

Como, em que condições e por que apareceram esses seres fabulosos que nós chamamos *stars*? São produtos e são ídolos. São divinos e são mortais... O que eles nos dizem sobre nossa civilização?, nossa sociedade?, nosso tempo? O que nos dizem sobre nós mesmos?

O fenômeno das estrelas de cinema é aqui estudado nas suas dimensões econômicas, sociais, culturais, estéticas e também míticas.

O *star system* que fez a glória de Hollywood morreu. Mas as estrelas do passado ressuscitam: Louise Brooks, Garbo, Marlene, Marilyn adquiriram esta sobrevida que nós chamamos imortalidade. Elas vão atravessar os anos-luz. E o nosso tempo suscita novas estrelas, numa nova glória...

EDGAR MORIN

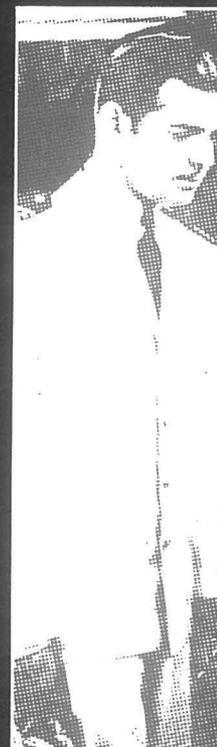
Diretor de Pesquisas do Centro Nacional de Pesquisas Científicas. Seu trabalho refere-se à antropologia fundamental e à sociologia contemporânea. *As estrelas: mito e sedução no cinema* está na fronteira entre uma e outra.

JOSÉ OLYMPIO
EDITORA

E D G A R M O R I N

AS ESTRELAS

MITO E SEDUÇÃO NO CINEMA



JOSÉ OLYMPIO
EDITORA

O sociólogo francês Edgar Morin já definiu a cultura como um sistema que contamina, segundo seus entrelaçamentos, a vida real de imaginário e o imaginário de vida real. Nada mais natural, portanto, que suas pesquisas sobre a cultura de massas o levassem a um estudo aprofundado sobre o cinema, meio de comunicação que serviu, durante todo o século XX, como arena para este comércio simbólico entre fantasia e realidade. Nada mais natural, também, que Morin elege-se como objeto de análise no cinema aquilo que ele apresentou historicamente como a tradução mais completa dessa relação de consumo imaginário: o fenômeno das estrelas.

A idéia de um livro teórico sobre as estrelas do cinema pode despertar dois tipos de prevenção. Aqueles que cresceram amando — ou aprenderam a amar retroativamente — mulheres como Rita Hayworth, Marilyn Monroe ou Brigitte Bardot sabem que o que elas têm de melhor escapa ao registro da razão. Ficariam portanto insatisfeitos com uma abordagem que reduzisse a magia a uma engrenagem da superestrutura ideológica que nos domina, a sedução a um subproduto do desenvolvimento da indústria cultural. Por outro lado, os mais ortodoxos, suspeitando em Morin o cinéfilo inveterado que ele sempre foi, poderiam talvez alimentar a expectativa de um livro alienado, laudatório, cego às determinações econômicas e sociais de qualquer processo da cultura.

Edgar Morin agrada a gregos e troianos. Neste livro, publicado originalmente na França em 1972, ele prova que

AS ESTRELAS MITO E SEDUÇÃO NO CINEMA

EDGAR MORIN

AS ESTRELAS
MITO E SEDUÇÃO NO CINEMA

Tradução
LUCIANO TRIGO

JOSÉ OLYMPIO
E D I T O R A

Título do original francês
LES STARS

© Editions du Seuil, 1972

Direitos adquiridos para a língua portuguesa, no Brasil, pela
LIVRARIA JOSÉ OLYMPIO EDITORA S.A.
Rua Marquês de Olinda, 12
Rio de Janeiro, RJ — República Federativa do Brasil
Printed in Brazil / Impresso no Brasil

ISBN 85-03-00360-0
(Edição original: ISBN 2-02-000609-X
Éditions du Seuil, Paris, France)

Capa
ROGÉRIO MEIER

Editoração
FÁBIO FERNANDES DA SILVA

Revisão técnica
ASSOCIAÇÃO DE CRÍTICOS DE CINEMA
DO RIO DE JANEIRO
(Supervisão de
CARLOS ALBERTO DE MATTOS)

Diagramação
ANTONIO HERRANZ

Arte-final
JOATAN SOUZA DA SILVA

Revisão
ANDÓCIDES BORGES DE LEMOS, FILHO
ROMEU FIGUEIREDO BARBOSA
MARCO ANTONIO CORRÊA
FÁTIMA CARONI
JOAQUIM DA COSTA

CIP-Brasil. Catalogação-na-fonte
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ.

M85e Morin, Edgar, 1921-
As estrelas: mito e sedução no cinema / Edgar Morin; tradução [da 3. ed. fran-
cesa] Luciano Trigo. — Rio de Janeiro : José Olympio, 1989.

Tradução de : Les stars.

1. Cinema — História e crítica. 2. Cinema — Aspectos sociais. 3. Personali-
dades do cinema. 4. Mito cinematográfico. I. Título.

89-0775

CDD — 791.43
CDU — 791.43

*O selvagem adora ídolos de pau e
pedra; o homem civilizado, ídolos de
carne e sangue.*

BERNARD SHAW

SUMÁRIO

PREFÁCIO À TERCEIRA EDIÇÃO FRANCESA	ix
INTRODUÇÃO	xiii

AS ESTRELAS MITO E SEDUÇÃO NO CINEMA

PRIMEIRA PARTE

A ÉPOCA DAS ESTRELAS

Gênese e metamorfose das estrelas (1910-1960)	5
Deuses e deusas	23
A liturgia das estrelas	49
A estrela-mercadoria	73
A estrela e o ator	79
A estrela e nós	95

SEGUNDA PARTE

AS ESTRELAS DA ÉPOCA

A virada: James Dean	111
O crepúsculo do <i>star system</i> e a ressurreição das estrelas	121
O refluxo e a crise do cinema	122
O crepúsculo do <i>star system</i>	126
O problema geral	129
A tragédia de Marilyn	130
O herói problemático	132
As estrelas sem <i>star system</i>	133

APÊNDICE

O cômico e a estrela	139
1. Os idiotas	140
2. O mistério de Carlitos	143
Ava Gardner	151
Ava Gardner explode em Hollywood	152
Nascimento de uma divindade	153
A mulher total	155
Uma longa carreira	156
Os amores impossíveis	157
Referências cronológicas	159

Prefácio
à terceira edição
francesa

O CINEMATÓGRAFO foi concebido para estudar o movimento: tornou-se o maior espetáculo do mundo moderno. A câmara de filmar parecia destinada a decalcar o real: começou a fabricar sonhos. A tela parecia dever apresentar ao ser humano um espelho: ela ofereceu ao século XX semideuses, as estrelas do cinema.

Essas semidivindades, criaturas de sonho resultantes do espetáculo cinematográfico, são estudadas aqui enquanto mito moderno.

Nesse sentido, as estrelas do cinema constituem um material exemplar para ilustrar um problema recorrente nas minhas pesquisas de sociologia contemporânea: o da mitologia, e mesmo o da magia, em nossas sociedades ditas racionais. Este livro se interessa por aquilo que era (e continua) rejeitado como insignificante ou frívolo pela sociologia oficial. Todavia, e ainda que hoje eu enxergue tudo isso com um pouco mais de sarcasmo,¹ *As estrelas* não releva a “desmitificação”, em que uma vulgata pretensamente marxista deforma os mitos vividos, nos quais só vêem ilusões subalternas destinadas a “alienar” as massas ingênuas.

Aqui, o fenômeno foi levado a sério: as estrelas são seres ao mesmo tempo humanos e divinos, análogos em alguns aspectos aos heróis mitológicos ou aos deuses do Olimpo, suscitando um culto, e mesmo uma espécie de religião.

Naturalmente, não é preciso levar o problema muito a sério, como fazem certos intelectuais que acreditam que, nas salas de

¹ Hoje repudio o tom de ironia superior que por vezes assumo. Estou cada vez mais convencido de que a insolência nunca é necessária ao se tratar de um fenômeno, e de que a crítica deve primeiro se exercer sobre si mesma para conservar algum valor fora de si.

cinema, só eles são capazes de distinguir entre o espetáculo e a vida. Os espectadores fazem essa distinção. Mas, no que concerne às estrelas, essa distinção se dissolve: a mitologia das estrelas se situa num território misto e confuso, entre a crença e o divertimento. A religião das estrelas seria como uma religião sempre embrionária e sempre inacabada. Em outras palavras: o fenômeno das estrelas é simultaneamente estético-mágico-religioso, sem ser jamais, exceto num limite extremo, totalmente um ou outro.

Como situar e compreender este fenômeno? Só se pode fazê-lo de uma maneira multidimensional, isto é, relacionando-o com: 1. os caracteres filmicos da presença humana na tela e a questão do ator; 2. a relação espectador-espetáculo, isto é, os processos psicoafetivos de projeção-identificação particularmente vivos nas salas escuras; 3. a economia capitalista e o sistema de produção cinematográfica; 4. a evolução sócio-histórica da civilização burguesa.

Esta análise revela claramente que a mitologia das estrelas não poderia ser considerada uma ilha de ignorância, de infantilidade, de religiosidade, no seio de uma civilização moderna que seria essencialmente racional. Ao contrário, é justamente o desenvolvimento da modernidade, isto é, da vida urbana e burguesa, que suscitou e levou adiante os mitos das estrelas. De resto, os principais portadores da mitologia das estrelas, as mulheres e os jovens, são ao mesmo tempo os elementos “bárbaros”, os menos integrados culturalmente na nossa sociedade, e as forças culturalmente ativas da modernidade. Abordo neste livro a questão das mulheres e dos jovens, que reencontrarei em todos os meus trabalhos ulteriores de sociologia contemporânea, como as forças mais avançadas e mais atrasadas de nossa sociedade: este problema está ligado aos fenômenos que analisei em *La rumeur d'Orléans*² como sendo os da *Idade Média moderna*.

Ao mesmo tempo, um tema como o das estrelas me parece ainda mais fascinante por nos obrigar a relacionar arcaísmo e modernidade, em vez de os separar como se faz correntemente,

² *Éditions du Seuil*, 1969.

levando-nos a considerar tais fenômenos não somente do ponto de vista contemporâneo, mas também do ângulo antropológico: este tema, eflorescência histórica da economia capitalista e de uma civilização burguesa, responde às aspirações antropológicas profundas que se exprimem no plano do mito e da religião. A estrela-deusa e a estrela-mercadoria, duas faces de uma mesma realidade, nos reenviam, respectivamente, à antropologia fundamental e à sociologia do século XX. Esse tema me parece assim mais estrategicamente rico do que nunca.

Mais ainda, ao reler e rever este livro, percebi que já estava no cerne da minha problemática. Tento situar as estrelas simultaneamente do ponto de vista de uma sociologia fenomenal moderna e do ponto de vista de uma antropossociologia generativa que se esforça em reconhecer os princípios organizadores fundamentais a partir dos quais os fenômenos se atualizam e se desenvolvem historicamente.

Por isso retoquei pouca coisa. Mas foi preciso completar. De fato, escrito em seguida a *Cinéma ou l'homme imaginaire*,³ este livro foi publicado em 1957, quando o cinema já em crise se esforçava por salvar-se relançando as estrelas. Quando aparece a segunda edição, em 1962, o novo curso que se inicia é ainda impreciso. É no decênio 1960-1970 que se opera uma reviravolta radical, que abre um novo capítulo na história das estrelas. É por isso que boa parte do que estava escrito no presente deve ser lido no passado — e foi necessário concluir com um novo capítulo, no qual o crepúsculo do *star system* é acompanhado pela ressurreição gloriosa das estrelas desaparecidas. Hoje, ainda que a história das estrelas esteja longe de terminar, podemos englobar um ciclo completo: de um nascimento a um apogeu, de um apogeu a uma morte, de uma morte a uma ressurreição.

Janeiro de 1972

³ Éditions de Minuit, 1956.

NUMA IMENSA PARTE DO GLOBO, num imenso setor da produção cinematográfica, os filmes gravitam em torno de um tipo solar de vedetes justamente denominado estrela ou *star*.

Os nomes e os rostos das estrelas devoram os cartazes publicitários. É muito lentamente que o realizador começa a emergir do anonimato. Ainda se diz freqüentemente "o filme *de* Garbo, *de* Bardot, *de* Belmondo". Com toda a justiça, aliás: uma estrela pode impor modificações de roteiro e de diálogo aos autores do filme. Foi assim que Marcel Áchard e Marc Allegret tiveram que se submeter às exigências de Charles Boyer no filme que se tornou finalmente *Orage*. Uma estrela pode até mesmo impor um assunto ou um diretor ao produtor, como fez Jean Gabin em *A bandeira*, *O demônio da Argélia* e *Camaradas*, que Duvivier ou Carné talvez não tivessem conseguido realizar sem a sua intervenção. Há mesmo um momento em que a estrela escolhe seus colegas, seu roteirista, seu diretor e se torna seu próprio produtor, como Eddie Constantine e Alain Delon na França, John Wayne e Burt Lancaster nos Estados Unidos.

Certos realizadores foram livres para escolher suas estrelas, mas durante muito tempo, em Hollywood, não foram livres para não escolher estrelas. O nascimento de uma estrela é o acontecimento mais faustoso que a indústria cinematográfica pode conhecer. Em 1938-1939, Deanna Durbin salvou a Universal da falência. Ameaçada pela televisão a partir de 1948, Hollywood procurou e encontrou durante alguns anos sua salvação não somente na tela panorâmica, como também no lançamento de *superstars* como Marilyn Monroe.

Por isso, na composição dessa mistura que é um filme, a estrela pode ser o ingrediente mais precioso, e portanto o mais ca-

ro. Cachês fabulosos distinguem as estrelas dos outros atores. Os rendimentos das grandes estrelas de Hollywood já ultrapassaram os dos mais importantes produtores. Por volta de 1960, na França, Gabin, Belmondo e Jeanne Moreau valiam de 20 a 40 milhões de francos antigos para filmes cujo orçamento oscilava entre 100 e 200 milhões. Já entre os anos 1965 e 1970, Catherine Deneuve valeu 130 milhões por *Tristana* (muito mais que Buñuel, o diretor), Brigitte Bardot atingiu os 150 milhões e Alain Delon 200 milhões, enquanto o orçamento de muitos filmes continuava entre 100 e 200 milhões.

O papel das estrelas transcendeu amplamente a tela de cinema. Em 1937, elas eram "madrinhas" de 90% dos grandes programas de rádio americanos, e hoje praticamente não existe um programa de televisão do qual não participe uma *guest star*. Estrelas continuam a anunciar produtos de higiene, cosméticos, concursos de beleza, competições esportivas, lançamentos literários, campanhas de caridade e eventualmente eleições: nos Estados Unidos, as estrelas participam ativamente das campanhas políticas. Um produtor chegou a ter a idéia de consolar a mulher de Sacco, no momento da execução do mártir, com a presença de Bette Davis (que não se prestou a essa exibição). Respondendo à inumerável quantidade de cartas que lhes é dirigida diretamente ou através do correio sentimental de algumas revistas, as estrelas passaram a desempenhar um papel tutelar, conselheiro, consolador.

Na época em que reinava o *star system*, isto é, até os anos 50, 500 jornalistas estavam estabelecidos em Hollywood para alimentar o mundo com informações, fofocas e confidências sobre as estrelas. Em seu livro *America at the movies*, Margaret Thorp estima que partiam diariamente de Hollywood 100 mil palavras, o que tornava a cidade a terceira maior fonte de informações dos Estados Unidos, depois de Washington e Nova York. Hoje em dia, as fotografias das estrelas continuam a aparecer em primeiro plano em jornais e revistas. Sua vida privada é pública, sua vida pública é publicitária, sua vida na tela é surreal, sua vida real é mítica.

Nunca um ator de teatro chegou a esse nível de vedetismo. Nunca uma vedete pôde desempenhar um papel tão importante

no e além do espetáculo... Foi o cinema que inventou e revelou a estrela. Mas aqui aparece um primeiro paradoxo. A estrela parece estar no centro solar do cinema. No entanto, o *star system* surgiu tardiamente, após 15 anos de evolução anônima, no sistema de produção de filmes. Este fenômeno original não tem nada de inato, nem aparentemente nada de necessário. Nada na natureza técnica e estética do cinema fazia prever o surgimento da estrela. Ao contrário, o cinema podia ignorar o ator, sua representação e mesmo a sua presença, substituindo-o vantajosamente por crianças, amadores, objetos, desenhos animados. E contudo, capaz de eliminar o ator, o cinema inventou a estrela; e pratica sua hipótese mesmo que a estrela não participe minimamente de sua essência. A estrela é tipicamente cinematográfica e não tem, no entanto, nada de especificamente cinematográfico. É esta especificidade não-específica que é preciso, se possível, esclarecer e primeiramente descrever.

AS ESTRELAS

MITO E SEDUÇÃO NO CINEMA

PRIMEIRA PARTE

A ÉPOCA DAS ESTRELAS

Gênese
e metamorfose
das estrelas
(1910-1960)

DESDE O SEU NASCIMENTO, o cinema sonhou recorrer a vedetes consagradas do teatro. May Irvin e John Rice uniram seus lábios em *O beijo*, de Raff e Gammon. Sarah Bernhardt, os atores da *Comédie Française* prestaram sua contribuição ao filme de arte. Mas a era das vedetes de teatro, em papéis e cenários teatrais, foi efêmera.

A estrela se constitui ao lado dos novos heróis de filmes que são interpretados por atores anônimos e pobres. Os personagens das histórias em quadrinhos, Nick Carter, Fantomas, invadem a tela. Para Nick Carter chegaram subitamente, dos quatro cantos do globo, as primeiras cartas de amor. Mas Nick Carter não é uma estrela: é um herói de filme. Ignora-se o nome de seu intérprete, Liebel.

Paralelamente, os heróis cômicos espontaneamente batizados Max, depois Fatty, Picratt etc., pelo público, anunciam as estrelas. Enquanto o intérprete, se bem que ainda anônimo, começa a fazer sentir suas exigências. Max Linder, contratado pela Pathé em 1905 por um cachê de 20 francos, ganha, em 1909, 150 mil francos por ano.

Está próxima a etapa decisiva na qual a figura do intérprete se libertará da personagem, como de uma crisálida; será também necessário que as personagens se diversifiquem, que o herói único das séries dê lugar a múltiplos heróis, diferentes embora parecidos, segundo os filmes. À medida que o nome do intérprete se torna tão ou mais forte que o da personagem, começa a se operar enfim a dialética do ator e do papel, na qual surgirá a estrela.

De fato, os filmes se metamorfoseiam sob a pressão de uma força cada vez mais insistente: o papel do amor aumenta e ganha importância no filme. O rosto feminino sobe ao zênite da tela.

A estrela está em fermentação na heroína e no herói. Zukor percebe rapidamente que o público quer vedetes e por isso recorre a Sarah Bernhardt, compra os “filmes de arte” franceses, funda a *Famous Players* (1912-1913).

Os *famous players* já não serão as velhas vedetes do palco, mas rostos novos e adoráveis. Carl Laemmle traz Mary Pickford da *Biograph*, oferecendo-lhe um contrato de 195 dólares. Os produtores, que até então procuravam introjetar seu próprio nome ou o de suas empresas no imaginário do público, lançam a partir daí as estrelas. A era do *star film* acabou. Começam os filmes das estrelas.

Essas novas vedetes surgem a partir de personagens de heroínas ou heróis que representam. Embora determinados por elas, também as determinam: a partir de 1914, Tebo Mari se recusa a usar barba para representar Átila, e, pelos mesmos motivos capilares, Alberto Capossi rejeita o papel de São Paulo (Emílio Ghione, “O cinema italiano”, *Art Cinématographique*, VII, p. 46): nascem as primeiras estrelas.

De 1913-1914 a 1919, a estrela se cristaliza simultaneamente nos Estados Unidos e na Europa. Mary Pickford, Little Mary, é a primeira e exemplar estrela: seu título de *noivinha do mundo* a oferece à projeção-identificação do espectador. Na mesma época aparece a diva italiana: Francesca Bertini, melodramática, possessa de amor. E a *vamp* dinamarquesa importada pelos Estados Unidos, Theda Bara, que introduz o beijo na boca — não o beijo teatral de Raff e Gammon — mas a longa união na qual a mulher-vampiro suga a alma de seu amante. Pouco depois de 1918, Cecil B. de Mille lançará o modelo de mulher bela, provocante e excitante, que imporá a Hollywood os cânones de “beleza-juventude-sex-appeal”.

Ao mesmo tempo surgem as primeiras estrelas masculinas, não ainda os “ídolos do amor”, mas continuadores dos prestigiosos heróis dos primeiros filmes, atletas acrobáticos e lutadores. Conseguem, à força dos saltos de Douglas Fairbanks ou ao preço

das valorosas cavalgadas de Tom Mix, fazer triunfar os seus nomes.

Em 1919, o conteúdo, a direção e a publicidade dos filmes gravitam ao redor da estrela. O *star system* é, desde então, o coração da indústria cinematográfica.

É então que se abre, de 1920 a 1931-1932, a era gloriosa. Alguns grandes arquétipos polarizam a tela. A virgem inocente ou rebelde, com imensos olhos crédulos, de lábios entreabertos ou suavemente sarcásticos (Mary Pickford e Lilian Gish nos Estados Unidos, Suzanne Grandais na França), a *vamp*, saída das mitologias nórdicas, e a grande prostituída, saída das mitologias mediterrâneas, se diferenciam e se confundem no seio do grande arquétipo da *femme fatale*. Esta se universaliza rapidamente. A partir de 1922, Shoharo Hanavagi introduz a *vamp* no cinema japonês.

Entre a virgem e a mulher fatal, surge a divina, tão misteriosa e soberana quanto a *femme fatale*, tão profundamente pura e destinada ao sofrimento quanto a jovem virgem. A divina sofre e faz sofrer. Garbo encarna “a beleza do sofrimento”, diz Balazs (*Theory of film.*, p. 288). “É o sofrimento da solidão... O seu olhar pensativo vem de longe” (*Ibid.*) Ela está perdida em seus sonhos, aliás inacessíveis. Daí o seu mistério divino. O ídolo esquizofrênico se opõe à mulher presente demais, à amiga, à irmã que não atrai a adoração, ou seja, o amor. Ela transcende a *femme fatale* por sua pureza de alma.

Os grandes arquétipos masculinos se ampliam. O herói cômico se impõe no longa-metragem. Ao redor dos heróis da justiça, da aventura, da ousadia, descendentes fílmicos de Teseu, Hércules e Lancelote, cristalizam-se os grandes gêneros épicos.

Ao herói da aventura junta-se o herói do amor, jovem inicialmente fatal, de traços efeminados, o olhar em brasa. Entre esses dois arquétipos, Rodolfo Valentino opera uma espécie de síntese perfeita. *Sheik* árabe, senhor romano, aviador, deus que morre, renasce e se metamorfoseia, como Osíris, Átis, Dionísio, herói de feitos inomináveis, ele permanece, antes de tudo, ídolo do amor.

Ao apogeu na tela corresponde o apogeu da vida mítico-real das estrelas de Hollywood. Sublimes, excêntricas, mandam construir imitações de castelos feudais, mansões em forma de templos

antigos, com piscinas de mármore, estábulos, estradas de ferro particulares. Vivem muito longe, muito acima dos mortais. Consumem as suas vidas no capricho e no jogo. Amam-se e difamam-se, e seus amores confusos são tão fatais na vida como nos filmes. Ignoram o casamento, a não ser com príncipes e aristocratas. Pola Negri concede sucessivamente sua mão ao conde Eugène Donski e ao príncipe Serge Mdivani. Uma adoração exaltada as envolve.

A morte de Rodolfo Valentino é o momento culminante da grande época das estrelas. Duas mulheres se suicidam diante da clínica onde Valentino acaba de expirar. Seus funerais transcorrem em meio à histeria coletiva. Seu túmulo jamais deixará de ter flores.

Garbo, presente-ausente entre nós, testemunha hoje a grandeza passada das estrelas. Grande demais para um cinema que se tornou muito pequeno, só muito dificilmente concede rodar de tempos em tempos alguns filmes antes de se fechar no silêncio. Sobrevivente do crepúsculo dos deuses, seu mistério e sua solidão permitem medir a amplitude que eles atingiram. Como em sinal de luto, bem como para se proteger da corrupção do mundo e do tempo, ela dissimula seus traços sob um chapéu sem graça e óculos de lentes grossas e escuras. E é o seu rosto imortal que nossa lembrança vê resplandecer sob seu véu.

Aproximadamente a partir de 1930, o cinema, que se transforma, vai transformar as estrelas.

Os filmes se tornam mais complexos, mais “realistas”, mais “psicológicos”, mais alegres.

Os grandes gêneros cinematográficos — fantástico, amor, aventura, policial, comédia etc. — certamente já tinham começado a se enriquecer através de transfusões recíprocas. Certos temas, como o amor, se difundiram em todas as categorias de filme; além disso, cada gênero tendia mais ou menos a integrar como tema menor o que poderia ser a pedra angular de um outro. Em outras palavras, uma evolução natural e progressiva tendia a reunir no interior de cada filme elementos inicialmente espalhados pelos gêneros especializados.

Esta evolução está ligada, como veremos, à evolução e ao aumento do público cinematográfico. Ela é estimulada pela busca do lucro máximo. A multiplicação dos temas (amor, aventuras, comédias) dentro de um mesmo filme traduz um esforço de responder ao maior número de exigências específicas possível, ou seja, de se dirigir a um público potencialmente total. O encarecimento da produção de um filme, resultante dos aperfeiçoamentos técnicos e da integração do sistema sonoro, e a redução da frequência, a partir da crise de 1929, fornecem estímulos mais ou menos sincrônicos no sentido dessa complexidade temática.

