o do conto do contrabando) ⁴⁷ e com um cinema em condições precárias. De fato São Paulo inaugurou cinemas desbancando o Rio de sua posição de capital do cinema ⁴⁸, pois os cinemas de bairro cariocas, diferentemente dos paulistanos, eram considerados pardieiros ⁴⁹. E mais, considera-se que São Paulo valoriza o espetáculo cinematográfico em si, pelas suas salas magistrais ou ainda por ter proibido a apresentação dos cansativos trailers (trechos de filmes apresentados antes ou após os cine-jornais), graças à iniciativa de vereador paulista ⁵⁰.

Em todo este mecanismo de diferenciação empreendido nas falas sobre a cidade para mostrá-la diferente do Rio, a grandiosidade não se resume ao crescimento físico, mas alia-se a uma questão de "cultura" que obviamente não se resume ao Festival Internacional. Dão idéia desta dimensão o MAM (Museu de Arte Moderna), o MASP (Museu de Arte de São Paulo), o TBC (Teatro Brasileiro de Comédia), a Bienal, a Cinemateca e a Vera Cruz. Os filmes considerados 'sérios' produzidos por esta última, de inspiração artística, atestam sua diferença em relação a chanchadeira Atlântida - há que se notar que a avant-première de

47. "Os sete pilares da malandragem", reportagens de O Cruzeiro, ano de 1948.

48. O Cruzeiro, 10 março 1952.

49. O Cruzeiro, 5 setembro 1953.

50. O Cruzeiro, 17 outubro 1953.

Caiçara (1950), primeiro longa metragem da Vera Cruz, aconteceu nos padrões hollywoodianos, com direito a banda de música e elenco acenando para o público ⁵¹. O fechamento da Vera Cruz em 1954 veio fortalecer a idéia difundida na época da necessidade de apoio governamental, de base financeira para a produção de bons filmes e de superação da concorrência desigual com o cinema estrangeiro. Pois tinha-se tido a impressão de que, afinal, a nossa indústria filmica atingiria uma solidez industrial capaz de assegurar-lhe a continuidade de produção (...) mas esta quis logo dar vãos muito altos sem dispor dos necessários alicerces financeiros. Deixou a produção nacional com suas produções fraquinhas feitas só talvez para garantir a lei do oito por um ⁵².

Ainda sobre a diferenciação da cidade de São Paulo, esta também se afirma na presença dos críticos de cinema como Paulo Emilio S. Gomes, Carlos Ortiz e Gustavo Dahl entre outros, que apontam para os cinemas francês, realista italiano e americano "de qualidade" (Frank Capra, Orson Welles) envolvendo universitários em suas discussões e incentivando o cineclubismo - atividade difundida não apenas na cidade como no estado de São Paulo nesta época. O Cine Coral, inaugurado no centro em 1958, completaria este crescente interesse por um cinema considerado de alto nível, adentrando os anos 60 exibindo a obra de diretores como Fellini, Antonionni, Resnais, Truffaut e de jovens diretores do Cinema Novo. Além disso, os críticos paulistanos "descobriram" o cinema japonês,

51. Simões, Inimá ; op.cit.

52. Filmelândia, janeiro 1955. Por "oito por um" o artigo se refere a determinação da apresentação em salas de cinema de um filme nacional a cada oito estrangeiros apresentados.

que nos anos 50 contava com duas salas de exibição no bairro da Liberdade (Tokyo, na rua São Joaquim e Niterói, na Galvão Bueno). Os paulistanos se juntavam aos imigrantes nas filas de cinema, dedicando uma admiração a Akira Kurosawa, Toshiro Mifune e Kinuyo Tanaka, entre outros, que adentraria os anos 60, quando aconteceram festivais de cinema japoneses e mais salas foram inauguradas no bairro Liberdade 53.

Para além da questão cultural, a fala de estabelecer diferenças se prende a uma naturalização daquilo que seriam os paulistas e os cariocas " em si ". Num primeiro momento impera a distinção behaviourista climática, e aí aparecem padrões de diferenciação que tem grande permanência, como a idéia de que o carioca está associado ao sol, ao mar e à facilidade de expressar o amor, enquanto o paulista enfrenta o frio, a pressa e a frieza que contamina as relações. Parece natural nas sondagens do IBOPE que os cremes tenham o destino certo das paulistas com sua característica de pele seca devido ao clima frio, e que as loções se destinem às cariocas, com suas peles necessariamente oleosas. Podia-se contar com charges de revistas da época enfatizando a distinção entre o namoro dos cariocas, repleto de beijos, e o namoro paulista, com namorados sentados em bancos de praça tiritando de frio 54.

Além da questão climática, existe o investimento na questão da obsessão pelo trabalho dos paulistas, um pouco associada à "frieza" de maneira geral, mas que dá a este povo caráter mais

53. Futemma, Olga; "As salas japonesas no bairro da Liberdade"; In: Filme Cultura - Embrafilme, número 47, agosto 1986.

54. "Assim eu vi São Paulo"; O Cruzeiro, 25 outubro 1954.

técnico. Por isso conclui um relatório do IBOPE à firma que gostaria de saber em que tipo de propaganda investir para São Paulo ou para o Rio: "o povo paulista é mais inclinado ao automobilismo, além de se interessar muito mais por vantagens técnicas que por argumentos de beleza" ⁵⁵. É interessante notar como argumentações quase impressionistas inserem-se na fala oficial de um organismo como o IBOPE e possibilitam as conclusões mais absolutas. Em pesquisa a respeito do hábito de barbear, conclui o pesquisador que "em São Paulo se dá mais importância à razão Economia do que no Rio (...) onde se consideram mais as razões de higiene e comodidade. Isso também demonstra que o Rio é cidade mais civilizada que São Paulo" ⁵⁶. A conclusão parece, obviamente, anteceder a pesquisa. Por ser simples e quase cãndida, seu poder de verdade estabelecida é multiplicado.

Tal argumentação foi curiosamente reiterada pelos meios de comunicação de massa e pelas explicações senso-comum ao longo dos anos. Há elementos trabalhados pela mídia que repõe questões anteriormente produzidas no próprio campo midiático. Por isso é possível presenciar Fernanda Montenegro e filha explicando, em um programa de TV em 1992, por que a recepção à sua peça *The Flash and the Crash Days* em São Paulo foi diferente da do Rio: os paulistas são mais fechados e se chocam mais perante as cenas de sexo, enquanto para os cariocas, mais "soltos", tudo parecera muito natural.

55. Teste de anúncio de Firestone, IBOPE, outubro 1944.

56. IBOPE, agosto 1949.

Localizar a realização da distinção entre as cidades de Rio e São Paulo através da fala da mídia indica que não existem as cidades prontas e concretas como locais a partir dos quais falar do meio de comunicação de massa. O cinema se delineia nas falas da própria cidade, na sociabilidade proposta arquitetonicamente pelas salas de projeção, e no que se diz delas. A cidade, espaço de experiências individuais e coletivas das pessoas, é igualmente constituída enquanto "local privilegiado" pela própria fala midiática. O acontecimento não é identificável unicamente a um local físico que o possibilite. Pode-se ver a cidade de São Paulo construída através deste seu orgulho pelo cinema e na maneira como se apoia no cinema para justificar seu crescimento.

Ao privilegiar a instância da mídia, tampouco a sala de exibição funciona como local do acontecimento-cinema por excelência. O glamour das salas do passado certamente é reforçado pelo seu desaparecimento físico, que ressoa ora na constatação do estado deplorável das salas atuais, ora na lembrança dos antigos frequentadores. Afinal, os "palácios cinematográficos" assumem descabidas proporções e não atendem aos propósitos das novas dimensões de lazer, sendo transformados em lojas, estacionamentos ou igrejas. Este glamour entretanto não limita o entendimento do funcionamento do cinema, devendo ser relativizado.

Embora as salas de cinema surjam como espaço luxuoso, imensas, convidando a uma sociabilidade e ao hábito de frequentar cinema, delineiam-se nas publicações de época outras falas a respeito da sala de cinema, que a indicam como espaço desorganizado e pouco glamourizado, em parte pelo comportamento nada recomendável do público. Inimá Simões identifica estes maus hábitos durante o

espetáculo de cinema (como dar gritos e dizer gracinhas de modo a esvaziar a dramaticidade das cenas) como do comportamento do público já no final dos anos 50, o que associa à crescente presença do migrante.

Com certeza tal afirmação precisa ser revista. Afinal, além de preconceituosamente reforçar a idéia do público seletos dos áureos tempos, queixas desta ordem são encontradas já no final dos anos 40. As colunas de boas maneiras disparavam contra os indivíduos altos ou que não paravam de se mexer em suas cadeiras ⁵⁷. Além disso, *é sabido que as salas de centro de S. Paulo são as melhores, talvez, de todo o Brasil. As mais dotadas de "comodidades", um conforto nem sempre compreendido e respeitado pelos espectadores que não se pejam de danificar instalações, cuspir e atirar pontas acesas de cigarros aos tapetes e outros "divertimentos" muito em moda por esses tempos que correm* ⁵⁸. Já surge assim, ao lado da imagem do "vestir o melhor terno", um certo vandalismo na considerada época áurea das salas. A idéia do espectador reverente e petrificado em sua cadeira funciona muito mais como um ideal romântico em relação ao cinema dos áureos tempos do que dá conta da dimensão de algazarra e divertimento que a sala de exibição compreende.

Em uma crônica de 1943 para o jornal carioca *A Manhã*, Vinicius de Moraes descreve de forma deliciosa os incômodos "maus fês", que infelizmente para os cinéfilos de todas as épocas parecem

57. "Como nos devemos sentar nas salas de cinema"; *Vida Doméstica*, junho 1940.

58. "Cinema - Crônica Melancólica", *DESP*, 04 julho 1948.

pertencer a uma espécie longe de extinção:

"(...) Primeiro, se instalam para acomodar a vista. Pouco a pouco vão saltando, tal salmões, ao sabor das tentativas escusas junto às nereidas solitárias, até as filas da frente. (...) Agora, o grande traço do mau fã é falar no cinema. O indivíduo, ou indivíduo, que fala durante a projeção, merece a força (...) Há os que lêem alto os letreiros, e esses são a peste. Há os sonambúlicos, que murmuram contra o vilão, torcem pelo "mocinho", avisam o herói do perigo que o espreita, engrolam pequenas frases a propósito de determinadas atitudes da heroína. São fãs idióticos, menos cacetes, às vezes até gozados. No entanto, dentro do tipo em epígrafe, o mais irritante é o que chuchota histórias que nada têm a ver com o que se está passando ali. É uma especialidade de mulheres, que vão com amigas ao cinema, para fazer hora. "Porque dona fulaninha disse, patatá-patatá, nhé-nhé-nhé, au-au-au, ela está com um vestido, minha filha, um AMORR!" Ai a gente vira a cabeça para trás, olha a faladeira, pensa mal dela, pigarreia e volta à posição normal. O cacarejo se smorza, mas é por pouco tempo (...)

O chupador de caramelos é outro, é tchoc, tchoc, tchoc no ouvido da gente, como se estivesse andando na lama ou coisa parecida. O fã cuidadoso para desembulhar balas também é um errado. O barulho do papel desembulhado devagar é muito mais irritante que o de desembulhar rapidamente e acabou-se a questão. E os casais enamorados, que desgraça! "Você gosta de mim?" "Gosto!" "Mas gosta mesmo?" "Mesmo!" "Muito?" "Muito!" "Mas jura?" "Juro, juro, e juro, pronto, tá satisfeito?" Depois, dois suspiros fundos

como os cariocas no último jogo com os paulistas (...). É recomeçar "Mas você gosta mesmo?...Etc..."⁵⁹

As figuras das amigas que fofocam juntas no cinema, dos fãs que torcem nas cenas de ação, dos enamorados e daqueles à procura de companhia reforçam que a sala de cinema, mais do que espaço arquitetônico definido, delineia-se nestes anos como o local de sociabilidade e de crescente liberdade, como espaço do namoro, e por que não, do erotismo. Ir ao cinema, além da diversão que se costuma atribuir ao ato, ganha outros tons.

No cinema, tendo ao lado/ o seu feliz namorado/ a garota é tão brejeira/ que faz sofrer um bocado/ ao homem que está sentado/ por trás da cadeira⁶⁰. O namoro no cinema aparece como costume difundido e em diversas intensidades: a ida à sala de cinema por vezes entra no terreno do perigoso, do exagerado, reforçando uma imagem que chega até nós, do sedutor escuro mesclado às temáticas românticas capazes de "virar a cabeça". Assim, quando a "brotinha do Rio" pergunta se deve aceitar os bombons do rapaz que conheceu há uma semana e que já a levou ao cinema, a conselheira de etiqueta responde: O errado já se deu, minha amiguinha: é você ter ido ao cinema com um rapaz que conheceu há uma semana somente. Pode aceitar os bombons, pois não vá magoar o rapaz recusando-os, mas quando receber outro convite para ir ao cinema, procure ir acompanhada de uma irmã ou uma amiga bem mais

59.Cf. Moraes, Vinicius de; "O bom e o mau fã"; In: Calil, Carlos Augusto (org.); O cinema de meus olhos; São Paulo, Cia das Letras, 1991, pp.25 e 26.

60."Garotas", O Cruzeiro, 15 março 1952. A seção "Garotas", sempre em versinhos rimados, discorria sobre características assim consideradas "femininas".

velha do que você ⁶¹. Assim, o programa "ir ao cinema", alimentado de seu antes e depois, intensifica-se na criação do espaço de exibição dos filmes, local escorregadio, onde o enlevo ameaça um comportamento porventura sedimentado, delineando assim especificamente o frequentador de cinema.

O "namoro no escurinho" funcionou como a localização de uma prática possível que se identificava às cenas românticas da tela, e que acabou por estabelecer uma imagem quase poética dos "anos dourados". De certo modo, as idéias de progresso e de glamour que envolvem o lazer e a cotidianidade das décadas de 1940 e 1950 remetem à idealização das mesmas, reforçando imagens que acabam funcionando como crivos e modos de acesso ao passado.

61. "Elegância e Beleza", O Cruzeiro, 10 outubro 1953.

" É melhor uma ignorância franca; prefiro dizer que não compreendo, mas que me esforço por compreender, a dar explicações como as baseadas no espírito da época"

Michel Foucault

"4. Anos dourados ": clichê nostálgico

Quando se fala em anos 50, embora nebulosas, surgem facilmente imagens que se convencionou ligar a estes anos. Imagens estas insistentemente produzidas por uma mídia que, nostálgica, revisita a famosa década dourada como a que abria todas as portas para a felicidade, plena de romantismo e possibilidades de enriquecimento e de ascensão social, constituindo o clichê dos "anos dourados".

A minissérie **Os Anos Dourados** (que foi ao ar em maio de 1986 pela Rede Globo) reviveu estes anos dourados, reforçando tipos como " a desquitada, a normalista, o jovem transviado, o conservador, a mulher submissa, o militar ⁶²" e estereótipos de "como se vivia", sendo eles sempre ligados à vida amorosa, à repressão sexual e à mencionada ascensão. Importante notar que tais estereótipos, na minissérie notadamente cariocas, reviveram também a idéia de que ninguém melhor que o Rio de Janeiro passou por esta década.

Não só a minissérie reatualizou a discussão como levou à uma recuperação das décadas de 40 e 50. Uma destas retomadas evidencia-se nas datas entendidas como românticas - o dia dos namorados, por exemplo -, quando se investe - no romantismo perdido e idealizado destas décadas, especialmente no tocante aos anos 50.

62. "Os Anos Dourados voltam, agora para sempre"; In: **O Estado de São Paulo**, 20 outubro 1990.

"(...) Nunca se "melou" tanto como nos anos 50 (...) mas há quem afirme categoricamente que a data mantém o mesmo encanto dos anos dourados, quando os corações das mocinhas recatadas eram embalados por melodias apaixonadas de Frank Sinatra e Nat King Cole (...) só os métodos mudaram (...) [mas] tudo continua sendo um sistemático ritual da busca do par" ⁶³. A idéia de um romantismo inabalável não só postula a naturalização de uma ' sensação ' - privando-a de sua historicidade e condições de emergência - como ao mesmo tempo aponta para os anos dourados como o local privilegiado para tal romantismo.

É possível a observação de outras recuperações da década. Em 1991 foi inaugurado na cidade de São Paulo um bar que busca reviver a "magia" dos anos dourados. Posters de fotos de astros hollywoodianos enfeitam as paredes enquadradas, ao som do rock do fim dos anos 50 que vem da juke-box, garçons vestidos a caráter servem os sanduíches "Elvis, the King", "Love me tender" e "Little Richard" e as saladas "Paul Anka" e "Only you". Segundo os donos do bar, reviveu-se aquilo que em vários lugares do mundo, com vários tipos de juventude, (...) se repete, num clima, (...) alegria de viver, (...) descontração, (...) música quase que ingênua (...) parece que isso não muda, não acaba ⁶⁴.

Outro investimento que se expressa

63. Correio Popular, Campinas, 11 junho 1989 e 12 junho 1991.

64. Declarações dos donos do bar Little Darling, Jornal do SBT, junho 1991. Na fala deles, o rock aparece como o elo de ligação entre o passado e o atual. O Twin Express, inaugurado em 1992 na cidade de Campinas, possui cardápio semelhante e contra-página contando sobre os anos dourados e o rock, investindo exatamente no mesmo discurso.

imediatamente no plano musical: a recuperação das baladas românticas dos 50 nos comerciais de televisão. O uso de tais músicas, geralmente arremessadas das telas da TV para as paradas de sucesso, indica uma estratégia de apresentação de status. De um lado a busca de um som diferente mas já carregado de cargas emocionais, simultaneamente pouco acessível dada a impossibilidade cultural de se conhecer a tais músicas. De outro, a recorrência pelas músicas ao mesmo status de dourado, de uma época de riqueza e romantismo, para nesta "aura" apostar os produtos anunciados.

A fertilidade de apontar tal discussão, além de mostrar como uma época constrói seu passado, o que é extremamente potencializado no campo da comunicação de massa, reside em apontar para uma discussão sobre uma efetiva formação de um gosto empreendida pela mídia. Louis Armstrong, considerado "brega" em alguns meios há tempos atrás, foi revitalizado pela mídia com a música **What a Wonderful World**, no filme **Bom Dia Vietnã** (Good Morning Vietnam, 1987) e no comercial do cartão de crédito. Semelhante a outras iniciativas, a dupla Pet Shop Boys regravou Elvis Presley (**You're always on my mind**); **Unchained Melody** do lacrimoso filme **Ghost** (1991) ficou em primeiro lugar nas rádios - inclusive por fazer recordar o filme, mecanismo próximo ao que ocorria nas décadas de 40 e 50. Não se trata do brega "ter virado moda", mas da sua reatualização como parte do gosto.

Em uma análise mais recente, verificou-se inclusive uma reciclagem destes gostos musicais - já no fim de 1991, a música dos anos 60 ganhava força enquanto a moda visitava os anos 70, com calças bocas de sino, cabelos longos, bijouterias... De certa forma

este movimento potencializou-se com a exibição da minissérie **Anos Rebeldes** (julho-agosto de 1992, pela TV Globo), em sua pretensa influência sobre as manifestações políticas pelo impeachment do presidente da República Fernando Collor de Mello.

Em uma concepção talvez já senso-comum de kitsch, estes fenômenos de reciclagem estética seriam analisados como periodicamente assumidos enquanto artísticos para satisfazer uma moda, ou pior, como transferidos de seu real status e contexto para figurarem numa proposta diferente daquela para a qual foram criados ⁶⁵. Ou seja, analisados como algo usado em lugar que não lhes cabe, configurando a má-citação. Neste entendimento, cabe apenas ao contexto explicar a aparição ou não da música em determinado momento. Porém, é preciso entender não somente a potencialização deste novo uso como a vulnerabilidade da idéia de um gosto padrão para julgar a mídia, sendo que realmente ela participa da constituição deste gosto. Tal noção de kitsch peca por lidar sempre com uma idéia estéril, a de insistir na exterioridade do meio de comunicação de massa em relação ao público.

Vittorio Gregotti evita entender o kitsch como simples queda de referenciais da elite perante as exigências do consumo de massa, pois a maneira como o kitsch empreende a transferência de significados acaba por inaugurar novos funcionamentos ⁶⁶. Isso poderia se aplicar a relógios em forma de chaleiras ou à música de Cole Porter no comercial de automóvel. Afinal, o kitsch pode ser

65. Cf. Dorfles, Gillo et alli ; **Kitsch - the world of bad taste**, New York, Bell Publishing Company, 1968.

66. Gregotti, Vittorio; "Kitsch and architecture"; In: **Kitsch - the world of bad taste**, op.cit..

entendido como a conexão com o ambiente industrializado e simultaneamente como o exorcismo do mundo do consumo de massa. Sua fragmentação em detalhes, sua tendência a ser monumental e sua discutível qualidade apontam mesmo para um simulacro de si ⁶⁷.

Há que se considerar também que rotular as recuperações dos anos 50 como kitsch com intenção pejorativa, ou seja, criticar os designios da moda, não leva em conta a reatualização dos signos num "reviver" de uma época. Há talvez naquele que reatualiza os signos dos anos 40 e 50 uma sensação de superioridade em relação ao passado, pois vive-se a ingenuidade romântica ao mesmo tempo sabendo-a superada. Assim a onda nostálgica tem muito da apreciação do bizarro neste domínio do passado, cotidianizado. Além disso, o revival nostálgico igualmente glamouriza aquilo que em estado bruto não mantém vínculos com o presente. Assistir a um comercial de TV de 30 anos atrás pode ser uma experiência hilária, especialmente pelo padrão de beleza e vestimenta que apresenta. A calça boca-de-sino e os cílios postiços reciclados atualmente, porém, são inquestionavelmente up-to-date.

Perante a riqueza que reside na recuperação dos anos 50, nada seria mais infrutífero do que buscar discutir caso a caso a pertinência das diferentes leituras dos "anos dourados", taxando-as de "certas" ou "equivocadas". O vital é admitir que estes anos 50 criados na mídia são a referência pronta de todos canais, não só midiáticos, mas do próprio fazer histórico. Mas afinal, o que são tais anos dourados?

67. Idem, *Ibidem*.

A expressão "anos dourados" está na mídia por uma época que parece não se saber determinar bem qual é: algo que gira entre um momento de ingenuidade e tranquilidade e seu esfacelamento que parece se dar pela juventude transviada (leia-se James Dean ou Marlon Brando, geralmente), rock, ou mesmo pela introdução da indústria cultural. Ou seja, há uma ordem estável que desmorona na presença da contraposição e questionamento de costumes.

Ao se lembrar que a indústria cultural já estava plenamente instalada no Brasil pelos rádio, cinema, discos e pelas altas tiragens de jornais e revistas desde os silenciosos anos 40 (vide o caso de *O Cruzeiro*) ; ou que o "desvio" proposto pelos filmes rebeldes vem se encaixar graciosamente em todo um funcionamento de Hollywood e em um ditar de comportamentos sempre presente - para ficar só no caso do cinema -, pode ser que fique mais difícil achar tais anos dourados. A "quebra" que habitualmente se vê na figura de James Dean, em seus filmes e em sua morte (esta, com bom atraso, tratada no Brasil com algum furor) não foi vista como tal consensualmente em sua época. Por isso podia comentar a revista *Filmelândia* que *o fenômeno Rodolfo Valentino está-se repetindo com James Dean* 68.

Finalmente, não faz sentido remeter o fim dos anos dourados à aparição de uma indústria cultural não apenas devidamente constituída como veiculadora de temáticas morais, sendo que esta fez parte destes mesmos anos. E assim, talvez estes fiquem sendo dourados apenas porque já aconteceram - e portanto, por estarem localizados no "passado" e por residirem na memória grata

68. *Filmelândia*, setembro 1956.

da juventude daqueles a quem se destinam as linhas jornalísticas e outros investimentos da mídia.

Sobre o que versa então este clichê? Usando como fio condutor o próprio discurso difundido pela mídia, em sua banalização e velocidade características, a reportagem da revista **Manchete** "Os anos 50, a década do sonho dourado" começa a responder ⁶⁹. Nas fotos, as alunas do Instituto de Educação fazem ginástica com saínhas, e depois normalistas tiram fotos em poses de amizade bem comportadas. Entrevistados vão desfilando seus relatos sobre a época, ressaltando a autoridade que possuem para falar dela. Pois, se afinal estavam lá, é dado ao seu relato o estatuto de verdade, identificando memória à história. Neste procedimento, se esquece que os entrevistados criam e são produto da criação da imagem de uma época, não possuindo nada que os redima de participar da revitalização dos clichês e de um retrabalhar de imagens e idéias.

Mas na reportagem - como em tantas outras instâncias - tais relatos serão considerados reais por virem de gente que viveu *aqueles tempos - que hoje voltam à moda na custa da nostalgia* - [fornecendo] *um retrato sem retoque dos anos 50*. Este retrato vai dizer que *em todos os campos competia-se muito para saber quem era mais veloz, mais ágil, mais bonito, mais elegante*. Aqui entra a juventude transviada carioca com suas vespas e lambretas - recorrentemente entendida como dentro da época e como anunciadora de seu final: adiante a reportagem diz que quando o rock explode,

69. **Manchete**, agosto de 86 - provavelmente a reportagem seguia a "onda de nostalgia" provocada pela minissérie.

acaba a vida bem comportada, reafirmando a confusão de quando começa e quando acaba a década.

Os depoimentos continuam: foram anos maravilhosos: as pessoas se vestiam melhor (...) Acho que a juventude era mais feliz e a vida mais saudável. Este é infalível: O que a mulher ganhou em liberdade perdeu em romantismo (...) Havia mais pureza, mais inocência. As pessoas se conheciam mais, (...) se andava pela calçada da Avenida Atlântica e se podia cumprimentar no mínimo 20 pessoas. Hoje, nem dez. Outro depoimento dirá igualmente que as pessoas podiam sair à rua com quantas jóias quisessem, sem medo. As pessoas podiam sentar nas cadeiras de calçada de um botequim, bater um papo e tomar um tranquilo cafezinho, sem medo de ser assaltadas. Surge assim no depoimento de Cyll Farney o constante tema da violência e da perda de uma sociabilidade. Tal abordagem circula por diferentes meios, na fala cotidiana, na construção acadêmica. Em Richard Sennett, a primazia da intimidade desprivilegia o espaço público moderno e a sociabilidade que este pode articular; o político se apaga na predominância da personalidade⁷⁰. Com certeza este autor não admitiria o rótulo de nostalgia, pois para ele retratar o passado com imagens de surgimento e declínio de um modo de vida específico pode levar apenas ao saudosismo e à paralisante resignação ao presente. Mesmo assim vê no fim da sociabilidade e na ausência do político um poder destruidor e uma cultura da perda e da falta.

Proseguindo nos relatos, ouve-se Cauby Feixoto dizer

70. Cf. Sennett, Richard; O Declínio do Homem Público - as tiranias da intimidade; São Paulo, Cia das Letras, 1998, p.317.

que as coisas eram bem mais calmas, suaves. Podia-se namorar na rua, sem medo. A base de tudo, nos anos 50, era o amor. Os filhos conversavam mais com os pais e havia fraternidade nas famílias (...). A gente ia aos bailes, conhecia garotas e se apaixonava (...). As pessoas eram mais felizes.

Mas a revista - bem como outras vozes! - não fornece apenas o retrato dourado da época: há sempre que se lembrar o que a década leva de ruim, infalivelmente a repressão sexual e a submissão feminina. Daí deriva toda a comparação da vida sexual nos anos 40-50 com a quebra posterior da revolução sexual. A repressão naqueles tempos, principalmente em relação às moças, era muito forte. Era uma época de machismo ⁷¹.

Além disso, a hipocrisia é vista como central no relacionamento dos casais tradicionais, na consagração de uma moral rigorosa que, naqueles anos 50, começou felizmente a sair de moda ⁷². Fica evidente aqui o procedimento de comparação: Nossa, como as coisas mudaram! Ainda bem! pelo menos, o inferno do sexo como pecado e proibição aliviou bastante nestes 30 (nossa!) anos ⁷³.

A pequena crônica do jornalista João de Albuquerque, que pretensamente "ilustra" os anos 50 via linguagem literária, trilha por todos os lugares já pisados: o jovem casal que não ultrapassa os beijos no namoro, o jovem procurando inspiração nos heróis de cinema para ganhar a coragem que não possui. A

71. "Os anos 50, a década do sonho dourado", citado.

72. "Um time de campeões", *O Estado de São Paulo*, novembro 1986.

73. "Ah, que belos anos!", Caio Fernando Abreu; *O Estado de São Paulo*, junho 1986.

namoradinha era para a matinê de domingo, alguns beijos no escuro, alguma bolinação discreta, no caso das mais "esclarecidas" para tudo desaguar num casamento ou num novo namoro 74.

A crônica associa o que é infinitamente associado a este momento: o cinema hollywoodiano ao romantismo predominante. O cinema, na ingenuidade dos seriados, no amor explorado nos filmes, nos galãs e estrelas e nos valores que propagam é encarado como representativo de um momento mais puro e apaixonado. Os artistas como que simbolizam com suas faces e com a recordação ainda fácil de seus nomes um tempo em que o cinema também era "leve", divertido.

Mais ainda, a crônica explora a temática da repressão sexual, que não vem por acaso. De um lado, ela é a constituição de um clichê explicativo para os anos 60 e sua liberdade sexual. De outro, tem a dizer da "consciência culpada" com que as falas - incluindo a mídia - buscam simultaneamente arranhar o brilho dos anos dourados, lembrando que "não era bem assim". Procedimento de desvendamento, busca-se mostrar a fragilidade de aparências e denunciar a crueza da verdade por detrás destas. Ou seja, acredita-se no que as "representações de época" tem a dizer considerando-as de "segunda geração" - devem ser explicadas, desvendadas, lidas pelo seu avesso, enxergando as contradições por debaixo da pacificadora casca dourada.

Destes anos se dirá: *Anos 50 - a década dourada das contradições (...) faltava indústria, mas a sociedade bailava no*

74. "Os anos 50, a década do sonho dourado", citado.

Golden Room do Copacabana Palace. Embora anos de repressão braba, havia mais cortesia, mais respeito ao próximo na convivência pública. As candidatas a miss fumavam nos bastidores, o que nenhuma mãe de família fazia na rua. Foi uma época de fachadas e bastidores. Na superfície, brilho e riqueza; por baixo, os falsos brilhantes ⁷⁵.

Neste funcionamento, se reforça um clichê, ao mesmo tempo em que se propõe desmontá-lo, ressaltando de quando em quando que havia " pobreza ". Longe de esvaziar a argumentação, este procedimento muitas vezes cria uma mística, por exemplo, em torno do cinema nacional: as chanchadas, que reaproveitavam a influência dominante do cinema americano e que compensavam a pobreza de recursos com inventividade e deboche - o famoso improviso, tábua de salvação quando a qualidade das produções brasileiras está na mira da crítica. Assim trabalha Sérgio Augusto, em seu **Este Mundo é um Pandeiro** ⁷⁶.

Aliás não é só em relação à chanchada, vendo-a em sua originalidade e não como imitação, que Sérgio Augusto busca o desmonte. No mesmo livro, a denúncia dos anos dourados como de ouro falso são corroboradas por números de analfabetismo e miséria. Questiona: o trailer musical **Assim era a Atlântida** vendia um paraíso de abundante felicidade e harmoniosa distribuição de esperança e alegria - seria assim mesmo o Brasil dos anos 40 e 50?

75. Conforme a nota anterior.

76. Augusto, Sérgio, **Este Mundo é um Pandeiro**, São Paulo, Cia das Letras, 1989.

E, informando-se na obra de F.Weffort ⁷⁷, continua: Em 1950, a vida média do brasileiro não ultrapassava os 54 anos. Por culpa de um vergonhoso sistema educacional, possuíamos um dos maiores contingentes de analfabetos do continente (...). No campo econômico, o panorama tampouco justificava maiores esperanças no futuro: 17% da população detinham 63% da renda nacional (...). Apesar da euforia desenvolvimentista do governo JK, a um ano de seu término o Brasil ainda andava de pires na mão (...). Nossas metrópoles se desumanizaram (...) a partir do surto desenvolvimentista do governo JK, na segunda metade dos anos 50. Mas antes não era folgado e ríseo o cotidiano dos urbanóides menos assistidos pelo rateio da riqueza nacional.

Sérgio Augusto aponta, além dos dados estatísticos, a idoneidade das chanchadas, que alfinetavam os transtornos da vida nas cidades, ao mesmo tempo em que contagiadas pelo verde-amarelismo (...) assimilaram, readaptaram e disseminaram o discurso populista dominante ⁷⁸. Esta denúncia falha por perder a própria potencialidade do clichê construído. Para entender a produtividade dos signos do cinema hollywoodiano é preciso prescindir de justificar um painel pronto das décadas de 40 e 50, vendo-as se desenharem enquanto trama.

Os anos 50 - anos dourados - não podem ser recuperados na teia da documentação por um olhar informado pelo clichê que se constituiu dos anos 50, qual seja, o olhar de afeto que se volta

77. Weffort, Francisco C.; *Populismo na política brasileira*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

78. Augusto, Sérgio; *op. cit.*, pp. 164, 165 e 175.

nostálgico para o acontecido (e perdido) ⁷⁹. Este olhar, comparativo (porque compara com o momento atual), parece reencontrar uma existência idílica, e vê por exemplo anos sem violência, da "descoberta do amor", das portas das casas entreabertas por não se temer aos ladrões, das moças tranquilas voltando sozinhas para casa à noite. A violência condizente à época aparece assim escamoteada pela memória grata.

Mas o olhar nostálgico só encontra tal tranquilidade porque compara com o atual - ou seja, confronta duas concepções de violência, no exemplo citado, de forma indiscriminada, esquecendo de sua historicidade. Foi um olhar atento ao "medo" nos anos 50 se depara com a violência da própria época, igualmente intensa. A morte espreita na esquina sob a forma do trânsito assassino do Rio de Janeiro ⁸⁰ e o medo do ataque sexual paira no ar amedrontando as moças. Uma revista sensacionalista como **Detetive** relata minúcias de ataques sexuais ocorridos nos EUA, enquanto "sociólogos" associam o crescimento de assaltos sexuais a senhoras, moças e crianças (depois das dez ou mesmo durante o dia), ao meretrício e à deficiência no policiamento ⁸¹. O programa "Detetive no Ar", da rádio Difusora (proibido para menores) conta às dez da noite " *os crimes sexuais que varrem o país para satisfazer instintos*

79. O mesmo olhar reencontra a prática política perdida nos anos 60 - anos combativos, como em Ventura, Zuenir ; 1968, o ano que não terminou, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1988.

80. Assim denuncia a revista **O Cruzeiro** os 4500 desastres no Rio em 1948, acusando os gnobs com seus carros importados, os taxistas exploradores e os guardas comprados com gorjetas. **O Cruzeiro**, 29 de janeiro de 1949.

81. **O Cruzeiro**, 24 novembro 1951.

bestiais" 82. É importante perceber que o olhar nostálgico acaba por acusar e lamentar a perda no momento atual, mas simplesmente por tomar um momento como referência do outro: daí para o julgamento é apenas um passo.

O exemplo de violência acima introduz o desmonte do clichê dos anos 50, pois é este clichê que parece insistir em informar o olhar daquele que se volta para estudar a época: o romantismo, o baile, o medo do comunismo, a ascensão e o consumismo (como a compra do automóvel, da geladeira, do aparelho de rádio e posteriormente, do aparelho de TV). É claro que a fixação de tais imagens não é aleatória, visto se encaixarem numa fala eufórica de progresso que a própria época produziu de si, o que é observável por exemplo na publicidade. Mas é neste sentido que vale perceber a constituição destes anos 50 que se fixam e permanecem, ou seja, do clichê que permanece referente ao discurso da própria época, auto-referência para a qual as noções de "progresso" e "glamour" são decisivas.

Quanto aos anos 40, atrás chamados de "silenciosos", já destes não restam estereótipos nítidos a serem retrabalhados pela mídia (ou outros canais) em suas recriações. Geralmente são considerados desinteressantes, desglamourizados, principalmente no que se refer à primeira metade da década. O fim da guerra, a falta de horizontes, os traumas, assim retrabalhados pelo cinema, contribuem para o silenciamento a respeito de tais anos. Cabe apontar aqui para a existência do não-clichê. Anos sem apelo, sobre os quais se silencia, dando corpo à idéia do véu do Estado Novo

82. "A verdade sobre os tarados", *Filmelândia*, novembro 1953.

impossibilitador. Porém, como já se disse, foi quando a comunicação de massa teve sua impulsão, firmando-se enquanto constituidora de subjetividades e disseminando suas temáticas. No Brasil pós-guerra há a explosão das salas de cinema, de suas matinés, de seus ambientes majestosos. Há uma atenção voltada para o "estrangeiro" e uma internacionalização marcante. A mídia participa deste movimento de "se voltar para o futuro e para o exterior", da auto-confiança destes anos, constituindo a referência que sustenta a possibilidade da construção do clichê.

Neste mesmo mecanismo, já os anos 60 se delineiam como reativos aos 50, como capazes de romper amarras morais cuidadosamente atadas no momento anterior. Flagrantes neste entendimento são as noções de "rebeldia" e de ativismo político, exploradas pela "minissérie - continuação" de **Anos Dourados**, a **Anos Rebeldes**. Seus personagens, estranhamente oniscientes de seu "tipo social", buscam apressadamente mostrar a reação aos padrões anteriores. Importante notar como se afirma que é a partir das emanções da minissérie que se criou uma "disposição" política, que possibilitou aos "*filhos da rebeldia*" descobrirem "*as delícias da manifestação estudantil*"⁸³, não em um renascimento desta década, mas numa continuação: "*os anos rebeldes continuam*", comandavam os caminhões de som nas manifestações, enquanto tocavam **Alegria, Alegria**⁸⁴.

