

A efemeridade do estrelato no cinema hollywoodiano¹

Marcelo Flório (Universidade Anhembi Morumbi)²

Resumo

No artigo em questão pretende-se desvelar uma crítica presente no filme *Crepúsculo dos deuses* (1950), de Billy Wilder, em que mostra como atrizes, atores e diretores do universo cinematográfico são destituídos de valor pela indústria hollywoodiana. Nessa produção fílmica, enfoca-se o caso de uma ex-estrela do cinema mudo, Norma Desmond que, com o surgimento do cinema sonoro é esquecida, não consegue mais trabalho no cinema e fica louca. Nesse sentido, mostra-se que o cinema norte americano não preserva o passado, produzindo o seu esquecimento em troca sempre de um presente imediatista e lucrativo.

Palavras-chave

indústria cultural; cinema sonoro; cinema mudo

Corpo do trabalho

O filme *Crepúsculo dos Deuses* (1950) conta a história de Norma Desmond (Gloria Swanson), uma ex-diva do cinema mudo e de Joe Gillis (William Holden), como um roteirista desconhecido, por quem a ex-atriz se envolve e mata por ciúmes. Assim, a trama, começa com as dificuldades do roteirista que, ao fugir dos cobradores de suas dívidas e buscando salvar seu último bem- um carro -, acaba na mansão de Norma Desmond. Ela vive solitária e esquecida junto ao seu fiel mordomo, Max Von Mayerling (Eric Von Stroheim), numa casa com ares de abandono na rua Sunset Boulevard. Norma convence Joe a reescrever um roteiro de um filme com o qual sonhava voltar às telas. Como estava sem emprego e em dificuldades, ele aceita o trabalho e os dois acabam se envolvendo, mesmo que Joe relute em concordar com esta situação. Vivem, contudo, um romance tumultuado e como Norma está sempre tomada de muitos ciúmes, acaba por matá-lo e ele cai morto na piscina da mansão.

Como no início do filme, o roteirista Gillis estava fugindo de cobradores, acabou se escondendo numa mansão que parecia abandonada. Entretanto, logo em seguida, ele

¹ Trabalho apresentado à Sessão de Temas Livres.

² Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da PUC/SP e Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História da PUC/SP.

percebeu que a casa não estava vazia. Nesse momento, do alto de uma janela aparece uma mulher de óculos escuros sob persianas e que fala imperativamente para ele entrar na mansão. Já dentro da casa, ele descobriria que havia sido confundido com a pessoa da funerária que iria guardar no caixão, um macaco de estimação morto. Então, ele dirige-se à essa mulher que acabava de conhecer e afirma que havia reconhecido seu rosto, que se tratava de Norma Desmond e enfatiza que era uma ex-estrela do cinema dos anos vinte. Ela rapidamente vocifera que ainda era uma estrela e que foram os filmes que ficaram pequenos, sem importância, não produzindo mais estrelas, e sim apenas ninguém. Pode-se entender que, nesta fala, está presente a vertente wilderiana de cinema denúncia, porém agora ele se volta para protestar contra a indústria cultural cinematográfica norte-americana que atua em prol do esquecimento de atores e atrizes que envelheceram e que não conseguiram se adequar às novas propostas cinema sonoro. A personagem Desmond com olhares e gestuais expressivos do cinema mudo diz:

“Eu sou uma estrela! Foram os filmes que ficaram pequenos. Estão mortos. Já houve uma época que prendiam os olhares do mundo todo. Mas isso não bastava para eles. Queriam também os ouvidos do mundo. Então, abriram suas bocas e saíram as falas, falas e falas. Basta vê-los nos escritórios. Os mestres destruíram os ídolos. Os fairbanks, valentinos! E o que temos agora? Um bando de ninguém!”

Os filmes sonoros, nessa acepção, não construíam estrelas de grandeza performática e não sabiam identificar quem era um ídolo. Aparece a concepção de que a estrela era um mito existente na cena muda e que o cinema sonoro não produzia mais esses mitos, porque passaram a produzir cenas com diálogos. Os empresários do cinema são culpabilizados por essa transformação, que resultou na morte da estrela, ou seja, na sua banalização. Nessa dimensão de análise, a atuação brilhante de uma *star* aparece como sinônimo da estética do cinema mudo.