Além disso, o cinema sonoro subverte o equilíbrio entre real e irreal estabelecido pelo cinema mudo. A verdade concreta dos ruídos, a precisão e as nuances das palavras, se ainda estão em parte contrabalançadas pela magia das vozes, do canto e da música, como veremos, determinam também um clima "realista". Daí, aliás, o desprezo dos cineastas pela nova invenção, que, a seus olhos, tirava do filme o seu encanto...

Em contrapartida, Hollywood opera sob o signo do otimismo para fazer esquecer os efeitos da "grande depressão" sobre seu público. O *happy end* torna-se uma exigência, um dogma. A maioria dos filmes ganha as cores de uma amável fantasia. Um gênero novo, a comédia ligeira, triunfará depois de *Aconteceu naquela noite*, de Frank Capra. Essa nova estrutura otimista favorece a "evasão" do espectador e, nesse sentido, foge ao realismo. Mas, por outro lado, os conteúdos místicos dos filmes são "profanizados", regressam ao terra-a-terra.

Enfim, já esporadicamente sob influência da crise (*O pão nosso*, de King Vidor), depois com o impulso das grandes correntes progressistas do *New Deal*, os temas sociais irrigam o cinema americano com uma seiva realista (*Fúria*, *O galante mr. Deeds*, *As vinhas da ira* etc.);

Todos esses dados precipitam e orientam a evolução do filme, mas esta evolução é em si mesma determinada por outra corrente profunda, que é o aburguesamento do imaginário cinematográfico.

Espectáculo plebeu em sua origem, o cinema se tinha apropriado dos temas do folhetim popular e do melodrama, nos quais

se encontram em estado quase fantástico os arquétipos originais do imaginário: acasos providenciais, a magia do duplo (sósias, gêmeos), aventuras extraordinárias, conflitos edipianos envolvendo padrastos e madrastas, órfãos, segredo de nascimento, inocência ultrajada, morte-sacrifício do herói. O realismo, o psicologismo, o *happy end* e o humor revelam precisamente a transformação burguesa deste imaginário.

As projeções-identificações que caracterizam a personalidade no estágio burguês tendem a aproximar o imaginário e o real, que procuram alimentar-se um do outro.

O imaginário burguês aproxima-se do real ao multiplicar os sinais de verossimilhança e credibilidade. Atenua ou minimiza as estruturas melodramáticas para substituí-las por intrigas que se esforçam por ser plausíveis. Daí o que se chama "realismo". Os componentes do realismo já não são o acaso, a "possessão" do herói por uma força oculta, mas as motivações psicológicas.

O mesmo movimento que aproxima o imaginário do real aproxima o real do imaginário. Em outras palavras: a vida da alma se amplia, se enriquece, se hipertrofia mesmo, no interior da individualidade burguesa. A alma é precisamente o lugar de simbiose no qual imaginário e real se confundem e se alimentam um do outro; o amor, fenômeno da alma que mistura de maneira mais íntima nossas projeções-identificações imaginárias e nossa vida real, ganha mais importância.

É dentro desse quadro que se desenvolve o romantismo burguês. O imaginário se envolve muito mais diretamente com o real, e o real com o imaginário. O laço afetivo entre espectador e herói torna-se tão pessoal, no sentido mais egoísta da expressão, que o espectador passa a temer aquilo que antes exigia: a morte do herói. O *happy end* substitui o fim trágico. A morte e a fatalidade recuam diante de um otimismo providencial.

As linhas de força realistas, psicológicas, otimistas etc. determinam a evolução do filme de forma particularmente nítida a partir de 1930. Isso significa que o público cresce progressivamente; inicialmente popular e infantil, ele passa a ser constituído por pessoas de todas as idades e camadas da sociedade. Isso significa também que, depois de 1930, se acelera o movimento de

acesso das massas populares aos níveis psicológicos da individualidade burguesa.

A ascensão sociológica das classes populares, fenômeno-chave do século XX, deve ser considerada um fenômeno humano total. Através da dialética da luta de classes e do desenvolvimento técnico, o mesmo movimento se manifesta no socialismo e no comunismo, no plano político e social. No plano da vida afetiva e cotidiana, ele se traduz em novas afirmações, em novas participações da individualidade.

A vida afetiva, como dissemos, é ao mesmo tempo imaginária e prática. Os homens e mulheres das camadas sociais em ascensão já não acalentam apenas sonhos desencarnados. Tendem a viver seus sonhos o mais intensamente, o mais precisamente e o mais concretamente possível; eles os assimilam em sua vida amorosa. Marcham rumo à civilização da alma burguesa, isto é, ao bovarismo.¹

A melhoria das condições materiais de existência, as conquistas sociais, por mais restritas que tenham sido (férias pagas, redução da jornada de trabalho), as novas necessidades e as novas formas de lazer tornam cada vez mais presente uma reivindicação fundamental: o desejo que cada um tem de viver a sua vida, isto é, viver seus sonhos e sonhar a vida.

Um movimento natural faz as massas ascenderem ao nível afetivo da personalidade burguesa. Suas necessidades são moldadas pelos modelos-padrão reinantes, que são os da cultura burguesa. Elas são excitadas e canalizadas pelos meios de comunicação que a burguesia controla. Dessa forma, o aburguesamento do imaginário cinematográfico corresponde ao aburguesamento da psicologia popular.

Uma vez que as necessidades de assimilação afetiva se dirigem em primeiro lugar aos heróis dos filmes, as estrelas foram o primeiro objeto dessa transformação. Certamente os heróis continuam heróis, isto é, modelos e mediadores. Mas, combinando cada vez mais intimamente, e de forma variada, o excepcional e o

¹O autor se refere ao comportamento da personagem-título de *Madame Bovary*, de Flaubert. (N. da Edição Brasileira).

habitual, o ideal e o cotidiano, eles passam a oferecer a identificação de pontos de apoio mais e mais realistas.

Em 1931, James Cagney atirou uma *grapefruit* no olho de Mae Clark. Esse gesto sem nobreza iria desencadear uma multiplicação de comportamentos vulgares, seguidos de atos cômicos, expressões perplexas, inabilidades (comédias alegres). O trivial e o cômico se tornam compatíveis com a estrela. Esta já não é um ídolo de mármore. Mesmo o seu rosto passa a corresponder às normas "realistas" da maquiagem (o uso dessas aspas é necessário, porque mesmo uma maquiagem "realista" transforma a realidade do rosto). As pinturas carregadas do rosto no cinema mudo "escondiam a fisionomia sob a máscara de uma beleza fantástica... Mas o realismo do filme moderno mudou isso. A arte do maquiador consiste hoje em evitar todo artifício" (Stephen Watts, *La technique du film*, p. 83).

No seu limite, o realismo tende pura e simplesmente a eliminar a estrela (filmes neo-realistas italianos). Mas só muito raramente esse limite é atingido, porque o filme, precisamente, se situa dentro do horizonte do imaginário burguês. O exemplo do *happy end* é significativo. O espectador que prefere as vantagens consoladoras da felicidade (predominância da identificação) às vantagens purificadoras da morte do herói (predominância da projeção) sustenta igualmente um mito latente de imortalidade — o filme termina com um beijo extático, imobilizado, como que envolto em papel celofane. Esse otimismo do *happy end* dissimula, na verdade, uma angústia em relação à morte ainda mais intensa que na fase plebéia (morte do herói). O agravamento da angústia da morte caracteriza aliás a consciência burguesa; manifesta-se, no quadro do realismo, pela evasão da realidade. Mas, se essa imortalidade artificial sustenta o prestígio mítico da nova estrela, não lhe traz por outro lado nenhum privilégio em relação à estrela dos grandes tempos. Ao contrário, a antiga estrela não temia mergulhar na morte. A imortalidade é sinal de uma fragilidade nova da estrela-deusa.

De certa forma, as estrelas-deusas tendem portanto a "profanar-se", mas sem perder suas qualidades míticas elementares. Do mesmo modo e pela mesma razão, os poucos grandes ar-

quétipos cedem lugar a uma multidão de heróis-deuses de média grandeza.

A beleza-juventude que fixava a idade ideal das grandes estrelas femininas entre 20 e 25 anos, e das masculinas entre 25 e 30, se torna mais elástica. A partir de 1930, surgem os heróis maduros do teatro burguês na França (Victor Francen, Jean Murat); e, a partir de 1940, em Hollywood, os Clark Gable, Gary Cooper, Humphrey Bogart etc. inauguram suas carreiras de homens bem vividos. A heroína max-factorizada poderá chegar aos 40 anos. Na outra extremidade da escola surgem os adolescentes. As estrelas passam a cobrir um espectro mais amplo de gerações. Cobrem igualmente um leque fisionômico cada vez maior: belezas que fogem ao padrão, feios interessantes passam a impor seu charme particular.

Os antigos arquétipos se desfazem, cedendo lugar a múltiplos subarquétipos, mais fiéis aos tipos empíricos. Mas não desaparecem totalmente: no horizonte "realista", renasce sem cessar a virgem inocente — a Michèle Morgan de *Mulher fatal*, a Etchika Chureau de *Enfants de l'amour* —, o herói justiceiro — o Alan Ladd de *Os brutos também amam* — e o herói trágico que morre — o Jean Gabin de *Cais das sombras*. Mas ao mesmo tempo a virgem inocente e a noivinha teimosa se transformam progressivamente na "mulher chique, na *feminine-masculine girl*, simultaneamente *sweetheart* e *buddy*, amante e companheira.

A esta decadência da virgem corresponde a decadência, muito mais acentuada, da *vamp*. Esta, semifantástica na sua frigidez destrutiva, já não pode adaptar-se ao novo clima realista sem parecer ridícula. Torna-se assim personagem secundária e cômica: a piteira longa e os olhares fatais provocam risos. As estrelas *vamp* mudam de papel: Marlene Dietrich se humaniza e coloca seu erotismo a serviço de um grande coração.

Ao mesmo tempo, o puro justiceiro assexuado do faroeste erotiza-se e admite a fraqueza amorosa. Também ele se humaniza, a seu modo. O herói acrobático torna-se esportivo. Não mais um arcanjo destruidor de demônios, mas um aventureiro vigoroso. Os ardentes Aquiles, Teseu e Hércules são de agora em diante rapazinhos robustos (James Cagney, Alan Ladd), que não

conservam, a não ser no uso da pistola, sua antiga e maravilhosa infalibilidade. Todos possuem um coração aberto ao amor. Reciprocamente, os anteriormente efeminados jovens ganham em esportividade, em alegria. O herói cômico, infantil e assexuado, se torna um potencial sedutor da heroína. A virilidade é introjetada no pateta tímido.

Essas fragmentações e seus agregados tipológicos são dominados, contudo, pelo aparecimento, a partir de 1949, de dois arquétipos-síntese que tendem a renovar o brilho da estrela.

A antiga *vamp*, ao desagregar-se, libertou uma energia erótica que se distribuiu por todos os outros tipos de estrela. A mulher chique desinibida, cantora de cabaré ou bailarina de teatro de revista, já incorporava parte do *sex-appeal* da *vamp*. Paralelamente, a *ex-vamp* tornava-se, ela própria, uma mulher chique sob aparência provocante. Mas uma espécie de síntese da *vamp*, da amorosa e da virgem se processa no *glamour* para produzir a *good-bad-girl*. A *good-bad-girl* possui um *sex-appeal* igual ao da *vamp*, à medida que se apresenta como mulher impura: roupas leves, atitudes ousadas e carregadas de insinuações, subentendidos, relações suspeitas. Mas o fim do filme nos revelará que ela escondia todas as virtudes da virgem: alma pura, bondade inata, coração generoso.

Da mesma forma, o *good-bad-boy* realiza a síntese do antigo bruto bestial e do justiceiro bondoso. William Powell, Wallace Berry, Humphrey Bogart — ex-crápulas — tornam-se agora heróis viris, falíveis certamente, mas extremamente humanos. Em contrapartida, os jovens anteriormente efeminados ou tímidos adotam modos rudes. Clark Gable se torna o sarcástico Rhett Butler em *...E o vento levou*, Gary Cooper o aventureiro insensível de *Sangue da terra*, Robert Taylor o centurião feroz de *O manto sagrado*; mas todos conservam uma alma generosa sob a máscara cínica e brutal.

É em *O falcão maltês* (1941) que Humphrey Bogart encarna a nova síntese, que o filme *noir* passará a difundir em todas as telas americanas. O filme *noir* suprime a oposição entre o gângster odioso e o policial bom e justiceiro, inaugurando um novo tipo ambíguo: o *private eye* dos romances do grande Dashiell Hammett, o fora-da-lei humano das narrativas de R. Burnett e

Henderson Clarke... Metade bons, metade maus, esses *good-bad-boys* podem anular o *happy end* — exclusivo dos virtuosos — e ressuscitar aqui e ali o herói trágico das velhas mitologias (como Jack Palance em *Morrendo a cada instante*, ou Jean Servais em *Rififi*).

A nova síntese entre o bom e o mau suscita os novos grandes ídolos da tela. Ela reanima a divinização da estrela e se inscreve na grande corrente de profanação. No processo de conjugação química entre bom e mau, enquanto se cristaliza o novo complexo do bom-mau, uma imensa energia erótica se liberta e se espalha por toda a tela.

O erotismo, que é a atração sexual que se espalha por todas as partes do corpo humano — fixando-se sobretudo nos rostos, nas roupas etc. —, é também o imaginário “mítico” que toca todo o domínio da sexualidade. As novas estrelas são totalmente erotizadas, enquanto anteriormente a virgem e o justiceiro eram de uma pureza equivalente à da Virgem Maria ou de Lohengrin,² e a *vamp* e o mau fixavam em si o apelo destruidor e bestial da sexualidade.

A evolução é, portanto, geral: maior erotização, humanização “realista”, multiplicação e novas combinações tipológicas das estrelas. É preciso contudo notar uma importante onda de retorno trazida pelo filme sonoro. Do mesmo modo que ele determina um novo realismo, suscita uma nova magia: a do canto. Por isso, vemos estrelas vocais como Bing Crosby e Luis Mariano aparecerem e se elevarem aos píncaros da bilheteria. Suas vozes xaropadas são como que equivalentes à adocicada beleza dos jovens apaixonados do cinema mudo. Heróis de filmes musicais ou de operetas, esses cantores de sortilégio despertam uma idolatria pré-adolescente e feminina que faz lembrar os grandes cultos do tempo em que o filme não tinha som.

Assinalada essa notável exceção, o *star system* parecia fixado nos seus novos quadros depois da guerra de 39-45 e talvez já

² Lohengrin era, segundo a lenda germânica, filho de Percival, o cavaleiro da Távola Redonda que vislumbrou o Santo Graal. Símbolo de heroísmo, inspirou ópera de Wagner (N. da Edição Brasileira).

desse, num certo sentido, sinais muito tênues de sufocamento. A soberania da estrela parecia marchar rumo à monarquia constitucional: a qualidade dos filmes e o nome dos diretores assumiam uma importância crescente aos olhos de um público mais diversificado: alguns filmes se davam ao luxo de dispensar as estrelas. Mas a integridade do *star system* ainda não estava em causa.

Foi nessas condições que eclodiu, em 1947, uma grave crise de frequência nas salas de cinema dos Estados Unidos, Inglaterra, França e Benelux.

Embora não tenha provocado a crise, a concorrência da televisão serviu para agravá-la, e foi, em primeiro lugar, lutando contra a televisão que o cinema procurou um modo de superá-la, através do aumento da tela e da implantação definitiva da cor.

Mas o cinema também procura e encontra êxito no exotismo e na história. A antigüidade romana, os cavaleiros da Távola Redonda etc. trazem consigo um prestígio mítico, mas no seio da credibilidade: a história e a geografia são duas garantias de autenticidade e, ao mesmo tempo, duas fontes maravilhosas. Não é no fantástico que o cinema se evade, mas no tempo e no espaço em *technicolor* e *cinemascope*.

Paralelamente ao exotismo e à história, a recuperação da aventura e da violência para o herói, e do erotismo para as heroínas, tem por efeito resgatar o prestígio das estrelas.

O resgate do erotismo desempenha um papel fundamental: o renascimento do *star system* é marcado pelo renascimento mamário. O “brigidismo” acentua os decotes e revela os encantos estereoscópicos de Gina, Sophia e Martine. Os filmes multiplicam os *strip-teases* das estrelas, os banhos, o despir-se, o tornar a se vestir etc. Uma onda de inocência perversa leva ao primeiro plano as ninfetas: Audrey Hepburn, Leslie Caron, Françoise Arnoul, Marina Vlady, Brigitte Bardot.

A glória de Brigitte Bardot é ainda mais prodigiosa à medida que quase precede o lançamento de seus filmes. Apresentada no Festival de Cannes em 1954, foi logo engolida pela máquina de fazer estrelas porque apresentava uma dosagem admirável de

inocência extrema e erotismo extremo; era, potencialmente, “a mais *sexy* das ‘vedetes-bebê’ e a mais bebê das vedetes *sexy*”.³

De fato, seu rosto de gatinha remete simultaneamente à infância e à felinidade: os cabelos compridos e caindo pelas costas são o exato símbolo do nu lascivo, da nudez oferecida, mas uma franja supostamente indisciplinada na testa a faz lembrar uma colegial. O nariz pequeno e obstinado acentua ao mesmo tempo sua peraltice e sua animalidade: o lábio inferior particularmente carnudo lhe dá um jeitinho de bebê, mas é também um convite ao beijo. Uma covinha no queixo completa a peraltice encantadora desse rosto, que caluniam quando dizem que só tem uma expressão. Tem duas: a do erotismo e a da infantilidade.

O cinema soube servir-se disso exatamente como lhe convinha: uma personagem na fronteira entre infância, violação e ninfomania, com todos os papéis girando necessariamente em torno de um *strip-tease* central.

Em *A luz do desejo* é o banho, nua, no rio. Em *Meu filho Nero* (em que Brigitte Bardot é Popéia), “o seu banho em leite de mula é uma das pedras angulares do filme”. Em *Desfolhando a margarida*, Agnès/B.B. participa de um concurso de *strip-tease*. Em *E Deus criou a mulher*, os *strip-teases* atingem o paroxismo e são acompanhados pelo “mambo mais sensual do ano”.

Hollywood não pára por aí. Não só lança novas estrelas de rebolado insinuante, e seios provocantes, mas procura uma deusa do amor (Ava Gardner), se preciso for por uma injeção de vampirismo. Marilyn Monroe, *vamp* molhada de *Tormenta de paixões*, nua sob o vestido vermelho, sexo devorador, rosto desinibido, é quase um símbolo do novo relançamento do *star system*.

Mas sua carreira pós-*Tormenta* revela que *vamp* morta ressuscita: o vampirismo “monroeano” teria que se dissolver necessariamente na *good-bad-girl*. É por isso que, em *O rio das almas perdidas*, Marilyn Monroe se metamorfoseia em cantora de *saloon* de bom coração: desde a primeira imagem, já a vemos como um

³ O trocadilho perde um pouco na tradução: “bebê” remete à juventude de Brigitte, mas também às iniciais de seu nome — B.B. (N. do T.)

ídolo da luxúria que canta o dólar de prata com voz quente, e mãe adotiva de adolescente sem família. Marilyn (que o leitor perdoe esta familiaridade a um autor que vive os mitos que analisa) consoma a sua integração dentro das normas fundamentais da estrela. Por um lado, seus dois desempenhos em comédias ligeiras (*Como agarrar um milionário* e *O pecado mora ao lado*) a apresentam e a transformam numa mulher como todas as outras — no primeiro caso, uma jovem míope louca para casar; no segundo, uma moça do interior à procura de trabalho em Nova York. Por outro lado, lendo Dostoievski e Shakespeare, casando com Arthur Miller, Marilyn adquire os galões supremos da espiritualidade. Dessa forma, Marilyn Monroe, operando a síntese das qualidades opostas do ídolo da tela e da jovem casadoura, da ávida por amor e da boa samaritana, efetua, antes da tragédia irremediável que já a consome e consome Hollywood, a última realização grandiosa do *star system*.

Na França, o mesmo ciclo foi cumprido paralelamente por Brigitte Bardot. Depois de *E Deus criou a mulher*, opera simultaneamente o acesso à humanidade quotidiana e a ascensão à espiritualidade (*A verdade, Vida privada*). À boneca sensual integra-se uma mulher total e superior que, do mesmo modo, constitui a imagem realizada da estrela moderna.

Assim, a época de 1950-1960 assiste simultaneamente ao declínio da frequência do público e ao último florescimento do *star system* no cinema. Iniciando suas carreiras, Marilyn Monroe e Brigitte Bardot se tornaram mulheres totais, multidimensionais; deusas da tela e moças simples resplandecendo sexo e alma. Elas se mostram desenvoltas, felizes, triunfantes tanto na vida quanto no amor. O mito da estrela da era 1930-1960 brilha nelas. Mas, paradoxalmente, são elas mesmas as portadoras do mal secreto que deslocará o mito eufórico do *star system*.

No decorrer do período 1930-1960, não é só a imagem de tela da estrela que se encontra modificada em relação à era do cinema mudo, mas também a imagem de sua vida privada-pública. A estrela se tornou efetivamente familiar (no duplo sentido do termo). Antes de 1930, ignorava o casamento burguês e só se ligava a estrelas da mesma grandeza. Posteriormente, pode, sem se

rebaixar, casar com atores secundários, industriais, médicos. Já não habita o simulacro de castelo feudal ou o templo pseudogrego, mas o apartamento ou a casa, por vezes no interior. Exibe com toda a simplicidade uma vida provinciana e burguesa: põe um avental florido, acende o fogão, prepara ovos com presunto. Antes de 1930, a estrela não podia engravidar; depois de 1930, pode ser mãe, e mãe exemplar.

Desde então as estrelas participam da vida quotidiana dos mortais. Não são mais astros inacessíveis, mas mediadores entre o céu da tela e a Terra. Moças formidáveis, mulheres estrondosas, despertam um culto em que a veneração cede lugar à admiração. São menos marmóreas, porém mais ternas; menos sublimes, todavia mais amadas.

É dessa forma que a evolução que degrada a divindade da estrela estimula e multiplica os pontos de contato entre estrelas e mortais. Longe de eliminar o culto, incentiva-o. Mais presente, mais familiar, a estrela está quase à disposição de seus admiradores: daí o florescimento de fãs-clubes, revistas, fotografias, correspondência, que institucionalizam o fervor. Toda uma rede de canais conduz a partir daí a homenagem coletiva, que retorna aos fiéis na forma dos mil fetiches que eles reclamam.

E assim se consuma a segunda fase (1930-1960) de uma grande evolução. Certamente esta evolução assumiu várias formas, diferentes segundo o país que lhe serviu de cenário. Seria preciso analisar as estrelas alemãs, italianas, francesas, inglesas, americanas... Seria igualmente necessário confrontar a evolução "ocidental" e as evoluções orientais, japonesa, indiana, egípcia. Em suma, não abordamos aqui senão os dados preliminares para uma tipologia genética das estrelas.

Mas vimos que, no nível dos fenômenos coletivos, a história das estrelas retomou a seu modo a história dos deuses. Antes dos deuses, antes das estrelas, o universo mítico, a tela, estava povoado de espectros ou fantasmas portadores do estigma do duplo.

Progressivamente, algumas dessas presenças tomam corpo e substância, são magnificadas, expandem-se em deuses e deusas. E, assim como determinados deuses do panteão da Antigüidade se metamorfoseavam em deuses-heróis da salvação, as estrelas-deu-

sas humanizam-se, tornam-se novos mediadores entre o mundo maravilhoso dos sonhos e a vida quotidiana.

À evolução dos deuses antigos corresponde uma evolução sociológica profunda. A individualidade humana afirma-se segundo um movimento do qual participa a aspiração de viver à imagem dos deuses, e de igualá-los, se possível. Os reis foram os primeiros a se situar na categoria dos deuses, isto é, a considerar a si mesmos como *homens totais*. Progressivamente, os cidadãos, depois a plebe, depois os escravos, passaram a reivindicar essa individualidade que os homens atribuíram primeiramente aos seus duplos, aos seus deuses e aos seus reis. *Ser reconhecido como homem é, antes de mais nada, ver reconhecido o direito de imitar os deuses.*

As novas estrelas "assimiláveis", as estrelas modelos-de-vida, correspondem a um apelo mais profundo das massas no sentido de uma salvação individual, e suas exigências, nesse novo estágio de individualidade, se concretizam num novo sistema de relações entre real e imaginário. Torna-se fácil compreender agora todo o sentido da lúcida afirmação de Margaret Thorp: "O desejo de restituir à Terra as estrelas é um dos movimentos essenciais de nosso tempo" (*America at the movies*, p. 54).

Deuses
e deusas

A ESTRELA não é apenas uma atriz. Suas personagens não são apenas personagens. As personagens do cinema contaminam as estrelas. Reciprocamente, a estrela contamina, ela própria, as suas personagens.

“As pessoas dizem que sou o mesmo na vida real e nos meus filmes, e é por isso que me amam”, declara Jean Gabin. Essa confusão pode ir longe. Uma carta dos Estados Unidos foi dirigida a Charles Boyer com a seguinte indicação: *Mayerling, Hollywood, USA*. O *Gary Cooper's Fan's Club of San Antonio* tentou fazer eleger-se para a presidência dos Estados Unidos, em 1936, o seu herói, que tinha revelado notáveis aptidões políticas em *O galante mr. Deeds*.