Curioso no entanto como esta reconstituição causou mais

83. Folha de São Paulo, 16 agosto 1992.

84. Idem, 12 agosto 1992.

desconfiança que a dos **Anos Dourados**. Simples inferioridade criativa ou inadequação ao tema? Talvez tenha causado reclamações por ser de um passado mais "recente" e deixar todos à vontade para dar seu testemunho de como viveram a época e protestar que a *"minissérie imbeciliza o militante de esquerda (...)"* e *desmerece a memória e a atualidade da esquerda brasileira*" ⁸⁵. Daí conclui-se que os anos dourados já são verdade bem mais estabelecida no senso-comum, anos sedutores que têm a exata facilidade de envolver sua audiência.

Em relação a estes anos dourados, a permanência de certas "imagens" artificializa um clichê que passa a ser o único a que recorreremos. Clichê que, como se viu, é reaproveitado pela mídia como proposta de reproduzir uma realidade, ou pior, com a pretensão histórica de apresentá-la aos que não a viveram. Mais grave ainda, é o clichê que desperta a nostalgia e se antecipa ao pesquisador.

O "desmonte" de que aqui se fala não é o desmonte feito em si, ou seja, não vem substituir uma suposta realidade por outra, esta sim mais real. Não desmente o brilho dos anos dourados para afirmar o contrário, mas para combater o clichê, enfim, histórico. O que o desmonte vem dizer é que não existe este "real verdadeiro", reais anos 50 a serem encontrados. Cabe assumir a sua construção, desta forma desimpedida da nostalgia, questionando o glamour das décadas douradas e tudo a que elas remete (como as salas de exibição impecáveis, por exemplo). Porém, o objetivo não é declarar o não-glamour, na óbvia perspectiva de que todo

85. TV Folha, Folha de São Paulo, 09 agosto 1992.

acontecimento tem seu revés, mas perceber a produtividade desta glamourização.

A mídia usa dos clichês para fornecer um retrato histórico congelado da época - e para isso faz com que uma época seja o antecedente e causador lógico da outra, como se viu, tanto na constituição da insuportável repressão sexual dos anos 50 como no convite às mudanças nos anos 60, quanto no não-clichê dos anos 40 como de algo contido que explodiria em cores com a posterior abertura a um american way of life. Num esforço no limite didático, cada década parece existir por si. Talvez o estereótipo seja mesmo um "oportunismo", que coloca quem a ele recorre sempre ao lado da força da linguagem ⁸⁶.

Através da atuação do meio de comunicação percebe-se as maneiras pelas quais a história se fixa, evitando dar aos clichês o status de verdade poderosa que resiste ao tempo, mas sim de verdade construída no decorrer do tempo. Compondo a sua trama, o historiador cria o "tecido da história", no qual nem os fatos existem isoladamente, nem há uma relatividade total da história. Para Paul Veyne, esta noção de trama implica assim numa mistura de causas materiais, fins e acasos, enfim, uma trama com um drama interior na qual o fato, enquanto cruzamento de itinerários possíveis, só o é dentro da trama ⁸⁷.

No desmonte de clichês e conseqüente desenho de um

86. Cf. Barthes, Roland; "Escritores, Intelectuais, Professores"; In: **O Rumor da Língua**; São Paulo, Ed. Brasiliense.

87. Veyne, Paul; **Como se Escreve a História**; Brasília, Editora Universidade de Brasília, 1982.

painel que deriva do recorte, o exercício do historiador não remete a verdadeiras falas, mas à verificação de condições de surgimento e de permanência de certas falas e à possibilidade de uma outra constituição do mesmo momento-espaco, não se pretendendo mais crítica ou acertada, mas se sabendo tão possível quanto.

Desponta assim um outro painel, cenário, paisagem, que, diferente do que o nome sugere, não é "pano de fundo". Não é encontrado pronto mas construído a partir do material. Tampouco é fotografia tornada possível exclusivamente a partir do material, mas desenho, esboço, criação. Este cenário encontra seu funcionamento - e motivo para aqui se colocar - nas falas que estão em circulação, no que está sendo dito pelo cinema, através dele e sobre ele. São elas que desenharam a problemática.

PARTE 2

A PRODUÇÃO DO ESPECTADOR



* Girl at the Mirror, de Norman Rockwell
capa Saturday Evening Post, 6 março 1954.

5. O "espírito americano" : alguns comentários sobre ideal democrático, guerra, keep-fighting e escapismo

O caráter de exterioridade atribuído ao cinema americano e sua influência, geralmente entendida como má, são temas tanto presentes na fala de seus contemporâneos quanto nas falas posteriores que buscaram analisar este meio de comunicação.

O cinema hollywoodiano é articulador de comportamentos e constituidor do espectador, não por emanções que partam exclusivamente dele, mas no uso que faz de temáticas e valores de seu próprio tempo. Os padrões de moral que os filmes apresentam, o padrão de beleza que as atrizes expressam, a exploração que a mídia faz da intimidade, o discurso psicanalítico aplicado à fala dos filmes e de seus críticos, o que os críticos liam e o que se achava de cinema, todas estas falas funcionam enquanto produção de seu sujeito.

Em relação a estas "falas em circulação", muitas vezes difundiu-se a idéia de que falavam de um mundo distante, essencialmente americano, de pouco apelo para os países latinos. Com este argumento defendeu-se o simultâneo gosto dos espectadores por filmes produzidos no México e na Argentina, o conhecido cinema "melodramático" ⁸⁸. Entretanto, o modo de vida e relação com o

88.Cf. Oroz, Silvia; *Melodrama - O cinema de lágrimas da América Latina*; Rio de Janeiro, Rio Fundo Editora, 1992.

mundo americanos provaram ser extremamente mobilizadores, não redutíveis a cenas bizarras, assistidas apenas por curiosidade. Foram de extrema significação na constituição de seus espectadores, tanto americanos quanto de outros países.

Nos anos 40 e 50 a figura do americano médio difundida através dos seus poderosos media divulgou noções de justiça, do valor do esforço e da determinação e do papel social da mulher. Estes valores constantes na construção do americano médio fundamentaram sua representação na linguagem cinematográfica.

Desta forma surgiu o "Mr. Average", de cultura nada aristocrática, que define-se através de sua crença na democracia, na liberdade de credo e na possibilidade de ascensão baseada no esforço próprio. Estes ideais baseados numa definição de democracia como de liberdade pessoal, igualdade perante a lei e mesmas oportunidades para todos, concretizam-se na vida cotidiana, na qual as pequenas atitudes e o reino familiar sustentam os valores "maiores".

Paralelamente, há uma definição da personalidade do americano como figura alegre e por vezes jocosa, de espírito empreendedor. É obstinado, o que se explicita em seu espírito de keep fighting (" continuar lutando"), num otimismo não passivo. São assim os heróis dos filmes: a aquisição de uma vida confortável é decorrência do esforço no trabalho, da defesa de um ideal e principalmente, de manter-se unido ao amor verdadeiro. A determinação é característica destes heróis: a mocinha atleta prova que pode vencer, mesmo em condições adversas - Katherine Hepburn em Mulher Absoluta (Pat and Mike, 1952); Scarlett O'Hara (Vivian Leigh) perde tudo e jura recomeçar do nada e

recuperar o que possuía em *E o Vento Levou* (*Gone with the Wind*, 1939); o jornalista não desiste de defender a verdade, mesmo que isso ameace sua vida - James Cagney em *A Morte me persegue* (*Each Dawn I Die*, 1939)⁸⁹. Este americano médio também não quer estar muito acima de ninguém. Talvez por isso muitas comédias românticas reeditem a fábula do príncipe que se disfarça de plebeu, já que apenas ao se fazer passar por pobre o rapaz ou moça conseguem encontrar o amor independente de suas posses.

Certamente tal imagem de americano não se reduz simplesmente a um "plano" imperialista que vise vender esta figura para o mundo, com objetivos de dominação viabilizados pela invasão cultural. Esta imagem de si fez-se como verdade e foi duramente abalada para os próprios americanos nas décadas posteriores a de 50. Foi então que tal imagem de afluência, de benefícios extensivos às massas e igualdade começaram a se comprovar como uma imagem de sociedade fora de alcance⁹⁰.

Nas décadas de 1930, 1940 e 1950, entretanto, o ideal democrático americano mostra-se presente nos filmes através de tramas em que a igualdade entre seres é afirmada, mostrando-se o erro do julgamento que tem por base a posição social da pessoa, seus laços ou antepassados. Ou seja, vale apenas o procedimento da

89. Os filmes citados pela primeira vez aparecem acompanhados do título original e da data de produção. Quando citados novamente, constará apenas o título em português. Para ficha completa dos filmes, observar Anexo.

90. Ladd Jr., Everett Carll; *Ideology in America - change and response in a city, a suburb, and a small town*; New York, The Norton Library, W. W. Norton & Company, 1972, especialmente prefácio e introdução.

pessoa perante a vida. Isso é facilmente observável em filmes western como **Os brutos também amam** (Shane, 1953) em que o pistoleiro revela sua nobreza ao defender os sitiados; **No tempo das diligências** (Stagecoach, 1939), em que as figuras marginais (o bandido, a prostituta) provam seu valor comparados a " homens de bem ", ou ainda **O céu mandou alguém** (Three Godfathers, 1948), em que bandidos em fuga pelo deserto acabam dedicando as vidas à salvação de um bebê. Nos assim chamados "filmes de contravenção" - os filmes de gângster - também os bandidos célebres têm sua chance de provar sua nobreza. Em **Anjos de Cara Suja**, James Cagney atende ao pedido do padre amigo e finge sentir pavor da morte no momento de sua execução, para desestimular delinquentes mirins que o admiram. Seu orgulho é colocado de lado pelo pedido de um amigo. No mencionado **A morte me persegue**, o gângster durão Stacey (George Raft) prova sua nobreza ao manter a palavra e ajudar o injustamente aprisionado Cagney, revelando ser mais nobre que os policiais, promotores e juizes apresentados no filme. Por fim, um traço comum ao cinema clássico é a insistência em que a juventude apareça como heroína, quer dizer, o novo encabeça as transformações, pois o "espírito americano" tem a mudança como um valor em si. Os protagonistas são jovens e dentro desta juventude provam competência e força de vontade.

As célebres ilustrações do americano Norman Rockwell construíram uma América muito próxima à do imaginário cinematográfico. Suas capas para o **Saturday Evening Post** podem ser agrupadas exatamente sob a simbologia da fé, em que sentimentos assumidamente pouco complexos são expressos por personagens "filmicos": doutores com olhar bondoso atendendo crianças, famílias

imensas reunidas para o almoço do Dia de Ação de Graças, indo à missa ou recebendo o soldado que volta da guerra; mocinhas se enfeitando para um encontro. A professora (profissão idealizadamente feminina), mostra-se emocionada perante o agrado espontâneo dos alunos ⁹¹. A confiança no país, em Deus, em si mesmo, nos amigos, vizinhos e entes queridos sustenta toda esta sociedade idealizada, cujas tensões parecem se resolver no plano do cotidiano ⁹².

O espírito determinado do americano tão presente nos filmes foi também retratado por Rockwell, fosse na profissão (como as ilustrações sobre artistas em começo de carreira), nos esportes, e nas realizações no mundo exterior de modo geral. A ilustração **The Rookie** (O Novato) é capaz de contar uma história completa, um verdadeiro roteiro de filme clássico. Observando a chegada do principiante jogador de beisebol, já adivinhamos as dificuldades de aceitação que ele vai enfrentar: o olhar entre pouco convidativo e decepcionado do time mostra que estão pouco confiantes em sua capacidade. O novato de sorriso ingênuo está completamente deslocado em suas roupas interioranas, em contraste com os outros, uniformizados, cada qual com seu armário. No entanto sabemos que ele vai se esforçar para "provar seu valor". Pode ser que tenha um momento passageiro de desânimo, e quase desista. Animado por um velho técnico, tio, amigo ou amada, continuará sua "batalha", no

91. Cf. algumas reproduções das gravuras de Norman Rockwell ao final do capítulo.

92. Bauer, Fred (org.): **Norman Rockwell - The Faith of America**; New York, Abbeville Press Publishers, 1980.

espírito do keep-fighting. E sabemos que, na final do campeonato, rebaterá a bola decisiva e se consagrará campeão. A cena congela o momento da chegada do novato, como se fossem cenas iniciais de um filme, mas contém em si todo desenvolvimento da narrativa, até o momento em que o rapaz trará a vitória para seu time.

O advento da Segunda Guerra Mundial - o tema forte dos anos 40 - é investido dos valores mencionados, como a confiança na liberdade e capacidade de luta do americano, ao mesmo tempo em que os potencializa e põe à prova. A guerra aparece como elemento que reforça a família estabelecida, embora altere um estilo de vida. Na linha explicitamente patriótica, o trabalho de Rockwell resumizou as palavras do presidente Roosevelt na série de quatro ilustrações Freedom of Speech, Freedom of Worship, Freedom from Want e Freedom from Fear (liberdade de opinião e de crença, livre de necessidades e de medo). Particularmente Freedom from Fear tornou-se célebre por incorporar o espírito de "Por que lutamos", título dado aos cine-jornais produzidos pelas companhias cinematográficas de Hollywood para justificar e conclamar a participação na guerra. Mostra o sono das crianças carinhosamente vigiado pelos pais enquanto o jornal indica a guerra em curso na Europa. O lar simples é local de refúgio onde a família pode se desenvolver e manter, onde a guerra não chegou e não deve chegar.

Os estúdios de Hollywood se engajaram neste esforço de guerra através da produção de filmes, documentários, cine-jornais e com a célebre Hollywood Canteen, um antigo galpão reformado para ser um "salão de baile", no qual os soldados em treinamento podiam dançar com sua artista preferida. Idealizado e dirigido por Bette Davis, teve Marlene Dietrich e Olivia de Havilland entre as atrizes

mais ativas neste trabalho voluntário que consistia em dar atenção e carinho aos "rapazes".

Como Marc Ferro apontou, por volta de 1939 o cinema americano já havia localizado no nazismo seu inimigo, antes disso se dar no jornalismo e antes mesmo que o cinema francês o fizesse (mesmo quando este estava em plena guerra). Se em parte tal opção se deu pela influência dos cineastas alemães refugiados, o foi definitivamente pela convocação do presidente Roosevelt à população e pela valorização e glorificação dos valores americanos ameaçados pelo nazismo ⁹³. Daí derivam filmes como **Os filhos de Hitler** (E. Dmytryk), **A sétima cruz** (F. Zinnemann), **Casei-me com um nazista** (Irving Pichel), **Hotel Berlim** (P. Godfrey), **A casa da rua 92** (H. Hathaway), **Horas de Tormenta** (H. Shumlin) e **Confissões de um espião nazista** (A. Litvak) entre outros. Os americanos declaravam não abrir mão da liberdade e democracia conquistadas, sendo a guerra e a ameaça do nazismo o momento de preservar este estilo de vida. Os filmes que mostram o triunfo do nazismo indicam a ruptura das preciosas relações com família e vizinhos, enquanto os filmes de guerra americanos retratam a vida familiar e com vizinhos adquirindo maior fortaleza, baseada na confiança ⁹⁴.

O esforço de guerra originou filmes em que os personagens principais são mulheres sozinhas lutando em um outro

93. Cf. Ferro, Marc; "Sobre o antinazismo americano (1939-1943) - fragmentos" in: Ferro, Marc; **Cinema e História**; Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992.

94. Idem, **Ibidem**.

front - o lar - para manter a família e a integridade. Um dos mais marcantes é **Desde que partiste** (*Since you went away*, 1944), com Claudette Colbert e Jennifer Jones, que fazem o papel de mãe e filha. O marido de Colbert faz-se sentir enquanto ausência em todos os momentos. No Natal seu presente é colocado sob a árvore, simulando sua presença e intensificando o fato de não estar ali. O namorado de Jones parte para a guerra numa das cenas mais constantes e dramáticas deste gênero, em que o trem levando os soldados se afasta enquanto a moça corre ao lado em prantos, incapaz de alcançá-lo. A chave de **Desde que Partiste** foi mostrar o menos possível as cenas de batalha, centrando-se na caracterização do que David O. Selznick (que reescreveu, atualizou e expandiu o roteiro original) chamou de " *the unconquerable fortress - the American family* "95.

A idéia de que é importante que o soldado se saiba esperado pela família e pela namorada para que possa defender a pátria é muito explorada, pois implica na imagem de uma vida melhor que espera o rapaz quando seus esforços levarem ao fim do conflito e protegerem um estilo de vida. No filme **Qual será nosso amanhã** (*Battle Cry*, 1954) a namorada do grumete Tab Hunter faz na estação de trem a promessa de esperar o retorno dele; em uma visita num dia de folga, após um reencontro cujas cenas sugerem uma relação sexual, os dois viajam para o estado vizinho e se casam. A garota transforma-se em esposa à espera da volta do marido. Muito diferente faz a namorada de Robert Walker, pois envia-lhe uma

95. Canham, Kingsley; Hibbin, Sally; "Keeping up morale"; In: Ann Lloyd (editor) **Movies of the Forties**, London, Orbis Publishing Limited, 1982.

carta lacônica comunicando que está grávida e que se casou com outro homem, levando o rapaz ao alcoolismo e praticamente ao suicídio, pois deliberadamente se faz alvo do inimigo na primeira batalha de que participa. Na ilustração **Homecoming G.I.** de Rockwell, a família que permaneceu íntegra e completa recebe merecidamente o soldado; até mesmo a antiga namorada o esperou e aguarda, encostada no muro, o momento se aparecer.

Na "fortaleza americana", a figura principal é inquestionavelmente a feminina, responsabilizada pela manutenção da casa, da fábrica e, de forma geral, das instituições. A operária Rosie retratada por Rockwell une emblematicamente duas linhas de força: a mulher americana que começa a trabalhar devido ao esforço de guerra, sua independência arranhando um pouco a feminilidade; e a constatação de que tal investimento vale a pena pois é para derrotar o nazismo. Enquanto lancha, Rosie segura a máquina de rebite (usada principalmente na construção de aviões) e pisa em **Mein Kampf**.

Teoricamente, os filmes de guerra protagonizados pela "mulher só" - por isso muitas vezes classificados como "filmes de mulher" - se dedicariam idealmente às platéias americanas, em sua grande maioria compostas por mulheres igualmente sozinhas. Mas não se pode deixar de imaginar tampouco os efeitos produtivos destes temas em outros países, em que funcionavam como "filmes para chorar", vistos por platéias mistas. No caso do Brasil, sabe-se que os filmes de guerra centrados em combates e soldados tiveram algum sucesso mas logo cansaram a audiência. Menor sucesso ainda o tiveram na Argentina, relutante em se posicionar no conflito

mundial. Em uma carta para o escritório central, um funcionário da Universal Pictures no Brasil afirmava que os brasileiros estavam muito mais interessados em filmes românticos ou musicais ⁹⁶. Há um deslocamento no funcionamento destes filmes, com a valorização do drama emocional, em que a heroína corajosa mobiliza mais do a realidade que a rodeia.

Uma dissertação que se dedica à maneira pela qual a cultura americana foi representada no cinema e como invadiu nos anos 40 um Brasil de valores tradicionais é a de Claudio de Cicco ⁹⁷. Ela elenca as temáticas do ideal democrático, do keep-fighting e da importância da mudança já mencionados. O autor sugere também a noção de que a idade áurea se encontra no futuro e não no passado, que surge em filmes nos quais a Europa da Idade Média e do Antigo Régime aparecem como períodos despóticos e sombrios. Nestes filmes, são heróis como **Capitão Blood**, **Robin Hood** e **Gavião dos Mares** (todos encarnados pelo ator Errol Flynn) que lutam contra a tirania - o que remete não somente ao ideal democrático, mas, como visto, a uma cultura que preza o homem médio em seu ideal de bem-estar e justiça.

De Cicco admite também valores usualmente imputados à ideologia americana deste período, quais sejam, que o americano valoriza o sentido prático da vida, o resultado concreto e não a tradição (o que identifica por exemplo em **E o vento levou**); e

96. Usabel, Gaizka S. de; **op. cit.**, especialmente o capítulo 8 (" World War II, Hollywood, and Latin America ").

97. Cicco, Claudio de ; **A cultura brasileira face aos valores difundidos pelo cinema norte-americano na década de quarenta** ; dissertação de mestrado, ECA, USP, São Paulo, 1975.

que o americano valoriza acima de tudo o sucesso em termos materiais, o que o autor identifica na opulência dos cenários dos filmes musicais.

Destas duas proposições é possível discordar frontalmente. Da primeira, porque a presença dos valores tradicionais é constante nos filmes e raramente tratada como sintoma de atraso. A própria presença do núcleo familiar indica a resistência à transformação dos EUA em país industrial. Também as gravuras de Rockwell investem na manutenção de traços de tradição, na insistência em retratar o avô e o neto pescando juntos, patinando, a visita a parentes distantes e os antigos hábitos de varrer as folhas de outono ou a neve da frente da casa. O conhecido **Saiyng Grace**, ao recuperar o hábito de dar graças pela comida que desperta a curiosidade mesclada ao respeito dos que observam trabalha na mesma linha.

A segunda proposição, a do sucesso material, pode ser igualmente questionada. Aos filmes musicais, talvez devido a seu tom de "comédia leve", a idéia de escapismo é duramente aplicada: a movimentação, a riqueza dos cenários e a alegria dos dançarinos são linhas mestras herdadas dos musicais dos anos 30 (protagonizados por Fred Astaire e Ginger Rogers com músicas de Irving Berlin e de George Gershwin) que permaneceram nos anos 40 e 50.

A qualificação de "escapista" não resiste a um exame mais acurado. Em primeiro lugar, as próprias letras das músicas mencionam a efetiva existência de problemas, presentes também nas tramas dos filmes. Não há a construção de um mundo mágico, sem percalços e avesso à realidade. " *Shall we give in to despair or shall we dance with never a care?* "; " *If you step on the floor*

you forget your troubles " ou ainda " There may be trouble ahead but while there's moonlight and music and love and romance, let's face the music and dance "98.

O contínuo uso do I/You mostra que aquele que canta e dança se dirige à audiência, o que é reforçado pelo uso do olhar em direção à plateia, conforme observa Jim Collins ⁹⁹. Este autor enfatiza que as cenas em musicais que realçam a presença da audiência vêm contestar as concepções como as de Christian Metz, que diz que o filme se oferece em exibicionismo para uma plateia que ele sabe estar lá, mas que finge ignorar. Metz considera o filme simultaneamente exibicionista - pois feito para ser olhado - e não exibicionista - pois sabe que é olhado mas finge que não sabe. O filme se mostra um objeto fechado " *do qual não se pode fruir senão à revelia (e, literalmente, contra a vontade)*" ¹⁰⁰. No limite, como o que é visto ignora que o é, permite-se ao *voyeur* - o público - ignorar a si mesmo enquanto tal. Para Jim Collins, a presença da plateia e do constante convite a ela contido nos musicais contesta definitivamente esta leitura, na medida em que recusa identificar o espectador como não-participante, ausente ou

98. Respectivamente trechos das canções *Shall we Dance*, *Let yourself go* e *Let's face the music and dance*, interpretadas por Fred Astaire.

99. Cf. Collins, Jim; "Toward Defining a Matrix of the Musical Comedy: The place of the spectator within the textual mechanisms"; In : Rick Altman (editor) ; *Genre: The Musical: A Reader*; London, Routledge & Kegan Paul in association with The British Film Institute, 1981.

100. Metz, Christian; "História/ Discurso : nota sobre dois voyeurismos"; In: Xavier, Ismail (org.) ; *A experiência do cinema*, op.cit., p. 409.

incapaz de interação.

Diferente do que as concepções que realçam o escapismo crêem, o amor é o valor máximo nos filmes, e não o dinheiro. No musical, a conquista do plano material geralmente implica na perda do amado (a), que nada poderá substituir. Mais que isso, "a ambição pelo ouro pode inflamar o espírito do homem e afogar todos os instintos decentes" 101. As preocupações materiais, uma vez priorizadas, só trazem infelicidade. Pode-se afirmar que nos valores hollywoodianos, independente de como as julgemos, as noções de dignidade pessoal e a idealização do sentimento amoroso sempre estiveram acima do sucesso material. A riqueza surge mais como uma recompensa para a correção de caráter - afinal, se o amor é puro e bom, por que não ser farto?

Para além do questionamento da pertinência dos valores elencados por de Cicco, é importante ater-se ao segundo momento proposto por esta dissertação: de que maneiras as características apontadas atuaram em solo nacional?

De modo revelador, de Cicco se prende à idéia de difusão de valores, a ponto de recuperar a análise que comumente se faz do cinema estrangeiro, repondo o embate de nacional versus exterior - o que acontece quando a produção de um país, que apenas a ele teria algo a dizer, é consumida por outro país de diferentes "características". Este debate implica em determinar as consequências da inserção dos valores estrangeiros no cenário nacional, partindo do a priori do conflito e entendendo a

101. Cf. a adaptação do filme **Jardim do Pecado** para a revista **FilmeLândia**, dezembro 1954.

influência como desdobramento ou efeito de dominação. Tal conflito estabelece a disputa entre grupos e identidades polarizadas e se baseia na dominação exercida pelo meio de comunicação de massa.

Além disso, esta apreensão, ao procurar determinar consequências dos valores estrangeiros em uma cultura, pressupõe um conflito resultante do encontro de culturas fechadas em si e diferentes. Desconsidera a internacionalização posta em funcionamento pelo próprio cinema e submete seu entendimento a uma bipolarização flagrante, que possui de um lado, a América nova e pronta a mudanças; de outro, o Brasil tradicional com mentalidade colonial.

Ao propor acompanhar a "difusão" apenas naquele que frequenta o cinema - que identifica a uma classe média urbana - o autor exclui o próprio alcance da circulação dos valores que aponta. Acusa a atuação do cinema dos EUA de criar um sonho, e propor um " *aspecto edulcorado da vida*" (p. 42), que seria mentiroso na própria América (imagine-se aqui...). Isso o leva a assumir um tom de desmentido: as secretárias não se vestiam tão elegantemente, nem todos caubóis tinham camisas impecáveis, nem todas as mocinhas se deixavam beijar tão facilmente... O que ele cobra do cinema americano é uma pasteurização da realidade, já que o vê como capaz de sedução e dissuasão, mascarador da verdade.

No limite, seu trabalho mostra uma noção questionável de historicidade, na maneira como analisa o "impacto" de tais valores na sociedade brasileira. Afinal, ele crê que tais valores americanos são diretamente opostos aos dos brasileiros que, numa continuidade de uma mentalidade nacional que pouco variou desde a colonização (p. 49), valorizam os velhos, têm uma cultura

tradicionalista - com apreço pela religião, pelas convenções sociais e pelo cerimonial - e, embora gostem da novidade, preferem o antigo e seguro.

Quanto à difusão, a v@ como um movimento unidirecionado, que vem dos EUA e procura penetrar no país, encontrando uma dificuldade inicial e depois uma acomodação, com a imagem dourada americana conquistando e vencendo o velho. Exemplifica: os professores não permitem o emprego de americanismos na linguagem, a Igreja se coloca contra os filmes e a questão do divórcio neles tratada. Mas após resistências da escola e da Igreja, findas inclusive pelo envelhecimento e ou aposentadoria e morte de professores e padres (!), o americanismo invade o país que, adquirindo novos elementos na reinterpretação dos antigos significados, passa a refletir quase que imediatamente os EUA. Desta maneira, no Brasil a juventude irá adquirir uma importância progressiva, as convenções sobre a mulher e seu comportamento serão rompidas e o país será visto como país de futuro em seu processo industrial. Ao empregar a própria idéia de difusão, o autor já pressupõe uma conformação (que parte das pessoas) antecedida por abalos e resistências às mudanças.

Como já dito, é preciso entender os valores como compartilhados, universalizados, e não neste entendimento que pressupõe uma exterioridade. Não se nega efetivamente que os temas presentes nos filmes americanos tenham a dizer dos Estados Unidos, mas sim entender a sua penetração como que alienígena, tendo de ser adaptada. Mais, estes valores não estão apenas nos filmes, mas simultaneamente sendo constituídos nas revistas e em outros canais

mediáticos, ou seja, o movimento destes signos, destas 'falas' deve ser apreendido de maneira mais complexa.

Todos os valores do bom-mocismo americano podem parecer por demasiado banalizados, mas não foi desta maneira que funcionaram em sua época. A aceitação desta imagem do americano não deriva apenas de uma pré-disposição para tal, mas das próprias contradições estabelecidas na propagação destes valores. Afinal, a idéia de constituição de padrões ou de resistência aos padrões estão presentes, ambas, na constituição do padrão em si.

De certa forma, a lógica de um país periférico e terceiro mundista, numa relação servil, tem contaminado os modos de perceber a relação com o cinema americano. A "americanização" dos costumes e gestos pode ter encontrado uma certa restrição no que se refere às condutas dos jovens - no fantasma da juventude transviada e da decadência de valores decentes. Porém é o momento de se considerar o dado de internacionalização presente na maneira como as metrópoles do país viram a si próprias e como os espectadores se entenderam atingidos. No limite as tensões passam a constituir a relação produtiva na ampla circulação dos dados potencializados através do cinema americano e seus canais midiáticos.

O cinema desde o início atuou como um "embaixador" dos EUA nos países que iria atingir, especialmente os latinos. O american-way-of-life é assim uma composição que atua de maneiras diversas, seja nos EUA ou nos países latinos. Evitando-se assim a noção de negatividade que informa a penetração de valores estrangeiros, abre-se espaço para a circulação de um falar, um agir, enfim, a construção de uma positividade - o discurso entendido enquanto prática que efetivamente produz os sujeitos de

cinema. Os temas comumente associados ao americano, como o ideal democrático, o esforço e o otimismo não apenas embasam grande parte da cinematografia hollywoodiana como transformam-se em valores morais fortes, indicativos de uma sociedade desejável.

Finalmente, há outros valores em circulação que aparecem no olhar atento aos filmes e revistas, os que essencialmente interessa mapear. Voltados a uma produção íntima, tratam de ideais de beleza (nos modos de pentear os cabelos, nos modelos de vestidos), e de comportamento, especialmente no que tange ao amoroso: as atitudes perante o assédio masculino, o namoro, o casamento, o divórcio e a escandalosa ou exemplar vida amorosa das estrelas de cinema.

As "mensagens" serializadas propagadas através da comunicação de massa devem ser entendidas em sua capacidade de constituir o espectador. O espectador constituído não é aquele moldado como se fosse amorfo, mas o que existe em sua relação com o cinema americano, não além dela. Assim as mensagens são entendidas enquanto ensinando seu olhar, seu esperar de cenas, seu amplo reconhecimento de temas, bem como em apresentar uma estética e modo de vida que o fazem um sujeito do amoroso e da felicidade específicos a esse momento.



*

* Teacher's Birthday, capa Saturday Evening Post, 17 marzo 1956.



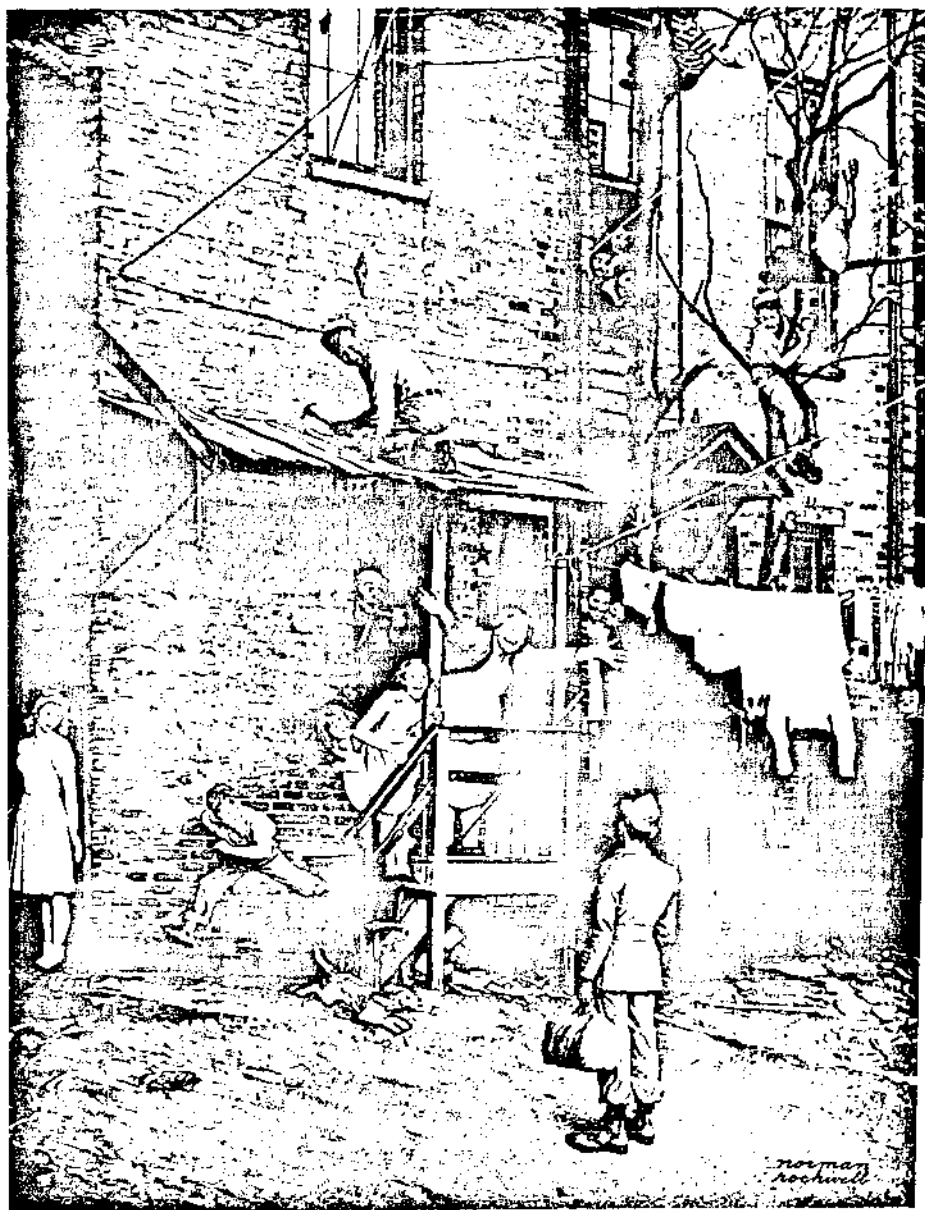
*

*The Rookie capa Post., 2 marzo 1957.



*

* Freedom from Fear, 1943.



*

* Homecoming G.I., capa Post, 26 maio 1945.



*

* Rosie the riveter, capa Post, 29 maio 1943.



*

* Saying Grace, capa Post, 24 novembre 1951.

6. Críticos e Psicanalistas

" Ensinar o povo a ver, eis a função primordial de um crítico de filmes (...). O grande público hoje em dia simplesmente vai ao cinema. Viciaram-no de tal modo (...) em maus espetáculos - e por outro lado ir ao cinema tornou-se uma tal cachega -, que a coisa toda acabou dando um nó. Hollywood cospe nesse nó diariamente, para deixá-lo cada vez mais duro de desatar, que é como lhe convém"

Vinicius de Moraes, *Última Hora*, 12/06/1951

A constituição do espectador de cinema se dá no cruzamento das séries midiáticas e daquilo que enunciam para este espectador, como no elenco de valores e morais associados ao cinema e ao american-way-of-life. Estes alinham-se - nunca em uma somatória crescente, mas paralelamente em uma produção de efeitos - às "falas" de críticos contemporâneos especializados e à fala psicanalítica presente nos filmes e revistas.

Estas falas compõem um bloco que se destaca - e que visa se destacar - das falas "comerciais" associadas ao cinema. Especificamente a fala dos críticos da época atribuía a si própria a função de ensinar para o leitor de sua coluna no jornal ou revista o que devia ser considerado "bom cinema", e os segredos, técnicas e termos do reino cinematográfico. Ao mesmo tempo, se encarregava de constituir o espectador comum como uma massa sem acesso à cultura, plenamente identificada ao meio de comunicação de massa. Assim, aceitar a definição de espectador como o que se distrai dos sofrimentos da vida diária perante o cinema é em grande medida aceitar esta fala datada que se mantinha informada por um eficiente viés psicologizante.

"Quem mais vai ao cinema hoje é quem não dispõe senão de um ordenado que não chega para comer e que procura na distração esquecer-se da luta diária pela vida (...)"[não é justo que]" em troca deste sacrificio seja oferecido filmes destituídos de valor, velhos e já vistos, em vez de novidades "102. Em uma crônica de 1950, Leon Eliachar sedimenta as noções de escapismo associadas ao cinema: " (...) procurara aquele cineminha de bairro, àquela hora da tarde (...) O cinema era um refúgio. Queria fugir de si mesmo, de sua vida, invadindo a vida fictícia e bela dos artistas de cinema, dos personagens irreais, onde tudo acaba bem " 103. Uma tecla na qual insistiria mais vezes: " É um engano muito grande pensar-se que o público vai ao cinema para ver abacaxis, para ver pobreza de espírito (...) O público aflui aos cinemas pela necessidade de um gozo espiritual, quase que obrigatório, passando duas horas no salão de projeção, nem sempre confortável " 104. E Dinah Silveira de Queiroz vem somar sua fala de status intelectual a estas, dizendo que o cinema cotidiano é uma " necessidade da qual não podemos nos privar. Ele é uma das poucas artes que não exige do grande público uma compreensão muito grande de espírito (...) na minha opinião ele não é uma arte para intelectuais mas para as massas que a assimilam sem dispendar grandes esforços (...)"105. Enfim, vê-se na fala comum aos jornalistas, críticos e intelectuais da época a

102. Assim se queixava Pedro Lima das contínuas reprises que os cinemas ofereciam. "O Mistério", O Cruzeiro, 29 janeiro 1949.

103." A testemunha silenciosa", Cena Muda, 16 maio 1950.

104." O público exige cinema ", Cena Muda, 02 agosto 1949.