Em outra sequência, pode-se captar novamente Wilder em seu protesto contra o cinema sonoro, quando Norma Desmond, irada e com olhares e gestuais dramáticos do cinema mudo, afirma que os próprios aparelhos técnicos do cinema sonoro iriam registrar, em som e imagem, a morte da palavra com sua língua vermelha e inchada. Nesse sentido, o próprio cinema iria vingar a morte do cinema mudo, ao exterminar o ato da fala, voltando a privilegiar como estética fílmica a encenação facial e corporal: “Você escreve palavras e

mais palavras! Fez uma corrente de palavras que estrangulou a indústria. Mas há microfones para captar seu grito final e technicolor para filmar a língua vermelha e inchada”.

A passagem para o cinema sonoro foi criticada por muitos cineastas. De acordo com Georges Sadoul, a simples idéia de um cinema sonoro incomodou Pudóvkin e Eisenstein, que chegaram a redigir um manifesto contra o advento deste cinema, afirmando que o som deveria existir apenas enquanto ruído, mas, caso ele acompanhasse a imagem, iria destruir a essência da arte cinematográfica, tornando-a uma cópia da arte teatral. Sadoul ainda comenta que o surgimento do cinema sonoro acabou com a improvisação dos atores, já que passava a se instituir a figura do roteirista e, nesse sentido, os diálogos eram escritos e previamente entregues para o elenco de um filme.³

Os filmes sonoros já não eram uma novidade para os irmãos Lumière, os inventores do cinematógrafo, em 1889. Desde então, o que não se conseguia era sincronizar som e imagem, pois as vozes saíam com imperfeição. Muitos cineastas e produtoras de cinema, porém, não desistiram e fizeram pesquisas em estúdios de gravação em busca do desenvolvimento de uma técnica que mostrasse o movimento dos lábios juntamente com a emissão da voz. A técnica da sincronização só conseguiu ser atingida pela Warner Bros, com o filme *O cantor de Jazz*, de 1928.⁴

Norma Desmond manda Gillis embora, ao descobrir que não se tratava do encarregado em trazer o caixão da funerária para acolher o corpo do seu macaco de estimação que havia falecido. Essa cena demonstra que Norma tinha dificuldade em lidar com pessoas e preferia conviver com animais. Ela havia sido habituada a construir sua subjetividade perante às câmeras cinematográficas e relacionar-se com pessoas no formato película, daí a enorme dificuldade em compartilhar experiências com seres humanos. Acredita-se que o macaco representava uma possibilidade de afeto e não oferecia resistência, era inocente, obediente, e nunca indagaria ou a questionaria. Nessa acepção, deusas eram criadas para não serem ameaçadas e apenas para ordenar.

Norma, ao saber que Gillis era um roteirista, desiste de expulsá-lo da mansão e pede para ajudá-la no filme que estava escrevendo sobre Salomé. Ele, surpreso, diz que não sabia

³ 1983

⁴

que ela planejava uma volta e ela, incomodada com o uso da palavra volta, o corrige: “Detesto essa palavra. É um retorno. Um retorno aos milhões que nunca me perdoaram por abandonar o cinema.”

Nesse momento, ela convida o roteirista a se sentar e a ler uma cena do filme e lhe pergunta o que estava achando do texto que ela mesma estava criando. O roteirista diz que o texto precisava de mais diálogos e ela retruca dizendo: “Para que? Meus olhos dizem tudo o que quero”. A câmera, nesse instante, registra em *close up* a personagem retirando os óculos e levantando a sombrancelha com expressividade. Pode-se depreender dessa cena, que a fala limita o contexto da imagem e que sem as palavras conduzindo a leitura sobre a imagem, esta pode deixar o imaginário livre para recriações e fruições.

