

O cinema norte-americano sob a perspectiva da crítica genética¹

Marcelo Flório e Marina Jogue Chinem²

Resumo

Este artigo está consubstanciado na proposta de crítica genética de Cecilia Salles e, com base nesse aporte teórico-metodológico, analisar-se-á as entrevistas realizadas pelo cineasta austríaco Billy Wilder - que fugiu do nazismo e filmou em Hollywood entre as décadas de 30 e 80 - sobre seu filme *Farrapo Humano*, de 1945. A crítica genética possibilita conhecer o processo criativo desse cineasta, segundo os vestígios e pistas deixados pelo próprio artista, no caso em entrevistas.

Palavras-chave

Crítica genética; cinema norte-americano; processo criativo

Corpo do Trabalho

Introdução

Este artigo está consubstanciado na proposta teórico-metodológica de crítica genética de Cecilia Salles. A crítica genética é um modo de compreender o processo criativo segundo vestígios e pistas deixados pelo artista. O artista revela sua experimentação criativa em rascunhos, estudos, croquis, plantas, esboços, roteiros, maquetes, registros orais, entre outros.

¹ Trabalho apresentado ao TCL – Seminário de Temas Livres em Comunicação, do XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação

² Marcelo Flório é doutor em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e professor do curso de Publicidade e Propaganda da Universidade Anhembi Morumbi e Marina Jogue Chinem é mestre no Programa de Estudos Pós-Graduados em Educação, Arte e História pela Universidade Presbiteriana Mackenzie e professora do curso de Publicidade e Propaganda da Universidade Metodista de São Paulo e da Universidade Anhembi Morumbi.

Dentro dessa dimensão de análise, analisaremos, portanto, as entrevistas deixadas pelo cineasta austríaco Billy Wilder - que fugiu do nazismo e filmou em Hollywood entre as décadas de 30 e 80 - sobre seu filme *Farrapo Humano* (*The Lost Weekend*), filmado em 1945. É importante ressaltar, conforme coloca Cecilia Salles, que as entrevistas colocam-se fora do momento da criação, porém oferecem importantes dados para os estudos de um processo criativo, apresentando-se como uma retrospectiva sobre a criação (SALLES, 1998)

Billy Wilder no cinema hollywoodiano

Billy Wilder nasceu na Áustria em 1906, tendo iniciado sua carreira como roteirista no final dos anos 20 na Alemanha. Por ser judeu, passou a ser perseguido pelo nazismo, fugindo para Paris e, depois, indo ao encontro da indústria cultural de Hollywood em meados dos anos 30. O convite que Wilder recebeu para filmar nos Estados Unidos faz parte de um amplo projeto dos Estados Unidos de incorporar em seu *cast* roteiristas e cineastas europeus. A presença dos diretores europeus que migraram para Hollywood ajudou a consolidar o *star-system* no cinema norte-americano na década de 40. Muitos desses cineastas, entretanto, resolveram fazer cinema nos Estados Unidos por razões diferentes. Alguns deles percebiam que suas vidas passavam a ser perseguidas em menor ou maior grau, na medida em que o próprio cinema europeu, com a ascensão de Hitler, sofria o domínio irrestrito dos nazistas nas artes (ANDRADE, 2000).

Acredita-se que a ida para a América teve para Wilder um duplo significado ambíguo: o fascínio por estar em um território que apresentava oportunidades e grandes negócios para a área de cinema e o repúdio em relação ao estilo de vida norte-americano que ele acabou por retratar de modo implícito ou explícito em quase toda sua produção hollywoodiana, atribuindo dessa maneira uma conotação singular ao seu modo de vivenciar os Estados Unidos.

Billy Wilder em sua filmografia trabalhou com alguns planos cinematográficos privilegiados: plano geral e primeiríssimo plano; acredita-se que haja uma preocupação do cineasta em valorizar o rosto dos personagens como se estivesse em busca da alma, dos

estados emocionais, dos sentimentos, das expressões de olhar o mundo à sua volta, a partir do devassamento interior sem o encontro de barreiras, como ele faz no filme *Farrapo Humano* (1945) que será interpretado nesse artigo do ponto de vista da crítica genética.