105."Intelectuais falam de cinema", Cena Muda, 13 setembro 1949.

concepção de um cinema opiático como explicadora da relação que o público "simples" (leia-se o não intelectual) estabelece com a tela, ou seja, de submissão.

Não raro a análise deste espectador se transforma em condenação, como no crítico que, ao ridicularizar Clark Gable, se volta contra suas adoradoras: "Há dez anos eu chamei *Açougueiro Bem Vestido* ao sr. Clark Gable (...) esse "massa" que tem sempre os mesmos gestos (...) o jeitão de quem é proprietário e dono da vida (...). Mas inventaram que ele é "tirano romântico", e ei-lo de volta a exhibir os dentes postiços no riso alvar da paspalhice suficiente. Irão vê-lo, entretanto, soltando gritinhos e deliquescendo em doçura, todas as mocinhas insofridas. E o "bonitão", que é "amorrerr", que é "amoréco", que é "amorção" ficará morrendo com as linduchas e belezócas desta pobre, desta infeliz geração *Cóca-Cóla*" 106. Há que se observar neste trecho a crítica ao ator tão falso quanto seus dentes, num tom quase enciumado; a denotação da estupidez feminina, caracterizada pelos comentários e lisonjas dirigidos ao galã e a presença nos anos 40 de uma geração já entendida como massificada ("geração *Cóca-Cóla*"), bem antes do que se convencionou ver como a época da indústria cultural.

Também participa da constituição do espectador, o discurso do crítico de cinema, do repórter do *Cruzeiro*, ou do *Estado de São Paulo*, ou qualquer um que discutisse cinema "seriamente". E discuti-lo seriamente implicava em estarem os

106. "Cinemice", *Cine Repórter*, 02 novembro 1946.

críticos em sintonia com as formulações teóricas de seu tempo. Assim, ao deter-se, mesmo que não exaustivamente, em expoentes do pensamento deste momento, percebe-se que os críticos de jornais e revistas cotidianizam formulações que vêm principalmente das análises dos franceses, como Bela Balázs - **Teoria do Filme** , de 1952 - e André Bazin - **Qu'est que le cinéma?** , sua mais conhecida coletânea de ensaios e estudos realizados entre 1945 e 1950, além do lançamento dos **Cahiers du Cinéma**, em 1951, junto com Jacques Doniol-Valcroze 107.

Com Balázs, herdeiro da teoria formalista do cinema, os críticos compartilharam do entendimento do cinema não apenas como acontecimento sociológico mas artístico. A teoria formalista (que encontraria seu segundo momento nos anos 60 pelo interesse acadêmico), já fôra muito significativa anteriormente e durante os anos 50, permitindo elaborações de sintaxes e gramáticas para "ler os filmes". Em Bazin, os críticos encontraram o cinema clássico como o que une platéias passivas e hipnotizadas, num divertimento já ritualizado.

Assim, nestes autores e nas páginas de críticos nacionais delineia-se o mesmo eixo de argumentação, como por exemplo quanto à adaptação de romances a roteiros de cinema. Tais críticas acabaram concretizando a idéia de que Hollywood conseguia adaptar textos de valor discutível transformando-os em clássicos e reduzir a obra de grandes autores a filmes ruins. Bazin viu que as

107. Para as informações posteriores a respeito das teorias formalista e realista destes autores, cf. Andrew J. Dudley : **As principais teorias do cinema - uma introdução** , Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1989.

principais obras literárias foram cortadas e adaptadas para caber em Hollywood: Sheakespeare, Dickens, Victor Hugo, todos se parecem entre si e se parecem com os filmes da época, numa despersonalização. Balázs insistiu que roteiros considerados medíocres deveriam ser adaptados uma vez que tivessem possibilidades cinemáticas, como aconteceu com A Marca da Maldade (Touch of Evil, 1958), Psicose (Psycho, 1960), Rastros de Ódio (The Searchers, 1956) O Tesouro de Sierra Madre (The Treasure of Sierra Madre, 1948). Escrevia zangado o crítico nacional : " E essa "Mme Bovary", marca "metro", só poderia prestar-se, de fato, à ilustração de anúncios de cintas para conter a adiposidade feminina (...) E se o público nada ganhou com essa defraudação (...) , muito menos terá ganho o cinema dos Estados Unidos no tratamento do material legado por Flaubert, que, por certo, seria melhor aproveitado, se manejado dentro dos quadros naturalistas do cinema europeu - o francês, italiano ou inglês " 108.

Aparece aqui outro eixo argumentativo que mostra a fala teórica através da fala dos críticos: o prezar o cinema realista. Assim como Bazin, admirador do cinema neo-realista (especialmente o italiano), os críticos admiravam o cinema realista que buscou redescobrir o mundo, filmando a estrutura interligada da realidade física e social, talvez mais do que buscando por em

108. O Estado de São Paulo, 4 janeiro 1950. O crítico refere-se ao filme A sedutora Madame Bovary (Madame Bovary, 1949).

prática uma reversão estética 109.

Desde o início dos anos 50, os críticos irão continuamente se desapontar com o cinema americano, seduzidos pelo realismo e prezando apenas alguns diretores. Assim, comparando o considerado bom *Sangue do meu Sangue* (*House of Strangers*) de J. Mankiewicz e o considerado bem inferior *A Canção Prometida* (*A song is born*) de Howard Hawks, o crítico desabafa: " Não sabemos, às vezes, o que mais admirar no cinema norte-americano: se a sua notável capacidade de realização, de criação das maiores peças do Cinema, se a sua incrível capacidade de malbaratar, como um pródigo, e de corromper, como um sádico, o que de melhor e mais puro possui esta arte: criadores lúcidos de obras inesquecíveis, destruidores conscientes de talentos raros (...) os magnatas de Hollywood" [exterminam] " com os pés aquilo que cultivaram com a cabeça, antes de plasmar com as mãos "110. Afinal, concebem que a preocupação dos magnatas de Hollywood é com seus dólares e não com a arte cinematográfica. Pensar que poderia ser diferente é " sonho para bebê cor-de-rosa em véspera de Páscoa " 111. Para os críticos, resta a satisfação de apontar que " o grande público já percebeu

109.É preciso apontar que o realismo exposto por Bazin não é simplista como o nome pode sugerir. Diferente de Siegfried Kracauer, para quem o cinema deve registrar as ocorrências cotidianas por causa de sua afinidade com a realidade empírica, Bazin concebe a realidade como multinivelada, perseguindo muito mais uma estética de espaço que de conteúdo. Tampouco Balázs afirmava que o artista deve fotografar a realidade, mas sim que deve deformá-la, para ampliar os padrões visuais dos espectadores até que vejam uma realidade renovada. Andrew, J. Dudley ; *As principais teorias de cinema - uma introdução*, op.cit.

110.Ainda OESP, 12 março 1950.

111. O Cruzeiro, 07 junho 1952.

(...) a infinita superioridade do cinema que não é americano público este até então anestesiado pelas monixifadas cotidianas de Hollywood (...). Cansou-se afinal, o mundo, dos romances feitos de pancake e cadillac. Premido cada hora mais pela realidade sentiu a falsidade e fragilidade do que lhes estavam inflingindo "112."

Para os críticos, muito mais importantes eram as atuações dos diretores que as dos atores. De certa forma preconizaram e atuaram na linha adotada pelos **Cahiers de Cinéma**, em que o diretor surge como auteur e o filme como sua obra. Vinicius de Moraes em suas crônicas sobre cinema insistia que não havia atores de cinema, mas rostos plasmados pelo diretor em diferentes circunstâncias 113. De **Cidadão Kane**, diria que "o filme é... Welles" 114. Relegando a segundo plano as anedotas a respeito das stars e produtores que submetiam às suas vontades roteiristas, escritores e diretores de filmes, os críticos preferem seguir uma linha mais "intelectual" e insistir na presença ou não da "mão-firme" do diretor.

Este exercício de perceber na fala dos críticos a discussão teórica que envolvia o meio de comunicação não deve induzir a simplificações. Em primeiro lugar, porque não é um saber distribuído consensualmente entre os próprios "especializados" em cinema. Por exemplo, há os que consideram salutar a adaptação de

112. "Em Câmara Lenta", Brandão Reis, **Cena Muda**, 25 outubro 1949.

113. Moraes, Vinicius de; "Do Ator", **Última Hora**, 29/09/1951, In: Calil, Carlos Augusto (org.); **O Cinema de Meus Olhos**, op. cit..

114. Moraes, Vinicius de; "Cidadão Kane, o filme-revolução" **A manhã**, 1 outubro 1941; Idem, **Ibidem**, p. 56.

romances ao cinema, como Dinah Silveira de Queiroz, pois permite que as massas acessem à cultura. Afinal, não deixa de ser significativa a procura pelos romances nos quais os filmes se basearam, não somente aumentando o gosto pela literatura como as vendas de coleções como "Os maiores êxitos da tela", da Casa Editora Vecchi, do Rio de Janeiro.

"(...) O público anseia pela verdade, cruel e rude como ela possa ser. Ora, nesse ponto, são exatamente os italianos os grandes mestres, pois, (...) os americanos de um modo geral, contentam-se em apresentar a vida como gostariam que ela fosse, nunca como é" 115. Por muito tempo a noção de realismo se apresenta confusamente nas páginas de comentários, e não apenas por ser entendido como "retrato do real" : temas picantes, efeitos especiais criando cataclismos e acidentes espetaculares, melhorias técnicas para dar "mais realidade" aos filmes, seriam erroneamente associados ao movimento, mostrando ausência de consenso.

Em segundo lugar, o exercício da crítica - como na questão da repetitividade - não acontece somente nas colunas dos críticos "especializados": as colunas de humor retomavam a admiração das fãs pelos artistas, como na definição de astro: *"planeta animal que brilha nos cartazes enquanto está nas boas graças das garotas soquetes"*, ou de maquilagem: *"panquecas na cara para cobrir as rugas, sardas e espinhas"* 116. Os humoristas também ridicularizavam a "mesmice" hollywoodiana: *"lugares comuns de*

115. "Cine-Revista" por Carlos Gaspar, *O Cruzeiro*, 11 setembro 1954.

116. "Filmologia carrancuda", *Cena Muda*, 13 setembro 1949.

Hollywood. Pequenas com as pernas de fora cantando ao microfone. Orquestras formidáveis. Guardas imbecis. Relógios significando passagens de tempo. Cavalos que deveriam perder mas ganham. Cirurgiões dizendo - "Tesoura!" "Bisturi!". Letreiros luminosos acendendo e apagando. Máquinas impressoras soltando jornais. Pretas gordas e ranzinhas..."¹¹⁷ Mesmo Jorge Luis Borges, quando escrevia

para **Sur**, fazia sua intelectualizada crítica à repetitividade, comparando a sensação de assistir aos filmes com a paramnésia (a penosa e brusca impressão do dejà-vu), embora não se furtasse admirar como as imagens fluíam limpidamente nos filmes americanos ¹¹⁸. A repetitividade, como um padrão musical ou melodia comercial destas décadas, mesmo permitindo alguma dissonância, acontecia dentro de temas gerais, fazendo os críticos clamarem pela novidade.

E finalmente, a atuação dos críticos não se restringe a de meros divulgadores de um movimento mais geral com o qual estariam em parte afinados, ou como um ponto central de um movimento. Em seu declarado "ensinar o bom cinema" possuem a capacidade de organizar e potencializar todo um gosto e padrão de apreciação estética que constrói seu leitor e/ou espectador de cinema.

Como se observou no capítulo 2.1, a psicanálise pode ser criticada pela maneira que entende o funcionamento do meio de comunicação de massa. Mas, além disso, a psicologia faz parte e socorre os argumentos e as teorias filmicas em voga, nas quais as

117. "Pif-Paf" de 'Vão Gêgo', **O Cruzeiro**, 29 setembro 1951.

118. Cf. Borges, Jorge Luis; "Dois Filmes" in: Borges, Jorge Luis, Cozarisnky, Edgardo; **Do Cinema**, Lisboa, Livros Horizonte, 1983.

imagens são entendidas enquanto psicologizadas. Tal saber constitui também outros planos, o que permite perceber no discurso da própria época a origem de explicadores que a historiografia assumiria posteriormente.

De um lado as análises de filmes parecem muitas vezes "terem tomado o nome pela coisa", ou seja, terem assumido na construção psicanalítica própria ao filme a "mensagem" a ser dissecada do mesmo. O que se escreve sobre filmes em comentários de jornais ou em resumos filmográficos parece confirmar que se "assumiu" este discurso psicanalítico. Ismail Xavier aponta para o fato de que as teorias de psicanálise se tornaram a partir de certo momento praticamente obrigatórias para a discussão de cinema 119. Embora houvessem tentativas ousadas de explorar estes temas, sobressaiu-se a "psicanálise de almanaque", atuante como constituidora de gosto e comportamento, conferindo estatuto de verdade para Édipos e outros esquemas prontos.

Já na fala dos críticos aparecem estas teorizações psicanalíticas, imersas e simplificadas, sendo que os termos psicanálise, psicologia e psiquiatria são indistintamente usados um pelo outro. Na fala deles, as idéias de submissão ao meio e do espectador aliviando-se de sofrimentos cotidianos através da sessão de cinema se completam, revitalizando os mecanismos de falta, recalque e compensação." *O cinema é uma grande válvula de escape para a agressividade do espectador. (...) As brigas cinematográficas*

119. Embora situe esta abordagem nas décadas anteriores, Xavier estabelece nos anos 70 a sedimentação do debate psicanalítico na compreensão do cinema. Cf. Xavier, Ismail (org.); *A Experiência do Cinema*, op. cit.

atingem hoje grande realismo. (...) É o homenzinho que assiste, na platéia de seu cinema, exulta e sente-se igualmente forte como o herói. É uma sogra, um patrão, uma esposa, é a vida mesmo que ele agride por intermédio dos atores que representam para seu benefício catártico " 120. O espectador assim é pensado como o que pode saber como e onde é atingido, desenvolvendo uma outra admiração pelo meio, a de dominar seus funcionamentos. Ao mesmo tempo, cria uma dependência com o meio, a "cachaga" como Vinicius de Moraes definiu, em função desta mesma possibilidade de catarse.

Neste movimento, o conhecimento psicanalítico afirma-se enquanto saber e explicador. A propagação deste saber aparece não nos termos da propagação de um conhecimento imposto de cima para baixo, mas como a inserção destes saberes "científicos" no cotidiano. As revistas fundamentam esta nova maneira de compreender o mundo e os humoristas 'fazem troça' de casais que vão ao analista. O comediante Jerry Lewis brinca muito com a situação dos traumas e do divã psicanalítico; e as comédias em geral se valem do tema porque o psiquiatra aparece como mediador dos problemas com o sexo oposto e das crises conjugais, convidando à situação engraçada.

De maneira igualmente simplificada, **Mulheres e Diamantes** (Billy Rose's Diamond Horseshoe, 1945) opta pelo divertido, apresentando como gancho o fato do rapaz enamorado ser um médico cuja receita de auto-conhecimento se faz através da "psiquiatria". Em seu primeiro encontro com a fútil Betty Grable,

120. "A Violência no cinema", Renato Bittencourt, **O Cruzeiro**, 27 novembro 1954.

que elogia um iate a passar, o jovem doutor-cantor a surpreende com a idéia de que ela aprecia o que o iate simboliza. E continua: garotas que sonham com casacos de vizon e pessoas famosas (exatamente como ela) na verdade querem um homem para amar. Quando ela nega veementemente, ele diz que é mecanismo de defesa para proteger seu ego. No futuro, já casados, ela lhe dará razão e devolverá a análise após ler um compêndio de psiquiatria para conseguir argumentos que o convençam a desistir do show-business e seguir carreira de médico. Previsível: ele canta para provar ao pai que pode fazê-lo, o que tem negado também em mecanismo de defesa.

Isso não ocorre somente nas comédias, já que proliferam neste momento filmes com a participação da figura do psicanalista, secundária ou principal. Aparecem neles problemas sufocados que são enfim liberados e compreendidos - e superados - numa libertação e auto-conhecimento via psicanálise que parecem tão possíveis de serem postos em prática quanto as receitas de bolo das revistas. Filmes como De repente o último verão (Suddenly, last summer, 1959) trazem a figura do psicanalista que deve fazer a paciente lembrar e superar o trauma de origem sexual. Estar a par do saber psicanalítico passa a ser vital para qualquer civilizado ou "sensível". Num expoente significativo desta idéia, o filme As Três Máscaras de Eva (Three faces of Eve, 1957), além da presença marcante da teoria psicanalítica simplificada (o médico que conversa com qualquer das personalidades da paciente apenas chamando-as pelo nome), fica clara a estupidez do marido da paciente - estúpido por ser incapaz de compreender ou aceitar a existência real do distúrbio psíquico e de sua cura, atribuindo o

comportamento perturbado à imoralidade da própria esposa. Tal estupidez é castigada, uma vez que a esposa acaba trocando este parceiro por um que a compreende e descobre a origem de sua personalidade tripartida (ter sido obrigada, durante o velório, a dar um beijo de despedida na avó morta). No mesmo leito corre a seção "Da Mulher para a Mulher" com um texto em que a mulher mal cuidada pelo marido e que por sugestão do próprio recorre à psicanálise para curar suas "doenças", pode vir a encontrar a atenção de que necessita no psicanalista se apaixonando por ele 121. Compondo a imagem da mulher destinada ao amor e ajudando a desvendar o íntimo mesmo quando negado pelo consciente, a psiquiatria constrói as pontes entre o casal.

É neste sentido que o cinema pode ser entendido como articulador de comportamentos e constituidor do espectador, não por emanções que partam exclusivamente dele, mas no uso que faz de temáticas de seu próprio tempo. As diferentes falas que se cruzam numa construção-desconstrução de signos funcionam dentro da noção de discurso como prática, atuando o meio de comunicação de massa como o potencializador de signos que propaga.

Há outros valores em circulação que aparecem ao olhar atento aos filmes e revistas. Voltados a uma produção íntima, tratam de ideais de beleza, como os modos de pentear os cabelos e os modelos de vestidos, e de padrões de comportamento, especialmente no que tange o amoroso: as atitudes perante o assédio

121. "Psicanálise", O Cruzeiro, 3 outubro 1953.

masculino, o namoro, o casamento, o divórcio e a escandalosa ou exemplar vida amorosa das estrelas de cinema. Constituindo os tipos mais variados de atrizes e atores, criam um amor idealizado e investem na produção do universo íntimo.

7. A star : veículo e produto no star-system

Usualmente, considera-se que, em se tratando do cinema hollywoodiano, o canal que potencializa e difunde os signos cinematográficos é a estrela de cinema - o que compreende os atores, mas refere-se principalmente às atrizes. As estrelas encarnam tipos e tem suas faces, corpos e roupas reproduzidos para muito além do espaço do filme. Suas vidas são esmiuçadas nas "fofocas" das revistas que discorrem sobre seus casamentos, o interior de suas casas, a maneira como se vestem, seus verdadeiros nomes, filhos, carreira e escândalos.

De um lado as estrelas são usadas na venda de produtos de beleza - seu principal atributo - o que faz com que, num primeiro nível, funcionem como veículo. De outro lado, suas vidas são produzidas de forma a serem consumidas pelo seu público - o que as faz mercadoria.

O mecanismo que reproduz as estrelas nas décadas de 40 e 50, e que coloca suas figuras como potencializadoras de referências, é o assim chamado star-system, que as fabrica e mantém. Estritamente ligado ao studio-system, ou seja, às personagens e modos de funcionamento dos estúdios cinematográficos, ele foi responsável por moldar atrizes e atores desde suas primeiras aparições como figurantes até a determinação do final de suas carreiras. Atrizes podiam ser alçadas de simples figurantes a star através da vontade de algum produtor (o que rendeu muitas narrativas a respeito da promiscuidade carreirística em Hollywood)

ou através do julgamento do público, por um sistema que contabilizava o número de cartas que a figurante recebia através do "fan mail". Ainda podia acontecer por questionários preenchidos por espectadores nas pré-estréias, a respeito de uma figura que os houvesse impressionado - o que aconteceu por exemplo com Joan Crawford, na Metro Goldwyn-Mayer.

Os estúdios inventavam identidades, nomes e passados que conviessem com os papéis na tela, a serem divulgados pelas revistas de fãs; retardavam ou aceleravam o amadurecimento das estrelas e sua consequente adequação a papéis "adultos"; coreografavam as vidas pessoais e se aliavam aos pais das star em fecundas alianças. Através deste sistema as atrizes eram introduzidas ao mundo do estúdio, aprendiam suas "regrinhas de ouro" como "não olhar para a câmara", "não falar durante as filmagens ou se atrasar para elas" ou ainda "não perder a chave dos camarins". Num sistema que pode ser avaliado como de produção da artista, tinham seus sotaques domados, seus corpos e rostos redesenhados através da maquiagem, da ginástica, da plástica e dos eficientes retoques nas fotos 122.

Da mesma forma que construía a carreira, o estúdio tinha poderes para destruí-la, fosse pela antipatia de alguma figura influente, pela inadequação da star a certas exigências de seu contrato, ou por motivos nunca suficientemente explicados. Finais de carreira melancólicos ocorreram desde as primeiras

122.Cf. Stallings, Penny ; Mandelbaum, Howard ; **Flesh & Fantasy - the truth behind the fantasy - the fantasy behind the truth** ; New York; Harper & Row Publishers/ Perennial Library, 1989.

décadas do cinema, como com John Gilbert - barrado por L. B. Mayer
123 - ou com atrizes das décadas de 40 e 50 como Veronika Lake,
mulher fatal em filmes de gângster que terminou tabalhando como
garçonete; ou Dolores Hart, que tornou-se freira. De todos os
exemplos de carreiras "ceifadas", os casos tornados célebres foram
os de motivos políticos expressos na " caça às bruxas "
macarthista. A amplitude das consequências das investigações sobre
Hollywood pode ser discutível, mas não o é o fato de que, devido à
atuação seletiva dos próprios media, uma série de nomes de astros
não encontra eco em nenhuma lembrança, como se não tivessem
existido, , como Gale Sondergaard (vencedora de Oscar em 1937) ou
Anne Revere (vencedora de Oscar em 1944).

Fosse com carreiras construídas ou destruídas, a ênfase
no sistema de estúdio - uma faceta do star-system - acabou
trazendo uma dimensão privilegiada para entender a estrela de
cinema: o seu caráter de produto, ou seja, a pressuposição de sua
não-autenticidade. A grande maioria dos livros especializados em
revelar os "bastidores" de Hollywood mostra-se envolta unicamente
nesta crença de "fake". São biografias e livros de temas gerais
quase malévolos ao deter-se em detalhes e decepcionar os fãs
revelando que Fred Astaire era careca, que Claudette Colbert tinha
uma das faces tão irregular que sempre se fazia filmar de perfil ou

123. Uma versão corrente é a de que Mayer teria ofendido Greta
Garbo, então amante de Gilbert, que golpeou o "chefão" da Metro
no rosto. A decadência de Gilbert teria vindo supostamente de sua
inadequação ao filme sonoro, por possuir voz péssima. Cogita-se
entretanto que sua voz não era tão ruim quanto o estúdio
propagandeou, e até que suas gravações teriam sido sabotadas por
ordem de L.B. Mayer. Cf. Greta Garbo, especial produzido pela
TV sueca, veiculado pela TV Cultura - SP, 1992.

meio perfil, que Harold Loyd não possuía o polegar e o indicador de uma das mãos (o que explicava a presença das luvas brancas) ou que Ida Lupino era completamente careca devido a uma difteria que contraira nos anos 30, enquanto Ginger Rogers, muito pelo contrário (sic), tinha as suas fotos "barbeadas". Através destas leituras "edificantes" o leitor ainda pode ficar sabendo que Ring Crosby tinha suas orelhas de abano coladas à cabeça, o que o levava a situações embaraçosas todas as vezes que as luzes do estúdio derretiam a cola e as orelhas "estralavam" em direção à sua posição original; ou ficar sabendo da série de atores "baixinhos", que precisavam subir em pequenos tablados para contracenar com suas parceiras (Gene Kelly, Spencer Tracy, Paul Muni, George Raft, Alan Ladd), e dos outros que tinham cicatrizes irrecuperáveis de acidentes automobilísticos retocadas por horas de maquiagem e esforços técnicos (Van Johnson, Carole Lombard). Mais? Que Clark Gable usava dentadura, que Elvis era loiro, que Marilyn fizera uma severa plástica no nariz... 124.

De forma diferente, as revistas de cinema dos anos 40 e 50 e suas "fofocas" estavam voltadas prioritariamente ao comportamento pessoal e moral do astro e, embora alardeassem grandes revelações sobre o mesmo, isso não passava de um truque para chamar a atenção dos leitores. A idéia de escândalo estava muito presente e a ambiguidade das manchetes era um recurso constante nas revistas americanas, que as nacionais procuravam reproduzir ao máximo. Mas as obras posteriores, sejam livros ou

124. Para mais informações desta ordem, cf. p. ex. Stallings, Penny; Mandelbaum, Howard; *Flesh and Fantasy*, op. cit.

especiais de TV, se serviram de relatos e arquivos de estúdios, e trouxeram à tona numa grande redenção estes segredos que definem Hollywood como uma cidade de verniz, propagadora de mentiras.

Tais produções com certeza objetivam mais do que aumentar a auto-estima de antigos espectadores ao revelar que Joan Crawford e "La" Dietrich ganharam suas faces angulosas de vamp através da extração de seus molares. Por um lado, reforçam a idéia de falsidade associada ao cinema americano, e por outro, objetivam retratar o star-system como uma "máquina de fabricar ilusões", apesar da qual os artistas sobreviveram. Os artistas surgem nestas narrativas posteriores muitas vezes como mártires massacrados pelo sistema de estúdio, cuja inteligência e peculiaridade foram homogeneizadas ou punidas. Séries televisivas em nome da memória de um astro falecido buscam exatamente retratar este "outro lado" de suas vidas por tanto tempo escondido, um lado de inteligência e insubordinação aos diretores e produtores. Ou seja, acabam por "salvar" sua memória, redimensionando-a dentro dos padrões do que é considerado de valor num ator hoje, teoricamente dotado de mais talento e com menores possibilidades de conseguir proteção publicitária nos moldes do antigo studio-system.

Assim, é possível ouvir Katherine Hepburn afirmando que Spencer Tracy era puro e confiável como em seus filmes, enquanto Liz Taylor (que contracenou com ele em O papai da noiva - The father of the bride, 1950) revela que as maravilhas que Spencer era capaz de fazer em cena não estavam no texto ou no diretor:

vinham "from here" - (aponta para o peito) 125. Não apenas o talento inerente ao ator é resgatado, mas a sua insubordinação aliada à consciência artística. Olivia de Havilland descreve que presenciou Bette Davis, ao ser apressada para terminar uma cena, reagir "como um raio", "como um estalido de chicote" deixando todos paralisados de terror. Afinal - conclui a atriz - Davis estava, em uma atitude corajosa, protegendo a qualidade do filme... 126

Não que houvesse ausência de talento nos artistas mencionados! Mas a relevância que a existência ou não deste talento passou a ter faz parte de uma constituição da memória de Hollywood muito posterior. Pode-se comparar estes esforços ao empreendido pelos teóricos franceses para tornar o diretor de cinema um auteur. Gore Vidal, que trabalhou nos estúdios na década de 50, confere grande parte da possibilidade de criação aos roteiristas, cameramen - estes sim, com estilo definido - e a acontecimentos totalmente circunstanciais. Em sua análise ácida, chama os diretores de "espertalhões" e descreve que quando as teorias francesas de caméra-style cruzaram o Atlântico, comentando em mínimos detalhes westerns há muito esquecidos, os diretores "bestificados, viram-se na situação de serem cortejados por jovens franceses de aspecto esquisito equipados com gravadores", anotando e analisando reverentemente "cada tartamudeio emitido

125. Série televisiva **O legado de Spencer Tracy, um tributo de Katherine Hepburn**, WNET - MGM Entertainment Co., NY, 1986, veiculada pela TV Cultura SP, 1992.

126. Série televisiva **Bette Davis**, BBC - MGM Entertainment Company, veiculada pela TV Cultura, SP, 1992.

pelos lábios do auteur"¹²⁷..

Mais relevante, porém, é que os esforços que apontam para a falsidade de Hollywood e de seus astros, bem como para a construção de suas aparências, não percebem a importância do "aperfeiçoamento" dos artistas na fixação de padrões de beleza de traços perfeitos, fossem suaves ou sensuais. Na fala das revistas para fãs, as atrizes revelam apenas pequenos defeitos conjuntamente com pequenos truques-artifícios para corrigi-los. São poses que favorecem a imagem, maneiras de começar uma conversa, e tudo o que pode ser obtido nas lojas - batom com a cor que mais combina com a pessoa, dentrificação que deixa o sorriso e a boca sempre pronta a ser beijada, pó-de-arroz que corrige as pequenas imperfeições da pele... Mostrando-se ao mesmo tempo não completamente belo por natureza, e revelando o artifício que produz o belo, o astro propõe o padrão e a possibilidade de realizá-lo. A atriz é produzida enquanto bela; esta beleza inerente a ela por meio dos atos de embelezamento é simultaneamente a beleza ao alcance, num convite à participação muito mais eficiente do que supõe a idéia de que os fãs estariam sendo "ludibriados".

Segundo Edgar Morin, o fascínio que se expressa na propaganda é constantemente reelaborado pelo mecanismo de star-system, que fabrica e mantém as stars, adequando-se aos 'sonhos' dos espectadores - pois para este autor o público é peça-chave na constituição da estrela. O star-system dos anos 50 tem

127. Vidal, Gore; "Quem faz o cinema?" In: Hall, Michael; Pinheiro, Paulo Sérgio (orgs.); Vidal, Gore; **De Fato e De Ficção - Ensaios contra a corrente**; São Paulo, Cia das Letras, 1987, p. 75.

peculiaridade indiscutível e deve ser diferenciado dos sistemas de estrelato anteriores e posteriores. O star-system dos anos 50 não um termo intercambiável que sirva para definir todo e qualquer investimento destinado a constituir uma vida particular e profissional de estrela a ser consumida pelo público. Como observa Edgar Morin, embora a partir dos anos 60 os ingredientes do star-system tenham permanecido (publicidade, contratos, etc.), a sua combinação, associação e institucionalização desapareceram 128.

As próprias falas dos anos 50 analisam o star-system do passado como próprio do início do cinema, e embora o idolatrem em certos casos, o consideram definitivamente encerrado. Ou seja, não vêem o momento que vivenciam como continuação do system anterior, mas como novo momento. Por isso reclama Hedda Hopper, ex-artista de cinema mudo e "colunista de gossip" (fofoqueira profissional rival de Louella Parsons): *Hoje em dia (...) não se pode ver qualquer coisa sobre cinema, sem dar logo com os olhos em sua estrela favorita fazendo compras no mercado, lavando pratos, pendurando roupa lavada, trocando fraldas! (...) Jamais alguém pôde ver qualquer fotografia de Greta Garbo pendurando roupa lavada. Nem de Rodolfo Valentino segurando bebês. Ou de John Barrymore à vontade, como pai de família* 129. Singularizar a noção de star-system no

128. Para este autor o star-system conseguiu sustentar-se de 1930 a 1960, figurando a star como sua pedra angular. Acrescenta que o suicídio de Marilyn Monroe foi o "toque de finados do star-system" (p.127), pois entende Marilyn e James Dean como as últimas grandes stars. Cf. Morin, Edgar ; **As Estrelas de Cinema**, Lisboa, Livros Horizonte, 1980.

129. "Cine-Revista" de Jacques Melo; **O Cruzeiro**, 13 outubro 1951. Pode-se considerar que diagnostica-se também um momento na história cinematográfica em que o comportamento caseiro e moral não estava sendo ditado pelo Código Hays de Censura.

momento estudado, sem buscar justificá-la pelo seu momento anterior, permite entender este sistema em seu funcionamento.

O meio propagandístico é um dos campos mais fecundos para se entender a constituição da estrela singular. Ainda segundo Edgar Morin, a estrela de cinema é simultaneamente deusa e mercadoria : um ideal de vida e um objeto de consumo. Para ele, a estrela é usada na publicidade como um padrão com o qual as pessoas buscam identificação, incentivadas a estabelecer pequenos mimetismos em roupas, cabelos, gestos. A propaganda serve-se do imaginário do cinema - sentimentos românticos, ideais de beleza e felicidade - na qualificação dos produtos ¹³⁰. "*Use o meu sabonete, diz Betty Grable: Lever!*" ¹³¹. O sabonete Lever se destacava por adicionar a suas embalagens fotos de atrizes para álbuns, estratégia essa que começou nos anos 30 e contou nas décadas de 40 e 50 com nomes como Hedy Lamarr, Lana Turner, Dorothy Lamour, Ann Sheridan, Judy Garland, Gene Tierney, Rita Hayworth, Veronika Lake, Elizabeth Taylor, Ava Gardner, Grace Kelly, Joan Crawford, Gina Lollobrigida e Kim Novak, entre outras ¹³².

As propagandas se serviam inclusive da linguagem de cenas do cinema americano, como se observa em propaganda da Lever. A beleza da cútis macia e o perfume fazem com que o rapaz, no

130. Morin, Edgar; **As Estrelas de Cinema**; conforme citado.

131. Propaganda veiculada em **O Estado de São Paulo**, 25 fevereiro 1945 e 12 abril 1945.

132. Esta estratégia prossegue até hoje com as estrelas do sabonete Lux. "**As Bochas da Fama**"; **Folha de São Paulo**, 28 maio 1989.

passaio de barco, peça a jovem em casamento. " É claro que eu nem podia falar... tudo era tão maravilhoso! Parecia um sonho... Paulo, agora, pedindo que eu me casasse com ele ". O conselho precioso da encantadora Ava Gardner foi o estopim e a " solução feliz do romance".

O produto de beleza traz então em si este caráter transformador, capaz de alterar a mulher ao revelar sua beleza escondida. É comum encontrar passagens em que os cosméticos, em conjunto com o penteado e as roupas realizam transformações no corpo da mulher. No filme **Ardida como Pimenta** (Calamity Jane, 1953), a cantarolante Doris Day protagoniza a heroína valente e irritadiça, sem uma gota de feminilidade, até que outra moça a enfeita, de forma a que ela descubra com surpresa que "é bonita", causando igual comoção entre os homens com os quais convivia. Nesta transformação do corpo e em benefícios amorosos consequentes investe a publicidade. " Qual o tipo dos seus lábios? Sensuais, aristocráticos, românticos, sinceros, alegres. Que tipo eles revelam? Descubra uma nova personalidade nos seus lábios com os matizes ardentes do Baton Colgate" - incluindo as cores Vermelho Americano e Hollywood, como não poderia faltar 133.

Mas deve-se notar que o aconselhamento desloca-se do âmbito exclusivo da publicidade para o âmbito das "dicas de beleza" das revistas de cinema ou mais gerais, incluindo necessariamente os equipamentos que tornam possível alcançar esta beleza. " Podem os olhos ser belos e belos também os contornos da boca, sedutor o gesto dos lábios, fúlgido o olhar e ainda com todos estes atributos

133.Cf. p. ex. O Cruzeiro, 29 janeiro 1949.

ponderáveis, uma fisionomia não consegue, às vezes, ser encantadora e ter personalidade e expressão. Isto só se consegue com uma maquillagem sóbria e perfeita"¹³⁴. A mulher, seu batom e seu estojo de maquiagem com o espelho para se admirar - e para "empoar-se" no toilette - são adereços constitutivos da figura feminina. Afinal, "a beleza é obrigação. A mulher tem obrigação de ser bonita. Hoje em dia só é feio quem quer. Essa é a verdade", declarava categoricamente o Creme de Alface "Brilhante". ¹³⁵

Como se observa nas propagandas, a obtenção da beleza não constitui um objetivo em si. As fotos precedidas por textos longos apostam na fala consensual do amor adquirido através do produto. "Somente o sol me beija! (...) as outras arranjam namorado!" E após o uso do produto "mágico" - "Agora manda o coração... porque Colgate entra em ação!". Ou "Meu destino é pescar. Todos fogem de mim... até os peixes (...)" - entra em ação o creme dental, inimigo do espectro do mau-hálito que parecia perseguir as moças e rapazes - "vou colgalizar minha boca (...)" Colgate é o melhor cupido - agora arranjei um marido!" ¹³⁶.

Nas propagandas, adquirir o produto é obter as qualidades prometidas, que são as da star. Mas não apenas a maciez de sua pele, o perfume dos cabelos ou o tom dos lábios. Nas promessas da propaganda está a própria personalidade dos astros,

134. "Conselhos de Beleza Feminina"; **Viver!**, junho 1942.

135. **Cena Muda**, 8 maio 1945.

136. Respectivamente: **Linelândia**, setembro 1954 e **O Cruzeiro**, 12 julho 1952. A segunda propaganda refere-se provavelmente ao filme nacional **Meu Destino é Pecar**, 1952.

seus atributos morais, qualidades e modos de vida. "
Personalidade... Torne-se inconfundível adquirindo a personalidade
das mulheres que se calçam com as finas meias Désire, Estase,
Ilusão e Frénésie..."¹³⁷. O belo não é apenas corporal, é a casa e
os filhos, o amor e o romance, sexo, virtude, caráter, realização.

¹³⁷.Veiculada em O Estado de São Paulo, ano de 1947.

AVA GARDNER FOI A RESPONSÁVEL

SOLUÇÃO FELIZ DE UM ROMANCE DE AMOR

Aquele sim, foi o dia mais feliz da minha vida - diz Ruth.
- Eu notei logo que Paulo estava mudado. Seu olhar... Sua voz...



"Eu uso Sabonete Lever"

diz a encantadora

AVA GARDNER

da Metro Goldwyn-Mayer

As estrelas do cinema sabem que da beleza da pele muito depende o seu sucesso. Essa é a razão que leva 9 entre 10 estrelas a usarem Lever para seu cuidado diário de beleza.



Nunca vou me esquecer... Foi num sábado à noite... 3 m. durante um passeio de barco. Paulo me disse: "Vou te casar assim que eu voltar".