Numa conversa com Max, o mordomo, Joe percebe o quanto o próprio idolatrava Norma, dizendo que, em anos anteriores, ela era cobiçada por fãs que até se matavam por ela. Nesta atmosfera, o mordomo afirma: “Em uma semana recebeu dezessete mil cartas de fãs. Homens davam dinheiro por uma de suas mechas. Um marajá veio da Índia para implorar por uma meia dela. Mais tarde, ele se estrangulou com ela”. O imaginário desses fãs é incitado pelo *star-system* hollywoodiano a idolatrar as estrelas de cinema. De acordo com Edgar Morin, as estrelas de Hollywood, do cinema mudo ao sonoro, são produtos manufaturados constituídos pelo capitalismo industrial, que não satisfeito só em transformar matéria prima em consumo material, apoderou-se também do imaginário humano. Nesse sentido, tratou de fabricar mitos e de torná-los mercadorias. Dentro dessa perspectiva, a emoção humana virou produto a ser consumido e consumidor.⁵

Ainda segundo Morin, as estrelas de cinema são fabricadas passo a passo pelo *star-system*. As mulheres bonitas são submetidas a ensaios e encaradas como peças; as peças defeituosas são praticamente eliminadas e, caso sejam aprovadas, são tomadas estrelas, após um processo rígido de seleção. Esse produto manufaturado nunca controla sua própria vida, pois até sua vida privada é também racionalmente construída.⁶

Na cena seguinte, Gillis percebe que a mansão expressava a deterioração da vida da ex-estrela de cinema. A moradia se despedaçava como a própria atriz. O lugar onde morava havia parado no tempo, havia se congelado nos anos vinte, em plena época do auge de sua

⁵ morin 1980 81-82

⁶ morin 1980 81-82

carreira cinematográfica. A desilusão havia se incorporado à arquitetura da casa, lembrando um mausoléu, túmulo de subjetividades, pois passava a ostentar a desistência pela vida, apresentando ratos na piscina e a quadra de tênis completamente suja.

Gillis passou a trabalhar no roteiro escrito por Desmond. Ela sempre assistia irrequieta à leitura do roteirista sobre o filme. Num desses momentos, ele joga uma das páginas no lixo e ela prontamente pergunta o que ele tinha feito e o roteirista diz que cortou uma cena sua e justificou afirmando que as pessoas não queriam vê-la em todas as cenas. Rapidamente, Norma retruca: “Quer me cortar?” E mais adiante comenta: “Então, por que escrevem para mim implorando por fotografias? Porque querem me ver. Eu, Norma Desmond.” E imperativamente ordena: “Ponha a cena de volta”. Essa cena demonstra que ela queria estar presente em todas as seqüências do filme que Joe estava reescrevendo e que queria provar para si mesma que ainda continuava a habitar no imaginário dos fãs.

Em outra cena do filme, o roteirista se pergunta como a atriz decadente vivia no meio de várias fotos dela mesma e, nesse momento, a câmera mostra em *travelling* uma diversidade de fotografias de estilos diferenciados, cujo tema era a estrela Norma Desmond. Nisto, pode-se notar, o quanto Norma não conseguia conviver com o presente. Consequia apenas conviver com essas imagens a sua memória do passado e esses retratos demonstravam o pertencimento afetivo ao tempo do auge de sua carreira. Segundo Edgar Morin, a imagem fotográfica não é uma imagem morta, é repleta de significados, interpela constantemente a pessoa que a olha. Nessa vertente de análise, a imagem fotográfica tem o significado de reconfortar com sua presença simbólica, funcionando como presença perpetuada a ser exibida, uma imagem material que possui uma referência mental⁷. Ainda de acordo com o autor, a fotografia é uma forma de auto-contemplação de uma presença representada:

“A mais banal das fotografias possui ou apela para uma certa presença. A prova que o sabemos ou sentimos é que conservamos conosco, em nossa casa, as fotografias, e as exibimos, não só para satisfazer a curiosidade de estranhos, mas também pelo prazer evidente de nós próprios as contemplarmos uma vez mais, de nos reconfortarmos com a sua presença, de as sentirmos ao pé de nós, dentro de nós, pequenas presenças que trazemos no bolso ou conservamos em casa, ligadas à nossa pessoa ou ao nosso lar.”⁸

⁷ Morin 1997 35-41

⁸ morin 1997 36

Essas imagens fotográficas acompanhavam Norma e impediam que ela se conectasse ao mundo presente, simbolizando a ruptura com o tempo atual e a contemplação do tempo de outrora, mantendo em sua mente a presença real de uma estrela em plena glória. Os retratos funcionavam também como escudo de proteção de uma realidade em que seu nome nada mais significava. Essas fotografias, ao portarem várias imagens de Normas Desmonds, produziam o culto à si mesma, principalmente à sua juventude de funcionavam como uma necessidade para sua sobrevivência psíquica. A fábrica de cinema tinha-a destituída de valor e Norma, nesse sentido, apenas representava um passado distante que não interessava fazer vir à tona; lembranças não traziam lucros para essa indústria.