Wilder morreu em março de 2002, de morte natural. Sua morte simbólica, porém, imposta ao cineasta, foi a pior de todas: a morte cinematográfica que foi decretada por Hollywood no ano de 1981, quando Wilder dirigiu seu último filme *Amigos, amigos, negócios à parte*. O cineasta, desde então, sonhava e desejava voltar a dirigir. Passou, entretanto, para a lista de descarte do cinema norte-americano como tantos outros diretores, atores e atrizes. Ele próprio chegou a registrar essa conduta devastadora no início dos anos cinquenta e em pleno auge de sua carreira, com o filme *Crepúsculo dos Deuses* (1950). Pode-se dizer que, nesse filme, Billy Wilder acabou por retratar, quarenta anos antes, seu próprio destino dentro do cinema hollywoodiano ao focar como a indústria norte-americana desconsiderava a história, passado e subjetividade de uma ex-estrela do cinema mudo, de modo a produzir seu esquecimento. Chegou-se a essa comparação, pois o cineasta teve o mesmo fim que a ex-atriz e foi descartado pela indústria cinematográfica quando passou a não ser mais lucrativo para os padrões de Hollywood no começo dos anos oitenta. Nesse sentido, sugere-se que esse filme possa ser lido como uma metáfora autobiográfica do cineasta estrangeiro.

Sobre o processo de criação de Billy Wilder

Wilder afirma, em entrevistas, que para ser roteirista - seu primeiro trabalho em Hollywood - precisou aprender inglês, o que o fez preferir conviver com esse novo estilo de vida, integrando-se nos Estados Unidos e passando a vivenciar as transmissões radiofônicas norte-americanas. Ele queria pensar em inglês e, para isso, queria dominar o modo coloquial de expressão da língua inglesa:

“Fui roteirista numa língua que não dominava. Também por isso sempre que possível, evitava ficar com meus compatriotas e preferia conversar com americanos. A gente aprende uma língua como aprende a nadar: pulando de cabeça no fundo da água. Sempre que possível ouvia rádio, transmissões esportivas e *soap operas* (novelas radiofônicas)” (KARASEK, 1998:121).

Embora Wilder diga que migrou para os Estados Unidos por opção, isso não significa que não possa recordar-se criticamente que ser roteirista, num grande estúdio como a Paramount, era como atuar numa imensa fábrica, controladora do cotidiano do trabalhador e impositora de normas e regras da escrita do roteiro cinematográfico:

“A Paramount fazia sessenta filmes por ano e empregava mais de cem roteiristas sob contrato. Era uma imensa fábrica, e no final de cada semana remetia-se o trabalho, doze páginas em papel amarelo, eu me lembro. Eu escrevia, mais tinha uma pequena desvantagem: não escrevia em inglês e muito menos falava a língua. Durante anos tive que mandar traduzir meus roteiros” (CIMENT, 1988:63).

Além de acreditar que ser roteirista em Hollywood era como trabalhar numa produção em série, Wilder também entendia que, em se tornando diretor, poderia ter mais controle sob seus escritos, pois, em sua opinião, o cineasta transformava radicalmente o roteiro. Diante disso, ser diretor de arte era uma profissão que realmente possibilitava a criação de uma obra de arte. Segundo ele, a escrita era um sofrimento e a direção cinematográfica divertimento, puro prazer:

“Mas eu queria controlar mais. E, além disso, eu simplesmente pensava que o que era realmente divertido nessa profissão era a direção. Escrever é um sofrimento, muito suor, é um trabalho esgotante. Mas se você tem um bom roteiro e bons atores, a direção é um verdadeiro prazer. Escrever um roteiro é como fazer a cama para alguém, depois o outro chega, pula em cima e só lhe resta voltar para casa”. (CIMENT, 1988:32).

Wilder relembra também que, quando era somente roteirista em Hollywood, sofria muito, porque não sabia como seu roteiro seria transformado pelo cineasta e porque, segundos contratos assinados com os estúdios, ele tinha que escrever outros roteiros e não poderia perder tempo permanecendo no *set* de filmagem, para assistir a transformação de um determinado roteiro:

“Unicamente, queria escrever um roteirozinho e dirigi-lo, pois quando eu terminava um roteiro ficava muito curioso para saber o que iria acontecer. Daí, eu ia para os locais de filmagem, mas como estávamos sob contrato, e já tínhamos outra coisa para escrever, expulsavam-me do *set*.” (CIMENT, 1988: 32).

Ao tornar-se diretor, Wilder conseguiu fazer-se produtor de seus filmes. Segundo suas memórias, ele ambicionava essa posição não para ter poder, mas porque acreditava que, como produtor supervisionaria a montagem de filmes. Desse modo, decidiria como sua filmografia chegaria às telas de cinema. Conta também que era preciso ser prático em Hollywood e gastar moderadamente. Sobre essa questão recorda:

“(...) tornar-me produtor não era ter poder, mas ter oportunidade de levar para a tela, da forma mais fiel possível, o que eu tinha imaginado, ou seja, ter o direito de supervisionar a montagem. O que quer dizer, naturalmente, que você deve ser razoável, que não pode começar um filme com um orçamento de quatro milhões (...)” (CIMENT, 1988:32).