Seu rosto me fascina... seus olhos, seu cabelo... seu perfume... sua voz... sua presença... E depois disso... Quer casar-se comigo?



É claro que eu não podia ficar... tudo era tão maravilhoso! Parecia um sonho... Paulo, agora, pensando que eu me casasse com ele.



Em boa hora ouvi a conselho de Ava Gardner, usando o Sabonete Lever. A ele deu a solução feliz do meu romance.



Como Lever é para! Seu perfume brilha nos dias de uso. E para tudo Lever produz rapidamente o mesmo efeito. Por isso, é mais econômica.

**USADO POR 9 ENTRE 10
ESTRELAS DE HOLLYWOOD**

Mais encanto para
você com
Cashmere Bouquet

Eau de Cologne Cashmere Bouquet
Aroma suave e delicado, ideal para uso pessoal e para presentear.

Pó de Arroz Cashmere Bouquet
Leveza e frescor para o rosto e o corpo.

Toilet Cream Cashmere Bouquet
Creme para o rosto, com aroma suave e delicado.

Toilet Soap Cashmere Bouquet
Sabonete de toalete, com aroma suave e delicado.

Cashmere Bouquet - Aristocrata dos produtos de qualidade!

Elegância e Beleza

REJUVENESCE

Se você se sentir mais velha e abatida, se o seu rosto estiver com linhas e se a sua pele estiver muito ressecada, não se desespere. Há um remédio para isso: o batom.

O batom, além de dar cor e brilho à boca, também atua como um hidratante e protetor da pele ao redor dela.

Para obter os melhores resultados, use batom de qualidade e aplique-o com cuidado, para não irritar a pele ao redor da boca.

Com um mês de aplicação, estas três coisas, basta uma batom, já estarão resolvidas.



ELZA MARZULLO

O SEU BATOM É UMA JOIA

As mulheres verdadeiramente elegantes compreendem a importância do batom no seu "look". Pode parecer um detalhe, mas é justamente esse detalhe que dá o toque de sofisticação ao seu visual.

Não é exageradamente exagerado dizer que o batom é o detalhe que faz a diferença entre uma mulher comum e uma mulher elegante. É ele quem dá o toque de sofisticação ao seu visual.

A tendência atual é para os tons mais claros e mais naturais. Isso não significa, porém, que o batom não seja mais importante do que nunca. Pelo contrário, ele é o detalhe que faz a diferença.

Isso não quer dizer que o batom tenha perdido a importância. Pelo contrário, ele é o detalhe que faz a diferença entre uma mulher comum e uma mulher elegante. É ele quem dá o toque de sofisticação ao seu visual.

capacidade de que o batom tem de combater com o sol e com a poluição, que são os maiores inimigos da pele.

Um bom batom deve ter uma cor que combine com o seu tom de pele e com o seu estilo. Não se esqueça de que o batom também deve ser hidratante e protetor.

Escolha um batom que seja bom para a sua pele e para o seu estilo. Assim, você estará cuidando da sua beleza de dentro para fora.

FACES ENCOVADAS

Antes de sair com liberdade, numa grande área, durante o tempo das férias, não esqueça o batom. Ele é o detalhe que faz a diferença entre uma mulher comum e uma mulher elegante. É ele quem dá o toque de sofisticação ao seu visual.

CONSERVAR A LINHA...

...manter o plano de alimentação, com pouco de gordura, e manter o plano de exercícios físicos. Isso é o que mais importa para manter a linha.

Um trabalho muscular diário e regular, mesmo que seja apenas um pouco, ajuda a manter a linha. Isso é o que mais importa para manter a linha.

Se você quiser manter a linha, não esqueça o batom. Ele é o detalhe que faz a diferença entre uma mulher comum e uma mulher elegante. É ele quem dá o toque de sofisticação ao seu visual.

O BOM ELEMENTO DE BELEZA

Um bom batom deve ter uma cor que combine com o seu tom de pele e com o seu estilo. Não se esqueça de que o batom também deve ser hidratante e protetor.



Macia
como pétalas
de rosa...



...e a toilette estará completa com Meias Nylon Rhod

Banco de Imagens AEL/UNICAMP

A estrela pode ser considerada veículo num primeiro nível, porque é a figura de convencimento utilizada pela propaganda, na qual suas qualidades são tributadas e identificadas às do produto. Não é sem sentido supor que, no consumo do produto, exista um consumir a própria estrela. Na análise mais acurada do funcionamento da estrela, vai-se além de sua característica de mero veículo. A partir do momento em que através da proposta de padrões de beleza, de gestual e de comportamento ela constitui "modos de ser" para seu público, deixa de ser suporte da mensagem para ser mensagem em si.

Efetivamente, as estrelas estavam compondo seu público, não à sua imagem e semelhança, num simplista entendimento de imitação, mas na proposta de modos de vida que, simultaneamente inacessíveis (Hollywood como fantasia distante), podem encontrar realização no espaço das vivências. Assim, os canais midiáticos vendem a própria estrela. Nas revistas nacionais, especializadas em cinema ou em variedades, diferentes seções se prestavam a tudo informar sobre a vida dos astros. "Eis Hollywood", "Cinelândia", "Poeira de Estrelas", "Assim é Hollywood", "Indiscrições de Cinelândia", "Cine Repórter", "Flagrantes de Hollywood", "Mundo Cinematográfico" são algumas destas seções, cuja estratégia é de repetição e insistência nos temas e questões, nas quais as fotos têm papel definitivo.

A pressuposta idéia de surpreender o astro em sua intimidade sobressai nas fotos, dando ao fã o prazer de compartilhar de sua vida pessoal. Por vezes, o astro posa para o

fã: "Aqui, de frente, Katy Jurado esboça um sorriso que nós traz, além da sensação agradável de ver seus olhos perigosos e traíçoeiros, o prazer de contemplar seu rosto num ângulo mais amplo, mais próximo de nós". E o fã coleciona a cena : " o retrato que o admirador feroz recorta e cola na parede com carinho " 138. Na grande maioria das vezes, é como se o artista não tivesse conhecimento da presença do fotógrafo: "Flagrantes de Hollywood: eis os melhores instantâneos de alguns dos nossos artistas preferidos, tirados desse mês sem que eles percebessem!"¹³⁹. Por isso vemos o pai sorridente segurando o também sorridente filho que está caindo dentro de um poço: " Squeak quase foi de nariz no poço do quintal mas o pai alcançou-o em tempo. Há espaço à vontade para brincar na casa tipo espanhol dos Lyle em Los Angeles - e todo mundo é contente " 140.

Os olhos dos fãs através dos instantâneos fotográficos invadem inadvertidamente o cotidiano dos astros - o que interessa é ver "como eles vivem". - título de seção da revista **Cinelândia**. Desta maneira, Hollywood é simultaneamente celeiro de novidades, palco onde se desenrolam as vidas dos astros e orientação dos costumes. As residências decoradas dos astros, expressão de seu estilo de vida, são um dos focos de interesse. " Que casa! É ou não é de deixar a gente com água na boca? Com uma casa dessas qualquer rapaz solteiro é capaz de cometer uma bobagem: casamento no duro.

138. "O 'close-up' da estrela para o fã"; "Mundo Cinematográfico" em **Mundo Ilustrado**, 25 agosto 1954.

139. "Flagrantes de Hollywood", **Cinelândia**, setembro 1954.

140. **Cine-fan**, junho 1955. O artigo é sobre o astro Lyle Bettger.

Ann Elyth (...) diz que nada no mundo é mais importante do que o lar. Ann, a linda 'estrela' (...) tem muito bom gosto" 141. Os astros também sabem decorar seus lares: " para um bate-papo, uma partida de canastra, para um cocktail, o moderno apartamento de Scott Brady tem todo o conforto que um rapaz solteiro possa desejar" 142. Por vezes confundem-se os pretextos de mostrar a casa e seu morador, e estes dois componentes glamourizam um ao outro. Mais interessante, estas fotos não são dos ambientes sós, mas apresentam sempre seus proprietários dentro deles. É a atriz quem apresenta seu "lar", não os olhos da máquina fotográfica. Neste momento a atriz pode revelar grandiosidade ou domesticidade, aproveitando para dar conselhos de decoração ou receitas culinárias. A artista Jane Randolph, em trajes sumários, com um aventalzinho, simula fazer uma torta enquanto mostra a cozinha. A revista comenta: "Suas lições deixam a gente com água na boca. Mas, são as lições mesmo, ou a maneira com que Jane trabalha? Que torta! Que corpo! Ahh!!" 143

Na seção "A Casa nos 4 Cantos do Mundo" da revista *A Casa*, os quatro cantos eram um só: Hollywood. Truques de decoração oferecidos como de fácil execução eram apresentados através da exuberante ostentação das salas, escadas espirais, jardins e piscinas. Os quartos possuem espelhos pelas paredes e "quartos de vestir"; nas salas, pianos, troféus de caça, mesas de jantar para

141. *Cena Muda*, 17 agosto 1948.

142. "A casa de Scott Brady", *Cinelândia*, maio 1952.

143. "De como fazer uma torta", *Cena Muda*, 17 agosto 1948.

vinte pessoas... Entre brincadeira e constatação, diz-se que como os EUA não possuíam nobreza, os símbolos de ostentação desta foram assumidos pelos seus artistas, como em suas casas-palácios, roteiro obrigatório para a visita de turistas.

Mas a gradiosidade não discrimina ou afasta. Este quadro de cortiça, na cosinha serve para recados, números de telefones, anotações e está fora do alcance das crianças (...). A sala tem as paredes azuis e os divãs castanhos " 144. O human touch, comovente, veicula a vedete como pessoa comum. A figura do astro, porém, não está nunca planificada: num duplo movimento estes são exóticos, superiores, vivem num mundo deslocado do real e ao mesmo tempo têm filhos dos quais cuidam, são amáveis com fãs, arrumam suas casas. Um espectro de valores morais desprende-se dos ídolos, simultaneamente detentores de características ideais e possuidores de uma marca suspeita dos que levam a vida desregrada. Por isso, mais do que observar o que o astro possui, interessa ver a maneira pela qual vive.

A vida íntima da star é assim outro foco prioritário de atenções, e detalhes mínimos, aparentemente sem nenhuma relevância, são explorados: "June Allyson tem uma bebida especial para o almoço. É uma mistura em porções iguais de suco de tomate e creme, que tem uma cor horrorosa. June soluciona o problema tomando a mistura num copo verde (...). Gilbert Roland gosta de cavalos e de touros, mas confessa que tem horror aos gatos e às pessoas que possuem esses animais. Desta forma, dificilmente Roland irá almoçar com a família James Mason, que possui muitos bichanos (...). Kathryn

144. "A vida com Donna"; Cine-fan, julho de 1955.

Grayson tem um fôrro de pele de marte no assento de seu carro..."

145.

As vidas pessoais dos astros, de certa forma verdadeiros roteiros de filmes, acabavam invadindo as conversas, os interesses, as preocupações diárias, como se se tratasse de uma figura próxima e íntima. O sofrimento pelo qual uma atriz poderia estar passando era explorado ao máximo e convidava à comoção do fã. " *Meu sorriso só a morte levará*" era a afirmativa da atriz Suzan Ball nas páginas das revistas. Um ferimento na perna revelara câncer nos ossos e acabara com sua carreira, levando a revista a explorar a situação ao máximo: a dificuldade em terminar as cenas do último filme, apoiada em muletas; fotos antigas da atriz cavalgando ou jogando golfe (com o comentário de que eram agora atividades impossíveis) e a conclusão da correspondente de **O Cruzeiro** em Hollywood de que tratava-se " *de uma das maiores tragédias do século*" 146. Durante os anos 1954 e 1955 a revista acompanhou a tragédia, e ficamos sabendo que a moça conheceu um rapaz, também artista, que a viu num cinema na Coreia e que quer casar com ela. Torcida para que a moça condenada possa realizar o "sonho de toda mulher", mas logo depois o câncer progride e a perna ferida tem de ser amputada. O casamento com seu " *amado Dick*" é adiado 147. A mídia prossegue tecendo seu " *dramalhão* " em torno da

145. "Assim é Hollywood", **Filmelândia**, dezembro 1954.

146. "Meu sorriso só a morte levará", de Dulce Damasceno de Brito, **O Cruzeiro**, 13 fevereiro 1954.

147. "Uma sombra entre as estrelas", **Cinelândia**, fevereiro 1954, segunda quinzena.

figura da moça. Antes uma atriz obscura, dedicada a fazer os filmes B de ilhas nativas, com vulcões e donzelas ofertadas em sacrifício, etc., Ball é alçada ao interesse público pelo sofrimento.

O casamento finalmente ocorre em agosto de 1954, quando a atriz " usou pela primeira vez em público a perna artificial para atravessar a igreja até o altar " 148. No ano de 1955 a "vida de casada" de Ball seria ainda tema de interesse, até a nova explosão midiática com sua morte em 5 de agosto de 1955, quando a história é recontada, e rende mais algumas edições 149. O tema dos "últimos dias" de uma figura de destaque era frequente, fosse nas narrativas dos crimes acompanhados por **O Cruzeiro**, fosse na morte de estrelas como Humphrey Bogart (de câncer em 1956), de Carmen Miranda ou na inesperada morte de James Dean, que o lançou ao estrelato.

A vida pessoal do astro, trágica ou escandalosa, envolve o consumidor da mídia e o carrega consigo. " *A grande Bette tem sido para mim (...) uma confidente dos momentos difíceis de minhas horas consagradas ao cinema (...) e fico convicto (...) que tudo que um fan pode recordar e dizer de cinema tem que ter fundamento em Bette Davis (...)* Não é vaidosa e não foi pífida... Eu prezo muito e mais ainda admiro-a como atriz e como mulher (...) *DOR*, três letras que dão à Bette Davis (...) a sua mais verdadeira definição (...) E sem ter nada com sua vida (a não ser um simples fan) desejar-lhe intimamente uma felicidade infinita (...) Oxalá

148. "Ninguém deve chorar", **Cinelândia**, agosto 1954, segunda quinzena.

149. " A história de um amor marcado pela tragédia ", **Cinelândia**, agosto 1955, segunda quinzena.

Bette amiga, que você receba essa felicidade que lhe desejo ardentemente como fan e como admirador(...) Sê feliz, Bette amiga!"¹⁵⁰. O fã de cinema é pressuposto enquanto profundamente envolvido com os signos cinematográficos. Sabe reconhecer os rostos dos astros, mesmo se incompletos ou distorcidos - um jogo muito comum proposto pelas revistas. O leitor de *Cine Revista*, revelando-se um fã com boa memória, poderia ganhar 10 entradas para o Cine Ipiranga e Art Palácio, fotos do astro, uma permanente gratuita nos cabelos, limpeza de pele e " penteado a seu gosto" ¹⁵¹. Já o de *Filmelândia* sabia que " não precisa ter boa estampa para sair-se bem neste teste cinematográfico. Basta ter boa memória e ser observador". O fã aplicava seus conhecimentos e podia se classificar dentro dos crivos do próprio cinema: " Se fizer mais de 90 pontos, considere-se um astro; de 75 a 90, você merece um papel de destaque; de 60 a 75, você promete; abaixo de 60, você precisa de mais ensaios"¹⁵².

Desta forma, a curiosidade em saber mais do mundo do cinema é reproduzida. Os verdadeiros nomes dos astros são uma verdadeira fixação. De um lado, no pedido por mais fotos e detalhes das vidas dos astros; de outro, no consumo ávido do que diz respeito à vida desregrada dos astros, os seus escândalos pessoais. Nas sessões de perguntas dos fãs nas revistas, as curiosidades são específicas. Saber do verdadeiro nome do artista é uma constante,

150. "A Máscara da Dôr", Marco Antunes, *Cena Muda*, 8 maio 1945.

151. *Cine Revista*, janeiro 1950.

152. "Teste cinematográfico", *Filmelândia*, dezembro 1954.

sendo que a possibilidade de um "nome artístico" alterar marcas tão definitivas como sobrenome e origens parece sedutora. A especificidade das curiosidades leva também os fãs a perguntarem se tal artista enlouqueceu, se outro é filho ilegítimo ou se um terceiro tem sardas. Da "Caixinha de Perguntas" de Filmelândia e das "Indiscrições de Cinelândia" podia-se esperar tudo." Ava Gardner já foi costureira aqui no Rio? " É verdade que com o dinheiro a pessoa consegue vencer em Hollywood, e que o ator Dale Robertson só conseguiu ingressar no cinema gastando todas as economias da família? " Qual é o ator mais bondoso e caridoso de Hollywood? " É verdade que Esther Williams usa dentadura postiça e pinta os cabelos? " É verdade que os dentes de Doris Day são postiços e que ela e o marido são loucos por dinheiro?"¹⁵³. Os boatos, lançados pela própria revista ou vindo de outras fontes encontram nas seções espaço para verificação e realização. Os escândalos, porém, movem-se para além dos boatos: são a transgressão, o comportamento violento, mesquinho ou imprevisto dos astros.

Volta e meia as estrelas chocavam os seus espectadores, como Anita Ekberg na metade dos anos 50, com "certas idéias" chocantes: "ninguém tem nada com minha vida e não é da conta de ninguém se tive uma dúzia de ligações amorosas antes do meu casamento! (...) Se Tony [marido da atriz] por exemplo, se sentir atraído por outra moça bonita, não me importarei (...) poderá até ir para a varanda com outra moça, beijá-la e abraçá-la (...) O fato

153.Cf. seção "Indiscrições de Cinelândia", Cinelândia, respectivamente outubro 1953 ; maio 1952 ; junho 1952 ; outubro 1952 e novembro 1953.

de uma moça se casar não quer dizer que nunca mais possa olhar para outros homens" 154.

Como se verá adiante, casamentos, divórcios, traições, beijos públicos e rixas entre astros forneciam o combustível para a curiosidade em torno deles. Se o escândalo não era declarado, a revista fazia questão de sugerir-lo. Ao publicar uma foto de Gary Cooper rodeado por um bando de garotinhos, comenta que " Gary Cooper deixou uma lembrança nas Ilhas Samoa (...)". Depois conserta: " não sejam maldosos: isto foi uma simples homenagem platônica ao simpático galã". Ao mostrar uma Ava Gardner com a boca entreaberta, dentro do mar e fortemente abraçada a um homem, convida: "Imaginem o que acontece quando Ava se vê sozinha numa ilha com dois homens...". E depois explica que se tratava de uma cena do filme *Dois amores e uma cabana* (*The little hut*, 1957) 155.

A imoralidade é um dos eixos mais fortes da conexão pressuposta entre o fã e o artista. As curvas das garotas e suas roupas provocantes funcionam neste convite à reação. A *Revista da Semana*, com uma correspondência apenas razoável, viu-se certa vez inundada por enxurrada de cartas após publicar a foto um pouco ousada da inexpressiva atriz Titina Aguirre, de biquini. " (...) a revista tem apresentado reportagem com pequenas realmente de classe", comentou um leitor satisfeito. " O Sr. não acha um

154. "A bela Anita e as suas estranhas idéias sobre o amor e o casamento", *Cinelândia*, outubro 1956, segunda quinzena.

155. Respectivamente "Poeira de Estrelas", *Cinelândia*, outubro 1953, segunda quinzena e *Filmelândia*, julho 1957.

exagero de pouca roupa a Titina Aguirre?", protestou outro. "A R\$ poderia fazer mais reportagens sobre Titina Aguirre, desvendar todos os segredos desta linda moça...". sugeriu outro, ainda insatisfeito. Para outros, tinha sido demais: "uma linda garota, é verdade, mas explorada um pouco imoralmente" "como mulher posso dizer que Titina Aguirre faria muito melhor se estivesse cuidando de sua casa, em lugar de estar posando semi-despida para revistas" 156. A questão não se estendeu provavelmente por decisão da revista, que mesmo assim teve que publicar novamente a foto. Uma pena, pois as seções de cinema raramente abriam espaço para cartas de leitores que diferissem dos pedidos de informação, de publicação de fotos ou de artigos com o ídolo preferido.

Interessa ressaltar que o eixo do imoral, na vestimenta ou no comportamento, faz simultaneamente com que se crie uma indefinição entre o que é do âmbito da atriz, e o que é do âmbito da personagem que ela representa. A máquina de cinema personaliza a star, imprimindo marcas definidas, adequando-a a certos papéis e fazendo com que estrela e personagem neste momento não possuam limites definidos. Pode ser 'ofensivo' para o gosto dos fãs ver a estrela especializada em certos papéis representando outros. Assim as revistas afirmavam que os fãs consideravam inadequado que Robert Mitchum faça papel de médico em seu próximo filme. O ator tinha história. Anos antes tinha sido fotografado de torso nu e encontrado fumando maconha em companhia da "interessante Lila Leeds (...). Veremos se desta feita Bob tem a sorte que teve da primeira acusação, quando foi apanhado em flagrante fumando

156. Revista da Semana, 26 abril 1958.

cigarros entorpecentes" 157. Anos depois, quando da escolha para o filme em questão, novo escândalo: desta vez quem estava de torso nu era a garota que acompanhava Mitchum... Os fãs protestam: " Ele tem andado envolvido em muitos escândalos para ser aceito pela classe médica" e " Toda vez que olho para ele lembro-me daquele retrato que tirou na França em companhia de uma pequena desnuda da cintura para cima" 158. A pequena, por sua vez, garantiu que o lenço que cobria seu busto tinha sido tirado sem querer por Bob, numa brincadeira com os fotógrafos... 159

Problema semelhante ocorreu quando das cenas de amor de Jennifer Jones em **Duelo ao Sol** (Duel in the sun, 1946) após ter sido a doce e ingênua camponesa que tem visões da Virgem e encontra uma fonte de águas miraculosas em **A canção de Bernardette** (The song of Bernardette, 1943) 160. Não que houvesse algo contra a versatilidade da estrela, já que esta era a medida de sua capacidade de interpretação: em filmes que precisavam de papéis de orientais, nativos ou coisa parecida, muitas vezes maquiou-se a estrela célebre que procurava "representar" alguém completamente diferente. Nas comédias, homens faziam-se passar por mulher com maestria e diversão. " Um artista somente pode ser considerado como

157." Cine Repórter ", **Cena Muda**, 25/01/1949. O caso não foi abafado como o poderia ter sido. Os estúdios muitas vezes escolhiam seus "bodes expiatórios" para encobrir problemas mais graves e para manter o nível de escândalos em dia.

158. "Queixas e Reclamações - Um desafio a Bob . Mitchum", **Cinelândia**, outubro 1954.

159. "Simone negou ISSO", **Cinelândia**, mesma edição, cf. nota anterior

160. **Cena Muda**, 20 maio 1947.

tal quando tem a capacidade de interpretar com idêntico sucesso tanto o papel de "Jekyll" como o de "Hyde". O cinema moderno não admite especializações, nem o público atual suporta uma atriz em um papel de santa ou vamp mais de três vezes (...). O público tem as suas exigências, e quem é tolo ao ponto de não seguir as exigências do público?"¹⁶¹.

Aparentemente, a reação das revistas visa pedagogizar uma suposta "confusão" que os fãs fariam entre realidade e fantasia, acreditando ser o astro igual ao personagem. "Através da fria lente de cristal vemos uma rapariga de olhar provocante, boca tentadora, uma desordenada massa de cabelos negros e narinas que arfam à aproximação de um homem. Jane não é nada disso. Tem uma pele suave (...) olhos negros e sonhadores, olhos que sabem sorrir e (...) as sensíveis narinas não tem o hábito que lhe atribuem" ¹⁶². Da mesma forma, as que parecem tão boas no plano da tela podem se revelar as temperamentais atrizes nos bastidores: "Na tela de cinema elas cintilam, mas fora da tela, de preferência, explodem! Será a sua estrêla predileta uma rosa ou um "abacaxi"?"¹⁶³

Ao lado desta constatação de que "tudo era filme", o fã era simultaneamente convidado a perceber os paralelos entre aquilo que o artista representava na tela e a sua vida real, paralelos estes que podia acessar através da própria mídia. Não foi por

161. "Leslie Brooks em sua nova fase", *Cena Muda*, 01 fevereiro 1949.

162. "Você está enganado com Jane Russel"; *Cinelândia*, setembro 1952.

163. "Aplausos ou Vaias?", *Cinelândia*, primeira quinzena, março 1957.

simples coincidência que Lana Turner filmou a segunda versão de **Imitação da vida** (Imitation of life, 1958), pois sabia-se que em sua vida real seu amante tinha sido morto por sua filha Cheryl Crane, exatamente o triângulo amoroso representado no filme. Nem por simples coincidência foi o convite feito a Errol Flynn - aceito - para filmar **As aventuras de Don Juan** alguns anos após ser inocentado em julgamento por um suposto estupro.

A identificação promovida pelos filmes reforçava a carga dramática dos mesmos. Ava Gardner interpretou a vida de Rita Hayworth em **A Condessa Descalça** (The Barefoot Contessa, 1954): a dançarina espanhola que se torna atriz de Hollywood e se casa com um príncipe (Ali Khan, no caso de Rita) que traz problemas inconfessáveis para o casamento, destruindo-o - um paralelo perfeito. Elizabeth Taylor interpretou a si mesma nos papéis de mulher perigosa e insatisfeita (**Cleópatra**, **Gata em Teto de Zinco Quente**) depois que na vida real provocou escândalo quando, apenas um ano após enviuvar, roubou o maridinho Eddie Fisher de Debbie Reynolds (Fisher e Debbie eram uma espécie de casal feliz padrão para a mídia, e estavam na fase de "comemorar o nascimento do filhinho") 164.

Por fim, os atores que interpretaram alcoólatras acabavam angariando a simpatia para seus próprios problemas, como aconteceu

164. As versões que circularam na imprensa foram muitas, como a de que o caso de amor entre Liz e Eddie era anterior ao casamento dele; que o casamento dos Fisher era ruim - justificativa aceitável na época. Mesmo assim, Liz Taylor ficaria marcada pelo estigma de " marriage breaker " e de "destruidora de lares", embora houvesse defesa afirmando que "Liz era apenas *uma garota simples de olhos cor de violeta* " amando loucamente. Cf. "A verdade sobre o caso Liz-Eddie", **O Cruzeiro**, 29 novembro 1958.

com Bing Crosby, Frank Sinatra e Errol Flynn, este último com o recorde de três filmes sobre o tema, um deles interpretando o também alcoólatra John Barrymore - ator célebre dos anos 20 (o filme foi Too much too soon, 1958).

Dentre todas as psicodramatizações dos filmes, o auge certamente se dá com **Crepúsculo dos Deuses** (Sunset Boulevard, 1950). Gloria Swanson interpreta a atriz de cinema mudo Norma Desmond, sem lugar no cinema atual. De fato, está interpretando a si própria, e cenas de seus próprios filmes (inclusive um inédito) são utilizadas. Seu mordomo e ex-diretor é, como na vida real, o diretor maldito Erich Von Stroheim, cujos filmes foram mutilados por não se adaptarem aos padrões e temas da época e cuja carreira foi barrada pelos estúdios. O comediante Buster Keaton aparece (mudo) numa festa patética sem convidados; o chefe de estúdio L. B. Mayer e a fofoqueira Hedda Hopper interpretam a si mesmos. Além de trazer o auge da representação de si, o filme reafirma o gosto de Hollywood pela auto-crítica.

De forma geral, a indefinição entre ator e vida real era explorada e atuava na constituição da star bem como de seu espectador. Tal indefinição, reforçada pela heterogeneidade de tipos presentes em Hollywood, descrevia a permanente constituição e desconstrução da figura da estrela em si, e o que isso representava em termos de produção do espectador.

Na cosmologia das décadas de 40 e 50, os diferentes tipos que se formam são prova de que não acontece uma homogeneização de possibilidades. " *Gêlo ou fogo? Sex-appeal provocante ou suave feminilidade, curvas exuberantes ou aparente*

inatingibilidade, Hollywood está bem representada em ambos os campos" 165. Essa a escolha que o fã poderia fazer, supondo mescla de possibilidades. Traços físicos e personalidades muito distintas convivem e se pressupõem. Num vão ligeiro, é possível elencar as disparidades presentes nos "tipos" encarnados pelas estrelas de Hollywood.

Pode-se pensar em Bette Davis, que após papéis fraternais do início de carreira - que certamente não combinavam com os imensos olhos expressivos e a voz personalíssima - tornou-se **Perigosa** (Dangerous, filme que lhe concedeu o primeiro Oscar em 1935), **Jezebel** (idem, 1938) e principalmente, **Malvada** (como ficou eternizada, embora neste filme em especial - All About Eve, 1950 - a verdadeira malvada fosse a rival Anne Baxter). Simples engano? Mas como qualificá-la em seus papéis fortes se não pela marca de malvada? 166

Tão má quanto ela, com sua boca apertada e olhar superior, estava Joan Crawford, famosa por sua atuação em Mildred Pierce (1945) como dona de casa que sacrifica até mesmo a família por dinheiro. Encarnou sempre a mulher dentro de um mundo de homens, com papéis dominantes e ambivalentes nos filmes dirigidos por Billy Wilder, Fritz Lang e Otto Preminger. Como "mulher de carreira", o amor masculino surge como impedimento, uma carga. Mesmo quando tem um motivo para ser má e se reabilita, transborda no papel de má, como em Um Rosto de Mulher (A Woman's Face),

165. Cinelândia, setembro 1952.

166. Observar ao fim do capítulo algumas reproduções de fotos das stars mencionadas.

no qual interpreta uma ex-ladra com terrível cicatriz na rosto que, como pagamento da cirurgia plástica que lhe devolvera a bela face, tem que se disfarçar em governanta e assassinar uma criança herdeira. O carinho da criança e de sua família acabarão por eternecê-la, mas nos vários momentos do filme em que está prestes a cometer o crime, sua expressão facial é elevada ao máximo. Ajudaram a compor o seu tipo as revelações ressentidas da filha Christine Crawford sobre os maus tratos que recebeu da mãe, que culminaram no filme **Mamãezinha querida** (*Mommie Dearest*, 1981, com Faye Dunaway), trouxeram à baila a confusão entre vida real e filme, bem como a figura da atriz que descuida ou cuida mal dos filhos, dividida entre família e carreira 167.

Katherine Hepburn, com seus traços finos e corpo esbelto, encarnou também a mulher de carreira, que trabalha e é essencialmente inteligente. Seus filmes, porém, sempre no gênero de comédias leves (e quase sempre com Spencer Tracy como parceiro) tendiam a suavizar as questões e focar no casamento a solução ideal para os parceiros, mesmo que nele continue a competição. Em **A Costela de Adão** (*Adam's Rib*, 1949), Hepburn e Tracy são casados, dois advogados bem sucedidos que se enfrentam profissionalmente. Numa cena típica, Spencer dá um tapa com alguma força (e com alguma irritação) no traseiro de Hepburn que, entre lágrimas exageradas, diz que aquilo é sintoma da brutalidade masculina, da competitividade, que ele agia como se tivesse o direito de fazê-lo,

167. Este tema, ultra-recorrente nas análises de época de Hollywood tipo família versus carreira, apareceu recentemente no filme **De Saltos Altos** (*Tacones Lejanos*) de Pedro Almodóvar. No caso, a mãe cantora se reencontra com a filha abandonada em benefício da carreira, eternamente ressentida e competitiva.

etc. Ele pergunta se ela tem um "radar" no local atingido: está declarada a guerra entre os dois, uma "guerra dos sexos" destinada a acabar bem com ambos os lados cedendo.

Completamente diferente, a figura adotada por Veronika Lake, a fatal, a namorada de gângster de traços muito angulosos, conseguiu celebrizar seu penteado que sempre cobria um lado do rosto, causando rumores de que não seria perfeito, de que não teria orelhas, etc. Talvez por isso a foto de publicidade mostrasse que o rosto era perfeito - nada a respeito das orelhas, de fato, embora saiba-se que seu cabelo "descuidado" causava tanto furor e era tão copiado que o exército americano pediu que ela o cortasse; pois as mulheres com penteado semelhante e que trabalhavam em fábricas podiam ter seus cabelos puxados por alguma máquina. Uma lembrança para as figuras tipo "Ilhas Samoa", as rumbeiras trajando seus sarongs e dançando de forma selvagem ao pé de um vulcão como Dorothy Lamour. "Toda rumbeira tem seu dia de santa, como sugere a foto da publicidade" - afinal, Lamour também teve papéis de "amigas de Deus", como Jennifer Jones. Estes tipos definiam-se pelos papéis religiosos e de extrema bondade. Há também as figuras das "puras" e "virtuosas", como Doris Day - uma espécie de "namoradinha da América dos anos 50" - com suas roupas pouco sedutoras, golas brancas e casaquinhos, geralmente atuando em comédias românticas. Outras, como Claudette Colbert, fazem o tipo das não expressamente belas, mas de altíssimo valor moral, mães amantíssimas, fiéis e corajosas esposas.

Quanta diferença das "alcoolizadas" e "casamenteiras" Elizabeth Taylor e Ava Gardner que, uma vez maduras, tiveram sempre

papéis de carga dramática e erótica acentuadas, representando mulheres descontentes e mesmo insaciáveis. Já comentamos os "roubos de marido" empreendidos por Taylor. Ava Gardner, sempre de beleza excepcional - "A pequena - que Hickey Rooney nos perdoe - é um pedaço, um amor, uma beleza. Não a trocaríamos por dez Hickey Rooneys!" 168, acabou ganhando atenção especial da mídia nacional, pois esteve no Brasil em 1954, em função do Festival de Cinema de São Paulo, e deixou atrás de si o rastro de escândalo, como bem lhe convinha. Em sua chegada ao Rio foi literalmente "atacada" no aeroporto, e uma vez em seu hotel, conta-se que bebeu muito e quebrou toda a mobília. Ava se defendeu: "Eu não estava bêbada. Quebrei um copo de raiva. Porque me agarraram no aeroporto. Mas agora está tudo em ordem". Parece que a beldade "fôra empurrada, arranhada, beliscada até, desde que pisara o solo carioca, por uma porção de cavalheiros inconvenientes (...) o pianista da boate Meia Noite, no Copacabana (...) assegura que ela não dançou descalça ali, nem cometeu outras tropelias - como também andaram dizendo" 169. Mesmo assim, a suposta bebedeira - e o hábito da atriz se embriagar - rendeu comentários e brincadeiras, como na coluna de Carlos Estevão no **Cruzeiro**. Fingindo que a entrevistara, Estevão expõe as respostas de Gardner: "Gostou do jogador brasileiro Pinga (...) impressionada pelas melodias 'Deixe as águas rolarem e o ébrio' (...) Se roubarem a roupa, 'Vodkamisola' (...) Rio é bonita mas meio Uisquesita (...) Só dança

168. "Ava Gardner conseguiu vencer", **Cena Muda**, 9 abril 1946. Na época, a atriz era casada com o baixinho Rooney; depois se casaria com Frank Sinatra, Artie Shaw e outros.

169. "Ava no Rio", **Cinelândia**, setembro 1954.

Rumba (...) e sabe Gingar" 170.

O rol dos tipos possíveis prossegue com as mulheres de ares e traços aristocráticos, as assim chamadas "loiras frias" ou "preferidas de Hitchcock". Dentre elas, destaca-se Grace Kelly. Descrita como "*refinada, culta e elegante (...) beleza tranquila*" 171, dizia-se que tinha traços de princesa, confirmando a identificação com a vida real. Mas a característica principal era o distanciamento e um não-declarado fraco desejo sexual. A "*glacial Kelly - terá ela coração?*" indagava a revista 172. O mesmo para Kim Novak, Anita Ekberg ("*La Iceberg*", como a apelidaram 173) ou Ingrid Bergman, com sua postura "de classe" 174. E as loiras "quentíssimas", em que o corpo vale tanto quanto o rosto, como a famosa Marilyn Monroe, em quem a sensualidade é proporcional à ingenuidade dos papéis (acentuando um certo padrão de erotismo) ou Lana Turner, Dorothy Malone e Mamie von Doren - em sua competição quanto ao tamanho dos seios, na qual a morena Jane Russel era uma rival à altura.

Ainda no reino das "quentes" e yamps, a ruivíssima Rita Hayworth vem inscrever-se como sua **Gilda** (*idem*, 1946), que

170. **O Cruzeiro**, 30 outubro 1954.

171. "As mais belas", **Cinelândia**, agosto 1954, primeira quinzena.

172. " A Glacial Kelly ", **Cinelândia**, outubro 1955, segunda quinzena.

173. " O marido do Iceberg ", **Cinelândia**, outubro 1956, segunda quinzena.

174. O fato do recato de Bergman contrastar violentamente com sua atitude de abandonar o marido para ir viver com Rossellini foi muito explorado então, e aumenta a certeza da mobilidade dos rostos é do que expressavam.

chegou a ser até nome de bomba atômica. Hayworth com seu sorriso auto-confiante, o pescoço atirado para trás, o vestido-pedido - "tomara-que-caia" -, as luvas e cigarro simbolizando um misto de sofisticação e dissolução, a estola de pele da mulher fútil, compunha exatamente o papel de mulher amoral que reassumiria em outros filmes, como em **Dama de Shangai** (The Lady from Shanghai, 1948) ou **A Mulher de Satã** (Miss Sadie Thompson, 1957).

Tampouco da galeria masculina de artistas pode-se afirmar padrões unívocos de beleza e comportamento. Dentre os tipos marcantes, destaca-se a figura de Clark Gable, com seu sorriso cínico e modos pouco educados, de atitude surpreendentemente chocante para com o sexo oposto desde os anos 30. As mulheres que maltrata e esbofeteia em seus filmes não são "namoradas de gângster" supostamente fadadas a isso, mas mocinhas respeitáveis ou desejáveis. Despertar sexualmente as heroínas dos filmes e depois insultá-las foi sua marca característica ¹⁷⁵. Nesta galeria conviveram os tipos de sexualidade de "pudor explícito", como Spencer Tracy ou James Stewart, ou explicitamente retraída, como Montgomery Clift. Este ator, com sugeridos toques de homossexualismo, é prisioneiro do pecado de outro em **A sombra de uma dúvida** (I Confess, 1953); da possibilidade do crime em **Um lugar ao Sol** (A Place in the Sun, 1951), no qual se livra de sua namorada (grávida dele) para ficar com a milionária Liz Taylor; e o desajustado no filme de mesmo nome (The Misfits, 1961, último

175. Para uma análise aprofundada de Clark Gable e outros astros e seus "tipos", cf. Walker, Alexandre; **El Estrellato: El Fenomeno de Hollywood**, Barcelona, Editorial Anagrama, 1970.

filme de Marilyn Monroe). O traço psicológico de seus personagens - em grande medida atribuição da atuação dos atores formados pelo Actor's Studio - o fez ideal para viver o papel de Freud em 1962 (**Freud, Além da Alma**, Freud, de John Huston).