Gillis, na convivência com Norma, passou a observar que quase ela não saía para lugar nenhum. Tinha receio de perceber que mundo não girava mais em torno dela e que não estava mais na era do cinema mudo. Um dos seus poucos divertimentos era assistir sessões de cinema em sua própria sala de estar, projetadas pelo mordomo. O filme a que Desmond assistia, numa determinada cena era o filme *Minha Rainha* (1928), dirigido por



E Microsoft Word.Ink rich Von Stroheim e estrelado por Gloria Swanson, que interpretavam respectivamente Max e Norma Desmond. Esse filme não teve suas filmagens terminadas e representou o fim da carreira de Von Stroheim, no então cinema mudo. Acredita-se que, através desse filme dentro do filme, mostra-se o quanto a indústria hollywoodiana não produzia somente ficção e que realmente havia produzido realidades, como a aniquilação de carreiras de atores e diretores. A escolha dessa atriz e cineasta para comporem as personagens do filme *Crepúsculo dos deuses* aguçou mais impacto da crítica wilderiana ao *star-system* norte-americano.

Segundo Ana Lúcia de Andrade, Billy Wilder permite um reencontro entre diretor e atriz mais de trinta anos depois, dando a ambos a possibilidade de retomarem, na ficção, um filme que não se terminara na realidade:

È curioso notar que Stroheim realmente dirigiu Gloria Swanson em um único filme, *Minha Rainha* (...) no qual ela interpretava o papel de uma jovem noviça que se apaixona por um príncipe, noivo de uma rainha louca e ciumenta (...). Embora

.inacabado, o filme, a última grande obra do diretor do cinema mudo, foi realizado exatamente na transição para o cinema sonoro.⁹

Após assistir seu próprio filme, Desmond comenta que ainda era maravilhoso, que os diálogos não existiam e, que portanto, não retiravam a atenção da expressividade do rosto. Nesse momento, ela comenta que na época do cinema mudo existiam rostos que fruíam emoção e que, agora, havia somente o rosto de Greta Garbo. Antes de terminar a frase em que diz que os produtores são imbecis, que não mais sabem escolher uma estrela, ela levanta-se e a luz do projetor incide sobre ela e ela faz uma pose de uma estrela, ao sentir a emanção da luminosidade, acreditando, por instantes; tratar-se de um filme e que ali estavam os holofotes que a estariam iluminando, como se fosse o momento da gravação de um *set* de filmagem.

Pode-se notar que a idéia da representação é uma constante na vida de uma *star*, mesmo que o artista não possa mais representar, ele acaba desejando inconscientemente a arte de atuar cinematograficamente. Depreende-se dessa cena que a impossibilidade da interpretação, imposta pela indústria cultural aos atores, gera a confusão entre realidade e irreabilidade.

Gillis, depois que sai para o *reveillon* com amigos, está decidido a não mais voltar para a mansão de Desmond, mas, quando fica sabendo por telefone que ela havia tentado o suicídio cortando os pulsos, volta à casa de Norma e passa a incorporar o substituto do macaco, alguém que concorda com os atos da ex-estrela. Na sequência dos fatos, o roteirista acaba por descobrir que Norma já havia tentado o suicídio anteriormente e, ainda descobre, que Max, o mordomo da estrela, era quem mandava as cartas, fingindo ser um público que já não mais existia querendo fotos e autógrafos. Norma sabia disto dentro de si, no seu inconsciente, sabia que não mais existia público algum conectado à sua figura de *star* do passado e, por isso, vivia momentos intensos de melancolia.