Sobre o processo de criação do filme *Farrapo Humano*

Billy Wilder rememora que a idéia de fazer um filme sobre um alcoólatra surgiu quando se deparou com o livro *The Lost Weekend* numa banca de jornal e ao lê-lo se interessou em adaptá-lo para o cinema, porque retratava um escritor que se tornava dependente do álcool e que vivenciava uma decadência rápida e sem limites por esse motivo. Essa relembração aponta que o processo criativo de Wilder estava atento a tudo o que o cercava na sua realidade social e que os títulos de livros surpreendentes podiam lhe interessar. Percebe-se também, que a fala do cineasta indica que seu olhar estava conectado aos problemas sociais como o alcoolismo e aos sofrimentos pessoais decorrentes de problemas de saúde:

“Eu estava viajando de trem de Los Angeles para Nova York e, durante a mudança de trens em Chicago, deparei numa banca de jornal com o título: *The lost weekend*. O título me despertou curiosidade, comprei o livro e durante a viagem para Nova York o li rapidamente. Era claramente um livro autobiográfico, o romance de um escritor que, sem poder satisfazer suas exigências, se torna alcoólatra. O que me fascinou foi a exatidão com que o autor mostra até onde o álcool pode levar um alcoólatra. Para mim, era um estudo sobre a doença, a história de uma decadência rápida, sem clemência” (KARASEK, 1998: 286).

Trabalhar com as entrevistas de Billy Wilder remete a uma reflexão teórica sobre a arte da memória e do esquecimento. No trabalho da memória, se consegue apenas recuperar fragmentos e instantâneos das memórias – que são resultados diretos da

dialética entre lembranças e esquecimentos. Walter Benjamin enfatiza a importância de atentar para como são produzidos os esquecimentos e que estes são constantemente alterados, refeitos e reelaborados no presente (BENJAMIN, 1985:37). É importante observar também, que a memória individual do cineasta deve ser levada em consideração, porque o autor reconstruiu o seu processo criativo a partir de uma perspectiva particular. Contudo, não se pode perder de vista uma reflexão sobre memória coletiva, pois segundo o sociólogo Halbwachs, a lembrança individual está permeada pela memória de seu grupo social (HALBWACHS, 1990:25).

Em suas reminiscências sobre a filmagem de *Farrapo Humano*, Wilder descreve que após levar o argumento de seu novo filme para a Paramount ocorreram várias discussões sobre se um filme sobre alcoolismo não iria promover um debate sobre a proibição da venda de bebidas alcoólicas e o cineasta conseguiu convencer os produtores da Paramount de que o filme seria interessante para a indústria hollywoodiana quando disse que havia uma história de amor, uma mulher que salvaria o alcoólatra protagonista. Pode-se depreender, que o autor sabia negociar com as regras dessa indústria cinematográfica norte-americana, acenando com a estética melodramática que tanta agradava e ainda agrada) Hollywood e sem deixar de realizar seus contrapoderes criativos: como o de fazer um filme sobre um alcoólatra e sem enquadrá-lo num *happy end* explícito, mesmo que desse a impressão numa primeira leitura:

“Então houve discussões violentas no *front-office* para saber se a Paramount deveria fazer um filme com aquele argumento. Não queriam ofender o público com aquele título incomum, tampouco queriam provocar um debate cinematográfico sobre a proibição de venda de bebidas (...). Embora soubesse que tipo de filme queria fazer convenci os chefes da Paramount me deixar escrever e dirigir aquele argumento: descrevi-lhes sobretudo a história de amor (...). A história de amor e *happy end* convenceram o *office*. Para mim o filme termina com uma centelha de esperança: Birnam volta a escrever. Mas na verdade o desfecho é incerto, sempre pode haver uma recaída” (KARASEK, 1998: 286).

Sobre a questão dos poderes realizados no cinema, Marc Ferro comenta que o cinema apresenta dimensões de contrapoderes, ou seja, uma capacidade de desestruturar as ordens sociais. Nessa reflexão, o cinema é concebido como veiculador de práticas desviantes das normas, na medida em que proporciona acesso ao imaginário e desvenda segredos, avessos e lapsos de uma sociedade. Desse modo, uma produção cinematográfica

pode ir contra as ordens dominantes preestabelecidas na sociedade e mostrar a inutilidade de determinados poderes/saberes (FERRO, 1992:85).