Os desajustados ao estilo de Clift (Marlon Brando, James Dean) podiam conviver - e isso dá a dimensão da complexidade dos tipos hollywoodianos - com um John Wayne com seus 1.95 de altura, espingarda, poucas frases incisivas e emprego da ação direta na resolução de questões, bem ao gosto de Howard Hawks e John Ford - mais do que um bandido do lado certo da lei, um pistoleiro com ética, um sheriff a toda prova. Há o galã romântico Cary Grant, o sofisticado das comédias leves. E os assumidamente maus, criminosos, como George Raft, Edward G. Robinson, James Cagney e finalmente Humphrey Bogart em grande parte de seus filmes. Bogart faz-se como personalidade boa e má, ou seja, a definição hollywoodiana de anti-herói. Nos filmes de crime, era sempre a imagem terrível do homem sem sentimento que invade lugares tranquilos e apavora a vida das pessoas, como em **A Floresta Petrificada**, (Petrified Forest, 1936); ou **O Último Refúgio**, (High Sierra, 1941). Mas também encarnou o detetive Sam Spade de Dashiell Hammet, o herói violento do filme de espionagem durante a guerra e especialmente Rick, o herói do cult **Casablanca** (idem, 1942). No diálogo final com Ingrid Bergman, ele diz que não quer ser "nobre", mas sabe que os problemas de três pessoas (o triângulo amoroso do filme) não são nada neste "*crazy world*". A atitude desprendida daquele que se mostrava preocupado apenas consigo define este tipo quase existencialista, homenageado em **Acosado** de Godard.

Como se vê, os "tipos" denotam mobilidade nos padrões de beleza e variedade nas atitudes. Não implicam em uma natureza da estrela, mas num constante faz-se e desfaz-se. (...) Há no seu semblante algo de felino. Ama os gatos e os tigres que são, tanto quanto ela, selvagens, livres e secretos (...) vai dedicar-se às ingênuas amorosas? Seu olhar azul torna-se mais terno, seu sorriso mais modesto. O felino recorre as garras, fingindo patas de veludo (...) é ingênuo, vamp, atriz de comédia, cantora, bailarina (...) Também representa o seu próprio personagem. Por timidez? Por esperteza? Para "ver quem chega"? Será que por baixo da máscara se poderá encontrar seu verdadeiro semblante? Mas o que não há dúvida é que ela é feita dessas contraditórias aparências...¹⁷⁶

Este é um dos aspectos que mais chama a atenção: o esquema de constituição da estrela "sim e não", que faz e desfaz, boa e perigosa simultaneamente: a estrela é visivelmente constituída enquanto contraditória. Perceber a dubiedade é atentar também para a possibilidade de reversão: cada uma pode ser cada outra. Não se permanece no terreno dos opostos, mas parte-se para os múltiplos: "Jane Russel, mulher enigma! Com gestos e expressões maliciosas e um decote que deixou os censores com dor de cabeça, Jane canta e dança furiosamente (...) Jane no lar. Bem diferente das heroínas sensuais de seus filmes, veste-se com recato (...)". Porém não permanece na aparente dualidade lar-pacificador / cinema erotizado, visto que pode desfazer a própria feminilidade, tão evidente: "A proscrita. A despeito (sem trocadilhos) dos seus

176. Filmelândia, dezembro 1957.

famosos atrativos, Jane "Busto" Russel não encontra dificuldades em disfarçar-se de homem (...)" 177.

Como vimos, nos equipamentos de mídia as estrelas são rebatidas sobre curiosidades e informações e acabam sendo desenhadas como figura nodal que surge do cruzamento dos valores propagados pelos filmes, revistas e músicas. Nodal não pressupõe hierarquia - ou seja, a existência de um canal mais forte que outros - pois a sedimentação dos debates sobre beleza, comportamento e amor surge da veiculação e invenção de Hollywood no plano da mídia. Se a estrela é nodal mas não superior; e se é vital na relação com o público, mas não coercitiva; se apresenta possibilidades heterogêneas que não podem ser encaradas enquanto ditames unívocos, é o momento de indagar das maneiras pelas quais ela produz o espectador, maneiras estas que estejam além de um ensinar um gestual amoroso e um ideal estético, ou seja, além de uma "pedagogia estelar".

177. "Entre a censura e a Bíblia", **O Cruzeiro**, 01 maio 1954. A "proscrita" refere-se igualmente ao filme que fez em 1943, **O Proscrito** (*The Outlaw*), em que atuou em cenas tórridas e permitiu ver boas porções de seus fartos seios, o que contribuiu para que o filme só fosse liberado pela censura em 1947.



*

*Bette Davis e Joan Crawford.



Dorothy Lamour



*Katherine Hepburn, Dorothy Lamour e Veronika Lake.

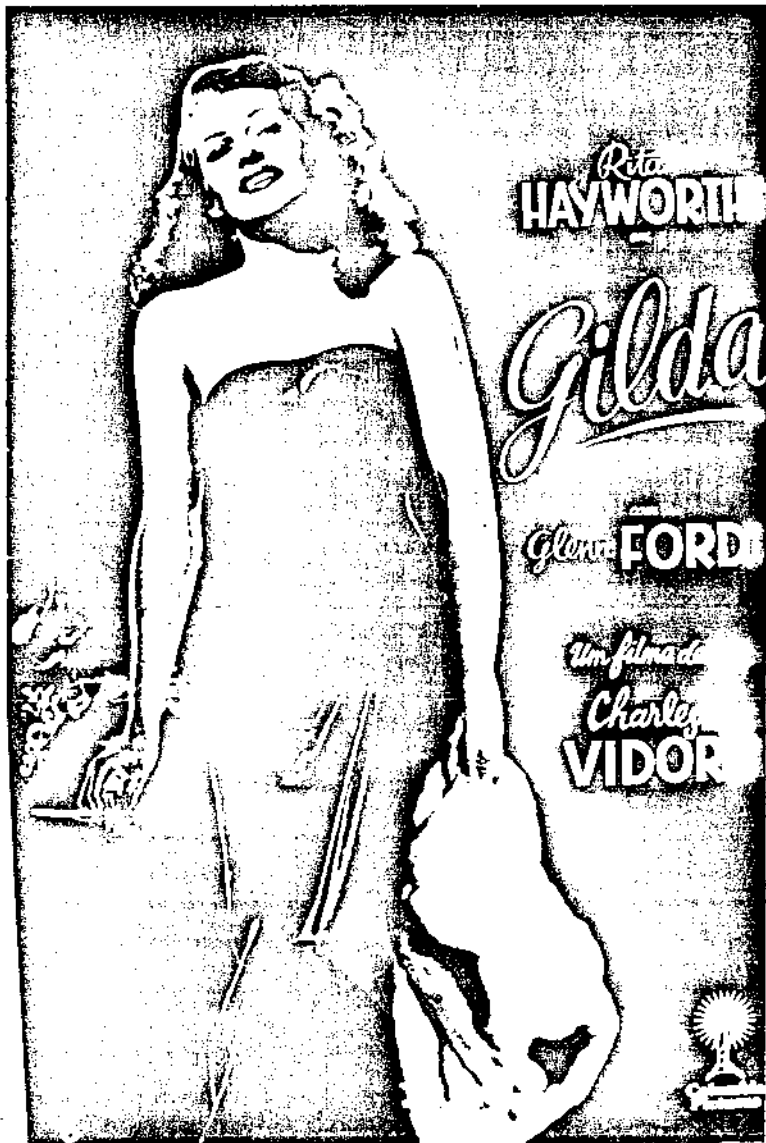


*

* Elizabeth Taylor e Ava Gardner..



* Grace Kelly, Ingrid Bergman e Marilyn Monroe.



* Rita Hayworth; Marilyn Monroe e Jane Russel.



*Cary Grant, John Wayne e Humphrey Bogart.

8. Mimetismo ou possibilidades?

Equipamentos e gestual hollywoodiano

Interesse, identificação, mimetismo: o que o astro suscita em seu público foi exaustivamente explorado por muitos autores. Ao qualificar a estrela como deusa, Edgar Morin analisou a estrela de cinema como objeto de culto, num viés que limita em muito a compreensão do fenômeno. Todos os termos de que se utiliza seguem uma mística religiosa, como altar, sacrifício, oferenda, buscando delimitar antropologicamente uma necessidade humana calcada na religiosidade e pressupondo uma inclinação obrigatória no ser humano, naturalizada 178.

A estrela viria para suprir esta necessidade mística ou afetiva dos espectadores. Logo, apenas o star-system pode encontrar a fórmula para os sonhos em estado de recalque dos espectadores. Além disso, ao situar o prazer que o público encontra nos ídolos como "satisfação de necessidades", Morin pressupõe que a vida real não as supre, e pelo contrário as mantém, visto que a estrela nunca perde a sua função. Assim, fundamenta-se uma relação na qual o cinema destina-se a preencher espaços afetivos, ou seja, a atuar como consolo ou paliativo para tornar a vivência diária mais fácil. Do mesmo modo entende-se o ato de ir ao cinema: é como

178. Morin, Edgar; *As Estrelas de Cinema*, op. cit.

ir a um culto religioso buscar essências espirituais profundas 179.

A perspectiva antropológica com a qual Morin vê a cultura de massa - como apenas mais uma modalidade de cultura - faz com que ele a perceba para além da reprodução de uma lógica capitalista. De forma também esclarecedora, ele apreende a estrela de cinema como construída o tempo todo, sem materialidade e definida como se composta de máscaras sobrepostas. Entretanto, é questionável que só seja capaz de entender a estrela como atendendo a uma realidade dentro da qual está inserida, ou seja, no limite, como instrumento desta realidade. Como a análise de Morin está definida pela 'falta' e pela privação, o cinema fica desvinculado de uma movimentação dinâmica das mensagens, retomando a ideologia e opondo realidade à aparência. Neste entendimento, a estrela se compõe apenas como mensageira de conteúdos que a precedem, o que novamente assinala um vazio entre o que é enunciado e o real.

A estrela é imaterial mas real, na medida em que ela não apenas divulga realidade, mas a produz. Ela é o lugar onde se atualizam os signos colocando-os em circulação: ela lança modas, comete 'ousadas' e sedimenta perfis essencialmente femininos. Pertencente ao reino da aparência, nada nela é verídico - como se viu, até o próprio nome é uma invenção. Ultra exposta, a estrela é uma entidade móvel, acoplada a signos de moral, gosto e valores cujas trajetórias atuam na produção de subjetividades.

Richard Sennett também dedicou-se à questão do sistema

179. Metz, Christian; "O filme de ficção e seu espectador" In: Guattari, Felix; Metz, Christian et alli, **Psicanálise e Cinema**, São Paulo, Ed. Global, 1980.

do estrelato, embora o descreva a partir dos anos 60, ocorrendo no campo da música. Discutir o star-system é relevante para este autor na medida em que a constatação do mesmo alinha-se com a sua problemática específica sobre os espaços público e privado. Para ele, a mídia eletrônica intensifica o esvaziamento da esfera pública nos parâmetros do isolamento e da visibilidade - " a pessoa vê mais e interage menos " -, embora entenda os impulsos de retração como anteriores ao advento da mídia eletrônica, não como consequência do mesmo.

Sennett aponta para este momento em que a personalidade se desenvolve através de um investimento nas experiências da intimidade e o impessoal é encarado como um mal a ser combatido¹⁸⁰. Estes comentários podem ser aplicados ao star-system dos anos 40-50, pois é evidente que a mídia deste momento implica numa descontinuidade entre os campos do público e do privado. A mídia incide na produção da vida íntima como publicável - ou seja, tornada pública. Assim, confunde a função do ator ou atriz com sua vida pessoal, bem como incide na produção da intimidade do espectador e do fã, tornada signo do reino público.

No entanto, a produtividade da estrela não finda aí, pois não se pode afirmar categoricamente que ela instrua para que tudo do reino íntimo do fã seja exposto como signo. Por isso, num nível inicial, pode-se considerar que a extrema exposição da vida da star faz da esfera do público a declaração do pessoal. Em outro nível, porém, a star convida a uma cinematografização do cotidiano.

180. Sennett, Richard: **O Declínio do Homem Público - As tiranias da intimidade**, op. cit. , pp 346 3 319.

em suas propostas para que coexistam mãe amantíssima, dona de casa, "mulher fria" e yamp que cobiça o homem alheio. Se pode ser dito que o "mito" diz a verdade sobre sua cultura, o mito da star funciona como constituição de possibilidades de ser e de vir a ser.

A cinematografização do cotidiano atinge de forma essencial o reino dos gestos. A maneira de se vestir, as atitudes assumidas em relação ao par amoroso, um ideal de beleza, saúde e felicidade são continuamente colocados em jogo pelos canais que envolvem o cinema americano e suas estrelas - um jogo móvel e deslizando no qual tolerância, condenação e admiração não se opõem, se pressupõem.

Os signos divulgados através da mídia e especificamente através da estrela constituem um leque de possibilidades que circulam em torno de questões sempre repetidas e potencializadas a cada repetição. A aparência, o apelo físico ligado à questão da saúde, é um destes feixes de questões. A atriz é bela e bem disposta, pronta para o trabalho exaustivo nos estúdios e para as noites de gala e de amor. Rita Hayworth termina a cena difícil a tempo de vir conversar com a entrevistadora "na verdade parecia mais louça e mais linda do que nunca. - Auxílio minha dieta habitual tomando vitaminas concentradas. Operam maravilhas " 181. Como se viu no capítulo anterior, os segredos de beleza - combinação das cores, uso das roupas e dos cosméticos - são os segredos de amor. Desobedecer os conselhos é como pedir para perder o homem amado: "Vista-se com extravagância. Pinte-se exageradamente. Seja perdulária. Não lhe dê um minuto de sossego.

181. "Saúde e Beleza", A Cigarra; junho 1939.

Não ligue importância às suas conversas. Brigue sempre que uma mulher olhar para ele. Trate muitíssimo bem os amigos dele. Quando ele lhe fizer um convite para jantar, escolha o restaurante mais caro" 182. Os conselhos dados pelo avesso fixam os comportamentos possíveis.

Parecer-se com uma atriz em especial, decalcando o próprio tipo a partir de alguns traços em comum, ou na confiança de que a estrela expresse bom gosto e glamour, está expresso nas preocupações constantes dos fãs. As seções de moda nas revistas e mesmo nos jornais (vide "Suplemento Feminino" em O Estado de São Paulo) esmeram-se em mostrar as atrizes em seus trajes para o dia, para a praia ou para a noite. Ninguém em sã consciência trocava de roupa dezenas de vezes ao longo do dia, mas é a possibilidade de uma roupa para cada ocasião que encanta. Diferente dos anos 20 e 30, em que as roupas das atrizes eram extravagantes, pouco práticas e, no limite, para serem usadas apenas no reino de Hollywood, nos anos 40 e 50 os trajes podem ser compartilhados pela mulher caseira ou que trabalha fora 183. Hollywood acaba ditando sua própria moda, paralela à de Paris; as atrizes eram as top-models, tirando vantagem de seus tipos físicos ou personagens. A "aquática" Esther Williams era figura certa para lançamento de moda de maillots, enquanto a "pura" Doris Day lançava os vestidos que combinam com a bolsa que combina com os sapatos que combinam com o chapéu....

182. "Elegância e Beleza", O Cruzeiro, 8 maio 1954.

183. Para uma análise dos diferentes estilistas que trabalharam em Hollywood, cf. Gibb, Bill; "Dressed to Thrill"; in: Lloyd, Ann (editor), Robinson, David (consultant editor); **Movies of the Fifties**, London, Orbis Publishing Limited, 1982.

Esta é uma das faces do glamour: a adequação mesclada à ousadia, o charme do saber se vestir, saber sorrir, saber a hora de se manifestar e de se calar, enfim, um modo de existir. " Saber conversar é um dos maiores encantos da mulher (...) um dito oportuno, uma citação inteligente, é uma arma social do mais alto valor" 184. Afinal, " o glamour é a mais poderosa arma de uma mulher" 185. Os bailes de "glamour girl" que vêm substituir grande parte dos concursos de misses no final dos anos 50 substituem também a mulher de traços e formas perfeitos pela garota que tem um "it" - uma mulher com presença, inteligência e vivacidade 186. A revista paulista **Elite** retratava estes bailes com suas garotas atraentes e "modernas" 187. Assim como a beleza, o glamour é acessível. Você é uma pequena comum, sem atrativos?" pergunta a atriz Joan Bennett. " Se é, não se desespere. Muitas das nossas mais lindas mulheres eram iguais a você antes de se iniciarem na arte do "glamour", conclui, passando a conceder sugestões para roupas e acessórios 188.

Outra série de signos compõe-se com a da aparência, ultrapassando-a e dela dependendo: a felicidade no amor, que tem principalmente o casamento como ponto chave. Sejam estes felizes -

184. Era a propaganda da **Seleções do Reader's Digest**, cf. p. ex. **7 Dias em Revista**, 8 novembro 1945.

185. "Lana Turner e sugestões para o glamour", **Filmelândia**, setembro 1956.

186. Silva, Alice Oliveira; **Rendas, babados, bilros e crochê: a construção das mulheres de prendas domésticas**, dissertação mestrado, UNICAMP, 1985.

187. **Elite**, março-abril 1953.

188. "Para a sua beleza", **Cinelândia**, maio 1952.

o que é sempre apontado como raro e invejável - ou desfeitos, ou muitos - a mobilidade constante de maridos e esposas em Hollywood, parecem o final lógico de cada caso de amor entre astros." *Por princípio, os namoros de Hollywood não tem uma lógica definida: com a mesma facilidade que começam, podem terminar. É mesmo quando dão em casamento*" 189. Os corações inquietos de Hollywood são "corações que sofrem e que vacilam desnorteados ... De gente famosa que não casa, ou que casa e se divorcia..." 190. No terreno escorregadio de Hollywood, é constante a presença do divórcio, muito menos condenável nestas falas que o abandono dos filhos. O escândalo, por sua vez, é parte integrante do mecanismo de possibilidades, muito longe de ser uma desaprovação ou reprovação hipócrita.

A felicidade resume-se a amar e ser amado, e a solidão é um espectro que persegue as atrizes. Não há felicidade trazida pelo dinheiro que compense este sentimento, proclama-se. Cabe exibir a melhor aparência possível, interessar-se pelos outros, não se mostrar superior e nunca "falar muito claramente em seu desejo matrimonial" 191. Se tais fórmulas ligam-se novamente à beleza, é o ideal de "amor" cinematográfico que está em jogo e que alimenta os filmes românticos, suas mulheres que lutam pelas suas paixões ou que abnegam-se à espera destas. Sem este amor e a estabilidade que dele deriva, parece não haver lugar para a felicidade, sendo que

189. "Elizabeth Taylor - o 'perigo' de Hollywood"; *Cena Muda*, 16 maio 1950.

190. "Os corações inquietos de Hollywood", por Louella Parsons, *Cinelândia*, junho 1952.

191. "Como deixar de ser a pequena mais solitária da cidade", por Ivonne de Carlo; *Cena Muda*, 25 janeiro 1949.

maridos e pretendentes não compensam fracassos matrimoniais. " *Não invejem Ava Gardner - ela é uma mulher infeliz: Já teve três maridos e um número impreciso de pretendentes. Mas em todos os casamentos fracassou e a todos os pretendentes desamou*" 192.

A carreira é outra série amplamente difundida. A possibilidade da mulher possuir, mais que um emprego, uma carreira - ascensão, ocupações que a afastam do lar, interesses variados e convivência com uma esfera bem distinta daquela da domesticidade - é um dos pontos mais fortes na figura da estrela, seja artista de cinema, cantora de rádio ou "bailarina". Uma das faces da carreira é percebê-la própria da vida artística, embora, como será tratado no capítulo que se segue, as possibilidades de atuação da mulher no "espaço masculino" não se resumiam a estas. Mesmo assim, saber como as estrelas podiam conciliar suas vidas atarefadas ao cuidado com a família é um dos temas mais explorados.

As revistas fornecem fichas dos atores e os filmes apresentam os talentos ou celebram os já sedimentados. Recorrente aqui é a ênfase no merecimento que os astros têm do ponto onde chegaram: infâncias pobres e adolescências sofridas são narradas "de próprio punho", sendo o estrelato uma espécie de prêmio - mais uma possível identificação que a mídia convida a ser estabelecida com o astro. Marilyn Monroe narra sua orfandade e as casas pelas quais passou, onde nunca encontrou amor e foi sempre tratada como moça feia e desajeitada. Por isso, merece a glória de ter fama, fortuna e de ser sex-symbol. "Fui entregue a pessoas que consideravam como pecados mortais o namoro, a dança, o cinema, o

192. "Não invejem Ava Gardner"; *Revista da Semana*, 27 abril 1957.

jogo e o fumo. Alguns meses depois fui transferida para outra casa, onde me ensinaram a jogar cartas e me mandavam ao cinema, como prêmio, quando procedia bem. Foi nesta casa, também, que riram de mim ao me verem ensaiar uns passos de dança ao som do rádio. Daí por diante passei a considerar-me desajeitada e prometi a mim mesma que ainda haveria de ser uma pequena muito graciosa (...). Até os dezesseis anos, servi como empregada em dezesseis fazendolas diferentes, até sentir-me tão sequiosa de afeição que resolvi casar-me, para ter um lar próprio (...). Tinha duas blusas e duas saias, para ir à escola. Nunca pude me dar ao luxo de possuir uma suéter "193". Como ela, June Blair conta: " estive em casa de diversas famílias, sendo espancada, maltratada, atirada escadas abaixo, trancada dentro do armário" 194. Lembra-se Dorothy Lamour: " meu único consolo naquele tempo era imaginar que um dia teria tudo o que muito bem desejasse - dinheiro, fama, roupas deslumbrantes e amor. Imaginava para mim um marido adorável, uma casa confortável, nem muito grande nem muito pequena, e uma quantidade de crianças, todas lindas, a quem eu faria todas as vontades e compraria todos os brinquedos..." 195. June Allyson investe na mesma história: " vivo com a prece no coração - menina triste e infeliz que libertou-se do passado" 196. A ambição aparece

193. "Escandalosa?", **Cine Revista**, janeiro 1954.

194. "Infância de Horror", **Cinelândia**, segunda quinzena, agosto 1958.

195. " Do diário de Dorothy Lamour "; **Síntese** (da empresa **A Noite**), novembro 1943.

196. " June Allyson e sua história ", **Cinelândia**, agosto 1952.

justificada e, de certa forma, estimulada. O passado dos astros desenha-se como não tão diferente do de qualquer mocinha, o que faz com que muitos perguntem nas revistas sobre suas chances no estrelato (embora estas parecessem bem mais viáveis no rádio).

Estas três linhas - aparência, glamour e carreira - estão enroladas numa noção de ideal de vida, a maneira de se viver, de arrumar a casa, de conquistar o amor, de se vestir, de viajar, de ter uma família. Felicidade, simplicidade, glamour e sofrimentos são desenrolados como em um novelo no 'depois dos filmes' pelas publicações, fotos, músicas. Os modos de ser hollywoodianos são vários, e longe de estarem isolados para os momentos no " templo dos sonhos ", estão altamente cotidianizados. Percebe-se como o cinema americano efetivamente tem seus canais inter-acoplados, de maneira a promover a formação de um gosto e de uma moral, agenciando processos de subjetivação.

É em termos de produção que podem ser entendidas as práticas comuns à época focalizada, como o colecionar fotos de astros, buscar 'copiar' o modelo de seus vestidos ou penteados, e mesmo seu gestual amoroso. "*Pequenos mimetismos*", como o entende Edgar Morin. " *Gosto muito de cinema e por isso escolhi o meu tipo. Todas as jovens fazem isto: umas são Joan Crawford, outras Rita Hayworth e assim por diante. Eu escolhi Katherine Hepburn. Para isso transformei o contorno de minha boca...*" 197. A questão da imitação problematiza-se para além da cópia que busca re-produzir o mesmo efeito: parecer, ou ser a estrela. Enquanto a idéia de identificação remete apenas a uma tentativa de aproximação com um

197. "Elegância e Beleza", O Cruzeiro, 17 outubro 1953.

modelo, a uma cópia à nível de aparência sem semelhança interna, a ideia de imitação não significa 'copiar' um modelo: é produzir a partir de uma sobreposição de códigos. A imitação é um código próprio à mídia, uma fala que ela potencializa na repetição dos convites a se parecer com o astro, a seguir seu conselho, a arrumar a casa como ele. Os efeitos que estes " signos de imitação " provocam não são de simples cópia ao modelo, mas efeitos incertos de um fluxo propagado que podem tanto se dispersar quanto criar as "coqueluches" e as modas. O ideal de amoroso se expande através do gestual hollywoodiano, compondo tipos. Este ideal se serve de instrumentos que se inscrevem sobre o corpo, alterando-o, como os cosméticos, os modelos de roupas, os modos de caminhar e o gestual de maneira geral.

A publicidade gira em torno do caráter protetor do ego, social e amoroso, garantindo o sexo, o amor e a beleza. O anúncio dos equipamentos sensuais, iguais aos das estrelas, não são coercitivos como os de remédios e seguros de saúde, que moralizam e produzem a obrigação de consumir. São do reino da publicidade sugestiva, que estetiza, atrai e cria produzir o desejo de consumir 198. Como se viu no capítulo anterior, o batom produz os lábios que podem ser sensuais ou serenos, nos tons hollywoodianos e no símbolo da mulher que preza por sua aparência; os cremes devolvem o viço da pele, escondem imperfeições, fazem a obrigação de ser bonita; e o pó-de-arroz, presença indispensável nas bolsas, cria o hábito de ir ao toilette "retocar a maquiagem". São todos a marca da inscrição

198. Ibáñez, Juan; "Publicidad: la tercera palabra de Dios"; In: *Revista do Occidente*, n. 92, Madrid, Enero 1989.

dos acessórios estéticos nos corpos e nas vivências.

Dentre as possibilidades de inscrição, é valioso notar a presença dos óculos, uma espécie de tabu nas décadas de 40 e 50, visto que não permitem que a mulher seja atraente. Tiram sua feminilidade em **A Carta** (The Letter , 1940), em que Bette Davis os usa para bordar - e borda nos momentos em que quer se manter distante de pensamentos de luxúria, envolta sobre si mesma. Em Hitchcock, num uso irônico, os óculos são a marca que identifica a mulher odiada a ser assassinada, que o maniaco enxerga alucinado em todas as outras mulheres (**Pacto Sinistro**, Strangers on a Train, 1951 199). Igualmente são os óculos que fornecem o olhar inteligente à mulher que trabalha - novamente cumprindo a função de denotar a não-feminilidade. São comuns as cenas em que a mulher trabalhando passa quase despercebida pelo homem, mas no momento em que tira os óculos e solta os cabelos (geralmente presos num coque), revela como pode ser bela.

Outros "acessórios" que se atoplam ao corpo dos atores e atrizes, ajudando na própria constituição de tipos, são o cigarro e o uísque. Os contemporâneos identificavam as soluções "uísqueistas" às quais apelavam os escritores para evitar as intervenções da censura, aliadas ao investimento de altas somas por parte de fabricantes. Entretanto, ao lado da percepção de que estes "acessórios" difundem um gosto, percebiam ser o uísque vital na

199. A "ironia" do diretor se estende ao fazer com que o assassino se depare com a inteligente e falante portadora de óculos que fará com que ele rememore o assassinato anterior (outra moça impertinente de óculos) e deseje repeti-lo. No caso, a moça que causa a lembrança é interpretada pela filha do diretor, Patricia Hitchcock.

cinematografia, ao incentivar o amor e curar a decepção 200. Consegue ser simultaneamente o combustível dos atos reprováveis, o estigma e vício que persegue os alcoólatras, o consolo dos fracos e a marca da sofisticação. No filme *Palavras ao Vento* (*Written on the Wind*, 1956) o casal de irmãos, milionário, leva uma vida devassa e conduzida pela bebida. Em uma das sequências, a irmã, (Dorothy Malone), faz um "programa" com um frentista e é recolhida no motel pela polícia, que a leva para casa, para desespero e mágoa de seu pai. Indiferente, sobe as escadas e embalada pelo uísque e pelo som do "mambo", dança furiosamente em seu quarto, enquanto seu pai enfarta e rola escadas abaixo, sem que ela ouça. A violência da cena é em grande medida justificada pela bebida, motor da degradação.

O cigarro ganhou a mesma importância "cênica", ou seja, dentro da cinematografia e no gestual que engendra. Na leitura feita pelas revistas ainda não recaía sobre o cigarro as preocupações atuais envolvendo a saúde, apenas quanto a "manchas de nicotina" ou "riscos de intoxicação". No mais, acoplado ao gestual, "*ajuda a esperar com paciência o homem amado, o resultado do concurso, o vestido que a costureira ficou de mandar*" 201. Semelhante à bebida, amortece as sensações ou as potencializa. O cigarro nas mãos do homem funciona como marca de masculinidade; na mulher é marca de charme e de que a mulher é "liberada". Pedir para que se acenda o cigarro é sempre um modo de aproximar os

200. *A Cigarra*, janeiro 1952.

201. "O cigarro, amigo? inimigo?", *Cigarra*, janeiro 1953.

casais, ou seja, o pretexto para o primeiro encontro amoroso. Em suma, o cigarro é apelo para o gestual e associado ao estilo de quem fuma, "uma visão de beleza aquela mão esguia, de unhas muito bem tratadas, segurando com elegância o cigarro para levá-lo aos lábios" 202. Exatamente a imagem na qual investia a propaganda dos "Cigarros Hollywood".

A sexualização dos equipamentos pode ser cotada à presença do Código Hayes de Censura, instituído em Hollywood no ano de 1934 para controlar a assim considerada crescente imoralidade dos filmes e das vidas pessoais dos astros. O Código Hayes estabelecia que os personagens imorais deviam ser castigados ao final dos filmes, se possível com a morte; proibia qualquer sugestão de relações sexuais; proibia que se retratassem viciados, hereges, crianças nuas ou cenas de partos, mesmo que em silhueta; e, finalmente, proibia cenas ambientadas em quartos, a não ser que tivessem duas camas separadas por móveis - origem das clássicas caminhas separadas por criado mudo dos cenários familiares hollywoodianos 203. Para narrar as histórias com um mínimo de lógica, muitas vezes recorreu-se aos poderes da sugestão e da segunda intenção, principalmente nos anos 50. A erotização dos equipamentos pode ser percebida na maneira mais evidente - as conotações que o cigarro adquire, por exemplo - ou de uma maneira mais difusa, misturada às tramas e aos movimentos, numa sexualização das imagens e do gestual.

202. "Idem" A Cigarra, citado.

203. Para o Código completo, cf. o anexo em Walsh, Andrea S., *Women's Films and Female Experience, 1940-1950*, op. cit.

Os equipamentos não apenas se inscrevem nos corpos, mas os rodeiam. As cartas são presença constante nas tramas, em parte por sua qualidade "folhetinesca" de complicar as intermediações e mal-entendidos entre os personagens, mas principalmente como potencializadoras das tramas, ao realizarem a ligação entre os amorosos. A carta em questão em **A Carta** é a prova da traição e culpa de Bette Davis, que convidara o homem que assassinara a passar a noite com ela. As mentiras que Davis cria e o suborno a que é submetida são derivados deste equipamento. As cartas são ardentemente esperadas e capazes de dar as notícias mais trágicas e inesperadas. Em **Suplício de uma Saudade** (Love is the many splendored thing, 1952) as cartas que o repórter de guerra (William Holden) envia à médica mestiça (Jennifer Jones) os ligam espiritualmente (quando se escrevem ou quando lêem) e praticamente os mantêm vivos, até a fatídica carta que dará a notícia da morte dele. Em **Desde que você foi embora**, é novamente Jennifer Jones quem recebe a notícia da morte do jovem namorado na guerra através de uma carta (enquanto sua mãe, interpretada por Claudette Colbert, aguarda ansiosamente cartas do marido). Ligadas à temática da guerra, as cartas anunciam a morte e expressam a ausência dos homens. No filme de "gângster" **A Morte me persegue** a namorada do repórter James Cagney afirma, quando este vai para a cadeia, que sem receber cartas dele certamente morrerá.

A carta, enquanto afirmação da distância dos apaixonados, reafirma a permanência do amor na separação. A canção enfatiza:

*"Love letter straight from your heart
Keep us so near while apart"*

*I'm not alone in the night
When I can have all the love you write
I memorize every line
I kiss the name that you sign
And darling
Then a read again right from the start
Love letters straight from your heart"* 204

Enfim, os "equipamentos" não são artificializações, mas recursos que alteram os corpos e criam seu gestual : característico, auxiliando na fundamentação do amor hollywoodiano. Um espectador atento dos filmes clássicos de Hollywood não terá dificuldade em vê-los se repetindo, como citações constitutivas deste próprio cinema. Dentre todos os equipamentos, talvez o mais glamourizado seja o beijo. O crítico até brincava: "*Não há filme romântico em que, depois de uma dança ou de algumas palavras açucaradas (...) o galã não se incline logo para a heroína, pespegando-lhe a clássica beijoca. Quando muito, a moça diz (...) - Oh, Bill! You shouldnt do that. As vezes, nem isso (...) dizem muito ao contrário - Oh, dear! Please, kiss me again (...)* A fita que quiser impressionar, nos dias de hoje, deve ser isenta de beijos. Essas, sim, irritarão a plateia ao mais alto grau, causarão estranheza e comentários" 205.

No delineamento do amoroso, os beijos funcionam como união dos casais, selando despedidas, culminando discussões, revelando o amor por detrás do ódio, marcando o reencontro e o happy end. Muitas vezes seguidos de sonoras bofetadas, marcam a passagem da adolescente para o corpo e desejos de mulher, o first kiss que dá a conhecer o amor, mesmo se aquela que deu o "very

204. "Love Letters" (E. Heyman - V.Young) do filme *Um amor em cada vida*, 1945, também com Jennifer Jones.

205. *Cena Muda*, 10 abril 1946.

first kiss to you era "*just a dream*" 206. É importante observar o beijo nesta transição adolescente, fazendo a ponte entre o infantil e a mulher adulta, aquela que ama. Nos filmes adolescentes dos anos 40, os jovens atores ingênuos cantam, dançam, "aprontam confusões", até se darem conta do amor que os une, geralmente anunciado por um beijo ao final do filme 207.

Deste gestual amoroso surgem também os beijos marcantes, como o comprovam os questionários das revistas que convidam o fã a "puxar pela memória" nomeando beijos inesquecíveis, que o são inclusive porque o casal que assim se une fica também inesquecível. Ou ainda, quando é anunciado que um casal de atores contracenará, cria-se a expectativa em torno do beijo que o par trocará. Afinal, o beijo é o frisson dos títulos dos filmes (como a palavra amor) mandando às favas o título original, expondo-se nos cartazes de jornais, nos "altares" de entrada do cinema e nas canções 208.

A veracidade dos beijos no cinema era uma questão da ordem do dia: os artistas beijavam de verdade? Sentiam alguma coisa quando o faziam? Os maridos e esposas não sentiam ciúmes de

206. Da música **Laura** (Mercer-Raskin), do filme de mesmo nome.

207. Assim ocorria nos filmes com a dupla Mickey Rooney - Judy Garland, que vieram em substituição à criança-star Shirley Temple. Cf. Moix, Terence; " Shirley Temple, la infancia monstruosa "; In: **Hollywood Stories - II**, Madrid, Editora Lumen / Palabra Seis, 1973.

208. Como explica Inimá Simões, os altares eram um tipo de cavalete no qual ficava exposto o cartaz ou foto dos astros do filme, logo à entrada da sala de espera, sendo cuidadosamente adornado com flores.. Cf. Simões, Inimá; **Salas de Cinema em São Paulo**. op. cit.

tórridas cenas de amor? E se as atrizes fossem muito jovens e nunca tivessem sido beijadas antes? Veiculava-se que os beijos não eram reais, e sim que a atriz beijava o queixo de seu companheiro, enquanto este beijava a região logo acima dos lábios dela. A polémica levou até à mais bizarra das soluções, divulgada pela revista *Cinelândia*: a "máscara bucal invisível", que permitia que os artistas se beijassem tranquilamente sem causar ciúmes ou provocar emoções fortes, os "perigos emocionais". Parece que a tal máscara cobriria o lábio e o interior da boca. Desta forma, naquele beijo "demorado (...) e, via de regra, gostosíssimo (...) um rapaz e uma jovem, na flor da idade, e mesmo que estejam terrivelmente apaixonados um pelo outro, não sentirão nada" 209.

Ganhar o beijo engendra seu gestual específico: olhos fechados e boca entraberta, olhos abertos e maneiras dominantes, como faz "La" Crawford, que "insiste em ir buscá-los e ficar com os olhos bem abertos. Joan Crawford gosta de ter a cabeça para trás, queixo erguido, ombros quadrados e seus olhos abertos quando beija (...) "210.

De fato, a sequência final de *Cinema Paradiso* de Giuseppe Tornatore trabalha com maestria com estes encontros de corpos os quais, cuidadosamente censurados pelo padre, simbolizam todos os grandes casais da história do cinema e o momento clímax de sua união. (...) "Press your lips to mine and dream to love at last

209. "Beijos sem Perigo", *Cinelândia*, outubro 1955, segunda quinzena.

210. "Os beijos de Crawford", *Cena Muda*, 20 setembro 1949.