Em outro momento do filme, Norma feliz com a presença de Joe ao seu lado incorpora a personagem Carlitos para alegrar o roteirista. Nessa cena, Norma veste-se com os trajes dessa grande personagem representativa do cinema mudo. Nesse instante, diz para Joe: “ Feche os olhos”. Diferentemente de Norma Desmond que não se adaptou ao cinema

⁹ Andrade 2002 42-43

sonoro e foi vítima de seu surgimento, Carlitos não chegou a falar, mas manteve-se como uma resistência dentro da produção cinematográfica que sincronizou som-imagem a partir de 1928. Chaplin ensina em sua filmografia que a arte cinematográfica era a expressão de gestos e atitudes corporais. Concebe-se, nesse entendimento, que a corporeidade emite uma sonoridade própria, que se altera com a emissão da voz. Para ele, cinema era somente fluidez de imagens e os sons corporais emanados dos atores e imaginados pelos espectadores.

Decidida, a ex-estrela manda Max entregar o roteiro de Salomé para a leitura do diretor Cecil De Mille. Como Max havia feito essa entrega pessoalmente num carro dos anos trinta, este veículo acabou por chamar a atenção dos estúdios Paramount que pretendia contratá-lo para uma filmagem; a partir daí, começaram a ligar reiteradas vezes para a mansão de Norma e ela pensava que estavam interessados nela enquanto atriz. Diante desse fato, Desmond resolve visitar o diretor Cecil De Mille na Paramount, acompanhada de Max e Joe. Nessa cena, ele estava dirigindo na realidade o filme Sansão e Dalila (1949), quando a personagem Norma chega para falar-lhe sobre o filme Salomé, através do qual planejava seu retorno.

Nesse momento, o diretor pede para ela sentar-se em sua cadeira, enquanto procura averiguar por que ligavam do próprio estúdio para a atriz. Quando ela está sentada na cadeira do diretor à sua espera, sente algo passar por seu chapéu e, ao verificar que se trata de um microfone, Desmond o afasta como se fosse um bicho repelente. Nessa simbologia, retrata-se o quanto a microfonia é representada como a grande vilã na morte do cinema mudo e de respectivos astros e estrelas.

Logo depois, o diretor retorna ao encontro de Norma, após certificar-se de que um dos empresários da indústria do cinema estava atrás de Norma por conta de antigo carro. Norma, porém, é encontrada chorando de emoção, ao ver que alguns antigos operadores de luz e atores mais velhos ainda se lembravam dela e também por estar visitando novamente um estúdio de filmagem após anos distante. Fica evidente, nessa seqüência, o quanto a indústria cinematográfica não se incomodava com a dor e o sofrimento de uma pessoa que, um dia, fora construída, como estrela e, agora, essa mesma empresa cinematográfica exigia que ela se calasse e que fingisse que tudo havia sido apenas uma ilusão de um passado.

Desmond, no entanto, incorpora a persona atriz em sua própria vida e atua no palco da irrealdade, fingindo para si mesma que acreditava que iria trabalhar novamente em Hollywood, pois viver na ilusão é o que lhe restava.

Percebe-se nessa cena, outra crítica wilderiana ao universo de Hollywood, pois até Cecil B. De Mille - um dos fundadores da indústria norte-americana e diretor de sucesso que soube transpor as dificuldades da mudança radical do cinema mudo para o sonoro – aparece, em meio à trama do filme, simbolizando a negação do cinema sonoro diante dos astros esquecidos, velhos e que não foram capazes de se adaptar às necessidades dos modismos imediatistas da mídia e, por isso, foram descartados pela indústria, por não servirem mais aos seus propósitos capitalistas. Conforme Veillon, Wilder, com esse filme, narra as dificuldades de roteiristas e diretores que não conseguiram sucesso em Hollywood:

“Sunset Boulevard é uma passagem obrigatória, o caminho estreito que conduz ao futuro de Hollywood, o meio de não ser logrado pela capital do cinema, sabendo, ao mesmo tempo, que um Cecil B. De Mille sempre prevalecerá sobre um Von Stroheim. Wilder sabe o que isso quer dizer, e o retrato de seu roteirista é ainda mais sombrio porque ele tenta exorcizar nele uma parte de si mesmo, a parte que lhe permitiu se impor num lugar onde outros passaram pelos piores dissabores.”¹⁰