Diante de um final inacabado como o de *Farrapo Humano*, o público receptor tem a capacidade de agir como co-autor da obra de arte, (re)imaginando e (re)criando possíveis finais para a história do alcoólatra, atribuindo à obra um final subjetivo. Segundo Umberto Eco, cada fruidor a partir de sua perspectiva individual, escolhe a chave de leitura que julga exemplar para significar a obra do jeito que deseja. Isto se justifica, porque o sujeito modifica a realidade estética com base numa situação existencial concreta, em sua sensibilidade, cultura, gostos e preconceitos. Para esse autor, a obra de arte é uma possibilidade da liberdade de fruição do indivíduo e ela revive em cada um de uma maneira singular (ECO, 2003:40).

Wilder relembra que num determinado momento o escritor alcoólatra para continuar saciando sua vontade de beber, num ato de desespero resolve penhorar sua máquina de escrever. Essa cena ocorre quando o personagem sai decidido, perambulando em plena terceira avenida em Nova York, totalmente embriagado. Percebe-se que, um dado importante para o cineasta, era conceber as filmagens de modo realista nas ruas nova-iorquinas e não utilizando o artificialismo de cenas filmadas em estúdios. Desse modo, pretendia aprofundar uma problemática social, dando-lhe contornos reais com o ator Ray Milland no papel do alcoólatra Birnam:

“Além de todos os subterfúgios, truques e astúcias necessárias que um bebedor tem de usar para obter aquilo que deseja, destruindo todas as relações, o que me interessava era fazer um filme que se passasse em Nova York. Filmei a maioria das cenas nas ruas de Nova York. Na seqüência, por exemplo, em que Ray Milland tenta penhorar sua máquina de escrever, e vai de loja em loja, todas fechadas no feriado judaico do *Yom Kippur*, quis captar a atmosfera e os ruídos da *Third Avenue*, no qual se encontra a maioria das lojas de penhores (...). Ray Milland, com a barba por fazer, um terno amarrotado e a máquina de escrever debaixo do braço, teve de subir a *Third Avenue* procurando, cada vez mais desesperado, por uma loja de penhores aberta” (KARASEK, 1998:286).

Pode-se captar esse perambular do personagem alcoólatra como o de um *flâneur* que, segundo Walter Benjamin, é um indivíduo que desenvolve um escudo para estar na massa urbana e apenas na solidão do seu quarto relembra as imagens das ruas percorridas, não se deixando vincular aos padrões mercadológicos do espaço social. Para Benjamin, o

flâneur vivencia a atitude de um embriagado e caminha sem rumo pelas ruas. (BENJAMIM, 1989: 186)

Wilder também optou por filmar cenas realistas numa ala de alcoólatras num hospital em Nova York. Ele queria dar visibilidade ao mal-estar produzido por métodos de uma medicina que se utilizava de abordagens amedrontadoras e que buscava que o paciente ficasse plenamente constrangido e chocado:

“Fizemos outras cenas não em estúdio, mas nos cenários reais de Nova York: a cena em que Ray Milland vai para a ala dos alcoólatras do Bellevue Hospital após a queda na escada – depois as pessoas do hospital ficaram bastante bravas e prometeram nunca mais deixar uma equipe de filmagem entrar, pois não queríamos mostrar uma clínica maquiada, com enfermeiras sexy sorrindo bondosamente e médicos paternais, mas o horror de um quarto grande no qual doentes delirantes, em camas contíguas, estão completamente entregues à própria sorte, um lugar de onde os doentes são impedidos de fugir pela polícia. Mas havia um principalmente um enfermeiro, cujo duro cinismo representa um estágio importante no caminho da degradação cada vez maior de Ray Milland” (KARASEK, 1998: 288)

Um exemplo no filme é quando o paciente interpretado por Milland numa tentativa mal sucedida de fuga, pergunta: “É uma cadeia? E o enfermeiro responde, confirmando que é em parte isso: “Metade cadeia. Metade Hospital.” Nesse sentido, o cineasta pretendeu produzir uma reflexão de que como o hospital assume características de cadeia médica na modernidade. Nesse espaço muitas vezes, o médico que intervém sobre o corpo humano e promete curar tem o poder de esquadrihar e produzir uma vigilância permanente, classificando, distribuindo e acima de tudo julgando os comportamentos sociais.