/ *As far as I can see this is heaven*", dizia uma canção 211.

Ainda no plano do gestual, os corpos femininos da década de 1950 são mais "recheados" e seu andar ondulante dá a receita de charme e sedução. As mulheres de "curvas perigosas" (o que implica num bom par de seios e quadris) são elogiadas e sua imagem constantemente reafirmada. " Ouvi dizer que você anda querendo emagrecer (...) nós, homens, gostamos de mulheres e não de esqueletos vestidos e articulados (...) Você não pode privar a sua pátria e o mundo inteiro de alguns imprescindíveis centímetros, Kim: os povos protestam, esta revista protesta e tenho a certeza de que os homens que gostam de você estão ao meu lado" 212.

O andar bamboleante de Marilyn Monroe dá o sinônimo da mulher desejável, e a adoção do "salto agulha" como última moda espalha este passo - entre desequilibrado e convidativo - entre as mulheres. " Seu andar ondulante, muitas vezes tachado de afetado pelas mulheres, é sempre apreciado pelos homens" 213. Seu modo de andar investia na produção do padrão, composto ao ser afirmado e desmentido simultaneamente. A atriz garantia que " seu andar ondulante é consequência de um tornozelo fraturado, quando tinha quatro anos de idade... Será!" 214. O ator podia ter aconselhar diferentemente, ao pedir às garotas que "não balancem os quadris,

211. Da música *It's not for me to say* (A. Stillman - R. Allen), do filme *Desejos Ocultos*, 1957.

212. "Por favor, Kim, não emagreça!", carta a Kim Novak, *Cinelândia*, maio 1957.

213. "Uma loura incendiária", *Cinelândia*, agosto 1952.

214. "A inimiga das mulheres", *Cinelândia*, novembro 1956, primeira quinzena.

que é vulgar...Balancem os ombros, para revelar sex-appeal" 215.
Mas permanece a idéia de que a maneira desinibida com a qual a mulher se locomove é medida de sua sedução. " (...) Seu andar nunca se esquece de sugerir que sob a roupa há um corpo" 216...

Num nível mais genérico, é possível perceber a circulação do idioma inglês, potencializado - e popularizado - por Hollywood. Quando a RKO mostrou-se disposta a dublar seus filmes, as revistas questionaram se as vozes das atrizes e astros poderiam ser reproduzidas: " nosso sistema auditivo já está condicionado ao idioma inglês (...) desconfiamos dos filmes de outras procedências (...) verdadeiros fãs conhecem de longe, de olhos fechados, as vozes de seus artistas favoritos " 217. De fato, nas décadas de 40 e 50 a adaptação da língua inglesa - e a adoção de expressões como ok, weekend, picnic, night-club, boys e girls são medida de como Hollywood está entranhada no cotidiano de seus espectadores, e como constitui estas vivências que não reagem ou abominam estas associações como estrangeirismos.

Entretanto, a defesa do filme falado em inglês seria declaradamente impossível duas décadas antes. Faz-se útil um recuo que esclareça como esta aceitação da língua inglesa é uma das características mais marcantes engendradas a partir do cinema dos anos 40. Nos anos 20, com o surgimento do primeiro filme sonoro, a

215. " Um conselho de Terry Moore às candidatas a glamour-girls", "Poeira de Estrelas; Cinelândia, julho 1954, primeira quinzena.

216. "A sedutora Mitzi Gaynor", Cinelândia, setembro 1953, segunda quinzena.

217." Ronda da Cinelândia "; A Cigarra, março 1945. O artigo também ironiza a possibilidade de Carlos Galhardo vir a cantar por Bing Crosby, ou Dalva de Oliveira por Deanna Durbin...

questão da linguagem deu origem a uma série de medidas bizarras por parte de Hollywood para manter o interesse de seu público 218. Os países latinos queixavam-se de que suas línguas nacionais seriam corrompidas, ao mesmo tempo em que se queixavam das legendas, ineficientes para as populações analfabetas e úteis apenas para uma parcela da população urbana. Indiretamente, este fato levou a que países como México e Argentina desenvolvessem cinemas nacionais com tal âmbito de produção que restou às companhias americanas fazer a distribuição dos filmes que realizaram. Hollywood tentou dublar os filmes para o espanhol, sem nenhum sucesso, devido à má-sincronização do som e ao fato de ter ignorado as peculiaridades de sotaques de cada país latino. Os estúdios procuraram contratar equipes bilíngues, utilizando o mesmo set de filmagem para realizar simultaneamente filmes para o mercado americano e o mercado latino (filmes estes que ficaram conhecidos como "versões estrangeiras"). Fracasso total, pois os espectadores queriam ver os atores americanos transbordantes de sex-appeal, não figuras desconhecidas. Até a Sociedade Internacional de Esperanto interviu na questão, sugerindo que sua "linguagem universal" fosse utilizada nos filmes - e chegaram efetivamente a rodar alguns... 219

218. Embora se diga que o primeiro filme sonoro tenha sido The Jazz Singer, 1927, este na verdade tratava-se de um filme em que tinha sido adicionado som a algumas cenas. O primeiro "talkie", falado em inglês de fato foi The Lights of New York, 1928. Cf. Walker, Alexandre; El Estrellato - El fenómeno de Hollywood, op. cit.

219. Para informações sobre os percalços do início do cinema sonoro, cf. Usabel, Gaizka S.; The High Noon of American Films in Latin America, op. cit. Cantando na Chuva conta com bom humor a mesma história, mostrando a inadequação dos atores de cinema mudo à nova técnica.

A partir da década de 40, no entanto, o som americano passa a ser encarado como do reino do costume. A reatividade que a língua inglesa venceu ao longo das décadas que se seguiram é sintoma das transformações agenciadas pelo cinema americano. Até mesmo o aprendizado da língua inglesa nas escolas - superando rapidamente o francês - deve-se muito a deste cinema. Os ouvidos habitua-se ao "I love you"- e dizê-lo parece muitas vezes reproduzir com maior fidelidade o sentimento. E o que dizer da mulher que gritava no cinema de periferia "Be careful! Be careful!", avisando o mocinho dos perigos que o espreitavam? 220

Tão forte quanto a presença da linguagem falada por este cinema na constituição das possibilidades de expressão dos espectadores é a presença do som americano. Os ideais românticos e estéticos hollywoodianos circulam por outros locais nos quais a imagem não é o determinante, como através das músicas. Dentro do filme, a canção romântica é de grande força, pois é o momento de declaração que o personagem faz de si mesmo. O filme musical traz a glorificação da dança e da performance. As músicas para dançar seguem esta linha da celebração do ato de dançar, como *Dancing in the Dark*, *Could have danced all night* ou *Cheek to cheek*. Dançar no escuro, com o rosto colado e a sensação de que aquilo poderia durar toda noite...

Mais importante, a dança-música corresponde à declaração de amor no musical, ao momento em que o eu romântico se dá a mostrar. Em *Cantando na Chuva* (*Singin' in the Rain*, 1952),

220. Conforme a jornalista diz ter testemunhado. "Marlene e o Rock and Roll", *O Cruzeiro*, 23 fevereiro 1957.

Gene Kelly prepara no estúdio um ambiente romântico para a garota que ama (Debbie Reynolds); um ventilador imita brisa suave, a iluminação imita o poente, uma escada serve como parapeito de janela. Mesmo assim, ele só pode expressar o que sente - dizer que a ama - através da música e da dança, o que faz em seguida.

Também em *Um Dia em Nova York* (*On the Town*, 1949), os três marinheiros (Gene Kelly, Frank Sinatra e Jules Mueslin) em seu um dia de folga encontram garotas que conquistam através da dança e da canção. A interpretada por Frank Sinatra tem trocadilhos e mal-entendidos (" (...) *You're awful/ Awfully nice to look at* (...) ", trabalhando com a idéia de que a mulher quer ouvir palavras doces e certeiras na declaração do amor.

Esta expressão do amor através dos sons e movimentos se mantém por todos os filmes musicais, e mesmo em filmes não-musicais, é a música que marca o auge da paixão, com o tema sendo entoado na cena amorosa marcante do filme. A dança-música atua como declaração de amor, como demarcação do enamorar-se (o casal se apaixona na primeira vez que dança, como nos filmes de Fred Astaire-Ginger Rogers), e o deslocamento dos corpos, sugerindo envolvimento e carícias, faz parte de todo o modo de ser amoroso. Em que medida terá o Grammy (" Oscar da música ") de 1992 buscado este " modo de ser " recriar, ao declarar que é inesquecível a *Unforgettable* de Nat King Cole (de 1951)?

Do lado de fora dos filmes, as músicas igualmente ativam a memória das imagens de cinema e as mantém em movimento. Escutada depois nas rádios e nos bailes pelas boas orquestras que rodavam a capital e o interior, as melodias repõem sentimentos e afeições. O sentimento se revela na letra da canção - ou na melodia

da mesma que pressupõe a paixão, mesmo que não se entenda a letra.

A música lentamente interpretada pelas orquestras auxilia a embalar estes sentimentos. Na linha melódica destes sons, o tom menor triste surge consolado pelo maior, na construção do estado passional. Também os instrumentos da orquestra se apresentam em ordem dentro da música. O instrumento solo (muitas vezes empunhado pelo band leader, como Harry James e seu trompete, Les Brown e seu sax, Glen Miller e seu piston, e Benny Goodman com seu clarinete) faz uma variação sobre o tema musical principal conduzido pela massa dos instrumentos, constituído por acordes consonantes, nos quais as notas se ajustam provocando a sensação de repouso ou tranquilidade. Seguem-se os contratemas, dissonantes, convidando à paixão, à dança e por vezes à aflição, apaziguada pelos tons maiores consecutivos.

O cinema era igualmente redefinido nos espaços das rádios, em programas que transformavam os filmes em scripts no estilo de radionovela, como "Cinema em Casa" da rádio Difusora ou em programas que traziam informações sobre cinema (críticas, curiosidades), como o programa "Cine Reportagens", da rádio Mayrink Veiga. Mas eram principalmente as músicas dos filmes que tomavam espaço nas programações do rádio, como no programa da rádio Globo dedicado " à música do jazz", o " Manhattan Serenade ", ou na presença dos cantores atores (Frank Sinatra, Bing Crosby) no hit parade nacional. Tais músicas desfrutavam do poder de dispersar e repor os ambientes cinematográficos, trazendo para o ouvinte a lembrança de cenas marcantes vistas no cinema. Para os que não assistiram ao filme, nem sabem a sua história, a música

permite embalar experiências, imaginadas ou intensificadas, desfrutando de sons e sensações. O mesmo podia se dar para os que dançavam no salão ou se imaginavam dançar ao ouvir o rádio. O incentivo para a compra de discos com estas melodias - ou seja, possuí-las e poder ouvi-las quando e quantas vezes se quisesse - era reforçado pelas seções de revistas dedicadas ao assunto, como "Música de Filmes" e "Falando de Discos" (**Filmelândia**) ou "Melodias para você" (**Cena Muda**). Estas seções incluíam swings, foxes, blues, traziam as letras das músicas e os filmes a que pertenciam e organizavam uma seleção das preferidas.

De maneira geral, Hollywood compõe modos de vida e de expressão, e é nesta medida em que, na relação com o cinema, seu espectador se constitui. Hollywood fundamenta olhares e movimentos próprios, uma espécie de performance definida. No modo correto das moças se sentarem, as pernas deveriam estar unidas, voltadas para um lado, um pé no chão, outro cruzado por trás ²²¹. Passar mal, desmaiar, fumar (por vezes jogando fumaça nos olhos do outro), ter esgares de desespero após um abraço, já que o parceiro não pode vislumbrar a expressão oposta que paira sobre seu ombro... Pelos modos de ser das atrizes, seus modos de vestir e agir; pelos objetos que circundam e inscrevem-se nos corpos; pelas tramas amorosas dos personagens dos filmes; e pelos sons que ativam a memória e as afetividades. A positividade desta relação cinema-espectador reside exatamente na idéia deste espectador composto, que é atravessado por estas séries de possibilidades e se constitui

221. "Escola de Mod@los"; revista **O Mundo Ilustrado**, 7 julho 1954.

nestes cruzamentos. Vai-se além da passividade ou da atitude puramente reativa; além da sedução e da persuasão malévola. Quando são mapeadas as discussões morais, afetivas ou estéticas dentro das quais se deslocam sujeitos, é a eles que se mapeia.

A circulação destas discussões institui a formação de tipos, dos quais estamos centrados essencialmente nos femininos. Os temas veiculados através da star e na star efetivamente produzem tipos de mulher (e de homem), não porque esta possibilidade esteja localizada nas estrelas de cinema, mas enquanto característica própria ao meio de comunicação de massa. Como ainda afirmar a univocidade do meio perante esta possibilidade de instituir contraditoriamente a estrela e a mulher?

9. Imagens de mulher: casamento, divórcio e happy-end

Segundo os franceses as mulheres variam. Não só de uma para a outra mas de si para consigo. Isso lhes fica muito bem mas não é sua pior desvirtude (...) variam (...) na casa, que nelas se chama vestidos: (...) vastíssimas despesas!" 222

É notável como a mídia impressa brasileira das décadas de 40 e 50 fez um investimento maciço na figura feminina. Não que tal figura estivesse ausente das publicações anteriores (como os folhetins dos anos 20), mas nestas décadas filmes e revistas, pressupondo seu público, constituem figuras de mulher distintas. Isso se dá nas revistas que focalizavam temas considerados "femininos", - o lar, a moda, a família, as receitas de culinária, os conselhos de beleza e a educação dos filhos - como **Jornal das Moças**, **Querida**, **Vida Doméstica** e **Momento Feminino**. A partir de 1958 começam a ser publicadas as fotonovelas em **Grande Hotel**, outro gênero considerado tipicamente feminino. Mas igualmente nas revistas de grande circulação, como **O Cruzeiro**, e de média circulação, como **A Cigarra**, há seções para este público e um discurso generalizado definindo a mulher. Em todas elas, e nas especializadas em cinema (**Cinelândia**, **Cinelar**, **Filmelândia**, **Cena Muda**), já a partir das capas percebe-se este investimento, visto que traziam sempre figuras femininas, raramente um casal e

222. "Certos tiques femininos", **O Cruzeiro**, 24 maio 1952.

muito raramente um homem (artista) sozinho.

Comumente a intensidade da atenção dispensada a esta figura nestas décadas recebe uma explicação meramente contextual, qual seja, a de que a mídia buscava acompanhar mudanças próprias da esfera da realidade, então composta de mulheres entrando no mercado de trabalho, consumindo, questionando as relações afetivas. É clássica a explicação que justifica a valorização da mulher pela mídia dos Estados Unidos: a Segunda Guerra faz com que os homens afastem-se da esfera pública deixando para as mulheres solidão e novas obrigações, conseqüentemente trazendo destaque para sua figura 223.

Esta é a mesma explicação aplicada no caso da mídia brasileira, entendida como referenciada pela americana. No entanto, apontar a guerra (ou qualquer outro "fator de repercussão" em especial) como responsável pelas mudanças na mídia nacional implica em retirar da comunicação de massa seu caráter produtivo, entendendo-a apenas como reflexo do real, como representação. Igualmente, supor que a mídia nacional empreende apenas uma "cópia" da experiência americana reitera uma relação cultural centro-periferia - ou em outras palavras, um debate nacional-exterior - que reserva ao país "satélite" o papel de imitador ou, no máximo, de reinterprete de conteúdos determinados.

Se há consenso de que o espaço da mídia pode ser privilegiado para entender a figura da mulher, é preciso entender a mídia em sua complexidade, e apenas assim a utilização da

223. Walsh, Andrea S.: **Women's Film and Female Experience 1940-1950**; New York, Praeger Publishers, CBS, 1984.

documentação midiática pode reverter em ganho significativo e não na reiteração e sedimentação de um a priori analítico.

De fato, observa-se que a aproximação que privilegia as ditas "revistas femininas" tem como expectativa que ao se lidar com estes materiais se está tendo acesso à esfera feminina por excelência. Assim, o trabalho com suplementos femininos de jornais permite perceber, por exemplo, as obrigações da maternidade 224. Acredita-se que através da mídia - principalmente quando se trabalha com as cartas escritas por leitoras, ou seja, quando estas têm voz própria - se tem acesso a estilos de vida e a padrões estéticos de um público concreto e específico. Deste modo, a documentação da mídia seria apenas um caminho mais tortuoso se comparado ao relato de viva voz, mas que chegaria às mesmas formas de expressão femininas concretas, que variam apenas " *de acordo com as condições sociais e o grupo de referência a que as mulheres estão ligadas*" 225.

Estas formas concretas pressupõem trazer à luz uma identidade pontual a ser expressa, crescentemente consciente, que questiona a autoridade masculina. Ou seja, crê-se que determinar a identidade necessariamente proporciona a resistência à dominação

224. Lustig, Silvia; *Mãe Obrigada - uma leitura da relação mãe/filho no Suplemento Feminino no jornal O Estado de São Paulo 1953-1979*, dissertação de mestrado, ECA, USP, São Paulo, 1984.

225. Oliveira e Silva, Alice Inês de; in: Costa, Albertina de Oliveira e Bruschini, Cristina (org.); *Rebeldia e Submissão - Estudos sobre a condição feminina*, São Paulo, Ed. Vértice/Revista dos Tribunais; Fundação Carlos Chagas, 1989, pp. 143 e 161 respectivamente.

masculina 226. Ora, esta busca de uma identidade como essência desconsidera as próprias condições que produzem a noção de identidade. Esquece-se que a documentação permite acesso não a um universo feminino exclusivo e verossímil, mas a um local privilegiado onde se produzem os discursos que definem estas mulheres.

Além disso, aproximações usualmente feitas à "imprensa feminina" não se prendem apenas à idéia de que as publicações se remetem exclusivamente a um público feminino, mas também que conformam ou objetivam conformar este público, ou seja, que dizem como as mulheres devem ser. Assim, a preocupação é entender como se dá a produção - no sentido de tipificação - de uma mulher padrão, já que no limite dela é entendida como o resultado final do maquiavelismo próprio dos meios de comunicação de massa. Desta forma, a imprensa feminina é considerada mais ideologizada que a masculina, sendo uma das armas destas idealizações o seu tom fútil que desliga as mulheres do mundo real.

Uma consequência deste tipo de análise é considerar que as mensagens midiáticas, ao criar estereótipos de mulher, estão determinando e impondo tais figuras, sejam elas figuras específicas que atravessam décadas (como a figura materna, uma constante da qual mudam apenas as formas), sejam tipos de mulher formados dentro de cada contexto histórico. Neste segundo caso, pode-se declarar através da imprensa diferentes "formas de representação"

226. Para uma análise dos caminhos do discurso feminista e feminino atualmente, cf. Smith, Paul; *Discerning the Subject*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988, especialmente prefácio e capítulos 9 e 10.

para diferentes décadas, como o faz Duicilia Buitoni: a *mulher celulósida* dos anos 40 (pela influência dos padrões do cinema americano), a *garota moderna* dos anos 50 (a indústria intensifica a atenção dispensada ao público feminino, moldado dentro de uma apologia do amor que culmina com o conformismo); a *dona de casa insatisfeita* dos anos 60 (a fase do "despertador" em que a mulher interroga-se e denuncia) e finalmente a *liberada* e a *marginal* dos anos 70 (ao lado da mulher que busca prazer e consumo sofisticados e que recai na passividade, surge a mulher que busca participação política) 227.

No trabalho de Buitoni há uma tentativa de denunciar o significado que está por trás das mensagens, qual seja, a dominação ideológica, que visa preservar papéis tradicionais, ditada por dominação econômica. Afinal, ao congelar para cada década um tipo, estes são encarados como objetivações que atendem a interesses de reservar à mulher um lugar social passivo, consumidor e sem ideais próprios.

No entanto, parece extremamente artificial postular que a imprensa quer construir um tipo único e unívoco de mulher em cada década. Talvez isso se deva não apenas a uma idéia equivocada de funcionamento do meio de comunicação de massa mas a uma idéia equivocada de historicidade. As análises da imprensa feminina que entendem o meio de comunicação como veiculador de ordens, que o tom coloquial e íntimo disfarça, descartam apreender as temáticas

227. Buitoni, Dulcilia Helena Shroeder; *Mulher de Papel - a representação da mulher na imprensa brasileira*, tese de doutoramento, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, 1980.

dentro da produção da subjetividade, visto que propagandas e falas de revistas são vistas como conformadoras. Quando todas as referências ao entendimento do funcionamento do meio de comunicação parecem investir ora nos criadores de mensagem ora nos receptores da mensagem, o resultado é uma análise bipolarizada. No primeiro caso, acredita-se na infalibilidade da mensagem, destinando-se aos sujeitos de produção (a parte ideológica da criação) a capacidade de conformar. No segundo, a reinterpretação estabelece que o meio de comunicação não produz o sujeito, pois ele é dado e só se define enquanto tal quando se destaca do meio, ao reinterpretar ou negar a mensagem - ou seja, apenas é sujeito quando não está interligado com a mídia.

Igualmente, postular para a mulher uma natureza feminina transcendente é tão questionável quanto idealizar um tipo único que se adeque a um contexto social pertinente aos interesses daquele momento, os quais a mulher tem idealmente que combater. O problema com a noção de história de tais análises é que nelas a história possui apenas a função de painel, de suporte material que possibilita a emergência do tipo social.

A par disso, o fio condutor torna-se uma crescente conscientização da mulher e uma suposta evolução de sua participação na esfera pública (mundo masculino). Identifica-se nos anos 40 e 50 mulheres padronizadas e apolíticas e nos 70, rebeldes participantes. As conclusões parecem estar dadas de antemão, já que a aproximação ao material guia-se pelos clichês: mulher dominada nos 50, liberada nos 70.

Como a fonte aparece apenas para reafirmar o a priori acima, até as maneiras pelas quais são divididas as seções

das revistas nos anos 50 são encaradas como únicos parâmetros de comportamento possíveis da mulher: cozinha, decoração e trabalho manuais convivem com a mãe que veste a criança, pensa em sua escola e saúde e é orientada pela fala dos médicos. Por consequência, tal entendimento descarta de antemão o que pode haver de interessante nos considerados temas femininos (trabalhos manuais, moda, culinária) considerando-os exemplos da dominação a que se quer submetê-las, numa incapacidade de analisá-los de forma produtiva.

Neste sentido é de grande interesse a tese de Alice Inês Oliveira Silva, na qual esboça a particularidade da atuação da figura feminina na esfera doméstica. Segundo a autora, embora não exista uma visibilidade claramente definida da mulher da década de 50 no campo público (negócios, dinheiro, etc.), esta visibilidade se delineia em outros espaços, na situação de estar nos "bastidores": o trabalho manual, o cuidado do lar, o detalhe e o capricho. "*Remenda o teu pano e durará um ano, remenda outra vez e durará mais um mês*", dizia o ditado de então, elogiando o dom da parcimônia. Cabia à mulher, por exemplo, "*variar a aparência dos vestidos com pouco gasto*" 228. A situação de "invisibilidade" compreende a não divulgação das qualidades. Ou seja, os atos da mulher virtuosa e econômica se fazem evidentes no momento certo, exatamente como a virtude é tratada nos filmes hollywoodianos. As revistas femininas exploram as sugestões de trabalhos manuais exatamente na valorização do imperceptível, do detalhe, da

228. 7 Dias em Revista, 8 novembro 1945.

"miudeza". É assim o acabamento dos bordados, o ponto sombra, os avessos perfeitos 229.

Em outro trabalho, a mesma autora acompanhou o Suplemento **Jornal Feminino** (de **O Jornal**), no qual as leitoras se corresponderam e chegaram mesmo a montar um clube para compartilhar receitas de costura e cozinha além de atividades beneficentes, organizado por Elza Marzullo (por sinal a responsável pela coluna "Elegância e Beleza" de **O Cruzeiro**). Através do Suplemento a autora acompanhou a linguagem e as imagens empregadas por estas mulheres trabalhadoras, as "abelhinhas" e seu senso de ordem e de estética muito particular, evidente na simetria e proporções empregadas nas "prendas" 230.

Através de atividades ultra femininas, como bordar panos de prato, pode-se perceber o funcionamento de um universo feminino auto-suficiente, pleno em habilidades e competências que se tornam visíveis dentro do próprio cotidiano. A dominação do espaço da casa faz com que o homem nele se sinta " *sempre deslocado, numa posição (...) indecisa*" 231. A noção de ordem evidencia-se nas capas bordadas para cobrir os eletrodomésticos ou nos panos bordados para cada dia da semana, para serem usados em sequência, diferenciados dos dias de festa. No mesmo movimento, a

229. Silva, Alice Inês Oliveira; **Rendas, babados, bilros e crochê: a construção social das mulheres de prendas domésticas**; dissertação citada.

230. Idem; " Abelhinhas numa diligente colmeia: domesticidade e imaginário feminino na década de cinquenta" in: Costa, Albertina de Oliveira e Bruschini, Cristina L. (orgs.); **Rebeldia e Submissão - ensaios sobre a condição feminina** ; São Paulo, Editora Vértica/Fundação Carlos Chagas, 1989.

231. "Da mulher para a mulher", **O Cruzeiro**, 17 julho 1952.

ocupação do espaço e o capricho deixam-se ver nas toalhinhas que sublinham e ressaltam os pequenos objetos e os móveis da casa. A concretização das habilidades, humilde, domina o espaço da casa na imposição da marca pessoal, bem como se faz enquanto expressão de senso estético e de afetividade. Nota-se como o universo feminino de funções que poderiam ser consideradas restritivas e dominadoras pode ser explorado de maneira produtiva.

Certamente é possível identificar a "mulher submissa" dos anos 40 e 50 nas fontes. O simples folhear de revistas permite entrever uma enxurrada de conselhos sobre como conseguir um namorado, alimentar o marido, cuidar da criança, enfeitar a casa, tudo parecendo reservar à mulher uma postura submissa quanto às relações afetivas, apenas participativa quanto às miúdas decisões domésticas: "*Jane Whister está tornando-se uma moça. E para ser uma futura "boa dona de casa", aprende a costurar*" 232. O aprendizado de atividades essencialmente femininas disputa espaço com o sonho do bom casamento, pois "*o sonho predominante de toda mulher é alcançar a felicidade através de um casamento acertado*" 233. Não apenas conseguir o marido, mas mantê-lo através da própria "*personalidade de mulher*" que o deixa "*intrigado e sempre interessado (...)*" 234. Mantendo-se belas ao seguirem os conselhos das atrizes de cinema hollywoodiano, sendo práticas (como o deve ser a mulher moderna) e cobrindo o lar de pequeninos caprichos,

232. "Os Astros na Intimidade", **Cine-Revista**, janeiro 1942.

233. "Da mulher para a mulher", **O Cruzeiro**, setembro 1953.

234. "Tem você um seguro de amor?", **Cine-Revista**, setembro 1942.

estas imagens compõem o tipo de mulher em questão.

No entanto, em primeiro lugar, é urgente questionar esta padronização, principalmente no que se refere aos anos 50. Mesmo nas análises imediatamente presas à fala das revistas não é possível sedimentar um tipo de mulher para cada década, tipificação esta que se mostra incapaz de perceber a convivência da criação de diferentes tipos em diferentes décadas. Convivem a mulher celulóide pela influência do cinema, a moderna, a insatisfeita, a mãe e esposa sofredoras do pós-guerra. Existe a mulher que trabalha fora, com o investimento em profissões como professora, enfermeira e secretária, tipos femininos insistentemente trabalhados inclusive pela cinematografia americana. As páginas de revista comportavam estrelas de cinema, conselheiras, a rainha de beleza de Côte D'Azur, um concurso de seios em Paris no qual as modelos estão de olhos vendados e uma mulher de circo entortando barras de ferro com a boca no circo Medrano de Paris ²³⁵. Em outro lugar, mesclavam a eleição de qual mulher da Terra deveria ser apresentada em discurso da revista é em seus elementos.

A constatação da convivência de diferentes tipo de mulher, que réafirma a heterogeneidade observada nas artistas de cinema, coloca em foco a questão nodal para o entendimento desta figura: o casamento. O casamento aparece como solução lógica e óbvia para a realização do amor e dos casais. A ênfase no tema do

Por um lado a mídia insistia na figura da mulher bonita

235. "Oh! Mulheres, mulheres..." ; Revista da Semana, 18 outubro 1952.

mais fútil, o tipo preferido explorado pelos humoristas, que as qualificavam como " *sêres requebrantes e atraentes (...)* que possuem um poder de nos arrastar, fazendo com que freemos violentamente o carro, dobremos esquinas, subamos escadas, enfrentemos maridos, primos, irmãos e brrr! a própria morte " 236. Mas os filmes que levavam ao máximo este enfoque com as mesmas intenções de comédia podiam ser considerados ofensivos e ser duramente criticados. " *Os diamantes são os melhores amigos das moças* "; eis o exemplo de uma frase feita especialmente para ser pronunciada pelos rubros lábios de Marilyn, cuja voz macia e quase infantil é explorada perversamente pelos mercadores hollywoodianos. O problema máximo da mulher americana, a julgar pelos filmes mais recentes, constitui a caça aos maridos" 237.

De de um lado explorava-se a mulher frágil que usava de seus atributos de fragilidade para conseguir o que queria, protegida pelas próprias lágrimas. Por isso numa discussão ela " *pode chamar o marido de cínico, bruto, estúpido. Mas aí dele se ofender a esposa (...)* todo mundo o chamaria de brutamonte" 238. De outro, celebrava-se a mulher trabalhadora e inteligente. Como foi abordado no capítulo 6, a figura da mulher durante a guerra define-se como corajosa e lutadora. De maneira geral, mesmo as que não precisavam disputar com o homem o espaço do trabalho

236. "Certos tiques femininos", **O Cruzeiro**, 24 maio 1952.

237. "A Mulher no Cinema Ocidental", **Momento Feminino**, junho 1955.

238. Cf. novamente "Da mulher para a mulher", **O Cruzeiro**, 17 julho 1952.

necessitavam das mesmas doses de coragem para enfrentar os problemas familiares, as armadilhas do destino, dar sustentação para o lar e para a família. Nos contos das revistas nacionais a figura da mulher destemida no mundo do trabalho é explorada, como na história de Liz, mulher que trabalha em uma fábrica de aviões (referência explícita à mulher americana). Um tenente ferido que se trata no hospital, namorado de uma moça fútil e aristocrática e sempre com compromissos sociais, a conhece. A diferença entre as duas moças é marcada nos termos de futilidade versus franqueza, cosméticos versus beleza natural (embora, como era de se esperar, Liz fique linda quando se maquia pela primeira vez), vida fácil versus trabalho. Liz faz um curso de pilotagem secretamente, tendo seu segredo revelado quando, numa imagem recorrente, tira o capacete e seus cabelos voam ao vento ²³⁹. O homem confrontado na escolha da companheira não escolhe necessariamente a mais dócil, caseira ou óbvia.

Não é suficiente apontar para a diversidade das figuras de mulher, sendo preciso também questionar a idéia de que ela seria a preferencialmente tipificada, pois a mensagem que constrói a mulher constrói também o homem. *Você está sobrando... Também assim despenteado! Para ser um rapaz elegante e de gosto apurado, conserve os cabelos sempre alinhados ou é dos carecas que elas gostam menos. Esta é a verdade e não adianta disfarçar. Na vida real, como no cinema ou no teatro, elas preferem contracenar com um*

239. A mulher que eu perdi, A Cigarra, setembro 1944.

galã que possua cabelos ²⁴⁰. A mulher de maiô diz "Por experiência própria... aconselharia todos os homens que se barbeassem com *Wemmen*" ²⁴¹. A expectativa e o amor femininos aparecem como guia e recompensa para a atenção masculina ao conselho. Não apenas os cabelos estão entre as preocupações constantes. A elegância do homem também é constituída na trama das falas das revistas: *Uma definição de elegância (para cavalheiros) Elegância é autenticidade. No gesto, no trato pessoal, no traje. O cavalheiro elegante é sóbrio, bem cuidado, bem vestido (...)* ²⁴². Assim, também o homem deve ser belo e atraente, nas propagandas de revistas (óleo para cabelos, cremes para barbear, desodorantes e purificadores de hálito) e nos astros divulgados pelo cinema. O homem aparece como o propósito não nominal das propagandas ditas "femininas", por estar nelas indiretamente.

Insistir em crer que a mídia prioritariamente busca conformar o feminino ignora este delineamento de um homem também ideal, um indivíduo que " deve ter o físico de Errol Flynn, os olhos de Henry Fonda, o cabelo de Fred MacMurray, o sorriso de Regis Tooney, o bigode de Clark Gable e o nariz de Tyrone Power" ²⁴³. Mais que um tipo, uma ideal mistura de qualidades de diferentes portadores. O investimento mágico na figura feminina implica que o homem seja definido também em função da mulher. Isso não implica em

240. Propagandas veiculadas em *O Cruzeiro*, respectivamente: 24 novembro 1951 e 21 novembro 1953. Na segunda, o linguajar cinematográfico está nitidamente presente.

241. *O Cruzeiro*, 23 dezembro 1950.

242. Propaganda dos ternos Kedley, *O Cruzeiro*, 24 agosto 1955.

243. *Cine-Revista*, fevereiro 1942.

dizer que exista uma relação hierárquica (o homem padronizado através da mulher), pois a idéia de hierarquia remete novamente à idéia de que há uma sujeição a ser preferencialmente perpetrada. Trata-se enfim de trabalhar no discurso pronunciado, no discurso da revista e em seus elementos.

A constatação da convivência de diferentes tipo de mulher, que reafirma a heterogeneidade observada nas artistas de cinema, coloca em foco a questão nodal para o entendimento desta figura: o casamento. O casamento aparece como solução lógica e óbvia para a realização do amor e dos casais. A ênfase no tema do casamento justifica em grande parte as percepções de dominação imposta às mulheres pela sociedade e sua falta de perspectivas, repisando um caminho já bem conhecido dos que condenam o cinema americano em seu aspecto conformador. Nas falas hollywoodianas o casamento aparece como objetivo final, como complicador e como passagem. Não pode ser descartado para entender a época, pois não seria em evitá-lo que residiria uma "novidade" no tratamento: é exatamente nestes nós mais visíveis que reside a possibilidade de perceber os padrões que se estão conformando. O casamento ordena a vida dos solteirões incorrigíveis e dá sentido à vida das moças. " *Minha vida era tão ordenada quanto uma loja de louças depois da passagem de um bando de macacos*" relembra o bem casado Tony Curtis. " (...) me parece difícil compreender como é que uma mulher pode mudar toda a atitude de um homem para com a vida" 244. "O casamento (...) operou um milagre em Liz e a maternidade completou a cura".

244. "Deus me livre de ser solteiro!", por Tony Curtis, Cinelândia, fevereiro 1954, primeira quinzena.

arriscava o artigo 245.

Entretanto, a mulher ou homem mal-casados são tipos constantemente abordados, o que nega a ingenuidade convencional a este tema nesta década. Mulheres que odeiam os maridos, que os matam ou que tem amantes não são ocasionais em filmes e revistas. Novamente, não se trata de um desmentido que afirme que se tentou vender uma farsesca idéia de casamento, mas perceber a complexidade destes signos, e por que soa tão ingênuo afirmar que as mulheres destas décadas estavam cegas a estes desvios, "abrindo os olhos" apenas em décadas posteriores, mais combativas.

Por um lado, nos aconselhamentos sentimentais, ficar com o marido e manter o matrimônio imperam custe o que custar, valendo argumentos tão variados como "*sofre-se muitas derrotas antes da vitória final, minha querida (...) a noite nunca é tão escura como uns momentos antes da madrugada (...) nunca experimentou rezar o terço de vez em quando?*" 246.

Mas a lógica de que o casamento deve ser salvo quando em crise é apenas um dos lados da questão. No conto **Um Caso de Amor**, uma arrumadeira de Nova Iorque se apaixona por hóspede que bebe e periodicamente destrói o quarto, querendo que apenas ela, a quem chama de "gatinha brava", o arrume. O tal hóspede chega a levar para o quarto uma bailarina de reputação discutível, fazendo a arrumadeira perceber a tolice de suas ilusões amorosas, sentir-se doente e sofrer; quando porém a tal bailarina tenta chantagear o

245. "A nova Elizabeth Taylor", **Cinelândia**, agosto 1953, segunda quinzena. Como sabemos, Taylor não estava curada...

246. "Consultório Sentimental", **A Cigarra**, julho 1947.

hóspede com fotos comprometedoras, no momento em que ele está se reconciliando com a esposa, a arrumadeira interfere, desviando as fotos da esposa e salvando o casamento do hóspede, embora o ame 247. Pode-se imaginar que isso fosse um muito bom exemplo de conduta, em que desejar não é proibido (note-se, desejar o homem casado), mas consumir o desejo sim.

Por outro lado, porém, outros contos enfatizam a figura da mulher mal casada. No conto **Felicidade**, de Katherine Mansfield, narra-se a noite de uma mulher que teria de tudo para ser realizada, um "bebê", um marido que a ama, amigos pintores e artistas, viagens à Europa e dinheiro, desfrutando de uma sensação de felicidade que se metamorfoseia em desejo ardente pelo marido. Porém, ela o presencia no fim da noite desejando outra moça, com a qual marca um encontro. Se de um lado a esposa é culpabilizada pela traição - segundo o conto, desejou tarde demais ser ardente - ao mesmo tempo está declarada a necessidade de erotização e a presença da traição mesmo nos ambientes aparentemente mais realizados 248. Em outro, a representação do marido é bestial, como por exemplo em seus maus modos à mesa. A moça vive o tormento silencioso de amar um amigo. Com filhos e novamente grávida, odeia o marido a cada parto, ciente de que se o amasse, sorriria para ele neste momento, "quase agradecendo a dor que os une na continuação da vida" 249.

Como se vê, contos e aconselhamentos nas revistas

247. Conto de Linda Farrel, **A Cigarra**, junho 1947.

248. **A Cigarra**, julho 1948.