As notícias de *Cinémonde* são reveladoras da confusão entre personagem e ator: “Informam em Hollywood que Marlene Dietrich recebeu uma facada no meio das costas e que Gary Cooper passou a noite junto ao Anjo Azul no seu rancho”; “Micheline Presle abandona o marido na noite de núpcias e o troca pelo cocheiro do vizinho”; Henri Vidal abandona (provisoriamente) Michèle Morgan por causa de Maria Mauban”.

A estrela determina as múltiplas personagens dos filmes: encarna nelas e as transcende. Por sua vez, estas também a transcendem: suas qualidades excepcionais se refletem na estrela. Todos os heróis que Gary Cooper traz dentro de si o empurram para a presidência dos Estados Unidos e, reciprocamente, Gary Cooper enobrece e engrandece seus heróis, *garycooperiza-os*. O representante e o representado se determinam mutuamente. A estrela é mais que um ator encarnando personagens; ela se encarna nelas e elas se encarnam nela.

A estrela só pode surgir onde se faz necessária a interpenetração *recíproca* entre artistas e heróis dos filmes. Os atores de composição não são estrelas: podem-se prestar às mais diferentes personagens, mas sem lhes impor uma personalidade unificadora.

Por outro lado, a dialética da interpenetração que associa determinados atores a seus personagens não atinge a estrela, a não ser que se trate de personagens principais ou de heróis. Carette, Jean Tissier, Dalban, Georgette Anys, Pauline Carton etc. (adolescente parisiense, jovem efeminado, inspetor de polícia, matrona, solteirona) não chegam senão às fronteiras do *estrelato*, já que interpretam tipos secundários, pitorescos, e não os heróis dos filmes.

Isto posto, nem todos os heróis são encarnados por estrelas. Há todo um gênero de produções baratas que não pode dispor de estrelas (filmes “B”, nos Estados Unidos). Os filmes dessa categoria, nomeadamente os *seriados*, são ricos em heróis de prestígio, que se situam por vezes em um nível mítico tão elevado que absorvem sem reciprocidade os seus intérpretes. Estes são usados e substituídos sem dor (Superman, Tarzan, Zorro). São raros os Johnny Weissmuller e os Lex Barker hercúleos que conseguem se igualar, por um instante que seja, aos seus personagens.

A estrela só aparece no nível dos heróis nos grandes filmes. Ela está ausente onde não há poderosos recursos econômicos e onde não há osmose, mas absorção do ator pelo personagem, onde não há afinidade duradoura entre personagem e ator (papéis de composição), onde, por fim, só existe osmose entre ator e personagem no plano de um desempenho secundário.

As transferências de ator para personagem e vice-versa não significam confusão total, nem dualidade autêntica. Se Gary Cooper tira vantagem da inocente sagacidade do sr. Deeds ou das virtudes viris do pioneiro, permanece sendo Gary Cooper. Ele embebe então com sua personalidade o sr. Deeds e o pioneiro. Eddie Constantine é e não é Lemmy Caution. Lemmy Caution é e não é Eddie Constantine. O ator não absorve o seu papel. O papel não absorve o ator. Terminado o filme, o ator volta a ser o ator, o personagem permanece personagem, *mas, do casamento entre os dois, nasceu um híbrido que participa de um e de outro, que os envolve: a estrela.*

G. Gentilhomme dá uma excelente definição inicial do que é a estrela (*Comment devenir vedette de cinéma*): “Temos uma vedete quando o intérprete excede a personagem, sempre tirando proveito dela no plano mítico.” Completamos: *e quando a personagem tira vantagem da estrela nesse mesmo plano mítico.*

A dialética entre ator e personagem não pode justificar a estrela sem que intervenha a noção de mito. Malraux esclareceu-o bem: “Marlene Dietrich não é uma atriz, como Sarah Bernhard; é um mito, como Frinéia.”

É necessário que precisemos o sentido do termo “mito”, tornado também, ele próprio, mítico nas mãos de seus múltiplos comentadores. Um mito é um conjunto de condutas e situações imaginárias. Essas condutas e situações podem ter por protagonistas personagens sobre-humanas, heróis ou deuses; diz-se então o *mito* de Hércules, ou de Apolo. E, com toda exatidão, Hércules é um herói, e Apolo, deus, de seus mitos.

Os heróis atuam a meio caminho entre os deuses e os mortais; ambicionam tanto a condição de deuses quanto aspiram a libertar os mortais de sua miséria infinita. Na vanguarda da humanidade, o herói é o mortal em processo de divinização. Parente dos homens e dos deuses, os heróis dos mitos são, muito justamente, denominados semideuses.

Os heróis dos filmes, heróis da aventura, da ação, do sucesso, da tragédia, do amor e até, como veremos, da comédia, são, de uma maneira evidentemente atenuada, heróis no sentido divinizador das mitologias. A estrela é o ator, ou a atriz, que absorve parte da essência heróica — isto é, divinizada e mítica — dos heróis dos filmes, e que, reciprocamente, enriquece essa essência com uma contribuição que lhe é própria. Quando se fala em mito da estrela, trata-se portanto em primeiro lugar do processo de divinização a que é submetido o ator de cinema, e que faz dele ídolo das multidões.

Os processos de divinização não são uniformes: não existe um, mas vários tipos de estrela, desde as estrelas femininas “de amor” (de Mary Pickford a Marilyn Monroe) até as estrelas cômicas (de Carlitos a Fernandel), passando pelas estrelas do heroísmo e da aventura (de Douglas Fairbanks a Humphrey Bo-

gart). É aconselhável examinarmos essas estruturas impressionantes da divinização, e é antes de tudo no nível da estrela feminina, heroína romântica, que melhor percebemos a originalidade — e a especificidade — do universo das estrelas.

O amor é por si só um mito divinizador: amar é idealizar e adorar. Nesse sentido, todo amor é uma fermentação mítica. Os heróis do cinema assumem e glorificam o mito do amor. Eles o depuram da escória da vida quotidiana e o desenvolvem. Românticos e românticas reinam na tela, fixam em si a magia do amor, investem nos seus intérpretes virtudes divinizadoras; são feitos para amar e ser amados e absorvem esse enorme *élan* afetivo que é a participação do espectador no filme. A estrela é sobretudo uma atriz ou um ator que se torna objeto do mito do amor, a ponto de despertar um verdadeiro culto.

A atriz que se torna estrela tira proveito dos poderes divinizadores do amor, mas traz também um capital: um corpo e um rosto *adoráveis*.

A estrela não é idealizada apenas em função de seu papel: ela já é, pelo menos potencialmente, idealmente bela. Não é somente glorificada por sua personagem, ela também a glorifica. Os dois suportes míticos, o herói imaginário e a beleza da atriz, se interpenetram e se conjugam.

De fato, muitas vezes a beleza não é uma característica secundária, mas essencial à estrela. O teatro não exige que os atores sejam belos. O *star system* quer belezas. Muitas estrelas são “misses” locais, nacionais ou internacionais. Vivianne Romance (Miss Paris), Geneviève Guitry (Miss *Cinémonde*), Dora Doll, Ann Vernon, Sophie Desmarets, Barbara Laage, Myriam Bru (finalistas do concurso Miss *Cinémonde*) etc. O cinema envolveu, de resto, todas as competições estéticas. O título de Miss Universo, instituído por uma grande empresa hollywoodiana e organizado na França por *Cinémonde*, valeu às suas participantes um contrato de *starlet*. Qualquer mulher bonita pode atuar no cinema. Diz-se isso, e ela acredita (seria verdade, se não houvesse tantas mulheres bonitas). A *pin-up*, isto é, a bela modelo fotográfica, é uma *starlet* em potencial, e essa é uma estrela em potencial. A beleza é uma das fontes do “estrelato”. O *star system* não

se contenta em fazer a arqueologia das belezas naturais. Criou, ou renovou, toda uma arte da maquiagem, dos figurinos, do comportamento, dos gestos, da fotografia e, quando necessário, da cirurgia que aperfeiçoa, conserva e mesmo fabrica a beleza.

A maquiagem está de tal maneira associada à estrela de cinema que toda a moderna indústria dos cosméticos nasceu com Max Factor e Elizabeth Arden, maquiadores das vedetes hollywoodianas.

Herdeira das máscaras e pinturas rituais da Antigüidade grega e das civilizações orientais, a maquiagem de teatro só procurou secundariamente embelezar os rostos. O cinema, em contrapartida, só utiliza acessoriamente a pintura no sentido da caracterização teatral. A máscara, exterior ao rosto, e a maquiagem que modela o rosto no qual ele se modela para constituir uma máscara aderente, tinham por função comum possibilitar e manifestar um fenômeno de possessão; nas festividades e ritos sagrados, a máscara é sinal de um espírito, um gênio ou um deus que se encarna. A maquiagem teatral perpetua essa função: diferencia o ator em cena da humanidade profana (que, aliás, se veste ritualisticamente para assistir a essa cerimônia), investe-o de uma personalidade hierática e sagrada: indica que a personagem habita o ator.

A função da maquiagem é, simultaneamente, expressiva: a caracterização pelas máscaras cômica ou assustadora do teatro grego fixa a expressão; a pintura revela, sobre um fundo de tinta, os movimentos das bocas e dos olhos que as brechas da máscara ampliam.

O teatro contemporâneo, contudo, atenuou a maquiagem. As escolas naturalistas e realistas, o aperfeiçoamento das técnicas de iluminação, a exigüidade de certas salas e a própria influência do cinema contribuíram para apagar a pintura hierática e fatal (conservada na dança).

No cinema, as necessidades da imagem (sobretudo na época em que a iluminação a carvão emitia clarões violeta desfiguradores) apelam para a maquiagem, certamente, mas essas necessidades não têm nada de imperativo: rostos sem pintura ilustraram os filmes de Flaherty, Dreyer, Renoir, Rossellini, Visconti. Seria antes uma necessidade estética, que assume todas as suas aplicações

quando aplicada às estrelas. A maquiagem das estrelas é essencialmente uma maquiagem de beleza.

O cinema pede emprestada ao teatro sua maquiagem quando se lança, segundo as palavras de Meliés, na “vida teatral espetacular”. Mas, progressivamente, o homem deixa de aparecer maquiado; a mulher, ainda que sempre maquiada, não o parece mais do que nos eventos sociais da vida real. Certamente a pintura é sempre utilizada com determinados fins expressivos: olheiras do amante de manhã cedo, lábios pálidos do herói no leito do hospital; mas a maquiagem perde a sua função própria que é a de pôr em evidência os movimentos dos olhos e da boca. O grande plano é que passa a desempenhar esse papel.

A maquiagem do cinema, como a maquiagem da vida quotidiana — que excede pela sua arte, mas à qual propõe essa arte —, resgata juventude e frescor; faz recuperar as cores, esconde as rugas, corrige imperfeições, ordena os traços segundo um padrão estético que pode ser helênico, oriental, exótico, provocante, romântico, felino etc.

A beleza inalterável das estrelas implica uma maquiagem inalterável: no coração da selva, em meio a escombros, atormentada pela sede ou pela fome, maravilhosos rostos “maxfactorizados” atestam a presença do ideal no seio do real. O cinema sempre evita revelar o rosto de uma estrela na sua verdade nua.

É claro que a maquiagem despessoaliza o rosto. A prova está nos filmes que não a utilizam, nos quais as dimensões do close, a textura da pele, suas sombras e relevos e mil pequenas rugas transformam os rostos em paisagens e nos iniciam na mais rica das geografias humanas. O *Encouraçado Potemkin*, de Eisenstein, O *martírio de Joana d'Arc*, de Dreyer, e *Verdun, vision d'une histoire*, de Poirier, devem seu poder de expressão sobretudo à ausência de cosméticos. A expressão da beleza tende a eliminar a expressão propriamente dita.

Mas a maquiagem, que diminui “a eloqüência da face”, lhe confere uma nova eloqüência. Se despessoaliza a estrela, é para superpersonalizá-la. O seu rosto pintado é um tipo ideal. Essa idealização, adocicada ou não, é o fardo que a pintura impõe à verdade. A maquiagem acentua, estiliza e realiza definitivamente a beleza sem falhas, harmoniosa e pura.

Se preciso for, o cirurgião se encarregará de helenizar o nariz — do que às vezes depende a glória de uma estrela. Martine Carol, Juliette Greco tiveram que se desfigurar para se parecerem mais às suas respectivas figuras ideais. Silvana Pampanini foi obrigada a retocar o nariz três vezes, inicialmente um pouco bourbônico demais, depois um pouco arrogante demais, até atingir a harmonia pitagórica.

De fato, a beleza arquetípica da estrela reencontra o hieratismo sagrado da máscara; mas esta máscara se tornou perfeitamente aderente, é um decalque que se identifica com o rosto, se confunde com ele.

A maquiagem do cinema não contrapõe o rosto sagrado e o rosto profano da vida quotidiana; eleva a beleza quotidiana ao nível de uma beleza superior, radiosa, imutável. A beleza natural da atriz e a beleza artificial da maquiagem conjugam-se numa síntese única. A beleza maquiada da estrela impõe uma personalidade unificadora à sua vida e a suas personagens. É por isso que “uma vedete não tem o direito de ficar doente, de parecer mal” (Jean Marais, prefácio a *Comment devenir vedette de cinéma*). Deve ser permanentemente idêntica a si mesma na sua perfeição iridescente.

Aos artifícios da maquiagem e da cirurgia plástica vão-se somar os da fotografia. A câmara deve sempre levar em conta os ângulos de filmagem para corrigir a altura das estrelas muito baixas, selecionar o perfil mais sedutor, eliminar de seu enquadramento qualquer infração à beleza. Os projetores distribuem luz e sombra pelos rostos, obedecendo a essas mesmas exigências ideais. Várias estrelas têm, além do maquiador, um operador de luz preferido, especialista em captar a sua imagem mais perfeita.

A mesma preocupação comanda a *toilette* das estrelas, sempre perfeita no corte, no caimento, no feitio. Seu vestuário se distingue dos atores secundários e figurantes, cujas roupas representam uma condição social (merceeiro, professor, mecânico etc.) ou então “são concebidas enquanto *décors*, e não individualmente como as das personagens principais” (Bilinsky, “O vestuário”, em *Art cinématographique*, p. 54); os figurantes vestem roupas. A estrela é vestida. Seu vestuário é um adorno. No coração do faroes-

te, a estrela troca de roupa a cada seqüência. A elegância supera a verossimilhança. O estético domina o real. Certamente, a estrela pode estar vestida modestamente, com uma capa de chuva (signo cinematográfico da solidão e da miséria femininas), ou mesmo com andrajos. Mas a capa de chuva e os andrajos também são criação de grandes costureiros. As camisolas de Sophia Loren (*A mulher do rio*), os elegantes trapos de Brigitte (*Pain, amour...*) revelam o supremo ornamento das estrelas: os seus corpos. Nada as veste melhor do que o nu.

A exigência da beleza é simultaneamente exigência de juventude. A juventude importa pouco no teatro ou na ópera, mesmo para a interpretação de adolescentes. Romeu e Julieta enlaçam sua paixão quinquagenária em duetos líricos. No cinema, até 1940, a idade média das estrelas femininas era de 20-25 anos, em Hollywood. Suas carreiras eram mais breves que as dos homens, que podiam não envelhecer, mas amadurecer até atingir a idade sedutora ideal.¹

Desde então os institutos de beleza se dedicam com cada vez mais eficácia ao rejuvenescimento: eliminam as rugas, restituem ao rosto seu frescor juvenil. A juventude deixa de ter idade. Essa juvenildade mantém em atividade belas quarentonas, como Joan Crawford, Marlene Dietrich, Edwige Feuillère; depois, Ava Gardner e Liz Taylor ultrapassam o desafio do tempo que não pára. Sempre belas, sempre jovens, sempre apaixonadas. Com mais de 50 anos, Marlene exibia o seu corpo soberbo nos cassinos de Las Vegas. Mas um dia as rugas e marcas do tempo, atenuadas sem cessar pelos institutos de beleza, se tornam indistigáveis. A estrela trava seu último combate para então se decidir por deixar de estar apaixonada, isto é, jovem, e bela, isto é, estrela. Ou então virá o eclipse. Nesse caso, envelhecerá em silêncio, secretamente, para que sua imagem permaneça jovem. Garbo dissimula os seus traços para que, atrás de seus óculos escuros e da gola alta, transpareça o seu eterno rosto de diva.

¹Gary Cooper, Clark Gable e Humphrey Bogart, que andavam na casa dos 60, morreram em plena juventude cinematográfica. Estes rudes caçadores de espaço fílmico estavam marcados por rugas, não de ruína, mas de preocupações e experiência.

A mitologia das estrelas românticas associa beleza moral e beleza física. O corpo ideal da estrela revela uma alma ideal. Com exceção da *vamp*, que, aliás, o *star system* eliminou de seu convívio, a estrela não pode ser imoral, perversa, selvagem.² Pode enganar no início do filme, mas no fim sempre nos revela sua beleza de alma.

A estrela é pura mesmo quando (e sobretudo quando) apaixonada: vive sinceramente suas paixões e, se parece volúvel, é porque busca o Graal do amor ideal. Protege as crianças e respeita os idosos. Da *vamp* niagaresca, Marilyn Monroe se torna estrela, desvelando o coração maternal que seu peito volumoso escondia (*O rio das almas perdidas*).

A estrela é profundamente boa, e essa bondade do cinema deve-se manifestar também na vida privada. Ela não pode ser apressada, desatenta, descuidada com seus admiradores. Deve ajudá-los sempre — e pode fazê-lo, pois tudo compreende. Tem a autoridade do coração e da alma. É constantemente solicitada a dar conselhos íntimos, sentimentais e morais.

Naturalmente, a idealização da estrela implica uma espiritualização. As fotografias mostram freqüentemente a estrela pintando sob a inspiração do talento mais genuíno, ou então debruçada em sua biblioteca, consultando um livro de grande valor espiritual. Ray Milland não esconde a nobreza de suas preocupações: “Adoro a astronomia, gosto de refletir sobre a natureza e as potencialidades dos planetas. Meu livro preferido é sobre a possibilidade de haver vida vegetal na Lua. Além disso, estou estudando com afinco os 24 volumes da Enciclopédia Britânica.”

Um jornalista entendeu bem que Robert Montgomery era um moderno Pico della Mirandola: “Há poucos assuntos filosóficos, políticos ou sociológicos que Bob Montgomery não tenha estudado. Pode... se entender com os Hemingway, os Noel Coward e toda essa juventude brilhante. Ao mesmo tempo, sabe também lidar com sábios, engenheiros, médicos e professores universitários.”

²Margaret Thorp cita o desagradável efeito de arrebatamento de Bing Crosby, em *Uma família gozada*, e de Irene Dunne, em *O prazer de viver*, sobre os seus admiradores. *Op. cit.*, p. 648.

Na dialética do ator e da representação, a estrela cede beleza à personagem e recebe dela virtudes morais. Beleza e espiritualidade se conjugam para constituir a essência mítica de seu caráter, ou melhor, de seu sobrecaráter.

Esse sobrecaráter deve manifestar-se sem cessar nas e através das aparências: elegância, roupas, animais, viagens, caprichos, amores sublimes, luxo, riqueza, gastos, grandeza, refinamento: um todo bem temperado, segundo dosagens variáveis de simplicidade requintada e extravagância.

As fantásticas residências de Beverly Hills, os modernos Triasons, os apartamentos nos arredores parisienses legitimam o sobrecaráter das estrelas, assim como suas roupas deslumbrantes, originais e excitantes.

Em relação ao vestuário, a estrela feminina obedece à etiqueta suprema, a dos príncipes. Mas, também como os príncipes, pode ir de vestido preto à recepção da rainha Elizabeth. Estrela real, Ava Gardner recusa inclinar-se e sorri à rainha, uma igual. Os reis e deuses defendem a ordem, mas não precisam se submeter a ela. O mesmo se passa com as estrelas. Donas da moda, quebram tabus com naturalidade. As convenções da sexualidade no vestuário são ignoradas pelas estrelas femininas, que anexam o *tweed*, as bermudas e calças compridas; as masculinas, por sua vez, adotam cores e tecidos mais vivos. As estrelas sabem que o chique se diverte em tomar emprestadas as aparências do anti-chique, que o excepcional se encontra às vezes no muito simples, e que a modéstia refinada (virtude indispensável de todas as grandes personalidades) provoca um supremo deslumbramento. As estrelas gostam também de vestidos despreziosos, de *blue jeans*, de camisetas esportivas que, tanto quanto as roupas suntuosas, realçam sua beleza real.

Em sua comovente simplicidade, as estrelas cultivam eventualmente o gênero “artístico”, que permite às personalidades originais se dedicarem à admiração do profano. Da mesma forma que os califas de Bagdá dissimulavam seu *status* debaixo de uma manta de mercador, a estrela pratica “o incógnito”, ostentação suprema de simplicidade. O uso de enormes óculos escuros com armações brancas tem permitido à população de Hollywood re-

conhecer as estrelas. *Starlets* e figurantes passaram a fazer o mesmo, e os óculos escuros serviram, no caso, para dissimular seu anonimato, sob o sinal evidente da celebridade (cf. Leo Rosten, *Hollywood*, pp. 45-46).

Beleza, espiritualidade, sobre-caráter, essas qualidades se atraem e se recobrem mutuamente. Constituem os componentes elementares, certamente não de todo o estrelato, mas, como veremos, do estrelato feminino. O *star system* não faz mais que revelá-los. Aperfeiçoa-os, recria-os e eventualmente fabrica-os pura e simplesmente. De início, só se exige beleza, menos que isso: a não-feiúra é suficiente para que os especialistas criem a beleza. A espiritualidade e a personalidade, por sua vez, podem ser produzidas a partir de qualquer peça. Em última instância, são as multidões de admiradores que as concederão à estrela — e farão dela uma estrela.

Qualquer pessoa dotada dessa qualidade espontânea e insubstituível que é a beleza pode aspirar a ser uma estrela. Qualquer moça bonita pode se perguntar: “Por que não eu?” Para ser ator de teatro é necessária técnica. Nenhuma técnica, a princípio, é necessária para se ser estrela. Nos escritórios, nas salas de aula, nos balcões das grandes lojas, por trás de todos os aborrecimentos, todas as esperas e todos os sonhos de glória, a beleza cativa, alimenta e mantém o sonho: “Eu serei uma estrela.” Às vezes, quebram-se as resistências e ela vai se inscrever no curso René Simon, ante-sala da fama prometida.

Por que não eu? Os exemplos são incontáveis: jovem encontrada na rua, no ônibus, abordada (“Gostaria de fazer cinema, meu bem?”), figurante observada, manequim, *pin-up*, vencedora ou não de concursos de beleza que acabaram se tornando Silvana Manganó, Ava Gardner, Gina Lollobrigida. Tudo encoraja...

Mas ao mesmo tempo tudo desencoraja: em 12 anos, só 12 figurantes em cada 20 mil se tornaram vedetes de Hollywood. Entre milhões de convocadas, só algumas foram eleitas.

Ser estrela é, precisamente, o impossível possível, o possível impossível. Nem a mais talentosa das atrizes tem garantida a passagem a estrela, mas por outro lado o maior desconhecido pode-se transformar de um dia para o outro em uma vedete (é claro

que a mais talentosa das atrizes pode se tornar uma estrela, e o mais desconhecido tem todas as chances de continuar desconhecido para sempre).

É aí que o mito começa, fora do reino das estrelas, para ser mais preciso, no coração da realidade. O *star system* é fechado, inacessível. Nas portas do castelo, Talky e outros São-João-Boca-de-Ouro desestimulam as esperanças, predizem desilusões, desemprego, miséria... Mas ao mesmo tempo encorajam as Gatas Borracheiras e as Peles de Asno descobertas e convocadas pelos desconhecidos mensageiros do castelo.

Prodigiosa técnica a do encorajamento-desencorajamento. O acesso ao estrelato depende do acaso. Este acaso é uma sina, esta sina é uma graça.

Nenhuma receita, portanto. Os manuais com títulos promissores (*Serás uma estrela, Como tornar-se uma estrela de cinema* etc.) deixam isso claro. O que importa em primeiro lugar: o dom. O dom, isto é, o dom intrínseco, que é também miraculoso, transcendente: o dom da graça.

A beleza e a juventude são as primeiras condições da graça. Diante dessa qualidade os *Serás uma estrela* convidam as pretendentes a desenvolver sua beleza, a explorar o mais rápido possível a sua juventude.

Não preparam para o trabalho de ator, mas sugerem algumas técnicas de arrivismo, recheadas de precauções pudicas. Gentilhomme lembra que o atrevimento é eficaz (“talvez acabem contratando você só para se desembaraçarem de uma mala sem alça”); alerta contra “o teste do sofá”, mas constata que “as grandes vedetes praticam uma intimidade muito ousada com certos membros da alta sociedade”. Todos os meios são válidos para uma causa tão nobre. Tornar-se estrela justifica-se como uma questão de Estado, como o sucesso supremo, que transforma o arrivismo em ambição, e a ambição em grandeza de alma.

Os cursos especializados e os concursos de beleza são os lugares onde costumam soprar os ares da graça. Os concursos de beleza podem conduzir diretamente a eleita às portas dos estúdios, sob o efeito de uma “starletização” imediata — como o concurso organizado por *Cinémonde*, que, de seleção em seleção, desemboca

em Hollywood, onde se concedem o título de Miss Universo e simultaneamente um contrato de *starlet*.

Os cursos especializados são passaportes de outro tipo. "Aprendei a representar", dizia René Simon aos alunos. Mas os aspirantes ao estrelato sabem bem que se trata de um passatempo, num lugar privilegiado, onde a graça gosta de fazer suas escolhas. Sabem que antes de tudo devem fazer notar sua beleza, sua "personalidade", o seu "tipo". Cabelos, rosto, seios, quadris, pernas são os sinais mais eloqüentes desta personalidade; todos se colocam ao alcance dos ventos da graça.