As pistas deixadas por Billy Wilder em suas lembranças sobre seu processo criativo no filme *Farrapo Humano* remetem que ele não utilizava somente do realismo em suas cenas, mas também gostava de exprimir-se por meio de códigos simbólicos em suas filmagens. A idéia do cineasta em prender uma garrafa a um cordão numa janela e mostrar um homem preocupado que seu irmão não encontrasse esse objeto, já demonstrava a preocupação também em emitir textos simbólicos e não-verbais:

“Em *Farrapo Humano* tentei em geral utilizar símbolos. Já no início, depois de mostrar *Manhattan* em panorama, entro no apartamento, mostro as janelas, descubro as cortinas, e numa das janelas há uma garrafa de uísque presa a um cordão. Então o público se pergunta: por que essa garrafa pressa nesse cordão? O que isso quer dizer? Depois de três minutos os espectadores ficam sabendo que um homem está tentando esconder a garrafa de seu irmão para ficar com ela. Com isso a platéia já sabe que se trata de um filme sobre um alcoólatra” (KARASEK, 1998:291).

No decorrer do filme, Wilder aprofunda os códigos simbólicos e a emissão de textos não-verbais. É quando numa cena, o personagem alcoólatra chega a dizer que os círculos formados pelos copos no balcão do bar são como figuras geométricas perfeitas. Nesse momento, o cineasta cria representações oníricas ao ato de beber em exagero:

“(...) é aí que se introduz no filme uma tomada carregada de simbolismo. Ray Milland entra no bar, pede uma dose, e, com a umidade, o copo forma um círculo no balcão; depois do terceiro copo, o *barkeeper* quer limpar os círculos deixados pelo líquido: ‘Não limpe, Nat’, diz Ray Milland, ‘deixe-me um pequeno círculo vicioso’, e então começa a filosofar sobre o círculo, ‘a figura geométrica perfeita’, que não tem começo nem fim, como os dias de um bebedor” (KARASEK, 1998: 289).

Pode-se pensar que o cineasta, na relembração da criação dessa cena, propõe a presença de certos momentos surrealistas, em que o onírico seja uma resposta à realidade cotidiana que oprime o ser humano. Nesse sentido, surpreende-se uma proposta cinematográfica de crítica a uma sociedade que produz indivíduos distanciados de si mesmos e do mundo à sua volta. Dessa maneira, o alcoolismo pode ser entendido como uma forma de não pertencimento à vida em sociedade.

Para o sociólogo Certeau, as vivências oníricas não são desrealizações; pelo contrário, são resistências improvisadas pelos sujeitos sociais no cotidiano da vida urbana. Para este autor, existe um espaço poético e mítico habitando o próprio espaço estruturado por relações de poder (CERTEAU, 1998:172). Nessa vertente de análise, há na cidade planejada de Nova York uma cidade metafórica construída pelo personagem de Ray Milland que, com seus gestos e atitudes, transforma, altera, distorce, fragmenta e exagera a cidade. Nesta perspectiva, a busca do onírico no personagem alcoólatra não é desligamento de si. É uma proposta de religar o protagonista consigo mesmo. Esse religamento ocorre quando ele atinge o mundo da irrealidade por meio dos rituais dos delírios e devaneios, indo ao encontro daquilo que a realidade não lhe fornece.

Conclusão

Nesse artigo, buscou-se fazer uma interpretação das entrevistas do cineasta Billy Wilder sobre seu filme *Farrapo Humano*, atento à metodologia de crítica genética proposta

por Cecília Salles, entendendo que esse registro oferece meios para o pesquisador apreender o método e o processo criativo de um artista. Segundo a autora, não basta apenas produzir a descrição desses registros, mas, sobretudo, deve-se proceder à interpretação do material recolhido, observando a relação de cada índice com o todo (SALLES, 1998).

Fazer uma análise de crítica genética das entrevistas desse cineasta é uma possibilidade de salvar reminiscências sobre seu processo criativo, na medida em que podem ser silenciadas e apagadas na memória oficial da contemporaneidade e do cinema norte-americano. Segundo o filósofo Walter Benjamin, salvar determinadas vozes do passado significa impedir que sejam esquecidos valores e projetos sociais questionadores de problemáticas sociais (BENJAMIN, 1985:224-225).

Referências bibliográficas

ANDRADE, Ana Lúcia M. de. *O entretenimento inteligente: a narrativa cinematográfica de Billy Wilder*. São Paulo, Usp, 2000.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1994.

CIMENT, Michel. *Hollywood*. São Paulo, Brasiliense, 1988.

ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

KARASEK, Hellmuth. *Billy Wilder e o resto é loucura*. São Paulo, Dórea Books and Art, 1998.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado – Processo de criação artística*. São Paulo: Annablume, 1998.