249. **Uma História**, de Hortênsia Holanda, **A Cigarra**, maio 1948.

complexificam a experiência do casamento, que parecia definitiva e si. O casamento pode parecer um fim, pode redimir: "Você é boazinha (...) tornou-se um tanto egoísta - mas esse pequeno defeito vai sumir por completo no dia em que se casar" 250. No entanto, esta "quando casar sara" tem os seus reveses, como na vida das atrizes nas quais o casamento não ficou ou foi assim; nos contos, onde a infelicidade e decepção fazem a mulher ter um amante, e lutar por seu homem e por um amor que apenas agora ela é capaz de identificar.

Neste movimento, o divórcio se põe como solução viável e é intensamente debatido. A condenação à separação se refere muito mais ao destino incerto dos filhos - "órfãos de pais vivos" 251 - do que às razões dos envolvidos. Com certeza percebe-se que o abandono dos filhos é condenado para cobrar da figura feminina o seu dever de mãe, pouco questionado. Não se considera ilegítimas, porém, as razões para a separação do marido. Muitas vezes a explicação reside na precipitação com a qual foi realizado o casamento. "De acordo com as estatísticas de divórcio e desquites, a maioria das mulheres não sabe diferenciar o amor da atração física", declara, supostamente bem informada, a atriz Donna Reed 252. Essa a explicação usada por Olivia de Havilland, que apenas depois do casamento descobriu ser supostamente a quinta esposa do mesmo homem. "A lição é a seguinte: casar com um homem, sem realmente

250. "Consultório Sentimental"; *A Cigarra*, setembro 1944.

251. *A Cigarra*, setembro 1953.

252. "Amor ou Atração?", *Cinelândia*, fevereiro 1957, segunda quinzena.

conhecer ou entender a sua personalidade, é preparar um desastre matrimonial quase inevitável". Seu marido " (...) batia nela, ameaçava-a até de morte e lhe causou (...) sofrimento mental" 253.

Em condições retratadas como as acima, parece ser a separação a única solução possível. Por isso, dentre todas as figuras de mulher, talvez a mais impressionante seja a da mulher que questiona a felicidade conjugal através da questão do divórcio. Este, comumente associado às décadas de liberação feminina, é então intensamente retrabalhado pela mídia: como vimos, contos publicados em revistas retratam a história de mulheres que sofrem com o casamento e com o lar desfeito, para as quais o divórcio seria o fim misericordioso; atrizes abandonam e traem os maridos nas telas e se divorciam fora delas, muitas vezes porque os maridos atrapalham suas carreiras. Em Hollywood, o casamento desfeito aparece quase como natural, já que " (...) tudo, em Hollywood, parece conspirar contra a felicidade dos casais: é difícil combinar a carreira artística com a vida de família; mais difícil ainda é combinar as longas horas de trabalho com uma saúde perfeita e bom humor constante, além de uma luta permanente contra as inúmeras tentações que surgem a cada passo " 254. O casamento desfeito aparece também como da natureza da própria artista, indicando por vezes sua incapacidade de "dar certo", por vezes a sua indecisão sensual e por vezes a sua total razão (por exemplo, se o marido a impede de trabalhar).

253. " O Tempo Perdido ", Cinelândia, julho 1953, primeira quinzena.

254. "A ruína de um lar", Cinelândia, julho 1956, primeira quinzena.

O divórcio de Bette Davis é contado *comme il faut*, com muito melodrama e convidando o leitor a compreender e apoiar. "Bette Davis uma noite teve um momento que foi só seu. Compreendera que seria impossível prosseguir ao lado do seu esposo por circunstâncias que não podem ser explicadas aqui. Não porque ambos quisessem o divórcio mas sim porque preferiram renunciar, na sua mais triste e dolorosa renúncia (...) Bette externando sem o querer a sua dor íntima de mulher que viu a felicidade fugir, dava às outras mulheres que vivia na tela, um alto sentido de sofrimento e resignação" 255. Não mencionar os motivos da separação realmente dá asas à imaginação.

Mas nem sempre os motivos eram tão secretamente guardados: a separação se justificava porque o casamento causava o sofrimento de um dos cônjuges. Era relativamente raro que as queixas partissem do homem, que as fazia quando julgava que a mulher não agia bem com ele. O pobre John Wayne, tão hábil em resolver seus problemas à base de espingarda, listou as acusações contra sua esposa, com quem parecia ter mais dificuldade em lidar: "1. Passar noites fora de casa / 2. Dormir até as três ou quatro horas da tarde / 3. Gastar o dinheiro dele pagando bebidas para outros homens (...) / 9. Ser gastadora e viciada / 10. Beber em companhia da mãe dela, atracando-se em seguida aos socos com a mesma / 11. Fingir doença e esgotamento nervoso (...) / 14. Ir a night-clubs mexicanos com outros homens e beber excessivamente (...) / 18. Ficar fora de casa toda a noite, e voltar de manhã, com

255. "A Máscara da Dôr", citada, *Cena Muda*, 8 maio 1945.

manchas de grama na roupa" 256 .

A vítima preferencial do mau casamento, no entanto, é a mulher, como ocorreu com Susan Hayward, conforme narra a colunista Louella Parsons. A situação problemática chegou a seu ápice no dia em que o marido de Hayward, que não conseguia nenhum emprego melhor do que o de frentista num posto (?), ouviu em seu trabalho elogios aos talentos de atriz da esposa. O resultado foi trágico. : " Além do olho preto e inchado, todo aquele lado do rosto estava pisado, desfigurando um dos rostos mais lindos do mundo (...)" A atriz " começou a contar sua história quase pelo meio, à medida que a dor (...) a ia ditando. - Estávamos discutindo e vi que ele ia esbofetear-me. Ele já me tinha batido muitas vezes, mas dessa vez vi que a coisa ia ser pior (...) Percebi (...) que eu corria sério perigo físico (...) procurar fugir dele, primeiro correndo por toda a casa, e depois no jardim e em volta da piscina, onde ele me pegou." Louella finaliza: "(...) contou-me como o marido lhe batera desapiadadamente, fazendo com que seus dois olhos ficassem pretos e machucando-lhe todo o corpo" 257. Talvez a situação em que a mulher tem carreira que a põe em evidência e com melhor salário que o marido não tenha tido suas origens em Hollywood, mas fica muito claro que é do lado de Hayward que a revista - e o leitor - são convidados a ficar.

De mais a mais, a imagem da mulher que sofre violência é muito difundida no cinema clássico hollywoodiano. É pertinente

256. "Divórcio de Escândalo", *Cinelândia*, março 1954, segunda quinzena.

257. " O trágico fracasso do casamento de Susan Hayward ", *Cinelândia*, dezembro 1953, primeira quinzena.

supor que isso pode ter se dado pelas limitações impostas pelo Código Hayes de Censura, que deixa o sexo sempre para depois que o filme acaba e o "The End" aparece na tela; ou reserva seu espaço preferencial para o assédio e ataque sexuais. O amor forçado, sem consentimento, se manifesta em contos nas revistas, em westerns (como em O Proscrito) indo até os filmes classe B de science-fiction do final dos anos 50, em que mocinhas de roupa rasgada são assediadas por monstros intergalácticos. Como comentado no capítulo 5, a violência era um tema constante, e a presença da "mulher forçada" ao contato sexual como o modo de Hollywood expressar as últimas consequências do erótico vem compor-se com as histórias exploradas pela mídia jornalística. Moças enganadas, seduzidas, que "cedem seus favores" a namorados; ou histórias de ataques sexuais: "Embora advertida, a irrequieta Mary retrucara que sabia defender-se. Certa noite, porém, ela viu que estava muito enganada..." 258.

A imagem de mulher vitimizada implica que a responsabilidade pela manutenção do casamento não esteja colocada exclusivamente sobre os ombros da mulher. O casamento tem de ser cultivado, já que "o amor morre porque não foi cultivado (...) marido e mulher não lhe deram mais a devida atenção". A coluna de conselhos expõe o processo: quando um casal cresce financeiramente, o marido se torna cobiçável: "não faltará mulheres irresponsáveis que o queiram. Tendo perdido o carinho da esposa (...) ele deixa-se

258. Detetive, publicação quinzenal da revista O Cruzeiro, maio 1956.

levar". Ela, por sua vez, "arranja outro romance" 259. Nos contos citados, é o marido o responsável indireto pela infelicidade no lar. Da mesma forma, nas tramas hollywoodianas em que aparece o adultério, a justificativa final aparente pode sempre ser apontada para o mau marido. A paixão avassaladora entre Burt Lancaster e Deborah Kerr, em **A um passo da eternidade** (*From here to eternity*, 1953) justifica-se pelos maus tratos impingidos pelo marido dela, um alcoólatra que não a socorreu quando grávida, fazendo com que perdesse o bebê e a capacidade de gerar outras crianças. Em **Palavras ao Vento** ocorre situação semelhante: o alcoólatra e supostamente estéril marido de Lauren Bacall bate nela provocando seu aborto, fazendo-a se decidir pelos braços apaixonados de Rock Hudson. Outras vezes, o casamento rui porque o marido não proporciona à esposa a vida prometida, e, principalmente, não dedica a ela a atenção amorosa que ela merece. A título de exemplo, é o que acontece em **A Carta**, em que o marido de Bette Davis a deixa sozinha por meses, trabalhando embrenhado na selva. Outras vezes, o marido pode estar fisicamente presente, mas ausente em outros sentidos. A **gata em teto de zinco quente** (*Cat on a hot tin roof*, 1959) Liz Taylor supera a desatenção do também alcoólatra Paul Newman, preso a muletas, bebendo tanto quanto ele. **A dama de Shangai** (*The lady from Shanghai*, 1948) Rita Hayworth seduz o marinheiro Everett Sloane sob os olhos do corrupto Orson Welles, que parece não se importar. Antes, em **Gilda**, Hayworth trai o marido alemão - que é sugerido como homossexual - com o antigo amante Glenn Ford. Muitos outros filmes, que podem

259. "Da mulher para a mulher", **O Cruzeiro**, 26 janeiro 1957.

facilmente vir à memória, trabalham com a mesma idéia da mulher insatisfeita, que não teve a vida prometida ou merecida.

Apressadamente, pode-se creditar a possibilidade de divórcio à própria natureza da **star**, pois, de vida e comportamentos dúbios, construída como mãe e **vamp**, poderia expressar o diferente e ousar. No entanto, como ficou evidente, é através dos longos contos periodicamente publicados nas revistas bem como das seções de aconselhamento, que evidenciam-se os complicadores deste movimento. Mais uma vez, a proposta de Hollywood não pode ser entendida como distante, mas como constituinte das experiências. Diferente do que se possa pensar, defender o divórcio neste momento não é atitude minoritária ou ousada. A existência de um projeto de lei que regulamenta o divórcio no país, a presença da questão nos meios de comunicação e as então folclóricas "viagens" para o Uruguai, por parte daqueles que queriam se casar (pois era a solução possível para os desquitados que procuravam legalizar nova união) são aspectos de uma preocupação declarada. Requisitada pelo IBOPE, 85% da população adulta carioca se manifestou favoravelmente ao divórcio, principalmente na classe média, especialmente homens jovens (enquanto o maior índice de rejeição coube às mulheres) 260.

O fato de apontar a presença da questão do divórcio nas preocupações destas décadas pode não esmaecer necessariamente os ideais de casamento que se associa a estes anos. A idéia de uma felicidade possível e acessível é associada ao cinema americano,

260. IBOPE - Pesquisas Especiais - , vols 1-22, 1957.

especialmente no que se convencionou chamar de happy-end. No entanto, nos filmes a idéia de happy-end não é sinônimo de casamento, nem consegue explicar o grande convite às lágrimas que os filmes mais românticos apresentam.

Hollywood lida com fórmulas claras, como a de que o mal invejoso não pode vencer, mesmo se devido às suas ações más se esgarçarem as primeiras tentativas dos heróis (ou mesmo se os maus forem retratados zombeteiramente, como nas comédias). É claro também que os maus são superados no final. No entanto, a simplicidade da fórmula plano+sonho/tropeços/conquistas finais/happy end não deve ser analisada com a mesma simplicidade, afirmando que Hollywood propõe um mundo sem tensões ou problemas graves.

Por um lado, pensar assim é desvalorizar parte significativa da produção clássica; afinal, diferente do que se cre, happy-end não é o casal unido (casado) e feliz. Muitas vezes, o casal permanece unido (o amor como valor máximo) mas caminhando para o incerto, como ocorre em *Feras que foram homens* (*Three came home*, 1950) e *Jezebel* (1938). No primeiro filme, a família sobrevive à degradação do campo de concentração, assim como a mulher (Claudette Colbert) sobrevive à perda de seu bebê e ao "vazio" da guerra, mas o marido volta mutilado. Em *Jezebel*, Bette Davis consegue ficar ao lado de seu amado Henry Fonda ao final do filme, mas apenas porque ele está doente, sendo levado para uma ilha para morrer; o sacrifício final dela, por amor ao homem que sempre a desprezou, é ir adoecer e morrer ao lado dele. Outras vezes o casal termina o filme separado, como ocorre nos ultra-famosos *Casablanca*, *Suplício de uma Saudade* e *E o Vento Levou* .

pelo que mais se choraria ao final dos filmes?

é somente no contato com os filmes hollywoodianos que se percebe que as lágrimas que proporcionaram não se devem a evasivas imagens de felicidade e happy-end, mas aos sofrimentos impingidos aos personagens e às afetividades engendradas no espectador. O "se emocionar até as lágrimas" ou o choro declarado na sessão de cinema agenciam um nível de envolvimento e afetividade do mais alto grau. Filmes como **Sublime obsessão** (Magnificent obsession) do especialista em melodramas Douglas Sirk ou **Tarde demais para esquecer** (An affair to remember, 1957) exploram por diferentes campos os caminhos incertos da felicidade. No primeiro filme, o playboy Rock Hudson provoca indiretamente a morte do marido de Jennifer Jones; ao persegui-la para se desculpar e porque já está interessado nela, provoca sua cegueira. É quando tem a chance de se aproximar dela, que não pode vê-lo. Segue-se uma série completa de mal-entendidos, separações, encontros e lágrimas. **Tarde demais para esquecer** trabalha da mesma maneira, embora deixe as emoções mais fortes para o final do filme. Deborah Kerr e Cary Grant se encontram em uma viagem de navio, e combinam um reencontro após seis meses no alto do Empire State Building. Ele a espera por horas, mas ela nunca chega. Ele se revolta e passa a odiá-la, sem saber que ela não foi ao encontro porque, na excitação de olhar para o alto do Empire State, foi atropelada e ficou parálitica - fato do qual Grant só tomará conhecimento após outros seis meses, nas últimas cenas do filme. Nos dois filmes, a cura é incerta mas é a ela que se dedicarão os amantes. Em **Sublime obsessão** Hudson abandona a vida mundana que levava antes para se dedicar a curar a

jovem. Após pagar um tratamento na Suíça, mal sucedido, Hudson dedica-se à medicina e a descobrir uma cura para a amada. Ao final do filme, após a operação, não sabemos se o resultado foi positivo ou não. Em *Tarde demais para esquecer*, Grant é milionário e pode pagar o tratamento agora que sabe do problema, mas o espectador também não fica sabendo do resultado. Pode o amor continuar na doença ou merece o amor ser recompensado com a cura?

Como observa Silvia Oroz, o melodrama é dotado de apelos emocionais e convencionismos sociais (paixão versus dever; bem versus mal; amor versus poder), e teve sempre lugar cativo no coração dos brasileiros ²⁶¹. Explorado pelos cinemas mexicano e argentino, o melodrama trouxe figuras impressionantes: as bondosas Libertad Lamarque, Sara García e Rita Montañez (mães que renunciam aos filhos, que envelhecem na cadeia, que só praticam o bem); e as mulheres más, "rumbieras", da "rua da perdição", como Maria Félix, Ninón Sevilla e Maria Antonieta Pons.

Recuperando um comentário de Umberto Eco (" *Dois clichês produzem riso. Cem, comovem.*") Oroz observa que o cinema brasileiro dos anos 60, ao produzir filmes sobre o povo brasileiro para os críticos franceses foi incapaz de lidar com esta dimensão da emoção, espantando o público dos cinemas. Deste modo, classificar os melodramas americanos como busca da emoção fácil e óbvia perde toda a dimensão do afetivo que eles instituem e que invade e compõe as vivências de seus espectadores.

Além disso, mesmo os filmes que correspondem ao

261. Oroz, Silvia; *Melodrama: O cinema de lágrimas da América Latina*, op. cit.

estereótipo de final feliz não podem ser considerados necessariamente conformadores ou evasivos por tal, o que dota o meio de comunicação de massa de poderes absolutos, esvaziando sua singularidade. Relembrando, este esvaziamento acontece tanto a partir do ponto de vista crítico tradicional, que vê a importância dos meios como negativa (a crítica da sociologia da sociedade industrial da Escola de Frankfurt e a crítica da sociologia americana que se preocupam com a decadência do sujeito individual), quanto a partir da recuperação da função determinada do sujeito (Umberto Eco, Edgar Morin) - nesta passagem do sujeito passivo para um ativo, mais condizente com aquilo que pode ser nomeado de sujeito, a relação possível na esfera da comunicação de massa é entendida apenas como recusa ou interação do sujeito receptor 262.

Logo, ao se ater ao plano da circulação de signos, põe-se se transforma o discurso das revistas, filmes e musicais em signo de outra coisa. Vê-se os objetos se delineando no âmbito do discurso. Como a própria semiótica considera, todo ato de discurso que se produz dentro da comunicação de massa põe em jogo os elementos essenciais de sociocultura, mesmo as assim consideradas mais insignificantes mensagens. Neste movimento constitui um enunciador e um destinatário, propondo igualmente o vínculo entre ambos.

Para finalizar, cabe uma observação quanto às expressões "figuras de mulher" e "imagens de mulher". Tais expressões usadas ao longo deste capítulo são extremamente

262. Bouza, Fermín; "Quién fascina a quién? ; In: Revista do Occidente, n. 92, citada.

difundidas e pretendem ser apenas da ordem da mais simples das descrições. Porém, podem acabar implicando em outra idéia: a de que existe um mundo real que estas "imagens" refletem ou reproduzem, ou melhor, de que a imagem é precedida e determinada pelo real ²⁶³. Assim, para entender as "representações de mulher" é preciso estar além da idéia de que as representações são sintomas de causas externas a elas (o sexismo, o racismo, o patriarcado), percebendo como estas mesmas representações produzem estes significados, constituindo subjetividades.

De forma geral, não basta identificar a formação de um padrão de mulher e as consequentes contraposições a este padrão (mulher submissa versus mulher divorciada). Isso apenas admitiria a existência de um padrão fixo incontestável, ou, dito de outra forma, que a subjetividade admite esporadicamente a singularidade. Pelo contrário, como vimos, a subjetividade é composta a partir de padrões deslizantes, seja em termos de beleza - os diferentes tipos físicos das estrelas - seja em termos "morais" - idem para as estrelas, com a permissividade e a domesticidade das mesmas e para as figuras de mulher.

Como se viu, não apenas a mulher é constituída nas falas do cinema americano. O homem é constituído em função dela e em função de si mesmo. No próximo capítulo, vamos nos deter em uma figura menos explorada, qual seja, a do adolescente - a girl e o desajustado, membros da juventude transviada. Através destas figuras, é possível captar as peculiaridades da produção de dois

263. Cf. Pollock, Griselda; "Mujeres ausentes (un replanteamiento de antiguas reflexiones sobre imágenes de la mujer)"; In: *Revista do Occidente*, Madrid, Diciembre 1991, n. 127.

tipos diferentes de jovens, associada intimamente ao discurso de decadentismo que atingiu o final da década de 1950.

10. A girl e o desajustado: americanização e decadentismo

"Os adolescentes de ambos os sexos procuram imitar o estrangeiro no que este tem de pior (...), mocidade inconsequente que, influenciada pelos hábitos americanos e pelo cinema, vive à solta". 264

"A influência sobre nossa juventude tem em certos aspectos sido prejudicial (...) basta olhar por detrás dos olhos empinados e dos vaporosos vestidos para vermos dúzias de Ingrid Bergmans e Laureens Bacalls". 265

Na décadas de 40 e 50 a figura do adolescente, antes sem especificidade, sofreu grande investimento por parte da mídia. Num primeiro momento, mais exatamente a partir da segunda metade da década de 40, foi a adolescente feminina a delineada como a passagem da criança para a mulher, ou melhor, como um "estado de passagem". A garota é infantil até descobrir o amor, que funciona como mediador para o mundo da mulher adulta - aquela que ama. Esta passagem é anunciada pelo beijo, o "*very first kiss*" que inicia a jovem pueril no mundo do amor e da paixão. O momento de beijar e a adequação em beijar ou não o namorado no primeiro encontro eram tema do aconselhamento para as "mocinhas".

A circulação de tais imagens é que possibilita que uma atriz como Debra Paget alardeie que, embora tivesse sido beijada em

264. A Cigarra, julho 1951.

265. "Intelectuais falam de cinema", por Dinah Silveira de Queiroz, Cena Muda, 13 setembro 1949.

filmes muitas vezes, " *nunca ofereceu seus lábios para um simples beijo (...)*", avisando da pureza de seu coração e reforçando a imagem de infantilidade. Afinal, prefere ficar em casa e brincar com seus irmãos e animaizinhos de estimação a qualquer outro programa 266. No ano anterior, seu tipo já se definia assim: " *Em vez de namorar, Debra prefere cuidar da casa... brincar com a irmãzinha Mag... ou, acreditem ou não, ler um bom livro!*" 267.

Mas Debra espera ser beijada, este momento mágico, pois " *não é de gelo (...) não está vacinada e immune de encontrar alguém que a tome nos braços (...) e a beije suavemente (...)*". Somente então " *perderá o medo e ouvirá aquela voz íntima que nasce bem dentro da alma, que lhe dirá: - Desperta e vive!*" 268. A constituição de seu perfil como jovem pura torna-se um ponto de honra, e por isso " *Debra Paget andou chorando e desmentiu a notícia veiculada por Mike Connely, que ela já havia sido beijada (fora das cenas), e que ganhara na ocasião um anel de brilhantes*" 269.

Como ela, outras jovens atrizes procurariam manter esta aura de inocência, como Angela Lansbury, cujos " *divertimentos são os divertimentos inocentes de uma simples adolescente, preferindo ela a companhia do seu irmão e de um amiguinho ôste, ambos de menor idade, à companhia de pessoas adultas e sofisticadas.*

266." Debra tem 19 anos - nunca foi beijada!"; " *Revista O Cruzeiro*, 21 novembro 1953.

267. "Que ele seja alto e simpático", *Cinelândia*, dezembro 1952.

268. "Debra tem 19 anos - nunca foi beijada!", cf. nota acima.

269. "Nos bastidores de Hollywood", *Cinelândia*, novembro 1953, primeira quinzena.

Exatamente o oposto do que o cinema tem mostrado" 270.

De fato, ao longo dos anos 40 e principalmente 50 a figura adolescente norteou uma nova safra de ídolos da tela e foi delineada nas falas cinematográficas. As atrizes adolescentes vêm se opor à perversidade feminina desencadeada por Joan Crawford, Bette Davis e tipos como **Gilda**, (Rita Hayworth) mulheres fatais que traem, mentem e são o personagem forte dos filmes nos quais atuam. Refletindo o envelhecimento dos grandes astros de Hollywood e a necessidade de novos ídolos, surgem atrizes como Ann Blyth, June Allyson, Debbie Reynolds, Jane Powell, Pier Angeli e Diana Durbin. Todas contribuem para a reversão da mulher inacessível. São a girl next door, a filha da vizinha, que pode aceitar o convite para o passeio inocente ou emprestar açúcar ao vizinho.

Os filmes de adolescentes dos anos 40 e princípio dos 50 forneciam saudável divertimento, sendo saudável a idéia chave aqui. A atriz June Allyson é uma das que encarnou este ideal de "corpo são, mente sã", sempre companheira dos rapazes e boa esposa em potencial. Assim são as adolescentes cinematográficas : desportivas, fazendo do pullover a última moda, nadando em piscinas ou pintando cercas ao lado de rapazes, para depois comerem uma deliciosa torta preparada por elas mesmas... Funda-se a moral de um sonho adolescente bom em si 271.

A partir dos anos 50 vai se configurar um deslocamento neste quadro, especialmente na segunda metade da década. O

270. "Angela Lansbury na intimidade", **Cena Muda**, 9 abril 1946.

271.Cf.. Moix, Terence; "El vergel de las vírgenes prudentes " In: **Hollywood Stories II**, *op. cit.*

adolescente como um ser problemático e desajustado é então composto através de " másculos torturados" como Kirk Douglas, Marlon Brando, Montgomery Clift, James Dean, Burt Lancaster e Paul Newman, entre outros ²⁷². Ao lado deles, moças com curvas sinuosas e ar sensualmente ingênuo inauguram o que a mídia denominaria de "Bardot Look" ²⁷³: Marilyn Monroe, Jane Mansfielf, Dorothy Malone.... Enfim, nada que se assemelhasse às "filhas da vizinha".

A mídia, ao mesmo tempo em que burila esta imagem sensual, assume uma posição de condenação e aconselhamento, procurando recuperar a figura da "mocinha", a garota que é agitada, avoada, mas no fundo é uma boa menina. A coluna "Garôtas" da revista **O Cruzeiro**, que apresentava modelos de roupas através dos desenhos de Alceu Pena, acompanhados por pequenos textos rimados de autorias diversas, explorou ao máximo estas imagens " *Em festas jamais me sento / dos pares goste ou não goste / eu adoro o movimento / quem fica parado é poste*" ²⁷⁴. Nas revistas nacionais pululam conselhos e artigos destinados às "mocinhas", dadas a futilidades, a passeios, compras, namoros e flertes, manifestações que supostamente se corrigirão com a maturidade.

Na revista **O Cruzeiro** a coluna "Mocinha" se encarrega desta função, aconselhando por exemplo a garota a *desistir de fazer aquele vestido de decote tão fundo*", assim como a não pedir o prato

272. "(...) másculos torturados, sepultando os velhos ídolos do cinema, **A Cigarra**, janeiro 1955.

273. **Cinelândia**, novembro 1958.

274. "Garôtas e chás-de-cadeira"; **O Cruzeiro**, 27 agosto 1955.

mais caro do menu ou fococar 275. Na mesma linha, a coluna da "Tia Marta" da revista *A Cigarra* se remetia sempre a uma hipotética "Verinha", incentivando sua nobreza, no dever de telefonar para as tias, visitar a madrinha adoentada ou ligar para os amigos na Páscoa 276. Perseguia-se a idéia de que "nem toda juventude é transviada", como no caso de Branca (Maria José de Oliveira Castro) que, muito aplicadamente, foi "a primeira filha de Eva a colar grau na Escola de Minas e Metalurgia de Ouro Preto" 277.

No limite, a marca de "exterior", estrangeiro, é o argumento aplicado ao desajustado e à adolescente-girl para apontar a inadequação de seu comportamento. Esta não é morena e latina, cujo "coração ainda pede: uma serenata debaixo da janela, um namôro quase nunca às vistas paternas, o desejo de saídas noturnas. Sabe coser e bordar. Conhece todas as necessidades domésticas, mesmo as mais pequenas. Sua independência é relativa. A girl é loura, ianque, provavelmente tem olhos castanhos ou azeitona, e possui privilégios especiais nem sequer sonhados por moças latinas. Frequenta escolas "co-educacionais"; os homens são seus "amigos"; gosta de "noitadas" e não tem medo de encontro com desconhecidos, considera o telefone indispensável para a sua vida, e adora as excursões à meia-noite, com jantares de "cachorros-quentes" 278. A revista prossegue afirmando que enquanto a latina faz mistério coquete, a ianque se orgulha em ser boa companhia; enquanto a

275. *O Cruzeiro*, dezembro 1945.

276. *A Cigarra*, março 1957.

277. *A Cigarra*, novembro 1958.

278. "Qual a melhor: A Loura ou a morena?" *Cigarra*, janeiro 1945.

latina se interessa por música e língua moderna, a ianque por Álgebra e economia política. As aspas indicam o estranhamento deste tipo de vida, embora o chamamento "você", presente no artigo da série " descubra qual é o seu tipo", entenda a possibilidade da existência de tal garota "americana-latina".

A girl é a " garota coca-cola " - o refrigerante estrangeiro - destes anos. Seu delineamento conta com as imprecisões de Tia Marta, em suas surpreendentes críticas às americanas. Afinal, os rapazes após saírem do cinema no qual viam as girls desprezavam a "prata da casa", desconhecendo que as americanas tem muitos defeitos, são de pouca saúde e muitas vezes sequer lavam os cabelos e roupas de baixo ²⁷⁹. Aliás, para Tia Marta, ser girl nunca é aconselhável, especialmente no que se refere ao relacionamento com os rapazes. Não cabe ter " atitudes diferentes das que se usa aqui pela terra.". E aconselha: " Não queira, minha filha, ser mais americana do que os americanos (...) Quando você tiver alguma hesitação de como proceder com um "boy", faça de conta que você está no Brasil (...) que você está atendendo à opinião da mamãe" ²⁸⁰.

Indiferente, a garota Coca-Cola recebe versinhos:

Margarida
Maggie na intimidade
Garotinha muito pretty
mas cheia de nine-o-clocks
Fala americano
adora jam session
Sundae
Milk Shake

279. "A Prata da Casa brilha", *A Cigarra*, fevereiro 1950.

280. "Mocinha - Os Bill e os Bob "; *A Cigarra*, outubro 1952.

e ice cream
Bebe whisky - and soda, please!
Coca Cola
e tea for two
Fuma lucky strike
dança fox
e me chama de baby
Ando até desconfiado
que o que ela tem por mim
não é amor...
Deve ser love 281.

O poema à garota coca-cola mostra a série de costumes americanos tornados reconhecíveis através do cinema. A idéia de Coca-Cola como marca de estrangeirismo é muito cara a toda esta constituição, visto que este refrigerante ao longo da década de 50 e início da de 60 era extremamente mal aceito, existindo a preferência pelo Guaraná. A "alta dose de antipatia" pela Coca-Cola, como o definia o IBOPE, a fazia ser identificada com sabão Aristolino, purgante, laranja podre e bebida anti-higiênica 282. Enquanto o Guaraná (Antartica, principalmente) carregava as qualidades de ser "brasileiro e gostoso", a Coca-Cola por muito teria gosto de "remédio, sabonete e narcótico" 283. Talvez por isso um dos primeiros comerciais de TV da Coca-Cola, nos anos 60, investisse nestas duas frentes: a garota-propaganda, uma espécie de imitação de Carmen Miranda, dança em trajes de bahiana, enquanto o apresentador aponta para instrumentos musicais brasileiros, como o reco-reco e o agogô. Finalmente, a moça começa a cantar que "Coca

281. "Poema à minha garota Coca-Cola", "Esporte e Espírito", A Cigarra, fevereiro 1955.

282. IBOPE, Pesquisa sobre popularidade de refrigerantes, dezembro 1949.

283. IBOPE, Idem, agosto-setembro 1954.

Cola me faz um bem!" 284.

Entretanto, é na figura do adolescente masculino - o desajustado - que a mídia investe seus esforços e faz a denúncia do decadentismo do cinema e dos costumes de maneira geral, trabalhando a porção mais perversa e incontrolável destas imagens. Os novos "galãs" de certa forma vêm substituir a falta dos antigos. " (...) Os velhos ídolos, aqueles artistas famosos que encabeçavam os elencos andam longe de Hollywood. Uns foram caçar e filmar na África, outros resolveram conhecer o Vesúvio e aproveitar o tempo trabalhando na Cinecittà (...) surge esta busca febril de novos ídolos que, no papel masculino, nunca foi tão grande " 285. No entanto, são atores que têm um estilo de interpretação próprio e um questionamento ao próprio star-system, evidente em seu comportamento. Enquanto a mídia cobra a substituição, classificando-os de nova safra, eles atuam na diferenciação.

Sobre Anthony Perkins: *"Ele é desleixado, gosta de andar descalço e de contar as mais atrozes mentiras..."* Se Hollywood puder absorver o choque que representa a presença de Tony Perkins terá conquistado um grande ator para o cinema" 286. Sobre James Dean: " (...) descuidado e brutal (...) para sair com Pier Angeli alugou um smoking" 287. Definia-se Montgomery Clift como " o

284. Terceira Mostra de Comerciais Brasileiros; Associação Nacional Memória da Propaganda, 1992.

285. "Transfusão de Sangue", **O Cruzeiro**, 22 maio 1954.

286. "Novo choque em Hollywood", **Cinelândia**, abril 1957.

287. "Ele amava a velocidade", **Cinelândia**, novembro 1955, primeira quinzena.

displícite solteirão do cinema 288.

Os novos talentos se recusam a ser símbolos de estrelato: "Marlon Brando e Montgomery Clift reduziram o termo [artista de cinema] à indigência de camisas rasgadas e sapatos de tênis. Estarão os dois desmoralizando a vida na capital do cinema? Esqueceram-se eles das obrigações para com a legião de fãs? Hollywood, que os alimenta, merece tanta descortesia? (...) pior vestidos do que um mecânico em serviço (...) Marlon e Monty (...) se recusam a seguir as tradições de Hollywood. (...) Marlon Brando, quando convida uma moça para sair, vai buscá-la de motocicleta, quer chova, quer faça sol. Monty não anda de moto, mas carrega a pequena para algum restaurante de terceira ordem e lá fica cochilando, entre um e outro prato. [A visita à casa de Brando] foi tão interessante quanto uma visita a uma casa de correção para menores delinquentes" 289.

Pode-se concordar que a atitude de questionar o star-system engendrava uma nova produção do astro, tornando-o interessante por novos meios, ao insistir por exemplo na delinquência. Mesmo assim, esta safra prenunciou o que passaria a ser de praxe em Hollywood a partir dos anos 60, ou seja, a recusa à produção do artista segundo os moldes anteriores. James Dean sedimentou-se como expoente máximo deste grupo, embora tenha sido após a sua morte, com o documentário The James Dean Story (1957) que sua figura tenha se fixado definitivamente. A comoção causada

288. "Montgomery Clift", Cinelândia, dezembro 1953, primeira quinzena.

289. "Os Caçadores de Ouro de Hollywood", Cinelândia, abril 1953.

por seu desaparecimento foi comparada àquela causada pela morte de Valentino. Nos anos seguintes à sua morte, James Dean continuou a receber uma média de sete mil cartas de amor por dia 290.

O movimento que definia a juventude transviada guardava relação com o teatro e o cinema ingleses, com seus angry young man (Albert Finney, Richard Burton, etc.) 291 . Associado ao rock, ao consumo, à delinquência, às gangs e à velocidade ("*Racing is the only time I feel whole*", afirmaria Dean), a figura adolescente é desenhada como a que se diferencia do mundo adulto através de signos morais e comportamentais muito claros 292.

Uma série de filmes explorou esta figura do adolescente perturbado e suas gangs, como O Selvagem (The Wild One, 1953, com Brando) e Juventude Transviada (Rebel Without a Cause, 1955), com Dean. Da mesma forma foi explorada a imagem de cantor de rock, tão incompreendido quanto o ídolo cinematográfico. Dentre muitos, vale lembrar toda a série dos "*rock around the clock*", com as aparições de Bill Haley and the Comets, Fats Domino, Little Richard e outros, e especialmente Prisioneiro do Rock (Jailhouse Rock, 1957) com Elvis Presley. Como se sabe, a sua movimentação que *the*

290. Boussinot, Roger (org.); L'encyclopédie du Cinema, Paris, Bordas, 1989.

291. Expressão utilizada para definir estes jovens revoltados que possui ligações com a peça de sucesso de John Osborne nos palcos ingleses no fim dos 50, Look Back in Anger, que também foi filmada. Na Inglaterra o cinema do fim dos anos 50 e princípio dos 60 permitiu-se propor discussões que atingiam questões delicadas, como o destino dos filhos da classe operária ou a questão do aborto (presente em Saturday Night, Sunday Morning, 1960).

292. Cf. Rose, Cynthia; "Teen Dreams" In: Ann Lloyd (editor); David Robinson (consultant editor); Movies of the Fifties, London, Orbis Publishing Limited, 1982.

deu o apelido de "Elvis Pelvis" foi por muito tempo debatida e condenada pela mídia. " (...) Um cantor, por mais escandaloso que seja [não pode] corromper a esplêndida mocidade deste e de outros países (...) Quero, entretanto, dar-lhe um conselho: suprima o quanto antes o mau gosto de seu número: aquele rebolar que tem provocado tantas críticas (...) Você não precisa disso, rapaz" 293. A revista, desavisada, pedia o fim exatamente daquilo que provocava o encanto dos fãs.

Enfim, o adolescente do fim dos anos 50 é definido pela falta de direcionamento. Em *Juventude Transviada*, Jim diz para Buzz: *Why do we do this, then?* A resposta: *You've gotta do something now, don't you?* A moto de Brando e o carro de Dean (o causador de sua morte) fundamentam a idéia de que o jovem vive pouco porque o faz intensamente. A própria maneira usada pelos jornais americanos para noticiar a morte de Dean " *He lived too fast, died too young*" reafirma esta intensidade na maneira de amar e se expressar. As lambretas e motocicletas, marca da velocidade e da delinquência, precisam ter sua imagem alterada para garantir a venda, ou seja, serem associadas a bons jovens. A bicicleta Gullivete (uma espécie de bicicleta motorizada) procurava vencer o estigma do veículo, dizendo que " *é mais fácil para você ter boas notas frequentando assiduamente as aulas com a sua Gullivete* " 294.

De certa forma o "desespero contido", presente na

293. "Carta aberta a Elvis Presley", *CineLândia*, outubro 1956, primeira quinzena.

294. Propaganda em *Revista da Semana*, 27 dezembro 1958.

atuação destes atores, é explicado pelo método de atuação do Actor's Studio, no qual atuar é um exercício de auto-conhecimento e um convite para que o ator se identifique completamente com o personagem. Simultaneamente existe um consenso de que atores como Dean estavam expressando paradoxos da sociedade americana que a mesma não possuía condições de mencionar ²⁹⁵. Para mais além, tais atores (Brando mais transgressor, Dean como quem se pedisse proteção, especialmente em **Vidas Amargas - East of Eden**, 1955), acabavam por inaugurar uma padção e uma definição de adolescência.