Os diretores vão, por vezes, ao curso Simon; às vezes, põem um anúncio nos jornais; outras vezes, ainda, viajam por várias cidades e interrogam os rostos. Hollywood inventou por sua vez o *talent-scout*, detetor especializado de futuras vedetes, percorrendo a vastidão da América, completamente incógnito, em busca das fontes de radioatividade das estrelas.

Um *talent-scout* é atraído por um rosto promissor no metrô. Abordagem, teste de fotografia, ensaio de gravação. Se a prova é concludente, a jovem parte para Hollywood. Imediatamente presa por contrato, é recriada por massagistas e estetas, por um dentista e, eventualmente, um cirurgião plástico. Aprende a andar, a perder o sotaque, a dançar, a "dominar-se". Ensinam a ela literatura, idéias. A estrela estrangeira, que Hollywood rebaixa ao nível da *starlet*, vê sua beleza transformada, recomposta, max-factorizada, aprende inglês com sotaque americano. Depois vêm os ensaios. Ação: 30 segundos de *close* em *technicolor*. Uma nova eleição é realizada. Notada, obtém um papel secundário. Escolhem o seu automóvel, seus criados, cachorro, peixes, passarinhos; sua personalidade se amplia e enriquece. Espera-se pelas cartas. Nada. É o fracasso. Mas pode acontecer um dia que o "Fan Mail Department" informe ao produtor-executivo que a *starlet* recebe 300 cartas de admiradores por dia... Nesse caso decide-se o lançamento, fabrica-se um romance que a tem como heroína. Ela confirma as crônicas. Sua vida privada já está iluminada pela luz dos projetores. Enfim, é a vedete de um grande filme. Apoteose: o dia em que os fãs rasgam o seu casaco; ela é estrela.

É assim que um admirável pigmalionismo industrial produz as Ava Gardner, deusas esplêndidas. A estrela se fabrica:

- Providencie-me uma estrela.
- Orçamento habitual?
- Orçamento habitual.

(R. M. ARLAUD, *Cinéma-Bouffe*, p. 163)

Alimentada pelos *talent-scouts*, é uma verdadeira indústria de vedetes que agarra a desconhecida na rua para, após múltiplas manipulações, polimentos, ligações, eliminações, seleções, projetá-la como estrela nas telas do mundo.

Ao longo desse processo de fabricação, podemos ver libertar-se a divindade dissimulada na semente da beleza. Três órbitas planetárias marcam a distância interestelar que vai da jovem bonita à estrela. Não são etapas necessárias, e cada uma delas pode ser um limite: *pin-up*, *starlet* e vedete.

A *pin-up* é uma jovem bonita cuja profissão é ser fotografada. Sua beleza já lhe traz rendimentos, é eficaz. A *pin-up* já é pública, como a estrela.

Mas a *pin-up* é desconhecida. Deve permanecer anônima. Jamais seu nome virá indicado na legenda da fotografia. É matéria plástica para poses e metamorfoses sempre novas, pelas quais é impossível identificá-la. A *pin-up* não possui identidade, no duplo sentido do termo: nunca deve parecer-se consigo mesma, não existe por si mesma. A estrela, ao contrário, é sempre reconhecível e reconhecida. Sua identidade de arquétipo sempre extrapola as poses e as metamorfoses que assume.

As fotografias que reproduzem o corpo da *pin-up* e o corpo da estrela são de natureza diversa, pelo menos até o aparecimento do tipo marilyniano, síntese admirável de *pin-up* e estrela que não deixaremos de analisar mais adiante. A *pin-up* mostra seu corpo, seus seios, seus quadris: a carne. A estrela só exhibe sua nudez em momentos muito raros, decisivos. Margaret Thorp assinala que a importância de uma estrela é inversamente proporcional à extensão de suas pernas mostrada nas fotografias. É claro que os degraus do estrelato são transpostos com poses de *pin-up*, banhos de mar e piscina. Não se chega lá sem ser fotografada como uma anfitriã. A estrela exhibe então a alma e o rosto em que o erotismo se confunde com a espiritualidade.

A *pin-up* não é mais que pernas e peitos. Rostos aparecem nas capas de revista, mas cada leitor, diante dessas faces sem identidade, sonha com um rosto amado, como os prisioneiros de *Brutalidade*. A *pin-up* é indeterminada; a estrela é sobredeterminada.

A fabricação das estrelas consiste essencialmente em insuflar personalidade nas *pin-ups* que as originam.

A *starlet* está a meio caminho entre a *pin-up* e a estrela. Foi, inicialmente, a quase-estrela, mas hoje esse termo já é aplicado a todas as jovens que, mesmo não tendo ainda filmado, desejam intensamente tornar-se estrelas e ser fotografadas com a indicação de seu nome. Portanto, *starlet* é qualquer jovem bonita que consegue fazer denominar-se fulana-de-tal... Que impõe o seu nome.

A *starlet* busca os atributos da personalidade. Tocada pelo mito da estrela, deseja parecer-se com ela. Tal como a estrela, deve mudar freqüentemente de roupa, ser apresentada em coquetéis, recepções etc. Vai ao festival de Cannes, onde preferê um pequeno quarto no Carlton aos quartos opulentos de um hotel burguês. Na *croisette*, a *starlet* se esforça em exibir uma individualidade fora de série. É por isso que se pode vê-la trazendo um carneiro ou um lobo pela coleira (como em 1955). Infelizmente, a *starlet* é obrigada a adotar poses de *pin-up* para os fotógrafos. Ela gostaria de imitar a estrela, mas é forçada a fazer o contrário. Enquanto a estrela foge dos admiradores, a *starlet* os procura. Enquanto a estrela mostra sua alma, a *starlet* tem que exibir seu corpo, oferecê-lo em holocausto no altar vigiado pelo mercado de filmes. A competição-exibição que se trava entre as *starlets* produz poses as mais extraordinárias, e as menos naturais — mas sempre as mais estereoscópicas. Simone Silva desnuda os seios e os submete à apreciação tátil, enquanto Gina Lollobrigida deixa apenas adivinhar os seus. A *starlet* entrevê a oportunidade de se tornar estrela nas fotos e em outras atitudes vedadas à estrela.

Mas fala-se sobre ela, e assim ela galga os primeiros degraus do estrelato: mostra publicamente sua personalidade. Esta ainda é frágil. Que a estrela apareça e a *starlet* se dissolva na paisagem; ela perde sua individualidade, volta a ser *pin-up*, sobrevive numa aglutinação coletiva de jovens atraentes, damas de honra da estrela, cardeais de um papado ao qual todas gostariam de ascender.

Num estágio acima, a vedete. Ela não é, contudo, um degrau intermediário entre a *starlet* e a estrela. A vedete é a interseção de todos os atores de primeira grandeza. As estrelas, é claro, são vedetes, mas os Charles Vanel, Escandes, Larquey, que são vedetes, só excepcionalmente se tornarão estrelas.

O que lhes falta é essa dose extra que transforma o caráter em sobrecaráter. A estrela, como a abelha-rainha, se diferencia pela assimilação de um véu real de sobrepersonalidade. O que nos interessa aqui é o caso ao mesmo tempo extremo, particular e significativo da estrela feminina para quem o *star system* é uma enorme e impessoal fábrica de personalidade a partir das matérias-primas beleza e juventude.

A troca e a mistura das duas personalidades — a dos heróis de cinema e a outra, mais ou menos fabricada, da atriz — fazem surgir a estrela, que determinará por sua vez as personagens.

A partir daqui, entraremos na dialética da estrela. A beleza e a juventude da estrela valorizam os papéis de romântica e heroína. O amor e o heroísmo valorizam, por sua vez, a estrela jovem e bonita. No cinema, ela encarna uma vida privada. Na vida privada, tem que encarnar uma vida de cinema. Através de todos os papéis que desempenha nos filmes, a estrela representa o seu próprio papel; através de seu próprio papel, desempenha todos os papéis que faz no cinema.

O que é um filme senão um "romance", isto é, uma história privada destinada ao público? A vida privada de uma estrela deve ser pública. Revistas, entrevistas, festas e confissões (*Film de ma vie*) constrangem a estrela a ostentar a si mesma, seus gestos, seus gostos. As vedetes já não têm nada de secreto: "Uma explica como toma um xarope, outra revela o prazer secreto que sente ao catar pulgas em seu cachorro." Fofocas, indiscrições, fotografias transformam o leitor de revistas em *voyeur*, como no cinema. O leitor-*voyeur* persegue a estrela, em todos os sentidos do termo. Ingrid Bergman e Rita Hayworth fogem dos fotógrafos, mas não conseguem escapar. As teleobjetivas se escondem atrás das árvores dos parques à espera do momento em que Grace Kelly pousará seus lábios na mão de Jean-Pierre Aumont.

A estrela não pode reagir. Se protesta, as revistas logo soltam rumores venenosos, os admiradores se sentem ofendidos. Ela é uma prisioneira da glória.

No estágio hollywoodiano, o *star system* determina a organização sistemática da vida privada-pública das estrelas. Buster Keaton estava condenado por contrato a nunca rir. Os contratos, igualmente, forçam a ingênua a levar uma vida casta, pelo menos na aparência, na companhia de sua mãe. A *glamour girl*, inversamente, deve mostrar-se nos clubes noturnos de braço dado com cavalheiros escolhidos pelos produtores. São os seus empresários que marcam os encontros íntimos e românticos, iluminados pelo luar e pelos *flashes* fotográficos.

A estrela pertence toda ao seu público. Servidão gloriosa que entenece o público que a requer. Como os reis e os deuses, a estrela pertence mais aos admiradores do que estes a ela.

Os adoradores exigem da estrela ao mesmo tempo simplicidade e esplendor. Uma não fica bem sem a outra, como já vimos: o cúmulo da grandeza é a simplicidade refinada, mas essa simplicidade seria invisível se fosse simples. Deve, portanto, ser ostensiva.

Já falamos sobre o luxo de que as estrelas se rodeiam em sua simplicidade. E quem diz luxo diz consumo. Os homens se consomem. Os reis e os deuses consomem. Consomem o penar dos homens, que não o consomem precisamente por causa desse consumo, que só gozarão em sonho, como espectadores.

Quem diz consumo diz jogo. As estrelas da época áurea, que consumiam sem limites, jogavam com a vida. Mais prosaicas, as estrelas atuais jogam com seus rendimentos. Mas vivem no jogo. Nos Champs Elysées, o trabalho era banido, e a ele só tinham acesso os heróis, depois de duras provas. Da mesma forma, depois dos hercúleos trabalhos cinematográficos, a vida privada das estrelas é uma vida de bailes, de recepções, de festas (as famosas *parties*).

Vida ociosa, "a vida social de Hollywood gira em torno das *parties*" (Leo Rosten, *Hollywood*, p. 182). Essa vida, mítica para o espectador que trabalha e pena, é aqui real: encontros, prazeres, flertes, brincadeiras, fantasias, bailes de máscaras, jogos sociais: *Come as you are* (jogo que consiste em ir a festa exatamente como

se está vestido no embaraçoso momento do convite); *Come as your first ambition* etc.

Vida sem fronteiras. Tomar um avião e atravessar continentes para filmar em locações no exterior, ir a uma estréia ou festival é como a exaltação de uma liberdade superior. Fazer um filme surge como o jogo dos jogos.

Vida lúdica, ou melhor, vida de carnaval, disfarçada, pródiga em fotografias, rumores e mexericos, flores e confetes, que atinge sua plenitude e seu apogeu mítico nos festivais.

O *star system* abocanhou os concursos internacionais de filmes para transformá-los em concursos internacionais de vedetes. Em Cannes, não são tanto os filmes quanto as estrelas que são exibidos como espetáculo. É evidente que o festival é, antes de tudo, para a opinião que a grande imprensa, os semanários e as revistas especializadas formam ou informam, um encontro de estrelas: vedetes de cinema primeiro, mas também tudo o que participa da vedete: diretores, escritores famosos, pessoas ricas, sultões árabes; e também as aspirantes a vedete: *starlets*, *pin-ups*, gênios em potencial.

Da mesma forma que, nas festas dionisiacas, os mortos retornam ao convívio dos vivos, as vedetes inacessíveis saem da película e se oferecem ao olhar dos mortais todos os anos, no festival de Cannes; elas se dignam então a ter um corpo, a sorrir, a assumir uma expressão terrena, e distribuem a prova concreta dessa encarnação: o autógrafo.

A primeira coisa que se pergunta a quem volta de um festival em Cannes é: "Que vedetes você viu?"; depois, "Que filmes?" O iniciado cita com modéstia: "Alain Delon, Jeanne Moreau." Agora deve responder à segunda pergunta, a pergunta-chave, que implica e explica toda a mitologia do festival: "Estava tão bonita quanto na tela, tão atraente, tão fresca" etc. É que o verdadeiro problema é o da confrontação entre mito e realidade, aparência e essência. Pelo cerimonial e pela notável encenação, o festival se destina a provar universalmente que as estrelas são fiéis à sua imagem.

Toda a economia interna do festival e suas manifestações quotidianas provam que não existe, de um lado, uma vida privada e banal das estrelas e, de outro, sua imagem gloriosa e ideal, mas,

ao contrário, que a vida material das estrelas é um espelho da imagem cinematográfica, voltada a festas, prazeres, amor. A estrela é totalmente contaminada pela sua imagem, é forçada a levar uma vida cinematográfica. Cannes é o palco mítico da identificação entre imaginário e real.

As estrelas levam uma vida de festival: o festival leva uma vida de estrelas — uma vida de cinema. Luxo, recepções, guerras de flores, roupas de banho e vestidos de noite as revelam decotadas, seminuas sob um sol permanente que tenta competir com os refletores (o clima de Cannes, como o de Veneza, apela com todo seu charme geográfico à localização do mito da vedete). Imagens maravilhosas, refinadas em sua espontaneidade, tão bem elaboradas e rituais quanto nos filmes. Tudo contribui para se criar a imagem de uma vida paradisíaca. Criar a imagem é o termo exato, pois não se trata de posar para o público de Cannes, mas para o universo inteiro, através da televisão, da fotografia e das notícias.

Da *starlet* aprendiz à estrela soberana, do nu bucólico das ilhas de Lérins ao jantar solene no *Ambassadeurs*, tudo começa e termina na fotografia. Tudo que é fotogênico deseja ser fotografado. Tudo que é fotografado se parece ao filmado. Tudo que é filmado se multiplica através da fotografia. Mais de cem fotógrafos percorrem a *croisette*, carregando na sacola o olhar de milhões de *voyeurs*. E o *duplo* do universo festivo que interessa. Captado pela iluminação dos *flashes*, ele será um alimento mítico universo afora. Aparência, beleza, eternidade forjada e o mito da vedete-que-vive-o-filme-da-sua-vida, o cinema mágico, reinam em Cannes durante uma quinzena.

Por isso é preciso interrogar as milhares de fotografias, ou melhor, alguns arquétipos fotográficos extraídos das mil variantes que o festival difunde pelo globo.

A escadaria do festival, inundada pela luz dos projetores, é dominada por uma verdadeira multidão de fotógrafos. Ao pé da escadaria, num círculo de barreiras e guardas, as vedetes descem de automóveis de luxo; então se inicia a ascensão ao mesmo tempo mítica, radiosa e sorridente da escadaria. Tal cerimônia, equivalente ao triunfo romano e à ascensão da Virgem, é quoti-

dianamente recomeçada. É o grande rito. A estrela está ali, no momento de maior eficácia mágica, entre a tela e o templo. A fotografia-chave do festival é a que capta este esplendor e esta glória, no apogeu da festividade.

Outras fotografias são disseminadas nas recepções, na praia, no bar do Carlton e em outros lugares consagrados. Nunca negligenciam, também, os cenários profanos e imprevisíveis que a estrela pode iluminar com sua presença.

Essas fotografias são submetidas a um verdadeiro ritual de poses e comportamentos. As poses-tipo exprimem a plenitude, a alegria e o êxtase de viver: a face entregue e esplendorosa, o riso desinibido, que revela não o obscuro orifício da garganta, mas uma soberba e cerrada fileira de dentes. Essa síntese entre sorriso e riso transmite a euforia deste, mas sem sua vulgaridade, e a amizade daquele, mas sem sua timidez. Estrelas, *starlets*, *pin-ups* sorriem para a vida e para cada um de nós, pessoalmente.

Outro comportamento clássico: poses afetuosas, enlaçadas e ternas que são testemunho de maravilhosas amizades e amores mais maravilhosos ainda. Suas vidas nadam em amor. Não satisfeita com o registro dos amores forjados, a teleobjetiva tenta surpreender os beijos e os carinhos verdadeiros que as vedetes trocam quando se imaginam sozinhas.

Uma terceira espécie de fotografias se situa no estilo comumente da Virgem e o menino: a vedete é mostrada beijando uma criança (caso de Lollobrigida, Doris Day etc.), de preferência filha da própria (Brigitte Fossey). Profundamente humana, a estrela está sempre disposta a manifestar sua ternura maternal com os inocentes, fracos e desprotegidos. Ao mesmo tempo, essas fotos revelam uma evolução do *star system*: a partir de 1930, a estrela perde algumas características divinas (solidão orgulhosa e inacessível, destino extraordinário, que só se realiza no registro dos sentimentos sagrados do amor e da morte) para ganhar outras, familiares (vida caseira, gosto pelas batatas fritas, amor pelas crianças). Menos marmóreas e mais comoventes, as estrelas humanas são subitamente menos idolatradas, porém mais amadas.

Só falta sublinhar a importância crescente das poses e comportamentos inusitados ou provocantes: Gina Lollobrigida jo-

gando bola, Eddie Constantine dando uma de cozinheiro e provando diversos molhos etc. Essas bobagens encantadoras ilustram o mito da felicidade das estrelas, uma felicidade de férias, de risos e jogos que, nos Champs Elysées, era reservada aos heróis.

O insólito, a felicidade, os prazeres e os jogos, o amor, a alegria e o êxtase de viver são, dessa forma, a expressão de um mundo qualitativamente superior, livre de baixezas, do trabalho, da necessidade, e colocado sob o signo de uma festividade permanente.

O encontro das estrelas, num horizonte de *starlets* em flor, tem a ver simultaneamente com o teatro e com o rito. Ou melhor, com a superprodução dos grandes espetáculos. As estrelas interpretam a vida real de um jeito cinematográfico. Gary Cooper e Gisèle Pascal, Olivia de Havilland e Pierre Galante, Grace Kelly e Jean-Pierre Aumont realizaram em Cannes, como no cinema, num cenário de cinema e para além do cinema, o mistério do amor fatal.

É no capítulo do amor que a estrela cola mais eficazmente à sua personagem da tela. Os amores de Greta Garbo e John Gilbert, os de Michèle Morvan e Henri Vidal, nascidos nos beijos de cinema, resplandecem no zênite mítico do *star system*.

De preferência, a estrela deve amar outra estrela. Fairbanks-Pickford, Gable-Lombard, Taylor-Stanwick, Pellegrin-Pascal, Marchal-Robin, Sinatra-Gardner, Olivier-Leigh, Delon-Schneider, Signoret-Montand, Taylor-Burton etc. constituem casais-modelo. Somente os reis, aristocratas, campeões, toureiros, mestros mundialmente famosos, nababos, os Ali-Khan, os Rainer, os Stokovski, os Dominguín estão à altura das estrelas.

A estrela sofre, se divorcia, é feliz, vive do e para o amor. Seus admiradores não sentem ciúmes de seus amantes, desde que esses não a afastem do cinema. Se o fazem, os fãs enganados e traídos amaldiçoam Rita Hayworth e Ingrid Bergman, que os abandonaram.

A estrela pode saltar de amor a amor, na condição de permanecer fiel ao grande encontro de amor coletivo nas salas de ci-

nema. Seu casamento provoca as mais vivas simpatias, o divórcio uma simpatia ainda maior. "Em geral, a correspondência das atrizes cresce após seu divórcio, segundo os responsáveis pelos incontáveis *fan's mails departments* de Hollywood (Rosten, *op. cit.* p. 124). A bem da verdade, os fãs esperam o divórcio da estrela desde o dia de seu casamento.

Como na tela, o amor não pode descansar fora dela. "Quatrocentos repórteres, sem contar os mexeriqueiros propriamente hollywoodianos, estão alerta 24 horas por dia, farejando incessantemente os rumores de flertes, paixões, divórcios e infidelidades." (Rosten, *op. cit.*, p. 124).

Hollywood introduziu nas aventuras reais uma dose de ficção, fabricada com retalhos de rumores de romances ou de divórcios segundo os imperativos da publicidade, e assim elaborou sem trégua casos de amor fictícios entre parceiros perfeitos. Os estúdios pagam freqüentemente a conta dos banquetes e coquetéis dos romances forjados. "X sai muito com Y", se escreve então, deixando o resto subentendido, para que tudo se espere ou tudo se tema. Assim, foram atribuídos a Tyrone Power, durante os anos 1937-38, os mais ternos sentimentos em relação a Loretta Young, Sonia Heinie, Janet Gaynor, Simone Simon e Arlen Whelan.

O amor assim fabricado possui naturalmente a imagem do amor cinematográfico: um sentimento apaixonado mas impregnado de espiritualidade. Certamente, o mito das estrelas não nega sua sexualidade. Mas deixa-a sempre subentendida. As "fofocas" o sugerem quando falam de "noivado" ou "violenta atração".

Mas as estrelas só fazem amor obedecendo a um movimento superior e louco da alma. Sacerdotisas do amor, elas o transcendem quando o realizam.

Não se podem entregar ao gozo se este for privado da espiritualidade, sob pena de serem banidas de Beverly Hills. Ou, ao menos, devem ser dissimuladas. Mesmo assim, não escapam ao olhar devassador da revista *Confidential*, que fornece suas vidas privadas como alimento às legiões do voyeurismo.

A estrela sente prazer pelo universo inteiro. Tem a grandeza mística da prostituta sagrada. No Letes de cada sala escura, o seu corpo se purifica e se penitencia. Pouco importa quem sejam os seus parceiros: é o Amor que a visita, o Amor que a aguarda, o Amor que a guia.

A “festividade”, a vida pública-privada, os grandes amores são, é claro, mitos coletivos, ao mesmo tempo segregados pelo público e fabricados pelo *star system*. Mas essa vida mítica, convém repetir, é em parte vivida pela própria estrela.

A estrela é, efetivamente, determinada pelo seu duplo na tela. Não é nada, já que a imagem é tudo. A psicologia das estrelas requer uma incursão prévia pela psicologia do desdobramento.

Há um primeiro momento da evolução humana em que o duplo corresponde a uma experiência concreta fundamental: entre os primitivos e entre as crianças, a primeira visão, a primeira consciência de si é exterior a si. O “eu” é inicialmente um outro, um *duplo* revelado por sombras, reflexos, espelhos. O duplo acorda quando o corpo adormece, se liberta e se torna espírito ou fantasma quando o corpo não desperta mais. Ele sobrevive ao corpo mortal. Os deuses se desembaraçam do comum dos mortais para se tornar grandes imortais. O duplo está na origem de Deus.

No estado atual das civilizações, o nosso duplo está atrofiado. A linguagem nos revela seus traços residuais. A fórmula “eu-mim”, é um desses resíduos. O duplo aderiu à nossa pele, se tornou nossa “personagem”, esse papel pretensioso que representamos sem cessar tanto para nós mesmos quanto para os outros. A dualidade é, enfim, interiorizada: é diálogo com nossa alma e nossa consciência. A estrela, ao contrário, vê ressuscitar, separar-se de si e desdobrar-se o duplo arcaico: sua imagem na tela, sua própria imagem onipresente, fascinante, iridescente. Como acontece com seus adoradores, a estrela é subjugada por esta imagem impressa em relevo sobre a pessoa real: como eles, ela se pergunta se é exatamente idêntica ao seu duplo da tela. Desvalorizada por seu duplo, fantasma de seu fantasma, a estrela não pode escapar ao seu próprio vazio a não ser pela diversão, e não pode se divertir a não ser pela imitação de seu duplo, mime-

tizando sua vida no cinema. Uma necessidade interior a leva a assumir por inteiro o seu papel. É assim que uma ansiedade íntima a leva a viver uma vida de amor e de festivais. É preciso que ela esteja à altura de seu duplo. Assim a mitologia da tela se estende para além da tela, para fora dela. A estrela é envolvida por uma dialética do desdobramento e da reunificação da personalidade, como, aliás, o ator, o escritor, o político. Todo ator tende a acentuar seu desdobramento (adotando um pseudônimo) e ao mesmo tempo procura superá-lo. O ator acaba por representar seu papel na vida e se torna um comediante. A estrela não é cabotina; não representa um papel exterior a si; como as rainhas, ela vive seu próprio papel.

Como o escritor, a estrela admira e adora a si mesma. Mas a maturidade favorece a glória do escritor ou do ator teatral. A da estrela é frágil, sempre ameaçada, sempre efêmera. Como o Abu Hassan das *Mil e uma noites*, a rainha de talvez-algum-dia teme o despertar.

É por isso que as estrelas blefam, exageram, divinizam-se espontaneamente, não só pela “publicidade”, como se costuma dizer, não só para igualar o seu duplo, como também para sustentar a sobrevivência passageira desse duplo, para reanimar a fé em si mesmas. Os fervores apaixonados sempre nascem de uma mistura entre fé e dúvida. Como ao mesmo tempo tudo a leva a acreditar e tudo a leva a duvidar, a estrela é levada a ser o suporte de seu próprio mito.³

Evidentemente, Hollywood é o cenário maravilhoso onde a vida mítica é real e a vida real mítica. Estão lá os Champs Elysées: cidade lendária, mas que *vive*; um navio de sonho, mas ancorado na vida real; um Shangri-lá californiano, onde corre o elixir da imortalidade.