Após a visita ao diretor De Mille, Desmond passou a acreditar que iria retornar aos estúdios cinematográficos. Diante disso, passou a fazer tratamentos de beleza, buscando rejuvenescer. Entendia que devia aparentar ter menos idade para fazer um filme. Nessas cenas, as câmeras mostram vários *closes* do rosto em plena atividade de combate às rugas. Pode-se depreender, o quanto as sessões de embelezamento invadem o corpo e intervêm de modo autoritário sobre o mesmo, pois a ex-atriz demonstra cansaço e mal-estar extremo no contato com os instrumentos estéticos dos especialistas. Isto se explica, porque, segundo Denise Sant’Anna, a partir da década de 50, a cosmetologia se torna uma disciplina independente da química e ganha autonomia, passando a exercer um controle rígido sobre a mulher, impondo um novo padrão corporal: o corpo esguio, veloz, magro e extremamente jovem. A idéia de beleza associava-se à de saúde e juventude eram elas tidas como bens que se conquistam e se fabricam, trazendo a promessa de uma relação mais prazerosa consigo mesma.¹¹ Desse modo, a cosmetologia passa a ser um meio de preservar e proteger

¹⁰ veillon 1993 306

¹¹ sant’anna 2000 124-127

a saúde, produzir a atração sexual, criar a beleza e atingir a auto-estima. Para Sant'Anna, o saber dermatológico acabou por atribuir um cunho mais importante e respeitoso para a cosmetologia:

“Um novo casamento entre a cosmetologia e a dermatologia levava dermatologistas ao trabalho com laboratórios pertencentes às indústrias de cosméticos e contribuía para que o gesto embelezador perdesse em leviandade e ganhasse uma importância inusitada: o uso de um simples creme para o corpo podia agora ser entendido como um ato polivalente e fundamental, servia ao mesmo tempo para preservar a saúde, criar a beleza, proteger a saúde, fomentar a atração sexual e, ainda, para hidratar, prevenir, purificar e alimentar a pele, melhorando a auto-estima de cada mulher.”¹²

Quando Norma percebe que Gillis começa a arrumar suas malas e pretende deixar de morar com ela em sua mansão, a ex-estrela ameaça se matar com um revólver que havia comprado e o roteirista dirige-se a ela e diz abruptamente que ela estaria se matando para ninguém. Ao ouvir essas palavras, Desmond comenta que é mentira, pois recebe cartas todos os dias. Nesse momento, Max confirma que é verdade e Gillis pede ao mordomo que a ajude a conviver com a realidade de que nenhum filme iria ser feito, de que ela não era mais uma estrela e que ele forjava as cartas dos fãs pedindo autógrafos.

Max antes de ser mordomo, havia sido diretor de Norma Desmond e seu primeiro marido. Pode-se pensar que ele se sentia culpado por ter contribuído para a edificação da figura de Norma-estrela e queria, por isto, impedi-la de perceber que o estrelato nos Estados Unidos é totalmente efêmero. Nessa cena, percebe-se que as pessoas não são máquinas submissas à engrenagem do sistema hollywoodiano. A personagem Max tinha sentimentos que o contrapunham à essa indústria cultural, de modo a não a aceitar por completo. Ele queria poupar o sofrimento de uma mulher que foi edificada por um tipo de entretenimento que não se preocupa com a subjetividade humana; dessa maneira, buscava alimentar a ilusão em Norma de que ela era ainda uma *star*. Por isso, diante da fala de Gillis, o agora mordomo afirmava e desmentia o roteirista para mantê-la no mundo da ficção, que era uma maneira de fazê-la conectar-se com a vida, ou ainda, um tipo de vida.

O roteirista, com a bagagem em mãos, decide ir embora e ela fica desesperada. Norma diz que ninguém abandona uma estrela e, em seguida, atira em Gillis que cai na piscina. Em meio a esta ocorrência, pode-se pensar que Norma tenha atirado no roteirista,

¹² Santana 2000 127

mas, simbolicamente, foi na própria indústria hollywoodiana, pois antes de ser abandonada por Joe Gillis, ela havia sido deixada pelo cinema norte-americano que não mais produzia filmes em que ela pudesse atuar, conseqüentemente fazendo-a desaparecer da mídia. Assim é que, o público a esquecera.