Deve-se entender o jovem rebelde do fim dos anos 50 para além de uma simples libertação ou reação em relação ao modelo anterior, o do jovem bem-comportado e cheio de intenções edificantes. Isso não se dá pelo fato do jovem rebelde ser portador de ideais conformistas iguais aos das gerações anteriores, capturado e patrocinado pela mídia ²⁹⁶. Não se trata de desmentir as idéias de revolta ou taxá-las como superficiais (rebeldes sem causa, como se costuma dizer). Cabe ver o adolescente desajustado exatamente como se viu o modelo anterior: uma sedimentação da maneira do adolescente ser. A partir de sua aparência e comportamento, o adolescente desajustado funda a mística de que o momento de passagem é necessariamente algo perturbador. Esta "passagem" e toda a carga de amor e erótico aí pressuposta remete

295. Conforme o entende Walker, Alexandre; **El estrellato - el fenomeno de Hollywood**, op. cit.

296. Assim entende Cynthia Rose, considerando que o adolescente domesticado pela mídia é transformado num ser que, cheio de energia, precisa apenas de conselho e direcionamento. "Teen Dreams"; In: **Movies of the Fifties**, op.cit.

mais uma vez à banalização da psicanálise que parece ter eleito a figura adolescente como "problema" a partir dos anos 50.

O surgimento do "transviado" ocupa espaço na mídia e se alia à uma percepção de que a sociedade estava enfrentando um momento de decadência dos valores tradicionais. O cinema americano invade até os redutos do mais genuinamente nacional, como os morros cariocas. " *Hoje em dia as pretas retintas usam nomes estrangeirados (...) usam blue-jeans; cabelos taradinhos com mechas alouradas, esmalte prateado, biquini. Marlene foi ao cinema e viu "Ao Balanço das Horas". Voltou excitada. Deu show de Roc e Ror na garagem do edifício (...) vai ver que leva de vencida qualquer teen-ager* " 297.

Os signos hollywoodianos, antes altamente cotidianizados com suas imagens de mulher, ideais de aparência e de relacionamento amoroso são sufocados por estas novas imagens "made in Hollywood" que anunciam decadência do cinema e dos valores. Jovens "fazem o que bem entendem", garotas são "loucas pelos rapazes" e vivem agitadas com conversas ao telefone e saídas noturnas; e rapazes estão envolvidos com velocidade, brigas e drogas. Surge um modo de ser, o "ser juventude transviada" 298. São muitas as descrições do ambiente do jovem, com os perigos que o envolvem e o levam a ser delinquente juvenil " *Estava numa festa, onde as moças elegantes se misturavam aos rapazes ultra bem*

297. "Marlene e o Rock and Roll", *O Cruzeiro*, 23 fevereiro 1957. Diferente do que possa parecer, a crônica elogia a invasão do americanismo, pois pode proporcionar igualdade aos negros, exatamente como acontece nos EUA...

298. "Eu me regenerarei", *Cinelândia*, julho 1957.

vestidos. A casa era luxuosíssima, e a festa das mais animadas. No entanto, o barulho era tal que a certa altura resolvi tomar um pouco de ar, numa das varandas. Assim que me debrucei num parapeito, senti o cheiro inconfundível de cigarro de maconha. Acendi um cigarro meu, comum, e quando ia levá-lo à boca, surgiu ao meu lado um rapaz que dizia: - Fume um dos meus! é muito melhor! - Não obrigado - respondi secamente " O rapaz insiste: " Ainda tenho três. Mas para você chega um. Antigamente, um só me bastava (...) resolvi sair da festa (...) para não assistir àquela degradação humana"299.

As imagens do jovem são aquelas com as quais se lida para exemplificar a perda de valores. A morte de Aída Curi, no ano de 1958, foi explorada exatamente dentro deste tom de comportamento incontrolável dos jovens. As versões foram várias, mas coincidem ao contar que a jovem teria acompanhado dois rapazes ao apartamento deles, e no meio da noite, morreu ao atirar-se - ou ser atirada - da cobertura do prédio. As imagens da "festa de embalo" chegando a seu ápice e da jovem tentando fugir do ataque dos rapazes constituíram permanente material para elocubrações.

Na época, as imagens de decadentismo e juventude perdida foram duramente aplicadas ao fato jornalístico. O adolescente masculino era algo a ser temido, exatamente como representado em **O Selvagem**: conforme o bando de motoqueiros se aproxima da cidade, a população os teme e a seus signos: jaquetas de couro, motocicletas, bonés, atitudes violentas e debochadas e

299. "Quase fui um delinquente juvenil", por Bill Casper, Cinelândia, junho 1957.

capacidade de violentar os locais pelos quais passam. Em **Férias de Amor** (Picnic, 1955), é um desajustado solitário - William Holden - quem vai transformar, também em um dia, várias vidas na sonolenta cidadezinha do meio-oeste americano que "invade". Após despertar a sexualidade de Kim Novak, parte clandestinamente num trem, exatamente do modo como chegara.

Enfim, as pontuais figuras da **girl** e do desajustado apontam para o que deveria ser rejeitado nos hábitos americanos, o que inversamente indica a inserção de todo universo de valores estéticos e morais que fôra veiculado diretamente pelos filmes, revistas e outros meios, não compreendido como "estrangeiro", pois principalmente em termos do amoroso e do aspecto físico os signos cinematográficos mostram-se entranhados e constituintes, não percebidos enquanto cultura alheia.

Enfim, há a percepção, no plano da mídia, de que um momento privilegiado de existências findava. O comportamento delinquente sedimenta-se nos media como marca e agenciador de uma quebra em termos de estilo e comportamento. No limite, faz-se enquanto transição para a década que se segue, alterando padrões estéticos e de gosto musical. Indica-se igualmente o final do cinema clássico hollywoodiano, de suas imagens, de seus temas fortes e do próprio sistema de estrelato. Trata-se de um ponto final gerado dentro dos mecanismos da própria mídia. Culpa da televisão? Sintoma dos anos 60? Espaço que se abria para a bossa-nova e experimentações paralelas, no plano do musical e dos afetos? Estas, as últimas reflexões de nosso percurso.



*



*James Dean em Vidas Amargas; Marlon Brando em O Selvagem..

Considerações finais

Segundo fala corrente, a decadência das stars se deu devido à televisão, a inimiga entronizada nos lares que recuperou a dimensão cotidiana do rádio ³⁰⁰. As técnicas de 3-D (Terceira Dimensão) e Cinemascope foram tentativas de prender o público novamente às grandes telas, bem como o foi o televisionamento da entrega do Oscar (nos EUA, ocorreu pela primeira vez em 1953). Quando faziam suas aparições na TV americana, os atores de Hollywood, que não podiam mais se beneficiar dos retoques de fotos e dos filtros de câmeras, causavam extremo desconforto ao mostrar como os anos haviam passado. Ficava claro como era apenas através de truques aos quais não podiam mais recorrer que, nas fotos publicitárias do passado, podiam franzir o cenho e apertar os olhos expressivamente sem mostrar uma ruga sequer na testa ou ao redor dos olhos.

Mesmo carregando toda estas culpas, a TV funcionou menos como algoz de Hollywood do que como componente da fase de esgotamento dos studio e star-system. A última geração de astros havia estabelecido papéis adolescentes tão marcantes que simplesmente não conseguiam fazer com que seus tipos envelhecessem.

³⁰⁰. Nos EUA, a competição da TV se fez sentir já no final dos anos 40. O descompasso com o Brasil é evidente, uma vez que os picos de quantidade de cinema e público por ano se dão exatamente na década de 50. Embora implantada no Brasil nos anos 50, a quantidade de aparelhos de TV era muito pequena, e esta adquiriu poder de mobilização apenas a partir dos anos 60.

Logo, se parece ser bem lógico culpar a competição empreendida pela TV pelas poucas frequências do público, mais fértil é tentar descrever o esgotamento de um estilo. O esfacelamento da sala de exibição enquanto espaço de lazer e sociabilidade, o surgimento de novos interesses e a migração do sistema de produção dos astros para outras instâncias - como o rock, a partir dos anos 60, compõem o quadro do final de uma época. Igualmente nas décadas de 60 e 70 há toda uma reação dentro da indústria cinematográfica contra aquele modelo que funcionara muito bem até aquele momento. Não mais se construía ou se destruíam carreiras, que buscavam outros canais de veiculação. Limousines e estolas de peles portadas por astros passaram a ser símbolos de decadentismo. Os novos astros optavam pela casual wear, numa postura de anti-estrela que se mostrava como um novo modo de constituição da estrela, da mesma forma que o fôra aquela composta pela indústria. Logo, não foi especificamente um agente externo, mas o enfraquecimento e desarticulação do próprio star-system que colocou os limites de tempo em seu funcionamento.

Talvez as estrelas hollywoodianas das décadas de 1940-1950 tenham sido a mais forte referência para todas que se seguiram: seus tipos, mistérios e a montagem de suas vidas pessoais se firmaram na própria época dentro de um funcionamento de tal forma potente que permite ainda contínuas citações e aproveitamentos. Certamente tais citações são seletivas, pois não são todas as stars que têm o privilégio de figurar nos céus da memória. O próprio funcionamento dos mass-media faz com que adquiram caráter de permanência os que tiveram mortes trágicas no

auge de sua beleza e juventude - como Marilyn Monroe e James Dean -; ou os que souberam usar da curiosidade da mídia para manter uma aura de mistério ao redor de si, como o fez Greta Garbo. Qual o apelo de mortes como as de Maria Montez - num banho de água salgada ao tentar desesperadamente perder alguns quilos - ou de Mario Lanza - de obesidade? O que dizer do destino de grande parte dos astros, que foi envelhecer e se contentar em fazer pontas em seriados de TV, quase irreconhecíveis pela mistura de rugas e maquiagem?

Mesmo assim, como Edgar Morin comentou, parece que o encanto sobrevive ao mesmo tempo em que atesta que a época não existe mais, a não ser como revivida no modo estético. A referência às estrelas independe hoje, por exemplo, da remissão aos filmes - Marilyn Monroe, Greta Garbo, John Wayne e James Dean passam a fazer parte de um circuito que emana da permanência de uma "imagem" e do que a ela se associa, o que permite que possam ser reconhecidos mesmo que jamais se tenha visto qualquer de seus filmes. A força destes discursos está, para nós, muito mais no seu reaproveitamento contínuo que nos filmes em si.

Este trabalho buscou colocar-se para além de olhar para o cinema hollywoodiano como se para um convite para "sonhar" e sair da realidade, pleno em escapismo e valores estrangeiros. Evitou anunciar revelações sobre artistas e diretores baseado nos "segredos de bastidores", que desautorizam a força dos enunciados em si. Não propôs que se "perdesse a inocência" em relação a este meio de comunicação de massa, mas quis dizer da construção posterior desta relação e da produção do clichê, da memória e do passado.

Deste modo, considerou que o cinema não se resume às

redes que envolvem a execução de filmes, mas às que envolvem a produção dos astros, de ideais de vida, de estética e de relacionamento amoroso. Os diferentes mass-media focados - revistas, músicas, filmes - organizam e simultaneamente criam elementos, na medida em que os signos do âmbito cinematográfico, circulando por outros campos que não os dos filmes, são extremamente produtivos. A ampla circulação dos signos, que estabelece os nós das questões, delinea o social bem como o deslizamento dos códigos do cinema que se inscrevem nos corpos.

Assim, a relação cinema - espectador não foi definida em termos de " influências determinantes " ou de " subversão de valores ", uma vez que a problemática surgiu despolarizada. Cinema e espectador não são duas instâncias, da mesma forma que as tensões propostas não se congelam num embate cultura dominante (instrumento de poder do grupo dominante) e cultura dominada (reativa e exterior aos conteúdos proferidos). No mais, a polarização aborta a idéia de circulação, pois a prende entre dois pontos e a condena a um problema de interação, quando esta deve ser circulação que em seu movimento e funcionamento efetivamente constitui.

Se a problemática não desliza entre dois pólos, ou melhor, prescinde destes pólos, não há sujeito de dominação ou dominado (EUA de um lado, espectador brasileiro de outro). Os espectadores não são meramente um grupo, são uma faixa ampla deslocante. Nos termos da comunicação de massa, seu universo ultrapassa o do cinema, ou seja, não são sujeitos do cinema apenas quando vêem o filme ou pensam e falam sobre os filmes . Os temas

que são específicos ao cinema americano e à constituição de modos de vida, desenhados por filmes e revistas, efetivamente produzem seus espectadores. Estes o constituem não apenas ensinando seu olhar, seu esperar de cenas, seu amplo reconhecimento de temas, mas igualmente ao apresentar uma galeria de tipos ligados a uma estética e modo de vida, fazendo dele um sujeito do amoroso, da felicidade, específicos a este momento. Ao serem produzidos, não são passivos ao processo de produção, pois se constituem dentro deste processo. Tampouco são sujeitos inexistentes, ou anônimos. São apreendidos no local que ocupam nas redes que o determinam enquanto tal. Enfim, não preexistem à relação que estabelecem na conexão com o cinema. Estes "sujeitos do cinema hollywoodiano", produzidos a partir dos signos pelos canais de mídia, são localizáveis dentro da rede na qual são constituídos como sujeitos.

O compartilhar dos valores morais tipicamente americanos; a divulgação de modos de vestir, arrumar os cabelos ou andar - ou seja, toda a sobrecodificação na superfície do próprio corpo -; a frenética produção da intimidade das stars; as possibilidades para o relacionamento amoroso e a composição de figuras pontuais indicam os lugares ocupados pelo espectador de cinema.

Assim, a vida dos artistas, o funcionamento do star-system, possibilidades estéticas e de comportamento resultam no delineamento de modos de vida e daquele que os pode viver. Não a negação do sujeito, mas sua recuperação dentro dos próprios processos que o fazem sujeito.

Do contato com o cinema hollywoodiano, não importa quando este tenha acontecido, restam cenas. Corridas de adeus ao lado de trens que se afastam levando o soldado para a guerra; convivas exoticamente trajados em banquete oriental observando uma dançarina insinuante (talvez ela mesma uma princesa prisioneira a ser salva por um " ladrão de Bagdá ", que é o verdadeiro califa, como denota sua marca de nascença); o cavalgar galante e o tiro certo do cowboy de porte altivo e passado maculado; mulheres fatais que levam, com um olhar, homens à contravenção, e casais que dançam acrobáticos, viajando pelo mundo e desenhando delírios com seus corpos... Secretárias que se casam com patrões, playboys que se tornam idealistas conquistando amor e fortuna, desajustados em suas jaquetas de couro, agressivos e incompreendidos, mocinhas que dançam dentro de seus celeiros até serem descobertas e se tornarem stars, beijos apaixonados selando uma paixão...

Flashes hollywoodianos permanecerão alimentando vivências, enquanto a mídia se interessar por este cinema, ou enquanto alguém sentir-se tocado suavemente pela poeira de suas imagens.

Fontes de Pesquisa

- (*) Arquivo Edgar Leuenroth - UNICAMP - Campinas
- (* *) Biblioteca Municipal Mário de Andrade - São Paulo
- (* * *) Centro de Memória - UNICAMP - Campinas

O Cruzeiro, Revista Semanal Ilustrada, Empresa Gráfica
O Cruzeiro, RJ
1949 - 1952 1954 - 1959 (*)
1953 (* * *)

Cinelândia, Rio Gráfica Editora, RJ
1944 - 1951 (* *)
1952 - 1959 (*)

A Cigarra Magazine, Empresa Gráfica O Cruzeiro, RJ
1942 - 1955, 1957 (* * *)

A Cena Muda, RJ
1944 - 1954 (*)

Cine Revista, SP
1941 - 1955 (* *)

Filmelândia, Rio Gráfica Editora, RJ
1954-1959 (*)

Momento Feminino, Eds. Arcelma M. e Zenaide M., SP
1952, 1958 (*)
1953 - 1955 (* *)

IBOPE - Pesquisas Especiais e Boletim das Classes Dirigentes
(*)

O Estado de São Paulo (críticas de cinema)
1948 - 1953 (*)

Fontes de Pesquisa Complementares

Revista da Semana, RJ

1947, 1952-1953, 1956-1959 (*)

Ciné-Lar, Revista de Novelas Cinematográficas Tecnicolor
da Universal Internacional, SP

1951 (*)

Cine -Fan, Editora La Selva, SP

1955 - 1958 (*)

Cinemin, Revista Mensal de Cinema,
Ed. Brasil-América LTDA, RJ

1954 - 1956 (*)

A Casa, Revista do Lar, s.r.f.

1951 (*)

7 Dias em Revista, RJ

1945 (*)

Elite, A revista de São Paulo, SP

1953 (*)

Almanaque Eu Sei Tudo, RJ

1940, 1942, 1956 (*)

Filmes citados na dissertação

A Um Passo da Eternidade, (From Here to Eternity), 1953, dir. Fred Zinnemann, c/ Burt Lancaster, Deborah Kerr, Frank Sinatra, Montgomery Clift.

Acossado, (A Bout de Souffle), 1959, dir. Jean-Luc Godard, c/ Jean Paul Belmondo.

Alô Amigos, 1941, Walt Disney.

Anjos de Cara Suja, (Angels with Dirty Faces), 1938, dir. Michael Curtiz, c/ James Cagney.

Ardida como Pimenta, (Calamity Jane), 1953, dir. David Butler, c/ Doris Day, Howard Keel.

As Aventuras de Don Juan, (Adventures of Don Juan), 1948, dir. Vincent Sherman, c/ Errol Flynn.

Bom dia Vietnã, (Good Morning Vietnam), 1987, dir. Barney Levinson, c/ Robin Williams.

Os Brutos Também Amam (Shane), 1953, dir. George Stevens, c/ Alan Ladd, Jean Arthur.

Caçara, Brasil, 1950, dir. Adolfo Celli, c/ Eliane Lage.

A Canção de Bernardette, (The Song of Bernardette), 1943, dir. Henry King, c/ Jennifer Jones.

Cantando na Chuva, (Singin' n ' the Rain), 1952, dir. Stanley Donen, c/ Gene Kelly, Debbie Reynolds, Donald O'Connor.

O Cantor de Jazz, (The Jazz Singer), 1927, dir. Alan Crosland, c/ Al Jonson.

Capitão Blood, (Captain Blood), 1935, dir. M. Curtiz, c/ Errol Flynn.

A Carta, (The Letter), 1940, dir. William Wyler, c/ Bette Davis, Herbert Marshal.

Casablanca, (idem), 1942, dir. Michael Curtiz, c/ Humphrey Bogart e Ingrid Bergman.

A Casa da Rua 92, (The House of the 92nd Street), 1945, dir. H. Hathaway.

O céu mandou alguém, (Three Godfathers), 1948, dir. John Ford, c/ John Wayne.

Cidadão Kane (*Citizen Kane*), 1941, dir. Orson Welles, c/ Orson Welles, Joseph Cotten.

Cinema Paradiso, (*Cine Paradiso*), 1990, dir. Giuseppe Tornatore.

A Condessa Descalça, (*The Barefoot Contessa*), 1954, dir. J. Mankiewicz, c/ Ava Gardner, Humphrey Bogart.

Confissões de um Espião Nazista, (*Confessions of a Nazi Spy*), 1939, dir. A. Litvak, c/ Edward G. Robinson.

A Costela de Adão, (*Adam's Rib*), 1949, c/ Katherine Hepburn, Spencer Tracy.

Crepúsculo dos Deuses, (*Sunset Boulevard*), 1950, dir. Billy Wilder, c/ William Holden, Gloria Swanson.

A Dama de Shanghai, (*The Lady from Shanghai*), 1948, dir. Orson Welles, c/ Rita Hayworth, Orson Welles.

De repente o último verão, (*Suddenly Last Summer*), 1959, dir. J. Mankiewicz, c/ Elizabeth Taylor, Montgomery Clift.

Desde que Partiste, (*Since You Went Away*), 1944, dir. John Cromwell, c/ Claudette Colbert, Jennifer Jones, Joseph Cotten.

Um Dia em Nova York, (*On the Town*), 1949, dir. Stanley Donen, c/ Gene Kelly, Frank Sinatra, Ann Miller.

Dois Amores e Uma Cabana, (*The Little Hut*), 1957, c/ Ava Gardner, David Niven.

Duelo ao Sol (*Duel in the Sun*), 1947, dir. King Vidor, c/ Jennifer Jones.

E O Vento Levou, (*Gone With the Wind*), 1939, dir. Victor Fleming, c/ Clark Gable, Vivian Leigh, Olivia de Havilland.

Feras que Foram Homens, (*Three Came Home*), 1950, dir. J. Negulesco, c/ Claudette Colbert.

Férias de Amor, (*Picnic*), 1955, dir. Joshua Logan, c/ William Holden, Kim Novak, Rosalind Russel.

Os Filhos de Hitler, (*Hitler's Children*), 1943, dir. E. Dmytryk.

Freud, Além da Alma (*Freud*), 1962, dir. John Huston, c/ Montgomery Clift.

A Floresta Petrificada (*Petrified Forest*), 1936, dir. Archie Mayo, c/ Humphrey Bogart, Bette Davis.

Gata em Teto de Zinco Quente, (Cat on a Hot Thin Roof), 1957, dir. R. Brooks, c/ Elizabeth Taylor, Paul Newman.

Gavião dos Mares, (The Sea Hawk), 1940, dir. Michael Curtiz, c/ Errol Flynn.

Ghost, do Outro Lado da Vida (Ghost), 1991, c/ Patrick Swayze, Demi Moore, Whoopie Goldberg.

Gilda, (idem), 1946, dir. Charles Vidor, c/ Rita Hayworth e Glenn Ford.

Imitação da Vida, (Imitation of Life), 1959, dir. Douglas Sirk, c/ Lana Turner.

Jezebel (idem), 1938, dir. William Wyler, c/ Bette Davis, Henry Fonda.

Juventude Transviada, (Rebel Without a Cause), 1955, d Nicholas Ray, c/ James Dean, Natalie Wood, Sal Mineo.

Laura, (idem), 1944, dir. Otto Preminger, c/ Gene Tierney, Dana Andrews, Clifton Webb.

Look Back in Anger, 1959, dir. Tony Richardson, c/ Richard Burton, Claire Bloom.

Los Tres Caballeros, 1943, Walt Disney.

Um Lugar ao Sol, (A Place in the Sun), 1951, dir. G. Stevens, c/ Montgomery Clift, Elizabeth Taylor.

A Malvada, (All About Eve), 1950, dir. J. Mankiewicz, c/ Bette Davis, Anne Baxter.

Mamãezinha Querida, (Mommie Dearest), 1981, dir. Frank Perry, c/ Faye Dunaway.

A Marca da Maldade, (Touch of Evil), 1954, dir. O Welles, c/ Charlton Heston, Orson Welles, Janeth Leigh, Marlene Dietrich.

Meu Destino é Pecar, Brasil, 1952 dir. Manoel Peluffo, c/ Antoinette Morineau.

Mildred Pierce, 1945, dir. Michael Curtiz, c/ Joan Crawford.

The Misfits, 1961, dir. John Huston, c/ Clark Gable, Marilyn Monroe, Montgomery Clift.

A Morte me Persegue (Each Dawn I Die), 1940, dir. W. Keighley, c/ James Cagney, George Raft.

Mulher Absoluta, (Pat and Mike), 1952, dir. George Cukor, c/ Spencer Tracy, Katherine Hepburn.

Mulheres e Diamantes, (Billy Rose's Diamond Horseshoe), 1945, c/ Betty Grable.

A Mulher de Satã, (Miss Sadie Thompson), 1953, dir. Curtis Bernhardt, c/ Rita Hayworth.

No Tempo das Diligências, (Stagecoach), 1939, dir. John Ford, c/ John Wayne.

Pacto Sinistro, (Strangers on a Train), 1951, dir. Alfred Hitchcock, c/ Farley Granger, Robert Walker.

Palavras ao Vento, (Written on the Wind), 1956, dir. Douglas Sirk, c/ Dorothy Malone, Rock Hudson, Lauren Bacall.

O Papai da Noiva, (Father of the Bride), 1950, dir. Vincent Minelli, c/ Spencer Tracy, Elizabeth Taylor.

O Prisioneiro do Rock, (Jailhouse Rock), 1957, dir. Richard Thorpe, c/ Elvis Presley.

O Proscrito, (The Outlaw), 1943, dir. Howard Hughes, c/ Jane Russell.

Psicose (Psycho), 1960, dir. Alfred Hitchcock, c/ Anthony Perkins, Vera Miles.

Qual Será Nosso Amanhã?, (Battle Cry), 1954, dir. Raoul Walsh, c/ Van Heflin, Aldo Ray, Tab Hunter, Dorothy Malone.

Rastros de Ódio, (The Searchers), 1956, dir. John Ford, c/ John Wayne, Jeff Hunter, Natalie Wood.

Robin Hood, (The Adventures of Robin Hood), 1938, dir. Michael Curtiz, c/ Errol Flynn, Olivia de Havilland.

Um Rosto de Mulher, (A Woman's Face), dir. George Cukor, c/ Joan Crawford, Melvyn Douglas.

Saturday Night, Sunday Morning, 1960, dir. Karel Reiz, c/ Albert Finney.

Sangue do Meu Sangue, (House of Strangers), 1949, dir. J. Mankiewicz, c/ Edward G. Robinson, Susan Hayward.

A Sedutora Madame Bovary, (Madame Bovary), 1949, dir. Vincent Minelli, c/ Jennifer Jones, Louis Jourdan.

O Selvagem, (The Wild One), dir. Laszlo Benedek, c/ Marlon Brando.

A Sétima Cruz, (The Seventh Cross), 1944, dir. F. Zinnemann, c/ Spencer Tracy.

A Sombra de uma Dúvida, (I Confess), 1953, dir. Alfred Hitchcock, c/ Montgomery Clift.

Sublime Obsessão, (Magnificent Obsession), 1957, Douglas Sirk, c/ Rock Hudson.

Suplício de uma Saudade, (Love is a Many Splendored Thing), 1952, dir. Henry King, c/ William Holden, Jennifer Jones.

Tarde Demais para esquecer (An Affair to Remember), 1957, dir. Leo McCarey, c/ Cary Grant, Deborah Kerr.

O Tesouro de Sierra Madre, (The Treasure of Sierra Madre), 1948, dir. John Huston, c/ Humphrey Bogart, Walter Huston.

Too Much Too Soon, 1958, dir. Art Napoleon, c/ Errol Flynn.

Três Máscaras de Eva, (Three Faces of Eve), 1957, dir. Munnaly Johnson, c/ Joanne Woodward.

O Último Refúgio (High Sierra), 1941, dir. Raoul Walsh, c/ Humphrey Bogart.

Vidas Amargas (East of Eden), 1954, dir. Elia Kazan, c/ James Dean.

Bibliografia

- Adorno, Theodor; "; In: Cohn, Gabriel (org.); **Theodor W. Adorno**, São Paulo, Ed. Atica, 1986.
- Andrew, J. Dudley ; **As principais teorias do cinema - uma introdução**, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1989.
- Anelli, Renato L. Sobral; **Arquitetura de Cinemas na cidade de São Paulo**; dissertação de mestrado, UNICAMP, 1990.
- Augusto, Sérgio, **Este Mundo é um Pandeiro**, São Paulo, Cia das Letras, 1989.
- Barthes, Roland; **O Rumor da Língua**; São Paulo, Ed. Brasiliense, 1990.
- _____; **Mitologias**, São Paulo, Ed. Difel, 1985.
- _____; "Saíndo do Cinema"; In: Guattari, Felix, Metz, Christian et alii; **Psicanálise e Cinema**, São Paulo, Ed. Global, 1980.
- Bastide, Roger ; "A mão do arquiteto, aqui, substitui a mão de Deus", 1958; In: Bruno, Ernani Silva (org.); **Memória da Cidade de São Paulo - depoimentos de moradores e visitantes 1553-1958**, São Paulo, Prefeitura do Município de São Paulo, publicação do Depto. do Patrimônio Histórico, Série Registros, 1981.
- Bauer, Fred (org.); **Norman Rockwell - The Faith of America**; New York, Abbeville Press Publishers, 1980.
- Benjamin, Walter; "Sobre alguns temas em Baudelaire" ; "A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução" In: **Benjamin, Horkheimer, Adorno, Habermas: Os Pensadores vol. XLVIII**, São Paulo, Ed. Victor Civita, 1975.
- Borges, Jorge Luis; Cozarinsky, Edgardo; **Do Cinema**, Lisboa, Livros Horizonte, 1983.
- Boussinet, Roger (org.); **L'encyclopédie du Cinema**, Paris, Bordas, 1989.
- Bouza, Fermín; "Quién fascina a quién? "; In: **Revista do Occidente**, Madrid, n.92, 1989.

Buitoni, Dulcília Helena Shroeder; **Mulher de Papel - a representação da mulher na imprensa brasileira**, tese de doutoramento, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, 1980.

Canham, Kingsley; Hibbin, Sally; "Keeping up morale"; In: Ann Lloyd (editor) **Movies os the Forties**, London, Orbis Publishing Limited, 1982.

Canevacci, Massimo; **Antropologia do Cinema**, São Paulo, Ed. Brasiliense, 1990.

Cicco, Claudio de ; **A cultura brasileira face aos valores difundidos pelo cinema norte-americano na década de quarenta** ; dissertação de mestrado, ECA, USP, São Paulo, 1975.

Collins, Jim; "Toward Defining a Matrix of the Musical Comedy: The place of the spectator within the textual mechanisms "; In : Rick Altman (editor) ; **Genre:The Musical:A Reader**; London, Routledge & Kegan Paul in association with The British Film Institute, 1981.

Costa, Albertina de Oliveira e Bruschini, Cristina (orgs.); **Rebeldia e Submissão - Estudos sobre a condição feminina**, São Paulo, Ed. Vértice/Revista dos Tribunais; Fundação Carlos Chagas, 1989.

Costa, Antonio; **Compreender o Cinema**, Rio de Janeiro, Ed. Globo, 1987.

Cripps, Thomas; Culbert, David; "The Negro Soldier (1940); Film Propaganda in Black and White"; In: Rollins, Peter C. (ed.); **Hollywood as Historian**; The University Press of Kentucky, 1983.

Deleuze, Gilles; Guattari, Felix; **O Anti-édipo - Capitalismo e Esquizofrenia**, Rio de Janeiro, Imago Editora, 1976.

Deleuze, Gilles; **Cinema 1- A Imagem-Movimento**, São Paulo, Ed. Brasiliense, 1985.

_____ ; **Cinema 2 - A Imagem-Tempo**, São Paulo, Ed. Brasiliense, 1990.

Dorfles, Gillo et alli ; **Kitsch - the world of bad taste**, New York, Bell Publishing Company, 1968.

Eco, Umberto; **Apocalípticos e Integrados**, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1976, Col. Debates.

Epstein, Jean; "O Cinema do Diabo - O filme contra o livro";

_____ ; "O Cinema e as Letras Modernas ";

_____ ; "A inteligência de uma máquina";

_____ ; "A imagem contra a palavra"; In:

Xavier, Ismail (org.) ; **A Experiência do Cinema**, Rio de Janeiro, Ed. Graal, 1991.

Ferro, Marc; "O filme: uma contra-análise da sociedade?"; In: Le Goff, Jacques; Nora, Pierre (orgs.); **História: novos objetos**, Rio de Janeiro, Francisco Alves Editora, 1976.

_____ ; "Sobre o antinazismo americano (1939-1943) - fragmentos " in: Ferro, Marc; **Cinema e História**; Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992.

Foucault, Michel; **L'ordre du discours**; NRF, Éditions Gallimard, 1971.

_____ ; **Vigiar e Punir**, Petrópolis, Ed. Vozes, 1977.

_____ ; **Arqueologia do Saber**, Rio de Janeiro, Ed. Forense, 1986.

Futemma, Olga; "As salas japonesas no bairro da Liberdade"; In: **Filme Cultura - Embrafilme**, número 47, agosto 1986.

Gagnebin, Jeanne Marie; "Notas sobre as noções de origem e original em Walter Benjamin"; In: **34 Letras**, setembro de 1989, 5-6.

Gibb, Bill; "Dressed to Thrill"; in: Lloyd, Ann (editor), Robinson, David (consultant editor); **Movies of the Fifties**, London, Orbis Publishing Limited, 1982.

Gomes, Paulo Emílio Salles; **Crítica de Cinema no Suplemento Literário**, vols. 1 e 2 , Rio de Janeiro, Ed. Paz e Terra e Embrafilme, 1981.

Guattari, Félix; "O Divã do Pobre"; In: **Psicanálise e Cinema**, São Paulo, Editora Global, 1980.

Ibáñez, Juan; "Publicidad: la tercera palabra de Dios"; In: **Revista do Occidente**, n. 92, Madrid, Enero 1989.

Jardim, Rachel; **Os Anos 40**, Rio de Janeiro, Ed. Guanabara, 1987.

Ladd Jr., Everett Carl; **Ideology in America - change and response in a city, a suburb, and a small town**; New York, The Norton Library, W. W. Norton & Company, 1972.

Lenharo, Alcir; **No fim da estrada: a trajetória artística de Nora Ney e Jorge Goulart no tempo dos cantores do rádio**, Livre Docência, UNICAMP, 1992.

Lipovetsky, Gilles; **O Império do Efêmero - a moda e seu destino nas sociedades contemporâneas**, São Paulo, Cia das Letras, 1988.

Lloyd, Ann (editor), Robinson, Davis (consultant editor); **Movies of the Forties**, London, Orbis Publishing Limited, 1982.

_____ ; **Movies of the Fifties**, Londres, O.P.L., 1985.

Lustig, Silvia; **Mãe Obrigada - uma leitura da relação mãe/filho no Suplemento Feminino no jornal O Estado de São Paulo 1953-1979**, dissertação de mestrado, ECA, USP, São Paulo, 1984.

Metz, Christian; **O Significante Imaginário- Psicanálise e Cinema**, Lisboa, Livros Horizonte, 1980, col. Horizonte de Cinema.

_____ ; "O Filme de ficção e seu espectador" ; In: Guattari, Félix; Metz, Christian. (orgs.); **Psicanálise e Cinema**, São Paulo, Ed. Global, 1980.

_____ ; " História/ Discurso : nota sobre dois voyeurismos " ; In: Xavier, Ismail (org.) ; **A experiência do cinema**, Rio de Janeiro, Ed. Graal, 1991.

Moraes, Vinicius de; In: Calil, Carlos Augusto (org.); **O cinema de meus olhos**; São Paulo, Cia das Letras, 1991.

Morin, Edgar; **Cultura de Massas no século XX (O Espírito do Tempo)**, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1969.

_____ ; **As Estrelas de Cinema**, Lisboa, Livros Horizonte, 1980.

Moix, Terence; **Hollywood Stories - I e II**, Madrid, Editora Lumen / Palabra Seis, 1973.

Oroz, Silvia; **Melodrama - O cinema de lágrimas da América Latina**; Rio de Janeiro, Rio Fundo Editora, 1992.

Ortiz, Carlos; In: Berriel, Carlos E. O. (org.); **Carlos Ortiz e o cinema brasileiro na década de 50**, Casa das Retóricas, Depto. Informação e Documentação Artística, Prefeitura Municipal de São Paulo, cadernos 8.

Pollock, Griselda; "Mujeres ausentes (un replanteamiento de antiguas reflexiones sobre imágenes de la mujer)" In: **Revista do Occidente**, Madrid, Diciembre 1991, n. 127.

Sadoul, Georges; **Historia del Cine Mundial**, Madrid, Siglo Veintiuno editores, 1987, 10ª ed.

Salles, Francisco Luiz de Almeida; **Cinema e Verdade**, São Paulo, Cia das Letras, 1988.

Santos, Laymert Garcia; "Da Aura" ; In: **Trilhas**, Revista do Instituto de Artes, Unicamp, n.1, 1989.

Sennett, Richard; **O Declínio do Homem Público - as tiranias da intimidade**; São Paulo, Cia das Letras, 1988.

Silva, Alice Inês Oliveira; **Rendas, babados, bilros e crochê: a construção das mulheres de prendas domésticas**, dissertação mestrado, UNICAMP, 1985.

Simões, Inimá ; **Salas de Cinema em São Paulo** , São Paulo, PW / Secretaria Municipal de Cultura / Secretaria de Estado de Cultura, 1990.

Sklar, Robert; **História Social do Cinema Americano**, São Paulo, Ed. Cultrix, 1975.

Smith, Paul; **Discerning the Subject**, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988.

Stallings, Penny ; Mandelbaum, Howard ; **Flesh & Fantasy - the truth behind the fantasy - the fantasy behind the truth** ; New York; Harper & Row Publishers/ Perennial Library, 1989.

Usabel, Gaizka S; **The High Noon of American Films in Latin America**; Michigan, UMI Research Press, Michigan Studies in Cinema, n. 17.

Ventura, Zuenir ; **1968, o ano que não terminou**, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1988.

Veyne, Paul; **Acreditavam os gregos em seus mitos?**, São Paulo, Ed. Brasiliense, 1984.

_____; **Como se Escreve a História**; Brasília, Editora Universidade de Brasília, 1982.

Vidal, Gore; "Quem faz o cinema?" In: Hall, Michael;
Pinheiro, Paulo Sérgio (orgs.); Vidal, Gore; De Fato e De Ficção
- Ensaios contra a corrente; São Paulo, Cia das Letras, 1987.

Walker, Alexandre; El Estrellato: El Fenomeno de
Hollywood, Barcelona, Editorial Anagrama, 1970.

Walsh, Andrea S.; Women's Film and Female Experience
1940-1950; New York, Praeger Publishers, CBS, 1984.

Xavier, Ismail; Sétima Arte: um culto moderno; São
Paulo, Ed. Perspectiva, 1978.

_____, (org.); A Experiência do Cinema, Rio
de Janeiro, Graal, 1991.

* _ * _ *