³A estrela, possuída pelo seu próprio mito, o impõe ao universo do filme que o originou. Exige ou recusa papéis em nome de sua imagem. P. Richard Wilm jamais aceitou rodar filmes em que fosse derrotado nos amores. Gabin, antes de 1939, exigia morrer no fim do filme.

A liturgia
das estrelas

HEROICIZADAS, divinizadas, as estrelas são mais do que objetos de admiração. São também motivo de culto. Constitui-se ao seu redor um embrião de religião.

Essa religião se ramifica pelo mundo. Entre os espectadores do cinema, não há nenhum verdadeiramente ateu. E, no meio das multidões cinematográficas, destaca-se a tribo dos fiéis portadores de relíquias, consagrados à devoção, os fanáticos ou fãs.

É preciso distinguir os fanáticos do cinema, para quem nenhum ângulo de filmagem é desconhecido, dos adoradores das estrelas. Esta segunda categoria é que constitui a massa idólatra dos fãs, que podem ser estimados em 5 ou 6% da população total da França, da Inglaterra e dos Estados Unidos.

Seu culto se alimenta, primeiramente, das publicações especializadas. Se não existem revistas de teatro, canto ou dança consagrados aos atores, cantores e bailarinos, as revistas de cinema são essencialmente dedicadas às estrelas. Em contato oficial, regular e íntimo com o reino das estrelas, fornecem aos fiéis todos os elementos estimuladores da fé: fotografias, entrevistas, fofocas, vidas romanceadas etc.

Existe um canal mais direto, mais pessoal e mais emocionante que as revistas, embora as vezes utilize as colunas destas: o correio das estrelas. Atores teatrais, dançarinos e cantores recebem uma correspondência considerável de seus admiradores, mas a das estrelas é muito maior, e diferente no conteúdo.

Pode-se estimar em vários milhões por ano as cartas dirigidas às vedetes de Hollywood. Um grande estúdio recebia, em 1939, entre 15 mil e 45 mil cartas por mês, cifra mínima em relação a outros anos. Segundo Margaret Thorp, uma estrela de primeira grandeza recebe 3 mil cartas por semana.

As ligações entre as vedetes e seus admiradores são diretas na França. Nos Estados Unidos, os *fan's mails departments* são geri-

dos diretamente pelos estúdios, autênticos serviços de meteorologia, já que o número de cartas que um artista recebe por dia funciona como o barômetro exato da opinião pública a seu respeito.

Os clubes de vedetes são as capelas onde se exaltam fervores particulares. E o ídolo, periodicamente, vem santificar o seu clube, revelando aspectos novos de sua vida privada-pública e suas atividades cinematográficas, respondendo às questões que lhe são dirigidas. Ou ainda, cantando, dançando ou organizando excursões em grupo. Jean Marais passeia de *bateau-mouche* com suas admiradoras. Os rendimentos do clube, como os das igrejas, vão em parte para instituições de caridade, em parte para a propagação da fé. A efígie em bronze de Luís Mariano é difundida entre os fiéis. Cada estrela tem seu culto particular. Há clubes democraticamente abertos a qualquer tipo de admiradores, outros têm um caráter esotérico. O acesso ao clube Deanna Durbin era reservado a uma elite. Para ser aceito, era preciso:

— ter visto todos os filmes de Deanna Durbin pelo menos duas vezes;

— apresentar uma coleção importante de documentos sobre a vedete;

— ser assinante do *Deanna Journal*.

O Joan Crawford Club foi um dos clubes de organização mais perfeita. Todo candidato a sócio recebia a seguinte carta (Margaret Thorp, *America at the movies*, pp. 67-68):

CARO CORRESPONDENTE,

Agradecemos vivamente o interesse demonstrado pelo nosso movimento. Estamos muito felizes por podermos lhe comunicar os esclarecimentos pedidos, esperando que sejam de alguma utilidade.

O Joan Crawford Club foi fundado oficialmente em setembro de 1931 e é hoje um dos mais importantes em atividade. Temos sócios na América, Inglaterra, Irlanda, Austrália, Escócia, África e mesmo em Java.

A senhorita Joan Crawford demonstra o maior interesse pelas nossas atividades. Costuma enviar pessoalmente fotografias com dedicatória a todos os novos sócios desde o surgimento do nosso clube. E chega a responder a todas as perguntas que lhe são dirigidas através de uma seção regular de nossa revista, "Caixa de Perguntas a Joan".

Estamos orgulhosos de nossa revista, que publica diversos e interessantes artigos sobre a senhorita Crawford e nossos sócios de honra: notícias do clube, rumores, novidades de Hollywood, Nova York e Londres, centros mundiais do espetáculo. Parte dos sócios do clube constitui o comitê de redação, aberto a

quem desejar submeter à sua consideração seus artigos. Entre nossos colaboradores estão Jerry Asher e Katherine Albert, dois dos melhores amigos da senhorita Crawford, ambos escritores de profissão, habilitados a nos falar dela.

Ser sócio do clube dá direito a uma fotografia com dedicatória da senhorita Crawford, uma carteirinha de sócio, uma lista de todos os sócios, seis números da *Crawford News*, que sai de dois em dois meses, e a todos os privilégios concedidos pelo clube. A taxa é de 50 cents para a América e 75 cents para o exterior (ou 3 shillings), pagáveis através de cupões internacionais.

Esperamos contar em breve com sua presença entre nós.

Atenciosamente. (Marian L. Donner, presidente em exercício)

Aos pés de cada estrela, edifica-se espontaneamente uma capela, isto é, um clube. Algumas se transformam em catedrais, como no clube Luis Mariano, que chegou a contar com mais de 200 mil sócios. Nos Estados Unidos, cada igreja organiza periodicamente peregrinações à grande jerusalém-mãe, Hollywood.

Os festivais são grandes missas do corpo de Deus, nos quais a estrela desce para assistir pessoalmente ao seu triunfo. Nessas horas, o fervor pode-se tornar frenesi, a adoração, delírio.

Revistas, fotografias, seções de cartas para as vedetes, clubes, viagens, cerimônias, festivais são as instituições fundamentais do culto das estrelas. Agora, convém examinarmos o culto em si mesmo.

O amor do fã não pode *possuir*, nem no sentido sociológico nem no sentido físico do termo. O amor pela estrela não provoca ciúme ou inveja, é partilhável, pouco sexualizado, ou seja, adorador. A adoração implica uma relação verme-estrela. Certamente esta relação se estabelecerá num amor verdadeiro entre dois seres, em toda a sua reciprocidade. O adorador quer que a adorada também seja uma adoradora. Por outro lado, o verme quer ser estrela.

O fã, por seu lado, aceita ser pura e simplesmente verme. Desejaria ser amado, mas sem perder sua humildade. É esta desigualdade que caracteriza o amor religioso, essa adoração não-recíproca, embora eventualmente recompensada.

As cartas dirigidas às estrelas exprimem essa adoração, alimentadas pelas revistas e fotografias, institucionalizada pelos clubes de fãs.

As cartas repetem à exaustão as mesmas frases: "Você é a minha estrela preferida... Vi seu último filme seis, sete, oito vezes."

Um correspondente afirma ter visto o mesmo filme 130 vezes. As cartas são louvor, arrebatamento, êxtase, profissão de fé.

Uma enquete de J. P. Mayer suscitou entre os espectadores dos cinemas ingleses, sem qualquer seleção prévia entre os fanáticos das estrelas, uma série de depoimentos em que a linguagem do amor (estou apaixonado por) se mistura àquela da adoração (meu ídolo). Pode ser útil citar alguns desses depoimentos (J. P. Mayer, *British cinemas and their audiences*):

Idade: 21 anos, sexo feminino, datilógrafa, inglesa

Aos dezessete anos, eu era apaixonada por histórias de amor. Meu ídolo era Tyrone Power, e via cada um de seus filmes quatro ou cinco vezes. Eu acho que estava amando, pois martelava os ouvidos de minha irmã e meus amigos até eles não agüentarem mais.

Adorava o seu jeito de representar, sua forma de seduzir, sua coragem e sua audácia. Quando beijava sua companheira, um arrepiamento percorria o corpo. Às vezes, em sonhos que me pareciam extremamente reais, ele me beijava. Isso pode parecer ridículo, mas é exatamente o que eu sentia. Tyrone Power é o tipo de homem no qual a personalidade está ligada ao aspecto físico. Até ele se alistar no corpo de fuzileiros navais, vi todos os seus filmes, sem exceção. É doloroso não vê-lo mais representar, espero que ele volte logo. Invejo sua linda mulher, Anabella, mas gosto dela mesmo assim, porque é uma atriz talentosa e bonita. (*British cinemas and their audiences*.)

Idade: 22 anos, sexo feminino, empregada inglesa

Quando eu tinha 10 anos me apaixonei por Jan Kiepuña, que tinha visto em *Tell me tonight*. Você vai me dizer que não era amor. Talvez, mas o meu coração batia forte mesmo. Os mais velhos me asseguraram que isso passaria logo. Mas não. Continuei a me apaixonar por vedetes durante toda a minha adolescência. E a cada vez eu sofria de uma maneira atroz. Queria amá-los, e que eles me amassem. Isso podia durar dias, semanas ou meses, e era reavivado sempre que eu os via. Ninguém pode imaginar como eu me sentia infeliz. No entanto, pensando nisso agora, percebo que tudo era tão real para mim que não podia imaginar felicidade maior que me encontrar com aquelas pessoas. Acho que isso alterou minha visão do amor. Os carinhos do meu namorado me irritavam. Desprezava nossos encontros e considerava seus avanços tímidos e desajeitados... E ainda hoje costumo romper várias amizades encantadoras por nostalgia de alguma coisa diferente: alguma coisa parecida com a primeira idéia que eu fiz do amor. (*Ibid.*)

Idade: 22 anos, sexo feminino, estudante de medicina, inglesa

Deanna Durbin foi meu primeiro e único ídolo. Colecionei fotografias dela, recortes de jornais e passava horas a colar tudo aquilo num álbum. Eu era capaz de gastar todo o meu dinheiro para comprar um livro desde que tivesse uma simples fotografia dela, por mais caro que fosse. Eu a adorava, e essa admiração foi muito importante em minha vida. Queria ser parecida com ela, na forma de me vestir e no comportamento. Quando comprava roupas novas, procurava nas fotos de Deanna Durbin algo que me agradasse. Eu me penteava como ela, e

sempre me perguntava o que Deanna faria no meu lugar, para agir como ela. Via todos os seus filmes. Quando reprisaram *Três pequenas do barulho* numa cidade 16 quilômetros distante da minha, não sosseguei enquanto não me deram autorização para ir até lá e gozar com a visão da 'minha Deanna', como eu dizia. Comprei e ouvi até gastar todos os seus discos. (*Ibid.*)

Idade: 20 anos, operária da indústria têxtil, inglesa

Eu me apaixonei por meu ídolo, Gene Kelly, quando o vi em *Idílio em dó-ré-mi*, ao qual já assisti quatro vezes e ainda assistiria mais. Vi *Modelos* cinco vezes. Tenho uma fotografia de Gene Kelly enviada diretamente da MGM. Eu me apaixonei por Gene durante a cena de amor com Judy Garland em *Idílio em dó-ré-mi*. Nesta cena havia um longo beijo, no qual Judy Garland fechava seus punhos tão fortemente que seus dedos ficaram brancos. Jamais me esquecerei dessa cena. (*Ibid.*)

Idade: 18 anos, sexo feminino, inglesa

Atualmente, meu ator favorito é Bing Crosby. Penso nele constantemente, e me pergunto como ele reage a certas notícias. Tento imaginar o que ele está fazendo a cada momento do dia, invento filmes para ele e tento imaginar como são sua mulher e seus filhos. Espero encontrá-lo antes que ele envelheça.

Ouço tudo o que se diz sobre ele, leio todas as notícias que falam dele, leio os jornais para saber quando ele irá ao ar e tento me virar quando ele participa simultaneamente de programas em duas estações de rádio diferentes. Passo a vida a saltar de uma estação para outra, com medo de perder um "momento de Bing". Sei o quanto ele é popular, tomo nota de seus maiores sucessos de bilheteria; prefiro ouvir Bing cantar de uma maneira medíocre a um outro que cante magnificamente. Para mim, um fracasso de Bing é melhor que o sucesso de qualquer outro; gosto do som de sua voz.

Eu defendo o Sr. Crosby quando ele se mostra pouco acolhedor com os jornalistas. Dizem que ele é preguiçoso, mas eu admiro a indolência de seus movimentos. Da mesma forma que Frank Sinatra enfeitiça os adolescentes e as *bobby soxers*, Bing produz um efeito comparável (embora mais calmo) em mim. Não chego a desmaiar, mas me sinto mole quando o ouço. Sua voz me deixa feliz a ponto de querer dar gargalhadas. Quando vejo Bing no cinema, meu coração pula e desejo que todo mundo o ame.

Será que isso é amor? Não sei. Apesar do meu fanatismo, nunca lhe escrevi, nunca lhe pedi um autógrafo nem colecionei recortes de jornal sobre ele, porque sou muito preguiçosa. Antes de Bing, preferia Mickey Rooney. Não sei se deixei de gostar dele por causa de seus papéis. Não foi por causa de seus vários casamentos, porque a vida privada das estrelas não tem nada a ver com seu talento. (*Ibid.*)

A estes depoimentos citados por J. P. Mayer em *British cinemas and their audiences* (obra constituída essencialmente de depoimentos), acrescentarei o fragmento de uma carta, motivada pelo culto a James Dean, que me foi enviada após a publicação do meu texto sobre Dean na revista americana *Evergreen Review* reproduzido a seguir.

West Toledo, 8 setembro, 1958

CARO E. M.

Como sou uma fã devotada de James Dean, acabei de adquirir um exemplar da *Evergreen Review* (muitos outros fãs de James Dean já me tinham falado dela), com seu ensaio e a bela foto de nosso amado Jimmy na capa. É uma bela homenagem a nossa grande estrela, já que estamos próximos do terceiro aniversário do dia em que Jimmy nos disse adeus.

Minha nora e eu acompanhamos a carreira de Jimmy desde a primeira vez em que ele apareceu na TV até sua ida para Hollywood, para as platéias do mundo inteiro, e até aquele trágico dia de setembro em que senti como se tivesse perdido um amigo íntimo. Fui três vezes a Fairmont, Indiana, nos dias 2 e 3 de agosto de 1956, 10 de fevereiro de 1957 (dia do aniversário de Jimmy, e 29 e 30 de setembro de 1957, para prestar homenagem à grande estrela. Em todas as vezes encontrei diversos fãs, vindos de todas as regiões dos Estados Unidos, e o túmulo estava sempre coberto por um monte de flores (nunca deixa de ter flores), que vêm não só da América como também de vários países estrangeiros.

Vi várias vezes os três inesquecíveis filmes de Jimmy e também *The James Dean story*; é inútil me perguntar quantas, pois certamente iria pensar que exagero e não acreditaria em mim. Sou sócia de cinco clubes dedicados à memória de Jimmy. Um é internacional, o *James Dean World Wide Club*, em Londres, presidido por Jimmy James.

Somos uma legião mundial, de todas as idades, cores e credos. James Dean tocou muita gente no mundo inteiro. Consolou muitos corações solitários e inspirou vários jovens a ir em frente e fazer alguma coisa na vida. Ninguém poderá substituí-lo, ninguém poderá ser mais venerado. Quem seria capaz de negar que sua lembrança é uma grande força para o bem? Eu poderia continuar indefinidamente, senhor Morin, mas terminarei agora com este pequeno poema:

NOSSA ESTRELA QUE BRILHA

*Existe um astro que brilha tão fortemente
Que distribui seu brilho sobre todas as coisas
Ele brilha de manhã, ao meio-dia, à tardinha,
É um astro que nunca se põe.
Ele dorme o sono dos anjos
Ninguém poderá ocupar o lugar
De nosso Pequeno Príncipe dos príncipes
De rosto doce e santo.
Deus derramou a sua graça sobre James Dean
Ele nos permitiu vê-lo na tela
Então todos nós o compartilhamos.
Agora ele viverá para sempre em nossos corações.*

Todas as formas de amar, das mais ingênuas às mais complexas, todas as gradações do amor podem ser identificadas nesses depoimentos. Examinaremos agora outros depoimentos de amor.

Dádiva interior, o amor se faz acompanhar de dádivas concretas que o expressam e o consagram. Há vários tipos de dádiva, desde o presente "laico", despesa de prestígio que motiva o pre-

sente retributivo, até a oferenda religiosa, humilde gesto de piedade, que espera em troca benefícios ou indulgência (uma dádiva raramente é gratuita), mas quer antes de tudo alegrar o coração do ídolo. Flores, bibelôs, estatuetas, roupas, animais, bonecas etc. são as oferendas que se acumulam aos pés das estrelas.

Todas as semanas, Luis Mariano agradecia:

Obrigado a todos os amigos e amigas pelas flores, presentes e lembranças de meu aniversário. (*Cinéma*, 27-4-54)

Mil vezes obrigado pelo lindo pulôver azul que me enviou antes de seguir viagem. Não o usei no México, naturalmente, mas foi uma felicidade estreá-lo no Canadá, pois ele aquece bastante. Mais uma vez meus agradecimentos e minha amizade, Odette, e até breve. (*Ibid.*, 23-4-54)

Obrigado a Violette por essa original caixa de tabaco que me recordará minha viagem à terra dos mineiros. Obrigado por um presente tão útil quanto original, cara Lisa de Bruxelas. Obrigado, com bastante atraso, pelas cartas de Odette de Nantes. Obrigado também a Monique S. des Lilas, pela sua oferta a nossos amigos de St-Fargeau. (*Ibid.*, 27-10-55)

MARCELLA: Recebi os dois volumes esplêndidos de História da Arte, que agradeço muito. Mas... para ser franco, tenho que confessar que tinha acabado de comprá-los. Seria possível trocá-los? Talvez, se você conhecer bem o livreiro... (*Ibid.*, 20-1-54).

MARIE-ANTOINETTE: Mamãe e Maria Luísa ficaram muito sensibilizadas com seus presentes e agradecem afetuosamente, assim como eu.

JUANITA DE ALAYA: Cumprimentos pelas lindas fotografias, traje de banho, chapéu mexicano e os gatos Figaro e Tchi-Ti-Kin, além do ornamento tão encantador para entrada da minha propriedade em Sare. Minhas melhores felicitações pelo seu sucesso.

Antes de tudo, obrigado pelos adoráveis cartões a Edith Baugert, de Mulhouse, a Belle Louise, pelos cartões de Notre-Dame e Sino, assim como pelas maravilhosas bonecas de coleção. Meus votos de saúde para Paula e minha amizade para as duas. Obrigado por este lindo cachorro, e feliz aniversário para Paula. O gatinho de Rachel Iglesias é encantador.

MARTHA: Obrigado pela estatueta da Virgem e por sua bela fotografia.

GENEVIÈVE DE BORDEAUX: Obrigado pela imagem de Santo Antonio de Pádua.

Obrigado pelas flores tão lindas.

Obrigado pelas lindas flores que me aguardam no Vésinet.

Obrigado também pela pétala de rosa, símbolo de um buquê inteiro, e pela amizade que representa.

Obrigado pelos amuletos e também por esse grande desejo de carícias inspirado pelo meu bigode... Ulalá! (*Ibid.*, 24-12-54)

Presentes destinados ao corpo das estrelas (roupas, alimentos), presentes-símbolo ou fetiches (pétalas, bonecas etc.) evocam

aqui as dádivas dos produtos da natureza e as oferendas simbólicas, que se confundem aos pés do altar enquanto o aroma do incenso do louvor se mistura no ar. Até um sacrifício humano pode ser esboçado, como no caso do adolescente que ofereceu a Norma Shearer pedaços de pele retirados de seu próprio corpo.

Como em todos os cultos, cada fiel gostaria que seu deus o escutasse e lhe respondesse. A correspondência traz às estrelas confidências múltiplas, segredos sentimentais, familiares e profissionais. Alguns fãz retomam semana após semana a confissão interrompida, entregando assim sua vida, em fatias periódicas, à consideração magnânima das estrelas.

A estrela, em troca, deve enviar consolo ou conselhos, ou mesmo auxílio e proteção. Algumas pessoas pedem às estrelas, que viram tão generosas nas telas, emprego, dinheiro, roupas usadas.

É aqui que as estrelas se confundem com sua imagem cinematográfica e a transcendem: integrando em si as virtudes morais dos heróis dos filmes, tornam-se uma espécie de santos tutelares, de anjos da guarda. "Joan Crawford é a minha boa estrela, sinto-a perto de mim como uma deusa nas horas mais difíceis." (Carta de uma jovem citada por Curt Riess, *Hollywood inconnu*, p. 105.)

São consultadas, por isso, sobre todos os problemas, simples ou extraordinários, e as respostas que dão servem de guia para os crentes nos caminhos espinhosos da vida. A correspondência de Luis Mariano nos revela um eminente líder espiritual, que sabe aliar o conselho concreto, higiênico ou alimentar, à censura moral e ao preceito metafísico:

CELLOU: Se pude, ainda que involuntariamente, aliviar um pouco a sua dor, fico feliz. Mas gostaria que não alimentasse esse sentimento violento e que não tivesse por mim mais que amizade fraterna, como eu tenho por você. Coragem, e continue procurando... A felicidade existe e nos aguarda sabiamente no encontro de todas as horas. Jamais a encontrará nas imagens e nas ilusões. (*Cinéma*, 17-12-54)

ANDRÉ RODRIGUEZ: A única forma de se tornar um bom cantor é trabalhar muito, sob a orientação de bons professores. (*Ibid.*, 21-12-1954)

SRA. NGUYEN DIHN-TUÁ: Não sei exatamente o que lhe aconselhar, a não ser que deve decidir com seu marido sobre um eventual regresso à Indochina. Sobre as lições de solfejo, é sempre recomendável que as crianças tomem logo

contato com a música, porque mais tarde lhes trará, mesmo que não a usem profissionalmente, alegrias e consolos. (*Ibid.*, 11-2-1952)

Tenho certeza de que será capaz de escrever contos, ou mesmo novelas. Quanto a romances, isso virá mais tarde. Em todo caso, estou aguardando sua primeira obra. Escreva sempre. (*Ibid.*, 3-12-1954)

Nunca aconselho uma jovem a fazer cinema... porque são mais de mil por mês as jovens francesas com essa idéia, e o cinema não é um trabalho fácil. (*Ibid.*, 11-2-1953)

LILIANE TROARN: Você tem razão, o trabalho de ator é muito difícil; mas não perca a coragem, e daqui a alguns anos falaremos a sério. (*Ibid.*, 3-12-1954)

ANDRÉ DONALD: Também você quer fazer cinema... Acompanhe por algum tempo as seções de cartas das vedetes, depois dê um pulo até a porta dos estúdios... e verá. Não é tão fácil quanto parece. Contudo, com muita vontade e algum talento, poderá chegar lá. Faça primeiro um curso de arte dramática, e também um de dicção; isso é fundamental. (*Ibid.*, 18-3-1955)

A estrela aproveita o ensejo para manifestar o que pensa sobre a natureza humana:

Não tenho preferências; para mim, uma mulher deve ser sentimental, bonita, mas sem afetação, simples, que goste de crianças, de cozinhar e, sobretudo, que seja limpa... para não dizer asseada... como você observa com tanta pertinência. (Luis Mariano, *ibid.*, 10-5-1955)

Por que não escolher uma profissão menos perigosa? Um pouco de feminilidade ainda é indispensável a uma mulher, acredite. Os homens olham para as mulheres fortes, mas normalmente casam com as mulheres-criança. (*Ibid.*)

Termino recomendando que não confunda fraqueza com delicadeza. (*Ibid.*, 6-4-1955)

É preciso viver de acordo com seu tempo. (*Ibid.*)

Por que não se deve confundir o desenho com o gênio espontâneo? Certamente você deve, após dois anos de escola ou curso, "defender-se" como os outros numa bela carreira. A pintura exige às vezes alguns dons; o desenho exige trabalho, paciência e gosto. (*Ibid.*, 11-2-1955)

Sim, na vida é preciso ter força de vontade, que certas pessoas fracas confundem com teimosia.

Quanto à dieta alimentar, se você comer alimentos saudáveis, bem preparados, não terá nada a temer. (*Ibid.*, 24-12-1954)

A estrela conhece a fórmula das grandes consolações:

JOSETTE DE MARSELHA: Querida menina deste belo país do sol, não fique triste! É claro, ainda restam os livros... os meus livros; escreva-me, e lhe responderei sobre isso. Certamente que posso dedicá-los a você; por ora, fico em Paris, o que facilita tudo. Embora esteja muito ocupado, posso lhe conceder alguns minutos. Já está contente? (Luis Mariano, *ibid.*, 8-12-1955)

O conselho supremo: a estrela recomenda a seus adoradores que não a adorem demais:

Paris-Madrid, por que não uma estátua de mármore e ouro em minha honra, no meio da Praça da Concórdia? Por favor, não fique desapontada, mas meus amigos e amigas do clube têm coisas mais importantes para fazer do que uma "vaquinha" para erigir uma estátua minha. Arrume outra idéia, e não guarde rancor. (Luis Mariano, *ibid.*, 23-3-1955)

Olhe à sua volta e reflita; saia, viva, que diabo! — este *slogan* não é meu. Não faça como algumas moças, que olham para todos os rapazes com desprezo ou amor. No dia em que ficar realmente "apaixonada", você não duvidará, a não ser pela ausência daquele com quem nem sequer sonha... Aquele rapaz de olhar tão doce, esse colega de escritório, tão atencioso e tão afastado de seus pensamentos? Acredite que, como a expressão indica, o amor à primeira vista não dura muito. E uma vida pode ser muito longa. (*Ibid.*, 18-2-1955)

Uma lágrima no coração (isto é muito triste): 1. Por que não? 2. Sim, dizem que Deus faz sofrer aqueles que ama; então console-se, porque será recompensada pelas suas provações, embora elas me pareçam imaginárias. Mais tarde você entenderá isso, verá! Pois o verdadeiro sofrimento é bem diferente dessa melancolia com que se deleita, por ter tempo de sobra para dedicar a ela. Faça alguma coisa: trabalhe, pratique esportes, seja caridosa, mas não pense mais nesse "sonho impossível". (*Ibid.*, 11-9-1953)

Às declarações inflamadas, Luis Mariano respondia como um irmão mais velho:

Sem ressentimento, e um grande beijo de seu novo irmão mais velho. (*Ibid.*, 6-4-1955)

Escreva-me mais, e beijo-a como um irmão mais velho, que sem dúvida sou — e até logo. (*Ibid.*, 18-2-1955)

Mas esta sinceridade de amigo não faz mais que aumentar o prestígio mítico da estrela: o desinteresse nobre, amizade fraternal, a simplicidade refinada atestam sua profunda humanidade e a grandeza de sua alma.