Dessa cena, pode-se depreender que a imagem de uma deusa é criada para ser uma presença contínua no imaginário popular e essa ruptura produz o seu esquecimento. Como os deuses não são eternos em Hollywood, eles foram vingados por esse tiro de Norma que, com seu gesto, incita uma reflexão sobre a crueldade do abandono de uma estrela, no cinema norte-americano. Segundo Maria Cláudia Coelho, a indústria cultural primeiramente acena para o indivíduo com o lado glamouroso da celebridade, incentivando-o a conquistá-la e, desse modo, a deixar o anonimato e tornar-se um ser singular que conseguiu fugir à massificação. O mito da fama também mostra o seu lado obscuro, repleto de vivências de esquecimento e solidão. Nessa dimensão de análise, para a autora a alegria adquirida com a fama só existe enquanto expectativa e não como felicidade duradoura:

O mito da fama, contudo, é triste: fala de loucura e morte quando retrata os fãs, de esquecimento e solidão ao apresentar os ídolos; é só mostrar o desejo da fama que se permite ser alegre – no justo momento em que a fama ainda não existe. Falando de indivíduos anônimos e esquecidos, o mito da fama não concede mais do que rápidos lampejos de uma felicidade idealizada, sempre ressalvada pela sombra da obscuridade.¹³

Após matar Gillis, Norma, chorando, comenta: “As estrelas não tem idade, têm?” Nessa outra fala, acredita-se que é um recado para Hollywood, pois uma deusa é construída para brilhar e ter fama, apenas enquanto permanecer jovem; depois disso, são içadas todas elas para fora da lembrança do público. Nessa linha de raciocínio, somente os rostos jovens podem protagonizar a ação fílmica nos Estados Unidos, na medida em que a juventude é associada à beleza e *glamour* e esse *glamour* associado à falsa felicidade capitalista norte-americana, projetada na tela de cinema.

Billy Wilder, não somente expõe as mazelas da indústria cinematográfica hollywoodiana, como também mostra o circuito que compreende esse mundo – a imprensa escrita, representada por Hedda Hopper, colunista de revistas especializadas em estrelas de

¹³ coelho, 1999 39

cinema, que interpreta o seu próprio papel de informante da intimidades e intrigas de Hollywood, bem como a presença invasora dos repórteres fotográficos e das câmeras da nascente televisão, ávidas por notícias bombásticas e apelativas.

Ainda nessa seqüência, Max encontrou uma maneira para tirá-la da mansão, dizendo-lhe que as câmeras haviam chegado. Ele, percebendo que Desmond estava totalmente fora de si e não separava o mundo real do irreal, insinuou a gravação de um filme em que Norma protagonizaria finalmente Salomé, retornando, desse modo, à situação de uma estrela de cinema. Nessa cena, após pedir silêncio aos policiais e jornalistas presentes na mansão, Max dirige Norma para a pseudo filmagem: “Todo mundo calado! Luzes. Está pronta, Norma? (...) Câmeras. Ação!

Após afirmar que estava preparada para o *close up*, começa a caminhar para a câmera e o close é fechado em seu rosto; ela lentamente desaparece numa bruma. Pode –se pensar, então, que, como a indústria não a quis encenando no universo concreto do cinema, a ex-estrela, ao desaparecer por completo num plano totalmente desfocado, possa conotar que continua a ser estrela no mundo dos delírios e da fantasia e não mais no mundo cruel e real de Hollywood, que constrói uma estrela e, depois, quando não mais necessita dela, a destrói completamente, deixando-a à beira da loucura.

Esse *happy end* é trabalhado de forma irônica; o filme termina com os personagens Norma Desmond, Joe Gillis e Max atingindo os seus objetivos de vida, de modo trágico. Joe Gillis - o roteirista arrivista – ao morrer na piscina, consegue o seu lugar no mundo tão almejado da fama e do luxo; Norma Desmond realiza o sonho de voltar às filmagens, quando desce as escadarias de sua mansão rumo à prisão e essa cena é filmada por Max que consegue voltar a dirigir novamente sua grande estrela. Todos têm, então, um happy end às avessas; conseguem a felicidade por meios não convencionais.