A modéstia sempre contribui para o mito da grandeza.

Nesse sentido, a estrela é como um santo padroeiro ao qual o fiel é devotado, mas que também deve, por sua vez, devotar-se ao fiel.

Além disso, o fiel sempre quer consumir o seu Deus. Desde os banquetes canibais, onde se come o familiar mais velho, e os banquetes totêmicos, nos quais se come o animal sagrado, até as comunhões e eucaristias religiosas, todos os deuses são feitos para ser comidos, isto é, incorporados, assimilados. A primeira assimilação é a do conhecimento. O fã quer saber tudo, ou seja, quer possuir, dominar e digerir mentalmente a imagem integral do ídolo. O conhecimento se torna assim um meio de apropriação mágico. Não chega a constituir um meio de saber analítico ou sintético da estrela, mas a incorporar mexericos, rumores e indiscrições numa saborosa deglutição.

Daí a enorme quantidade de fofocas hollywoodianas. Esses mexericos não são um subproduto, mas o plâncton de que se alimenta o *star system*. Os jornalistas de cinema se interessam mais pelas vedetes que pelos filmes, e mais ainda pelo falatório sobre as vedetes que por elas mesmas. Farejam, descobrem, apropriam-se do rumor e, em último caso, o inventam. A função das fofocas é não apenas transformar a vida real em mito e o mito em realidade, mas desvendar rigorosamente tudo, e tudo oferecer a uma curiosidade insaciável.

Cuidados com a beleza, *toilettes*, cosméticos, preferências alimentares ou estéticas, mudanças, mobiliário, animais domésticos, detalhes íntimos são a matéria-prima da mexeriquice. É por isso que se vêem artigos desse tipo:

A razão por que adoro batatas fritas, de Ginger Rogers; *Deve-se forçar o marido a fazer a barba?*, de Heddy Lamarr.

O couro cabeludo de Luis Mariano já não guarda segredos: corto o cabelo para que ganhe força. (*Cinéma*, 11-2-1955)

Não uso brilhantina, mas cuido com regularidade do meu cabelo e recentemente o tenho cortado bem curto para que fortifique. (*Ibid.*, 24-12-1954)

Também suas preferências estéticas nos são reveladas:

Gosto de cabelos de todas as cores, as moças do campo são alegres e belas. (*Ibid.*, 3-12-1954)

Toda informação traz algum segredo que permite ao leitor apropriar-se de uma parcela da intimidade da estrela. Qualquer um, eventualmente, poderá incorporar a si mesmo essa parcela, adaptando penteados, maquiagens e *toilettes*, assimilando assim a matéria assimilável por natureza, a alimentação da estrela. Daí a importância das confidências, indiscrições e entrevistas, que os ateus consideram detalhes desprezíveis.

Como todo o culto espontâneo e ingênuo, mas alimentado por aqueles que se aproveitam dele, o culto das estrelas transforma-se em fetichismo. O amor impotente quer fixar-se num pedaço, num símbolo do ser amado, na falta de sua presença real.

O mexerico corresponde a uma necessidade de conhecimento fetichista: o peso da estrela, sua comida predileta, a marca de suas cuecas, a medida do peito são portadores de sua presença, dotados da concretude e da objetividade do real na ausência do próprio real. A mesma necessidade se fixa nas fotografias, presenças-fetiches universais do século XX. A fotografia é o melhor *ersatz* da presença real: *alter ego* permanente, pequena presença doméstica ou de bolso, energética e tutelar, ela pode ser contemplada e adorada. É por isso que 90% das cartas dos fãs pedem uma fotografia. O comércio do culto é, antes de tudo, fotográfico. As fotografias são acumuladas e trocadas, guardadas e olhadas. O que não se diz às fotografias? O que não nos dizem as fotografias? O autógrafo complementa a fotografia com uma impressão pessoal direta, concreta. Cerca de 90% das cartas pedem também autógrafos, ou melhor, fotografias acompanhadas de autógrafos, através dos quais a estrela manifesta sua benevolência tutelar, sua "grande amizade", sua "grande simpatia", sua "enorme cordialidade".

Não se pedem autógrafos apenas em folhas de um caderno. "Na estréia de *Ana e o rei do Sião*, duas jovens de 17 ou 18 anos romperam a segurança, se precipitaram sobre Van Johnson, levantaram as saias acima da cabeça e pediram ao ídolo para autografar suas calcinhas." (Jules Roy, *Hollywood en pantoufles*, p. 80).

Fotografias e autógrafos são os dois fetiches-chave, aos quais se seguem os recortes de imprensa (materialização dos fetiches-mexerico), lenços, pedaços dos cabelos etc. Após o lançamento de um filme de Dorothy Lamour, a Paramount recebeu em poucos dias mais de 6 mil cartas, pedindo um pedaço dos cabelos da estrela (*Motion Picture Herald*, 5-10-1940). No fundo, todos os objetos possíveis e imagináveis com que a estrela tenha tido contato podem-se tornar fetiches: guimbas de cigarro, botões, chicletes mastigados, uma plantinha sacrificada pelos pés da estrela, cadarços de calçados, fragmentos de tecido.

Leo Rosten catalogou alguns dos pedidos e ofertas fetichistas, endereçados a suas estrelas hollywoodianas em janeiro de 1939:

Sabonete	Um pedaço de seu rabo-de-cavalo
Um pedaço do casaco de peles	ou uma madeixa de cabelos
Papel usado para limpar o batom	Um cheque em branco para fazer
Banjo	compras num supermercado
Colher	Preces
Saleiro e pimenteiro	Guimbas de cigarro
Pedaço de chiclete mastigado	Fotografias da estrela
Bicicleta	Onze páginas, com "I love you"
Três fios de cabelo	escrito 825 vezes
Grampos de cabelo	Um botão de casaco
Sapato ou meias	"Espere por mim"
Relógio de pulso	Uma pulga que reconhece o nome
Pérolas	da estrela
Vestido, sapato e chapéu	Um milhão de dólares em en-
Lenços	tradas de cinema
Oferecer-se para hipotecar a vida	Ceroulas autografadas
ou seus serviços por dinheiro	Abotoaduras
Telegramas a um primo pelo seu	Oferecer-se para substituir o
aniversário	cachorro da estrela
Caixa de fósforos	Um pouco de grama do jardim da
Capacete de aviador	estrela

Como os primitivos fazem com o deus que não acolhe suas preces, os fãs censuram as estrelas que não cumprem o dever da resposta, do conselho, da consolação.

Uma carta endereçada a Robert Taylor é um exemplo tão lapidar dessa revolta do adorador que uma revista publicou, estipulando por ela um preço de um dólar:

Acho que você deveria dar mais atenção às cartas que te enviam os admiradores, senão perderá um bom número deles. Assim que o vi pela primeira vez em um filme, escrevi uma carta. Nunca recebi resposta. Escrevi três cartas ao todo, todas sem resposta. No dia do seu aniversário, enviei um cartão que você nunca agradeceu. Isso são modos de tratar os admiradores? Coloque-se no meu lugar e procure imaginar o que se sente quando não se recebem notícias de alguém que se ama muito. (Citado por Curt Riess, em *Hollywood inconnu*, p. 105)

O fiel também protesta quando seu ídolo atenta contra a própria imagem. Os fãs de Bing Crosby lamentaram vê-lo embriagado em um filme. Os de Jean-Claude Pascal recusaram-se a admitir que ele alourasse os cabelos, até que ele voltou ao castanho natural. Os problemas com os bigodes são ainda mais crônicos, levantando polêmicas apaixonadas. Dick Powell e Luis Mariano devem ou não usar bigode? A vedete não pode decidir sozinha uma questão tão séria, confiando por isso aos seus admiradores o veredito final:

Quer dizer que me prefere com bigode? Estou justamente prestes a realizar um plebiscito... pró ou contra. (Luis Mariano, *Cinémonde*)

Os fiéis controlam os bigodes, e os cabelos de seus ídolos. Certamente, cada um deles gostaria de controlar tudo sozinho, mas apenas os muito jovens, ou os muito loucos, ousam manifestar esse sonho: Tenho 13 anos e gostaria de me casar com você, escreveu uma menina na idade das ilusões. (Correspondência de Luis Mariano, *Cinémonde*, 25-2-1955.) Perdidas as ilusões, já se fica contente com uma efígie em bronze. Um caso excepcional é o de um irlandês que, aos 28 anos, alimentava a esperança de ir a Hollywood casar-se com Deanna Durbin. (J. P. Mayer, *Sociology of film*, p. 181.)

Se nem sempre os fiéis conseguem deixar de revelar seus sonhos secretos, todos eles sabem que são impossíveis. Como Luis Mariano conclui filosoficamente: "Sonhe; para você, não sou mais que o sucessor de seu ursinho de pelúcia."

O culto das estrelas revela seu sentido mais profundo em certos momentos de histeria coletiva, como na morte de Valentino ou James Dean, na chegada de Lollobrigida a Cannes ou Sophia Loren a Paris, e outros acontecimentos revolucionários. Dekeuleire cita como exemplo os habitantes de Bruxelas que "beijavam os pneus do carro de Henri Garat" em 1928, o que evoca

a saída anual do carro sagrado em Benares (*Le cinéma et la pensée*, p. 50). É comum em Hollywood uma nuvem de moças atirar-se sobre uma vedete, desgrenhá-la toda, rasgando impiedosamente seu casaco e seu vestido.

Já podemos esclarecer um dos aspectos fundamentais do culto das estrelas. Fetichistas, mentais, místicos, a apropriação, a assimilação e a devoção são maneiras diversas de identificação.

Mais intensamente que em qualquer outro espetáculo, o cinema implica um processo de identificação psíquica entre o espectador e a ação representada. O espectador vive, no nível psíquico, a vida imaginária, intensa, valorosa, apaixonada dos heróis dos filmes, isto é, identifica-se com eles.

Essa identificação segue dois caminhos: primeiro, a projeção-identificação apaixonada que se dirige a um parceiro do sexo oposto, Rodolfo Valentino, Bing Crosby, Luis Mariano para as mulheres, Greta Garbo, Lucia Bosé, Grace Kelly para os homens. Segundo, o que é mais comum, uma identificação dirigida a um *alter ego*, isto é, uma estrela do mesmo sexo e da mesma idade. Como revelam todas as pesquisas feitas sobre esse tema, os rapazes tendem a preferir as estrelas masculinas, e as moças as femininas.

A idade dos adoradores costuma ser proporcional à das estrelas. Leo Rosten observa que "as cartas endereçadas a uma jovem estrela vêm, em sua maioria, de jovens, enquanto os fãs mais velhos escrevem às estrelas *middle-aged*. Por último, preferências de natureza regionalista (Fernandel em Marselha, os atores de *westerns* nas montanhas Rochosas) revelam por sua vez que identidades não só de sexo ou idade, mas também de origem, permitem, aceleram ou ampliam os processos de identificação indivi-

¹Sulenger, *Modern youth and the movies, in School and Society*, 1930-32, pp. 459-461, pesquisa abrangendo 3.295 alunos do liceu. Gallup, publicada por *Time Magazine* a 21-7-1941. Resultados do *The Brenstein's children's film questionnaire*, Londres, 1947. Inquérito do *Motion Picture Research Bureau* em Leo Handel, *Hollywood looks to its audience*, p. 147, na qual 65% dos entrevistados preferem as estrelas do próprio sexo.

dual. Aliás, os admiradores das estrelas estão freqüentemente conscientes desse processo.

POR QUE PREFERE ESTA ESTRELA?

Identificação	35
Afinidade, simpatia	27
Artistas deste sexo representam melhor	22
Idealização, idolatria	10
Admiração pelo jeito, pelo estilo	4

(LEO HANDEL, *op. cit.*, p. 142)

A identificação iniciada na sala de exibição pode prosseguir oniricamente do lado de fora do espetáculo:

Sempre imaginei histórias (comigo no papel de heroína) a partir de filmes e de heróis que eu amava. (Estudante inglesa de 15 anos, citada por J. P. Mayer em *British cinemas and their audiences*.)

Quando voltava para casa, sonhava ser a linda heroína, vestida magnificamente, com uma pluma nos cabelos. (Aprendiz de cabeleireira de 16 anos e meio, *op. cit.*)

Mas este sonho se confronta e se desfaz com a realidade. O espectador se sente minúsculo e só, e vê a estrela grande e majestosa. Torna-se um adorador daquilo que gostaria de ser. De acordo com o tipo da estrela, como veremos depois, o adorador pode-se sentir humilde a ponto de não ousar se identificar. Pode também desejar continuar o seu sonho e então procura suportes míticos para a identificação: autógrafos, fotografias, fetiches, mexericos, *ersatz* da presença real, sujeitos da presença mítica e igualmente instrumentos exteriores para se viver miticamente no interior da vida das estrelas. A magia simpática entra em ação, tanto a totalmente onírica quanto a onírico-prática: nesse caso, o adorador vai imitar, conscientemente ou não, alguma característica do ídolo.

Ao mimetismo onírico total (sonho de identificação com a estrela) corresponde então um mimetismo prático atrofiado: segue-se o regime alimentar e corporal da estrela. Adotam-se a maquiagem e os cosméticos que ela usa. Imitam-se sua *toilette*, seu comportamento, seus tiques.

Penteava-me igual a ela... Perguntava-me o que Deanna faria no meu lugar. (Carta citada)

Aos 17 anos, vi uma estrela de quem meu namorado dizia: tem os pés mais bonitos do mundo, e seus sapatos são sempre esplêndidos. Decidi que se diria o mesmo de mim. Não sei se consegui, mas passei a comprar as meias e sapatos mais bonitos que podia, mesmo nas épocas mais difíceis. (Secretária inglesa de 39 anos, em J. P. Mayer, *British cinemas and their audiences*)

Lembro de que copiei o estilo da roupa que Mirna Loy usava num filme, e me senti muito "hollywood" ao fazê-lo. (Datilógrafa de 23 anos, *ibid.*)

Sempre me interessei pelas cenas de amor e aprendi alguns truques (que aplicava depois); acariciar os cabelos de meu apaixonado, passar minhas mãos em seu rosto como tinha visto fazer meus atores favoritos. Uma das primeiras coisas que observei foi que as atrizes sempre fecham os olhos quando as beijam, e nem é preciso dizer que eu também fazia o mesmo. (Jovem de 19 anos, *ibid.*)

A publicidade cinematográfica chegou mesmo ao ponto de organizar diversos concursos de identificação: concurso Helena de Tróia (identificação com Rossana Podestá), concurso Romeu e Julieta etc.

A religião das estrelas é justamente uma prática imaginária que possibilita a dialética da identificação do fã e da estrela. O mesmo culto está presente nos amores adoradores de caráter heterossexual e as adorações amorosas de caráter homossexual. É que ambos implicam a transformação da estrela em *alter ego* de seu admirador, e do admirador em *alter ego* da estrela. Porque, da mesma maneira que todo amor a si mesmo se exalta através do amor de outra pessoa, todo amor de outra pessoa, nessa civilização individualista em que o amor é também egoísmo, implica um amor a si mesmo. A mesma palavra, amor, como se vê, participa das duas formas de adoração. É natural, portanto, que um estudante de 15 anos escreva: "Meu ídolo é Errol Flynn; eú me apaixonei violentamente por ele quando vi *Patrulha da madrugada*. Penso nele todas as noites, imagino estar com ele e sonho com ele. Nunca tive sentimento parecido por nenhuma atriz."

A participação não se limita à identificação do espectador com o herói. Em última análise, não é o talento nem sua ausência, a indústria cinematográfica nem sua publicidade, mas a necessidade que dela se tem que cria a estrela. É a miséria da neces-

sidade, é a vida tediosa e anônima que deseja ampliar-se até as dimensões das vidas de cinema. A vida imaginária da tela é o produto dessa necessidade real. A estrela é a projeção dessa necessidade.

O homem sempre projetou em imagens seus desejos e temores. E projetou sempre na sua própria imagem — em seu duplo — a necessidade de superar a si mesmo na vida e na morte. Este duplo é detentor de poderes mágicos latentes; qualquer duplo é um deus virtual.

As coisas e pessoas do universo da tela são imagens, duplos. O ator desdobra-se no seu papel de herói. A projeção do espectador no herói corresponde a um movimento de duplicação. Esse desdobramento triplo, se assim se pode dizer, favorece a formação do mito. Sua conjugação faz desabrochar a estrela ao dotar o ator real de potencialidades mágicas. Para além da imagem, projeções míticas se fixam numa pessoa concreta e carnal: a estrela. Investida em seu duplo, investe-o por sua vez. A estrela submerge no espelho dos sonhos e emerge na realidade tangível. Num e noutro caso, são os poderes da projeção que a divinizam. É no instante em que a projeção mítica se fixa na sua natureza dupla e a unifica que se realiza a estrela-deusa. Essa deusa, porém, deve ser consumida, assimilada, integrada: o culto é organizado com vistas a essa *identificação*. A estrela é fruto de um complexo projeção-identificação particularmente virulento.

O filme, máquina de duplicação da vida, apela aos mitos heróicos e românticos que se encarnam na tela, repondo em ação os velhos processos imaginários de projeção e identificação de que são feitos os deuses. A religião das estrelas cristaliza a projeção-identificação inerente à participação no filme.

Conforme a intensidade, seja da projeção seja da identificação, podem-se distinguir dois tipos de deuses: os deuses pais e os deuses filhos, ou os heróis, ou semideuses. O "pai" é uma projeção a tal ponto distante e grandioso das ambições e terrores humanos que seus heróis não ousam identificar-se com ele, exceto nos segredos profundos do sonho. O culto dos grandes deuses transcendentais só comporta práticas muito tênues de identificação. O herói bastardo de deus, ao contrário, o filho do homem,

é o próprio sujeito da identificação vivida; traz uma saudação aos humanos, isto é, o meio de atingir a condição dos deuses: a imortalidade. É necessário e suficiente que o fiel imite a paixão do herói-deus, que viva míticamente o sacrifício para que possa adquirir a imortalidade divina.

O *star system* conhece, ou melhor, conheceu historicamente, *mutatis mutandis*, essas duas etapas de adoração. No limite supremo, inacessível, a estrela “divina”. A adoração não apela ainda a nenhum mimetismo, seja porque a estrela se mantém inalteravelmente distante, seja porque — mais simplesmente — o fiel se sente humilde demais para esperar poder imitá-la. Como diz uma secretária já citada: “Eu admirava Norma Talmadge, Mary Pickford, e pensava muito nelas, mas nunca tentei me parecer com elas ou fazer o que elas faziam.”

Mais freqüentemente, contudo, a estrela está no nível do herói divinizado, com o qual qualquer um pode-se identificar, e que contribui para a salvação do fiel.

Certamente, para a maioria dos espectadores, a divindade da estrela é embrionária. Deleções singulares, emoções, sonhos, sentimentos de ternura e admiração já exprimem uma certa religiosidade. Se o sentimento ainda não é a religião, constitui o seu terreno fértil. É ali, com efeito, que o sentimento fermenta com candura e fervor — entre os adolescentes e mulheres — e onde a divindade da estrela se desenvolve.

Segundo Leo Rosten e Margaret Thorp, de 75 a 90% dos fãs têm menos de 21 anos, cerca de 80% são do sexo feminino, independente do sexo da estrela.

A predominância feminina confere ao *star system* um caráter feminino. A “mitificação” se efetua em primeiro lugar nas estrelas femininas: são as mais fabricadas, as mais idealizadas, as mais irreais, as mais adoradas. A mulher é um sujeito e um objeto mais mítico que o homem, nas atuais condições sociais. E, naturalmente, é mais estrela que o homem. Eis por que boa parte das descrições das estrelas neste livro são feitas no feminino. Feminiliza-se naturalmente a estrela, palavra já por si feminina.

As estrelas femininas são objeto da atração masculina e do culto feminino. As estrelas masculinas são objeto do culto feminino. Isso não significa que os homens não têm interesse pelas

estrelas-macho. As pesquisas citadas (*Motion Picture Research Bureau, Gallup, 1941*) mostram que a preferência por estrelas do próprio sexo é mais pronunciada entre os homens que entre as mulheres. Apesar de mais numerosas, contudo, as identificações masculinas são menos míticas. Para o homem, a estrela é menos um arquétipo sagrado que um *modelo* profano: imita a estrela masculina, mas não quer assumir isso. Prefere-a, mas não a reverência.

O amor e a admiração pelas estrelas só se transformam em religião, portanto, para uma parcela do público. Essa religião é frágil, sujeita a agentes desagregadores. Chega sempre o momento em que o fã também envelhece: a vida real desgasta a admiração, o apaixonado ou a apaixonada real substitui a estrela. A divindade da estrela é passageira. O tempo a corrói. Ela só pode escapar ao tempo através das recordações... A morte é mais forte que a imortalidade. Esta fragilidade, contudo, é também a medida da intensidade do sentimento religioso que ela faz brotar. A estrela é divinizada apesar de sua “humanidade” evidente, submetida aos ultrajes do tempo, independente da consciência estética do espectador que sabe que a estrela representa um papel no cinema e não vive nenhuma paixão.

Apesar disso e ao mesmo tempo, a estrela transita no profano e no sagrado, no divino e no real, na estética e na magia. Como os reis. “Ó reis, sois deuses!”, gritava Bossuet. Ó estrelas, sois rainhas... O acesso ao trono já é uma divinização. Tiranos e imperadores já são “bem-aventurados” e “augustos”. A estrela e o rei são seres carnis contaminados pelo seu papel. O mesmo tipo de mitologia envolve suas pessoas, penetra nelas e as determina. O mesmo segredo público cerca suas vidas privadas. A mesma vida de ostentação, de cerimônias, de espetáculo, vida de sonho real, lhes é imposta. São admirados mas não invejados; não se têm ciúmes de reis e estrelas.

O século XX, que faz das estrelas reis, faz também dos reis estrelas. Os reis ocupam o mesmo espaço, o mesmo papel que as vedetes em *Paris-Match* e *France-Dimanche*. O romance entre Margaret e Townsend, “um filme vivido”, inspirou logo um filme, *A princesa e o plebeu*. O casamento real de Grace Kelly e Rainier e o filme *Se Versalhes falasse* consagram a analogia mítica en-

tre rei e estrela. Sacha Guitry pôde reconstituir a grandeza histórica da França com cada um de seus reis, príncipes e personagens ilustres encarnados por estrelas.

O rei extrai seu prestígio do poder político. A estrela, por sua vez, nasce da estética, isto é, do jogo, não dá fé. Ela se situa no ponto em que a estética, no seu ardor e força persuasiva, transcende a si mesma para encontrar o vigor primitivo de sua fonte mágica. Ultrapassa o ceticismo da consciência do espectador, que sabe estar participando de uma ilusão.

Certamente o espectador sabe que a estrela é humana e, mais exatamente, uma atriz que faz cinema. Certamente as instituições que promovem o culto às estrelas, apesar de seu caráter mítico evidente, permanecem profanas: fãs-clubes, revistas, seções de cartas, presentes — e não templos, bíblias, liturgias e oferendas. Mas todos os processos de divinização permanecem em marcha sob essas formas laicas e são justamente elas que caracterizam as estrelas. Tyler Parker cunhou o termo exato: “deuses antropomórficos, sem necessariamente entendermos isso ao pé da letra, mas também sem assumirmos isso como uma simples força de expressão”.

A matéria-prima da estrela é uma mistura de vida e sonho, que se encarna nos arquétipos do universo romanesco. Mas os heróis dos romances, ectoplasmáticos e inconsistentes, se encarnam a si mesmos no arquétipo da estrela. Ao mesmo tempo modelo e modelada, interior e exterior ao filme, que determina e a determina, personalidade sincrética em que não dá para diferenciar a pessoa real, a fabricada pela indústria de sonhos, e a inventada pelo espectador, potência mítica tornada potência real, uma vez que pode alterar filmes e roteiros e dirigir o destino de seus admiradores, a estrela tem a mesma natureza dupla dos heróis das mitologias, mortais aspirantes à imortalidade, à divindade, gênios em ação, meio humanos, meio deuses.

Durante o filme, esses heróis e heroínas lutam, sofrem, agem, salvam. Fora dele, as estrelas levam uma vida paradisíaca de prazeres e jogos reservados aos heróis após a morte.

Heróis, semideuses. René Clair já dizia em *Adam's* (p. 50): “Os homens da idade das luzes saúdam os semideuses que oferta-

ram a si mesmos... Os corpos desmesurados dos semideuses dominam o mundo... Amor, faltavam figuras adoráveis ao envelhecido mundo... Para aqueles aplausos míticos, olhares inspirados pelo amor sobrenatural.”

Bobagem, sem dúvida! Bobagem da qual se desvia o olhar circunspecto do sociólogo, e é por isso que ninguém se atreve a estudar as estrelas. Mas nossos sábios agem pouco sabiamente ao recusar tratar seriamente as bobagens. A bobagem é também o que há de mais profundo no homem. Por trás do *star system* não estão apenas a imbecilidade dos fãs, a falta de criatividade dos cineastas, os acordos comerciais dos produtores. Está o coração do mundo. Está o amor, outra bobagem, outra humanidade profunda.

Está também essa magia que acreditamos reservada aos “primitivos” e que habita no seio de nossas vidas civilizadas. A velha magia sempre está presente. Todas as nossas aldeias são dominadas por um campanário. Mas nas salas dos fundos dos bares dessas aldeias, nos quintais e garagens da adoração comum, nas cidades e em toda parte onde haja uma tela branca numa sala escura, já se instalou uma nova religião. Mais ainda, em cada coração a religião do amor reina todo-poderosa.

O *star system* depende da velha religião da imortalidade e de uma nova, onipotente, religião numa escala mortal: o amor.

A Europa do racionalismo, a América da racionalização, religiosas e apaixonadas, brandem suas gigantescas bonecas de carnaval, suas estrelas. Esperemos novos sábios que saibam fazer a etnografia das sociedades não-primitivas. Chegou nossa vez, africanos, oceânicos, ameríndios, objetos e vítimas da etnografia! E não sejam desdenhosos ou colecionadores — como o fomos nós a respeito de vocês.

As estrelas são como os deuses: tudo e nada. A substância divina que preenche esse nada é o amor humano. O infinito vazio de Deus é também riqueza infinita, só que essa riqueza não pertence a ele. A estrela está vazia de toda a divindade como os deuses. A estrela é rica de toda humanidade, como os deuses.

A estrela-
mercadoria

A ESTRELA de cinema é deusa. O público a torna assim, mas quem a prepara, apronta, modela, propõe e fabrica é o *star system*. A estrela responde a uma necessidade afetiva ou mítica que não é criada pelo *star system*; no entanto, sem ele, essa necessidade não encontraria as suas formas, seus suportes e seus afrodisíacos.

O *star system* é uma instituição própria ao grande capitalismo. Antes do período de “heroicização” stalinista, o cinema soviético tentou ignorar não só a estrela como também o ator-vedete. A partir de então, grandes atores de composição, comuns ao teatro e ao cinema, se exibem normalmente como vedetes. Na verdade, seu prestígio ultrapassa os limites da tela, mas ele tem sido canalizado até agora para a política. O gênio da vedete soviética, como o de qualquer pessoa que infrinja as regras, stakhanovista, corredor, dançarina, estrela, ou escritor eminente serve para provar a excelência do regime stalinista e demonstra um mérito político digno, eventualmente, de consagração pelo Soviete Supremo. Um certo tipo de estrela poderia nascer eventualmente na União Soviética para satisfazer necessidades imaginárias atualmente racionadas. No mundo contemporâneo, qualquer cinema que se situe, seja fora, seja à margem, seja em luta contra o grande capitalismo, seja mesmo num nível capitalista subdesenvolvido, não conhece a estrela no sentido em que nós entendemos.

A escola do “cinema-verdade”, em suas vertentes documentaristas ou neo-realistas, desde o *Nanouk, o esquimó*, de Flaherty, até *Toni*, de Renoir, e *La terra trema*, de Visconti, elimina radicalmente a estrela e, no limite, o ator profissional. Esta é precisamente a tendência fundamental do cinema independente de trustes ou em luta contra eles.

No patamar inferior da produção capitalista, produções baratas são materialmente obrigadas a privar-se desse luxo chamado estrela (filmes *B* nos Estados Unidos, filmes de menos de 50 milhões na França).

Aliás, em seu primeiro estágio industrial e comercial, o cinema ignorava a estrela. A estrela de cinema nasceu em 1910, por força da concorrência acirrada entre as primeiras empresas cinematográficas americanas. Ela se desenvolveu ao mesmo tempo em que a concentração de capital na indústria dos filmes, e estas duas evoluções se aceleraram mutuamente. Progressivamente, as grandes estrelas tornaram-se apanágio e propriedade das grandes empresas, da mesma forma que se tornariam apanágio e centro de gravidade dos grandes filmes.

A constituição progressiva do *star system* é mais um elemento desses desenvolvimentos que uma consequência deles. Suas características internas são idênticas à do capitalismo industrial, comercial e financeiro. Em primeiro lugar, o *star system* é *fabricação* — termo espontaneamente utilizado por Carl Laemmle, o inventor das estrelas de cinema: “A fabricação das estrelas é um fator primordial na indústria do filme.” Indicamos acima que uma autêntica produção em série absorve belas moças descobertas pelo *talent scout*, racionaliza, uniformiza, seleciona, se descarta das peças defeituosas, burila, monta, dá forma, lustra e enfeita — isto é, *faz* estrelas. O produto manufaturado é submetido aos últimos ensaios, filmado e lançado. Ainda que triunfe no mercado, permanece sob o controle da indústria: a vida privada da estrela de cinema é pré-fabricada e racionalmente organizada.

O produto manufaturado, porém, torna-se mercadoria. A estrela tem o seu preço, o que é natural, e esse preço segue regularmente as variações da oferta e da procura — que é medida através do *box office* e do *Fan Mail Department*. Além disso, como diz Baechlin, “o próprio estilo de vida de uma estrela é mercadoria” (in *Histoire économique du cinéma*, Paris, *La Nouvelle Edition*, 1947, p. 172). A vida privada-pública das estrelas tem sempre eficácia comercial, ou seja, publicitária. Além disso, a estrela não é apenas sujeito, mas também objeto da publicidade: ela apresenta perfumes, sabonetes, cigarros etc., multiplicando assim sua utilidade comercial.

A estrela é uma mercadoria total: não há um centímetro de seu corpo, uma fibra de sua alma ou uma recordação de sua vida que não possa ser lançada no mercado.

Esta mercadoria total tem outras qualidades: é a mercadoria-símbolo do grande capitalismo. Os enormes investimentos, as técnicas industriais de racionalização e uniformização do sistema transformam efetivamente a estrela numa mercadoria destinada ao consumo das massas. A estrela tem todas as virtudes dos produtos fabricados em série e adotados no mercado mundial, como o chiclete, a geladeira, o detergente, o barbeador etc. A difusão maciça é assegurada pelos maiores disseminadores do mundo moderno: a imprensa, o rádio e, evidentemente, o filme.

Sem falar que a estrela-mercadoria não se gasta nem se estraga no ato do consumo. A multiplicação da sua imagem, ao invés de alterá-la, a torna ainda mais desejável.

Em outras palavras, a estrela de cinema se mantém original, rara, única, mesmo quando é partilhada. Preciosíssima matriz de suas próprias imagens, ela é portanto uma espécie de capital fixo, mas também um valor no sentido especulativo do termo, tal como as minas do rio Tinto ou os jazigos de Parentis. Os bancos de Wall Street tinham um departamento especializado em dar diariamente a cotação das pernas de Betty Grable, os seios de Jane Russell, a voz de Bing Crosby ou os pés de Fred Astaire. Dessa forma, a estrela é ao mesmo tempo mercadoria de série, objeto de luxo e capital fonte de valor. É uma mercadoria-capital. A estrela é como o *ouro*, um material a tal ponto precioso que se confunde com o próprio conceito de capital, com o próprio conceito de luxo (as jóias) e confere valor à moeda fiduciária. A reserva de ouro dos cofres dos bancos garantiu durante anos, dizem os economistas, as cédulas de papel, mas também as impregnou misticamente. A reserva de estrelas de Hollywood legitima a película cinematográfica. Ouro e estrelas de cinema são duas potências míticas que atraem febrilmente e fixam todas as ambições humanas.

Microcosmo do capitalismo, a estrela é comparável às pedras preciosas, às especiarias, aos objetos raros, aos metais, cuja procura fez com que a Idade Média saísse de seu marasmo econômico.

A estrela é também como esses produtos manufaturados que têm sua multiplicação maciça assegurada pelo capitalismo quando este se torna industrial. Depois das matérias-primas e das mercadorias de consumo material, era natural que as técnicas industriais se apoderassem dos sonhos e dos sentimentos humanos: a grande imprensa, o rádio e o cinema os revelam e, por conseguinte, a considerável rentabilidade do sonho, matéria-prima livre e etérea como o vento, que basta formar e uniformizar para que atenda aos arquétipos fundamentais do imaginário. O padrão tinha que se encontrar um dia com o arquétipo, os deuses tinham que ser fabricados um dia, os mitos tinham que se tornar mercadoria. O espírito humano tinha que entrar no circuito da produção industrial, não só como engenheiro, mas também como consumidor e consumido.

Pão dos sonhos, dirão. Mas, ao contrário do pão, cujo preço de venda pode subir muito pouco em relação ao preço de custo, todos os produtos dotados de valor mítico ou mágico são vendidos a preços que ultrapassam em muito o seu custo de produção: remédios, maquiagens, pastas de dente, adornos, fetiches, obras de arte e, enfim, estrelas de cinema.

A estrela é rara como o ouro e abundante como o pão. Nascida em 1910 devido à concorrência das empresas no mercado do filme, ela acabou determinando o desenvolvimento da indústria capitalista do cinema tanto quanto este determinou a ela.

Desse duplo desenvolvimento foi concebido e institucionalizado o *star system*, máquina de fabricar, manter e promover as estrelas sobre as quais se fixaram e se divinizaram as virtualidades mágicas da imagem da tela. A estrela é um produto específico da civilização capitalista. Ela responde ao mesmo tempo a necessidades antropológicas profundas que se exprimem no mito e na religião. A espantosa coincidência do mito com o capital, da deusa como mercadoria, não é casual nem contraditória. Estrela-deusa e estrela-mercadoria são as duas faces de uma mesma realidade: as necessidades do ser humano no estágio da civilização capitalista do século XX.

A estrela
e o ator

DEUSA-OBJETO, certamente a estrela é algo mais que uma atriz que faz cinema, mas é *também* uma atriz que faz cinema. A etnografia, a psicologia, a sociologia e a economia do *star system* devem ser completadas ou justificadas por uma "filmologia". É na medida em que o ator de cinema não é o ator teatral que a estrela se torna possível.

A representação do ator teatral é determinada por algumas necessidades práticas. A distância entre palco e espectadores requer uma exacerbação do gesto e da voz. Segundo Dullin, o ator de teatro tem que exagerar a emoção. Em contrapartida, "enquanto o ator teatral, geralmente, representa um tom acima, o ator de cinema, geralmente, representa um tom abaixo" (R. Manwell, *Film*, 1946, p. 78); como diz René Simon, ele precisa "subtrair, ao invés de multiplicar".

Em seus primórdios, contudo, o filme bebia livremente da fonte teatral, assimilando todos os seus processos de expressão cênica (*O assassinato do Duque de Guise*), chegando a aplicar a "teatralidade" do ator; sem dispor das palavras, ele se expressava através da mímica. Mas, progressivamente, a partir dos anos 1915-1920, os atores abandonam as gesticulações, os rostos se imobilizam (Sessue Hayakawa, A. Menjou, Red La Roque, Eve Francis, Lilian Gish, Norma Talmadge). *Essa desteatralização do desempenho do ator, apesar da ausência de palavras, acompanha o desenvolvimento das técnicas de cinema e é a consequência desse desenvolvimento.*

De fato, a mobilidade da câmera, seja num mesmo plano (*travelling*), seja plano a plano, e a montagem de planos filmados em ângulos diferentes constituem, como diz Poudovkin, "o equiva-

lente mais vivo e expressivo da técnica de representação que obriga um ator teatral... a teatralizar a imagem exterior de sua personagem" (*Film acting*, pp. 150-152). Em outras palavras, a arte ostentatória do ator é substituída pela arte ostentatória da câmera e da montagem.

O close, o plano americano e o plano aproximado eliminam a distância que separa o ator do espectador no teatro, tornando inútil a ostentação do gesto ou da mímica. "Um ator de teatro é uma cabeça pequena numa sala grande, um ator de cinema é uma cabeça grande numa sala pequena" (Malraux). A expressão da "cabeça grande" ultrapassa a expressão dos gestos, tornando supérflua a mímica do rosto: até um estremecer dos lábios e uma piscada de olho são visíveis, e, por conseguinte, legíveis, eloquentes. O ator não precisa mais exagerar sua expressão. A imagem em close a exagera.

O aparecimento do som deu o golpe de misericórdia na expressão mímica que eventualmente ainda podia ser exigida no cinema mudo. Certamente, as primeiras vozes do cinema ressuscitaram a teatralidade oral — os Henri Garat, os Albert Préjean pareciam falar entre bastidores. Microfones cada vez mais sensíveis, contudo, permitiram o tom natural da conversa, a *mezza voce*, o sussurro, o cochicho. A voz deixou de ser ritual, modelada, teatral. Edwige Feuillère observa que "o defeito mais comum entre os atores que passam da tela para o palco é uma grande monotonia na voz" (*Le cinéma par ceux qui le font*, p. 161). O cinema destrói a ênfase, ou seja, uma parte da própria técnica da representação.

O cinema não se limita a promover a "desteatralização" da representação; tende também a atrofiar essa representação. O ator de teatro, apesar de seu desempenho ser determinado previamente durante os ensaios, fica mais ou menos entregue a si mesmo quando está no palco. O ator de cinema é freqüentemente dirigido em planos fragmentados; ele segue as marcas de giz feitas pelo operador, usa a voz segundo instruções do engenheiro de som, imita a mímica do diretor. Essa disciplina automatiza. O diretor chega mesmo a usar reflexos pavlovianos: a vedete não consegue chorar? Dêem uma bofetada nela; e algumas cóce-

gas bem feitas são ótimas para provocar gargalhadas. Desta forma, o ator pode expressar tristeza ou alegria *automaticamente*.

Nessas condições peculiares de fragmentação e automatização, o cinema pode exigir atores de qualidade, capazes de imprimir uma identidade a seus personagens mesmo privados do apoio da platéia e da energia proporcionada pela continuidade da representação e pela unidade do papel. Por outro lado, porém, o cinema pode-se contentar pura e simplesmente com autômatos, à própria medida que a participação do espectador é particularmente ativa no cinema.

Qualquer participação afetiva é um emaranhado de projeções e identificações. Espontaneamente ou por sugestões de índices e signos, todos nós transferimos para outra pessoa sentimentos e idéias que lhe atribuímos ingenuamente. Esses processos de projeção são intimamente associados a processos que nos identificam com mais ou menos intensidade, com mais ou menos espontaneidade. Esses fenômenos de identificação-projeção podem ser provocados por qualquer espetáculo: uma ação atrai mais fortemente nossa participação psíquica se somos espectadores, ou seja, psiquicamente passivos. Vivemos o espetáculo de uma forma quase mística, integrando-nos mentalmente nas personagens e na ação (projeção) e integrando mentalmente personagens e ação em nós (identificação).

Espectáculo dos espetáculos, o cinema pode promover projeções a tal ponto que essas passam a dar expressão ao que é inexpressivo, alma ao que é inanimado, vida ao que é inerte.

A experiência de Kulechov, que teve um papel importante na conscientização que o cinema tem de si mesmo, mostra que a situação de objetos e personagens em um plano isolado é suficiente para determinar, aos olhos do espectador, uma expressão no rosto inexpressivo do ator. Kulechov colocou o mesmo rosto inexpressivo de Mosjoukine diante de um prato de sopa, uma mulher morta e um bebê sorridente — e os espectadores ficaram maravilhados com a notável expressão do ator; primeiro cheio de fome, depois mergulhado na dor e, em seguida, iluminado pela alegria paternal.

Em outras palavras, uma situação dada e seus elementos (objetos, cenários) podem desempenhar um papel maior que o ator e

expressar em seu lugar. Enquanto no teatro o ator esclarece a situação, no cinema é a situação que esclarece o ator. O cenário penetra na fisionomia da personagem, enquanto no teatro se limita a localizar e sugerir.

Se no teatro a representação do ator determina em alto grau a projeção-identificação, no cinema pode-se dar o contrário — que ele seja determinado por ela. A representação do ator, assim, pode ser atrofiada ou nula: a personagem continuará a viver e a se expressar.

Esses fenômenos de projeção-identificação, conhecidos e utilizados em algumas escolas teatrais (teatro de marionetes, teatro japonês), são ampliados aqui de um modo específico.

Em primeiro lugar, é a natureza dupla da imagem cinematográfica, seu caráter de “espelho” ou “reflexo”, que determina um charme particular. A imagem cinematográfica evoca por si mesma a participação afetiva ou a projeção-identificação imaginária; por sua vez, a situação do espectador — relaxamento estético, semi-escuridão, estado paraipnótico — a favorece.

Em meio a essa situação cinematográfica (imagem espelhada, relaxamento paraipnótico do espectador), o filme desenvolve a ação imaginária conforme um dinamismo real até então desconhecido. Mortes, batalhas, galopes, todas as violências do amor e da morte desencadeadas de uma forma impossível de acontecer no teatro, onde as narrativas de Thérèse eram seus intermediários. Esse dinamismo do filme estimula por sua vez a participação afetiva.

A esse dinamismo da ação se soma um dinamismo interno, a montagem. A montagem é um sistema de imagens fragmentadas e descontínuas que se encadeiam segundo um ritmo e ganham um sentido total e contínuo *justamente porque a montagem se baseia inteiramente nos mecanismos de projeção-identificação do espectador*. Ela os promove e os solicita e simultaneamente os acelera e amplia. Dessa forma, todos os fenômenos de projeção-identificação já descobertos num plano isolado (a experiência de Kulechov) se multiplicam na sucessão sistemática dos planos na montagem. Não só a situação, mas toda uma cadeia de situações e o sistema fílmico que iluminam o ator, dá vida ao ator e representa em seu lugar. Na montagem das ações paralelas, no clímax da ação (traidor perseguindo a jovem cativa, herói galopando), a repre-

sentação dos atores não tem nenhuma importância. A montagem pode substituir completamente aquilo que, no teatro, dependia da representação do ator para “transportar a ribalta”. É por isso que os técnicos costumam dizer que uma boa montagem pode salvar um mau ator do fracasso e abrir-lhe a tela.

A montagem decuplica a eficácia do efeito Kulechov. A projeção-identificação dos espectadores, estimulada pelo ritmo do filme (a que se somam a música, os efeitos visuais, os movimentos de câmera), dá vida e presença não só ao rosto inexpressivo do ator, mas também a coisas sem rosto. Como mostramos em *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, a projeção prolonga-se em antropomorfismo: os objetos, o revólver, o lenço, a árvore, o carro não apenas exprimem sentimentos como também adquirem vida e presença. Eles falam e representam. Reciprocamente, rostos inexpressivos são preenchidos com uma mensagem que os ultrapassa, lhes confere uma presença cósmica e quase os transforma em paisagens. Ao antropomorfismo das coisas corresponde um cosmomorfismo dos rostos. Assim, o ator não precisa exprimir tudo, aliás não tem nenhuma necessidade de exprimir: as coisas, a ação, o próprio filme se encarregam de representar em seu lugar.

O cinema pode contentar-se com autômatos, não apenas na medida em que a camisa-de-força da filmagem encerra o ator no automatismo, não apenas na medida em que os efeitos de projeção-identificação promovidos pela imagem na tela, o conteúdo dinâmico do filme e a montagem trabalham ativa e mecanicamente no lugar do ator, mas também na medida em que técnicas específicas, exteriores ao ator, pré-fabricam artificialmente sentimentos que até então pareciam depender unicamente da representação individual.

Além dos recursos da filmagem (lágrimas de glicerina etc.), um sistema de técnicas emotivas e representativas trabalha o ator como matéria-prima (posição da câmera, duração da imagem, fotografia).

Os ângulos de filmagem estão potencialmente carregados de significações afetivas: *contra-plongée* exalta um personagem e lhe dá grandeza, autoridade e poder, enquanto a *plongée* o diminui e humilha.

A velocidade da câmera em movimento e a duração da imagem determinam mecanicamente as emoções que o espectador supõe decorrer da expressão de um rosto. Um rápido *traveling* para a frente criará surpresa, ansiedade e terror. O mesmo rosto inexpressivo exprimirá o sorriso, a indiferença ou a dor segundo a duração reduzida, média ou prolongada da imagem na tela. As técnicas de iluminação e fotografia somam-se às da câmera. “A maior parte dos sentimentos que (o ator) tem que expressar já se encontra presente no jogo de luzes” (L. Page, *op. cit.*, pp. 222-223). O rosto na penumbra é ameaçador; quando iluminado com intensidade é alegre; iluminado de baixo para cima é bestial; iluminado de cima para baixo, irradia espiritualidade.

Completando os subterfúgios da fotografia, os recursos da maquiagem podem transformar a fisionomia conforme a expressão exigida para cada plano. Assim, como diz Sadoul a respeito do comovido rosto de afogada de Michèle Morgan em *Sinfonia pastoral*, “muito mais que obra da atriz, essa imagem foi produzida pelo maquiador e pelo cabeleireiro, que deram ao rosto seu aspecto perturbador; do iluminador, que lhe deu sua luz trágica; do montador, que fez essa imagem durar o tempo necessário; e, finalmente e sobretudo, do diretor” (*Le cinéma*, p. 127).

Todas essas técnicas (movimento de câmera, escolha e duração dos planos, fotografia e música) conferem ao rosto e ao gesto a intensidade expressiva que ele pode não ter, ou multiplicam a que ele já tem. Podem ser mais importantes para a expressão do que a própria expressão e, naturalmente, a inexpressão do ator.

É portanto o próprio sistema do cinema que tende a desagregar o ator. Este pode ser até afastado fisicamente da tela, nela deixando apenas uma mão crispada, um pé que se junta ao outro, uma parte das costas; essas mãos, pés e costas substituem as palavras, o jogo fisionômico, a posição e o movimento do corpo. Às vezes, o corpo é eliminado inteiramente, restando apenas a voz. A voz do ator, enquanto a câmera se fixa em outra coisa — acontecimento, personagem, objeto —, não só sugere a sua presença, mas pode ser mais expressiva que sua própria presença. Em contrapartida, o cinema pode pura e simplesmente eliminar a voz do ator, seja dando voz às coisas e situações em seu lugar, seja

trocando-a por uma voz dublada mais eficaz. Substituição e dublagem demonstram a inutilidade-limite do ator: um outro, anônimo, pode ocupar seu lugar ou apropriar-se de sua voz sem que o espectador se incomode ou sequer se dê conta disso. O uso constante dessas substituições e dublagens é, assim, uma prova exemplar e freqüente da decomposição molecular de uma individualidade até então soberana: a do ator.

No limite, o espectador continua a *ver* o ator invisível e a ler no seu rosto ausente sentimentos que o comovem. O antropocismomorfismo faz com que as coisas representem em seu lugar e até o substituam com vantagem. Daí as palavras de Alexandre Arnoux: “Um grande ator da tela... é aquele que não é esmagado pelo cão, pelo cavalo ou pela *browning*.” Daí também as palavras de Leslie Howard: “Podem-se dispensar os atores e trocá-los por outra coisa qualquer.”

Em suma, o trabalho do ator é apenas um dos instrumentos, sempre anuláveis, da expressão cinematográfica; por sua vez, a direção dos atores (pelo diretor) pode constituir a arte essencial de certos filmes.¹

Ser ator não exige nem aprendizado nem habilidade. Por isso, em muitos países, não há formação profissional de atores de cinema. Por isso, há atores de cinema — e não dos menos eficazes, a começar pelas estrelas — que vêm pura e simplesmente da rua. Por isso, as crianças não precisam conhecer e viver seu papel (“Não sabia que tinha sido tão infeliz”, exclama a pequena Paulette Goddard ao ver *La maternelle*). Por isso, os animais, o cão Rin-tin-tin, o cavalo Trigger e a macaca Chita interpretam com perfeita naturalidade os papéis mais antropomórficos, ou seja, mais artificiais.

No estúdio, os atores se parecem com as crianças ou os animais: são matéria-prima não especializada sob a direção de verdadeiros *técnicos* — engenheiros, mecânicos, operadores de câmera, diretores. Podem mesmo ser reduzidos à condição de objetos. “Nós, vedetes, somos móveis, de maior ou menor valor, mais ou

¹Críticos como André Bazin sublinharam a importância cada vez maior da direção de atores, mas do ponto de vista da *arte da direção*.

menos autênticos, mas sempre móveis, à disposição do diretor” (Jean Chevrier). “Autômatos aperfeiçoados pelas mãos do diretor” (A. Luguet). Pierre Renoir, Jovet, Marie Bell, E. Feuillère declaram mais de uma vez que o ator vale aquilo que o diretor faz dele. Moussinac escreve: “Teoricamente, o artista de cinema não é mais que matéria fotográfica, inteligente ou idiota segundo a opção do animador, tendo em vista o objetivo de sua obra... A qualidade particular da expressão está, por assim dizer, subordinada à qualidade de expressão do conjunto” (*Naissance du cinéma*). E Sadoul: “Às vezes o diretor usa o ator como um instrumento musical, exigindo que ele lhe dê a nota justa, que se tornará mais tarde um elemento da grande sinfonia” (*Le cinéma*, p. 132). Delluc negligencia o ator ao enumerar os quatro elementos essenciais da expressão cinematográfica: o cenário, a luz, o ritmo e a máscara. Ainda segundo Delluc, o rosto do ator (a “máscara”) se cria como um cenário. O ator tende a ser autômato, máscara, marionete, ou ainda, como afirmava Mussorgsky, “estátua que fala”.

De fato, as marionetes de Trnka, os Mickey e Donald de Walt Disney são tão vivos quanto muitos atores, ou talvez mais...

No limite, tempo, de um lado, o ator volatilizado, substituível não importa por quem — homem da rua, criança ingênua — ou o quê — marionete, desenho animado —; de outro, o ator zero ou nulo, ou seja, totalmente inexpressivo.

O milagre está justamente em que o ator estúpido seja eficaz e profundo no cinema; em que o filme torne patético um ator estúpido. Este milagre é criado pela *projeção* do espectador, que dá vida aos objetos inanimados da tela — e dá vida, sobretudo, às marionetes que são os atores.

O cinema exalta as personagens ao mesmo tempo em que destrói o ator.

Antes de tudo, as presenças da tela irradiam uma espécie de prestígio difuso que é o do duplo. Espectros corporais, e contudo inacessíveis... “As pessoas de sombras (*shadow personalities*) apresentadas no filme parecem mais reais e humanas ao espectador, mais intimamente ligadas a ele do que os atores de carne e osso por trás da ribalta” (Hampton, *A story of the movies*). Essas pessoas

de sombras são enaltecidas, além disso, pelo *close*, pela iluminação, maquiagem, música etc. Ou seja, precisamente pelas técnicas que destroem a representação do ator.

Essas técnicas, que conjugam sua eficácia na montagem, lançam sobre os rostos uma riqueza infinita de participações.

A ausência física do ator contribui para essa exaltação da personagem. Certamente o ator de teatro também “cola” à sua personagem, mas para o público essa associação só começa depois dos aplausos pela entrada do ator no palco, terminando no momento dos aplausos finais. O ator transparece na personagem, tanto nos deslizos quanto nos momentos de brilho.

O ator de cinema, por sua vez, tem que aderir tão estreitamente ao papel que ele é escolhido em função de seu tipo, isto é, da expressão e significado imediatos, naturais, de seu rosto e de seu corpo. Como diz Poudovkin: “A diversidade dos papéis que um ator pode representar no cinema depende seja da diversidade de tipos que ele pode interpretar mantendo a mesma aparência exterior (Stroheim), seja do desenvolvimento do mesmo tipo através de uma diversidade de circunstâncias” (*Film acting*, p. 150). O tipo facial, a expressão dominante e característica de um rosto adquirem uma importância tal que o diretor procura rostos na rua e utiliza rostos da rua. Passa a ser menos importante representar com seus traços que possuir traços — uma máscara. O tipo físico iguala ou mesmo ultrapassa em importância a representação tradicional ou a arte da composição. Por isso se assiste à rarefação dos setores de composição na tela. Também nesse caso há uma promoção da personagem — que pertence ao mesmo tempo à tela e à vida real — assim como a desvalorização do desempenho do ator.

Nem por isso, contudo, a representação do ator de cinema perdeu seu sentido ou interesse — só que ela se baseia numa dialética particular. Pede-se aos atores: “Seja natural”, e o natural torna-se de certa forma a única técnica a ser ensinada. As estrelas hollywoodianas aprendem a falar, andar, correr, sentar e descer escadas. A J. Arthur Rank’s Company of Youth (fundada em 1946) promove cursos de dança, porte, esgrima, flexibilidade, isto é, cursos de vida. “O ator é obrigado a ser tão natural quanto uma

árvore” (Lionel Barrymore, *Techniques du film*, Payot, 1939). Mas, justamente por isso, este “natural” do cinema se transforma em uma estilização, um não-realismo, uma vez que, ao contrário do que ocorre com uma árvore, uma das características do homem é não ser natural nas suas inabilidades, tolices e hesitações. Daí uma nova dialética do natural-artificial, que leva os atores a manter determinados tiques — sacudir o casaco, passar a mão no cabelo — sem falar nesse sinal-chave do “natural”: acender um cigarro. E os atores são considerados grandes em seu natural justamente quando ultrapassam os tiques do natural estereotipado, recuperando com familiaridade a hesitação e a inabilidade, parecendo reinventar o natural em cada gesto.

Ao mesmo tempo que encoraja o natural, o cinema encoraja um ritual baseado no hieratismo da máscara e no automatismo do manequim — o que estabelece numa certa medida um laço com o teatro japonês ou grego e com o teatro de marionetes. A representação no cinema começa com o rosto crispado de Sessue Hayakawa (*Enganar e perdoar*, Cecil B. de Mille, 1915), e desde então o *close* é orientado para “essa arte que considero a base de nosso ofício, essa arte de máscaras precisas” (Max Op-huls, *Cahiers du cinéma*, n.º 54, Natal de 1955, p. 7).

Nos dois extremos da representação do ator de cinema estão a máscara hierática e o natural. Podem-se revezar segundo a natureza do plano ou o talento do ator, mas também podem-se confundir naquilo que se chama “sobriedade”.

A sobriedade tenta conciliar a expressão permanente da máscara e as mil nuances vivas que constituem o “natural”. Diante da câmera, a sobriedade é adquirida através de uma interiorização da representação. Murnau recomendava a seus atores: “*Don’t act. Think*” (*Hollywood spectator*, nov. 1931, p. 8). “Não representem, pensem.” Jacques de Baroncelli declarava, já em 1915: “Não é preciso entrar na pele da personagem, mas no seu pensamento.” E Charles Dullin: “No cinema, o ator deve pensar e deixar o pensamento agir no seu rosto. A objetiva fará o resto... No teatro, a representação precisa do exagero; no cinema, ela precisa de vida interior” (Charles Dullin, “*L’émotion humaine*, em *Art ci-*

nématographique). A exigência de vida interior completa aqui a teoria dos “modelos vivos” de Kulechov.

O *cogito* cinematográfico é claro: pensem! O “eu penso” do ator de cinema é um “eu sou”. “Ser é mais importante que manifestar. Representar não é viver, é ser” (Jean Epstein). O “eu sou” do ator se impõe como um ato de fé no seu duplo.

A representação se torna assim representação da alma: os rostos em *close* são autênticos “perfis da alma” (J. Supervielle, “Cinéma”, *Cahiers du mois*, p. 182). A clareza do olhar de Michèle Morgan é como um poço de alma. Dullin ia mais além: “O cinema exige uma alma por trás do rosto” (*op. cit.*). Eve Francis: “Representar... com a alma no fundo dos olhos” (“Réflexions sur l’interprétation cinématographique”, em Lapiere, *Anthologie du cinéma*, p. 319). A sobriedade dos gestos e da mímica tende assim a concentrar toda a atenção na “alma do rosto”. Não que a representação do ator de cinema seja abolida, mas ela se transforma em arte da *presença subjetiva* no quadro do modelo vivo (máscara ou tipo expressivo).

Derivam daí possibilidades desconhecidas ou pouco exploradas no teatro, que o cinema soube aproveitar. Antes de tudo, o estilo “sóbrio”, “concentrado”, “natural”, “realista”, “psicológico”, que sabe exprimir-se através de movimentos no limite da percepção. Por outro lado, o ator tende a representar a personagem dele mesmo. Segundo Frank Capra, Gary Cooper representava a si mesmo em *O galante mr. Deeds*. A especialização de um ator em função de seu tipo adquire no cinema uma importância desconhecida no teatro. O “natural” é que ganha com isso: “Qualquer ator atinge seu auge quando se exprime num personagem que lhe é parecido como um irmão” (Capra).

O diretor pode buscar a unidade entre representante e representado, não só em atores profissionais mas também em desconhecidos, cujo tipo físico e psicológico corresponde ao da personagem do filme. Primeiro os soviéticos (Eisenstein, Poudovkin), depois os neo-realistas italianos (Rossellini, De Sica) fizeram uso desses homens de rua. “Os rostos, as expressões, as cabeças que se procuram

devem ser encontradas na multidão” (Eisenstein, citado por Altmann “Cinéma Soviétique”, *Art cinématographique*, VIII, pp. 126-127). “Não se deve temer as pessoas que não são atores profissionais. Devemos lembrar que cada homem pode perfeitamente representar a si mesmo na tela pelo menos uma vez” (Dvojenko, citado por Altmann, *op. cit.*, p. 123). De fato, “um velho autêntico já tem 60 anos de avanço para trabalhar seu papel” (Eisenstein, *op. cit.*).

Certamente, o “natural” dos profissionais tem limites: “O estúdio não é seu ambiente natural, e por isso se tornam não-naturais” (Balazs, *Theory of film*, p. 79). Mas esta restrição de Balazs pode ser superada pela prática psicodramática e sociodramática da direção. Na verdade, foi a experiência profissional dos atores “tipos”, por um lado, e o desenvolvimento das vedetes e estrelas, por outro, que interromperam a utilização dos ladrões de bicicleta.

É à medida que o cinema nega o trabalho do ator profissional, com efeito, que ele faz nascer a estrela. Ela tem características próprias ao ator “natural”, ao ator “tipo” e ao ator não-profissional.

Da mesma forma que o não-ator e o ator especializado, a estrela é um tipo expressivo. O que a diferencia deles é seu caráter superior e ideal, que faz dela um *arquétipo*. Da mesma forma que o ator especializado e o não-ator, e diferentemente do ator de composição do teatro, a estrela de cinema representa sua própria personalidade, ou seja, a da personagem ideal naturalmente exprimida pelo seu rosto, sorriso, olhos, corpo (Asta Nielsen, Mary Pickford, Lilian Gish, Valentino). “As gerações do teatro iam ver Both em *Otelo*, Mansfield em *Cyrano*... Nós vamos ver Garbo em Garbo” (Kathryn Dougherty, “Close-up and long shots”, *Photoplay*, vol. XVIII, n.º 1, dez. 1932, p. 26).

A estrela representa sua própria personagem o tempo todo (até na vida, como vimos), com algumas exceções picantes (Garbo rindo). O cinema chega ao ponto de assimilar campeões — Marcel Cerdan, Sonja Heinie — e maestros — Leopold Stokowski — e obrigá-los a interpretar seu próprio papel, às vezes com sua verdadeira identidade.

Eis novamente a dialética de que nasce a estrela de cinema, dialética que vai do ser humano real a personagem da tela, e vice-versa. É bom lembrar aqui que, se a estrela representa o seu mito (personagem da tela) na vida, é porque este mito está impresso em seu tipo — em seu rosto e em seu corpo.

Pois esses rostos e vozes que o cinema seleciona já são na vida portadores de uma espécie de mistério sagrado. São máscaras que exprimem imediatamente a força ou a ternura, a inocência ou a experiência, a virilidade ou a bondade, e sobretudo algo de sobre-humano, uma harmonia divina, aquilo a que se chama *beleza*.

Nossa admiração e nosso amor cobrem esses lindos rostos de uma aura resplandecente. A beleza nos parece sempre uma riqueza interior, uma profundidade cósmica. A beleza de muitos rostos é a máscara sagrada que, a partir de si mesma e para nós, exprime virtude, bondade, verdade, justiça e amor. A beleza é linguagem. Enquanto que, nos planos de Eisenstein, é a expressão de rostos sérios, cavados e gastos que constitui sua beleza, nas estrelas de cinema é a beleza radiosa de seus rostos — oferecidos como um cálice, com os lábios entreabertos — que constitui a sua expressão.

Ao contrário do teatro, portanto, a beleza pode revelar-se simultaneamente necessária e suficiente para o ator de cinema. No cinema, *a beleza é atriz*.

A estrela de cinema pode ser completamente inexpressiva: sua representação, como dizia Emil Ludwig, pode-se reduzir a uma só entonação, um só tique fisionômico, um só gesto, que ela repetirá em todos os seus papéis. Leo Rosten, por sua vez, evoca uma estrela que só tem duas expressões: alegria e indigestão. A beleza dessa estrela, contudo, pode ser tão impressionante e eficaz quanto as máscaras sagradas da China, da Índia ou da Grécia, e tão eloqüente quanto a das estátuas.

É exatamente aqui, quando se opera a destruição máxima do ator e a exaltação máxima das personagens, que a estrela só precisa cultivar sua beleza, adquirir um porte superior e conservar sua personalidade semimítica. Qualquer um pode ser uma estrela, qualquer Shirley da vida, qualquer bonequinha pequena ou grande.

Uma força de projeção infinita se fixa sobre essa boneca para lhe dar uma expressão suprema, divina. A inexpressão é a expressão máxima da beleza. As técnicas de cinema acabam por transformar a boneca em ídolo.

As estrelas do cinema, dizia Malraux, não são absolutamente atrizes que fazem cinema; são atrizes, mas algumas delas podem não ultrapassar o grau zero da expressão.

É o mesmo público que admira os desempenhos inteligentes dos Jannings, dos Michel Simon, dos Charles Laughton e de todos os grandes feios do cinema que aprecia a vida insondável dos rostos belos em que projeta sua alma. Não há contradição. A beleza é um equivalente afetivo de todas as outras virtudes — quando não é a virtude suprema!

Naturalmente não é indispensável que a estrela não tenha talento. Saber representar não faz mal a ninguém. Há grandes atrizes que também são estrelas, como Katherine Hepburn, Bette Davis ou Anna Magnani. Por volta de 1950, na França, 13 vedetes em 20 são também atrizes de teatro, segundo Gentilhomme.

Mas convém assinalar de novo uma exceção: a estrela de cinema cômica. O registro do cômico é o mais fiel à tradição do circo, do *music hall* e do teatro: deles conserva o exagero do gesto, da mímica e, eventualmente, o sentido da “palavra” (a piada). O cômico é uma arte, um talento, uma técnica. Não é coincidência que um grande número de atores dramáticos tenham sido antes atores cômicos, como Charlot ou Raimu. A ordem peculiar do cômico, verdadeiro negativo do dramático ou do trágico, revela mais uma vez que o registro das emoções profanas e sacrílegas — o riso, numa palavra — é o menos mecanizável, o mais inteligente. Apesar dessas exceções — o caso particular do cômico e a eventualidade de um talento significativo nas estrelas de cinema —, ainda assim é verdade que o *star system* pôde-se desenvolver porque as técnicas de cinema transformaram e desagregaram a antiga concepção do ator.

O não-ator e a estrela são resultados de uma mesma necessidade — não a de um ator, mas de um tipo, um modelo vivo, uma presença. O grau zero da interpretação cinematográfica, que promove a abolição do ator, promove também um tipo-limite de estrela baseado na beleza: a estrela autômata é máscara, objeto e

divindade. A estrela de cinema é estrela de cinema porque foi possível transformar os atores em objetos manipulados pelos técnicos do filme, e porque foi possível dotar um rosto-máscara, muitas vezes já portador de todos os prestígios notáveis da beleza, de riquezas subjetivas. A estrela de cinema é estrela de cinema porque o sistema técnico do filme desenvolve e estimula uma projeção-identificação que culmina em divinização, precisamente quando se fixa naquilo que o homem conhece de mais comovente no mundo: um rosto humano bonito.

A estrela
e nós

ASSIM, depois de ter examinado as condições psicológicas, sociológicas e econômicas do *star system*, acabamos de considerar as condições especificamente cinematográficas. A estrela-objeto (mercadoria) e a estrela-deusa (mito) só foram possíveis porque as técnicas do cinema promovem e exaltam um sistema de participações que afeta o ator simultaneamente na sua representação e na sua personagem.

Certamente a estrela era e é apenas uma das possibilidades do cinema. Ela não estava necessariamente inscrita, já o dissemos, na natureza do meio de expressão cinematográfica, mas foi este que a tornou possível. Um outro cinema, baseado em não-atores, poderia perfeitamente ter-se desenvolvido. A economia capitalista e a mitologia do mundo moderno, contudo — sobretudo a mitologia do amor —, determinaram essa hipertrofia, essa hidrocefalia, essa monstruosidade sagrada: a estrela de cinema.

Os heróis dos filmes e suas façanhas, o som e a fúria que o envolvem se dissolvem no espírito do espectador. Mas essa volatilização libera fluidos pacificadores. A esse propósito, a estrela, a heroína dos filmes, participa na função de purificação estética que é inerente a qualquer espetáculo.

Mas a estrela de cinema é estrela de cinema precisamente à medida que o papel que representa ultrapassa as fronteiras do estético. Como revelam pesquisas de H. Blumer e J. P. Mayer, a estrela se instala no espírito de seus admiradores, continuando a viver na tela sonhos do sono ou da vigília. A estrela conserva e modela ilusões, ou seja, identificações imaginárias. Nas palavras de uma jovem inglesa: “Eu sonho com Rita Hayworth e represento os seus papéis em meus sonhos.”

A estrela de cinema se torna assim alimento dos sonhos. O sonho, ao contrário da tragédia ideal de Aristóteles, não nos purifica de fato de nossos fantasmas, mas, por outro lado, atrai obsessivamente a sua presença. Só parcialmente as estrelas provocam catarses e conservam fantasmas dos quais queriam mas não podem libertar-se através de ações. O papel da estrela se torna aqui “psicótico”: polariza e fixa obsessões.

Se não podem passar ao ato total, esses sonhos contudo aflo-ram à superfície de nossas vidas concretas e modelam nossos comportamentos mais plásticos.

As identificações imaginárias são elas mesmas fermentos de identificações práticas ou *mimetismos*.

As estrelas conduzem nossos atos, gestos, poses, atitudes, suspiros de êxtase (“é maravilhoso!”), lamentações sinceras (“Tenho grande amizade por você, Fred, mas estou desolada: não o amo”), jeito de acender um cigarro, de soltar a fumaça, de beber com naturalidade ou com *sex-appeal*, de cumprimentar com ou sem chapéu, de fazer cara de esperto, profunda ou trágica, de recusar um convite, de aceitar um presente, de rejeitar ou permitir um beijo.

Diversos mimetismos se fixam no vestuário. Já antes de 1914, numa época em que o cinema francês reinava no mercado mundial, qualquer filme novo apresentado numa capital “provocava imediatamente diversas encomendas por parte das mulheres elegantes”.¹ Desde então, é sobre a massa do público que as estrelas de Hollywood exercem a sua influência na moda. Em 1930, o costureiro Bernard Waldam teve a idéia de capitalizar essa tendência, lançando no *Modern Merchandising Bureau* os *Screen Star Styles* e as *Cinema Modes*, padronizando e espalhando no mercado um gênero de roupa inspirado em filmes de sucesso.

Se a alta-costura parisiense é soberana quanto ao comprimento da saia e continua a deter o monopólio da moda de curto período, são as estrelas de cinema que se colocam na vanguarda das grandes tendências da moda, quebrando ou suavizando os ta-

¹ Gael-Faim, in Marcel Lherbier, *Intelligence du cinématographe*, Corrèa, Paris, 1946, pp. 449-450.

bus vigentes. Em 1941, as grandes atrizes hollywoodianas adotaram tecidos e roupas masculinos (*tweeds, shorts, camisas*), enquanto as estrelas masculinas usavam tecidos e cores até então próprios às mulheres. Uma estrela é capaz de derrubar um dogma no reino da *fashion*. Nu sob sua camisa em *Aconteceu naquela noite*, Clark Gable infligiu um golpe tão demolidor na venda de camisetas que o sindicato dos fabricantes de malhas pediu a eliminação dessa cena anticamiseta.

É de uma forma natural que a estrela, arquétipo ideal, superior e original, orienta a moda. A moda é o que permite à elite diferenciar-se dos comuns, daí o seu movimento perpétuo, e é o que permite aos comuns se assemelharem à elite, daí sua difusão incessante.

Os mimetismos de associação são a princípio infinitos, desde que digam respeito a objetos análogos aos que a estrela supostamente consome, utiliza ou possui; vão da camisa às bermudas, do uísque com soda aos patins para gelo (cuja venda cresceu 150% nos Estados Unidos após os filmes de Sonja Heinie). É por isso que o impressionante mecanismo da publicidade moderna, ao captar uma tendência para seus fins comerciais, a aumenta e multiplica. A rigor, a estrela de cinema é sempre publicitária.

A estrela publicitária não é apenas um anjo da guarda que nos garante a excelência de um produto. Ela convida eficazmente a adotar os *seus* cigarros, a *sua* pasta de dentes, o *seu* batom, o *seu* barbeador favorito, ou seja, a identificarmo-nos parcialmente com ela. Faz com que se vendam combinações, sabonetes, geladeiras, bilhetes de loteria, romances — os quais impregna com sua virtude. É um pouco da alma e do corpo da estrela que o comprador irá apropriar para si, consumir e integrar em sua personalidade.

É natural que a maior eficácia da estrela se exerça nas mercadorias já dotadas de magia erótica. Dessa forma, ela é solicitada sobretudo para exaltar produtos de beleza e substâncias erógenas, equivalentes modernos dos filtros de amor (cosméticos, pinturas etc.)

De uma maneira mais geral, não há nada no erotismo moderno que não tenha sofrido a influência, direta ou indireta, das

estrelas de cinema. Elas contribuíram para que saíssem de cena os ternos masculinos herdados do puritanismo inglês — traje sombrio de *clergyman* e de pastor — e entrassem em moda roupas rudes e viris (blusões, couro), com cores atraentes aos olhos. As formas femininas passaram a se moldar em camisolas ou calças; elas descobriram novas regiões de carne nua.

As zonas de fixação erótica do corpo humano, e particularmente o cabelo, dependem agora do charme da estrela. Um cabeleireiro poderia escrever uma história do cinema a partir dos cachinhos de Mary Pickford. Reciprocamente, um cineasta poderia escrever uma história do penteado. A moda e a expressão “loura platinada” vêm de Jean Harlow (*Anjos do inferno*, 1930). Em 1936, os cabelos lisos de Greta Garbo viraram coqueluche nos Estados Unidos; em seguida, é a vez de Norma Shearer em *Romeu e Julieta*. A mecha sobre o olho, à moda de Veronika Lake, fez tamanho sucesso que o empresariado suplicou à vedete que a suprimisse, porque suas datilógrafas, reduzidas à visão monocular, multiplicavam os erros de ortografia. Na França, houve uma proliferação de Isoldas à Madeleine Sologne depois de *Além da vida*.

A tendência mimética não poupa sequer o sistema piloso masculino, que fez triunfar sucessivamente os penteados à Marlon Brando e, em seguida, à James Dean.

Para além das imitações individuais, é toda a magia do penteado que se vê sobreerotizada, estimulando a expansão da enorme indústria do xampu e do cosmético.

De forma ainda mais clara, Hollywood é a fonte da indústria moderna da maquiagem. Os conselhos de beleza dados às vedetes por Max Factor e Elizabeth Arden, os cremes e pinturas que elas criaram multiplicam-se por todos os rostos do mundo. Todos esses tubos de cremes de beleza, leites de pepino, gemas de ovo sobre a face, todos esses laboratórios dos cabeleireiros da pequena burguesia, da simples empregada, são como que mil segredos alquímicos tomados emprestados às estrelas para com elas se parecer. Química e magia se confundem nos rituais miméticos da manhã e da noite: uma nova imagem, hollywoodiana, cria-se diante do espelho.

E os lábios! Os de Joan Crawford se sobreimpressionam a milhões de lábios no mundo. A boca natural é apagada sob uma segunda boca, sangüínea, triunfante, permanentemente brilhante, a fim de provocar o beijo mental dos passantes.

Em seu notável desenvolvimento, a indústria da beleza transmite e difunde os padrões modelados pela estrela-padrão. Os rostos femininos se transformaram em máscaras feiticeiras de sedução, à imagem das máscaras da tela. Todas as maquiagens, pinturas, cremes, bijuterias, roupas e não-roupas se integram reciprocamente, a fim de atrair gestos de desejo e amor. E são os gestos carregados de erotismo — fumar, beber —, os gestos rituais e significativos do *love-making* os mais diretamente copiados das estrelas, tal como revelava já em 1929 uma pesquisa de Herbert Blumer (*Movies and conduct*).

A estrela de cinema ensina técnicas e rituais precisos de comunicação amorosa, charminhos encantadores e provocantes, expressões românticas, palavras impostas pelo luar (“Que bela lua a de hoje”, “A noite parece encantada”), o estilo da confiança e da confiança (“Quando eu era criança, dizia à minha boneca”), o jeito de sussurrar “eu te amo”, o sorriso estático, os olhos que se reviram e, finalmente, o beijo.

Nos filmes hollywoodianos, o beijo se confunde com a declaração de amor. Esta, em 40 filmes analisados por Edgar Dale em 1930 (*The content of movies*) se concretiza em 22% dos casos na altura do abraço, em 16% na do beijo, e em 40% na do beijo e do abraço. Em 142 filmes dos anos 1930-1932, foram contadas 741 cenas de beijo. Este beijo hollywoodiano obedece a normas bem definidas: não é o contato inocente de dois lábios, mas também não é a sucção voraz excessiva; é uma simbiose superior na qual espiritualidade e estremecimento carnal se equilibram de forma harmoniosa. Milhões de bocas repetem esse beijo diariamente, primeiro sacramento do amor moderno.

Esforços são feitos não só para se parecer com a estrela, mas para obrigar as pessoas a se parecerem com aquele(a) de quem se gosta. Os pais americanos, segundo Margaret Thorp, torturam seus filhos fazendo-lhes caracóis de Shirley Temple, obrigando-os a beber o mesmo leite, a comer os mesmos flocos de aveia, como

se assim eles fossem adquirir seus talentos de dançar e cantar. Em 1939, a National Hairdressers and Cosmetologists congratulava-se em uma convenção porque, “graças a Shirley, os salões de beleza para crianças se multiplicaram por todo o país”.

Por outro lado, a identificação pode ser vivida tão intensamente a ponto de determinar comportamentos decisivos: “Em várias ocasiões da minha vida, tendo que tomar uma decisão, eu me perguntei o que faria Deanna Durbin nas mesmas circunstâncias” (moça de 19 anos, em J. P. Mayer, *Sociology of film*, p. 180). A identificação pode levar mesmo à histeria, como é o caso da jovem Ivette S., acometida de cegueira depois de ter visto Michèle Morgan em *Sinfonia pastoral* (*Annales d'oculistique*, 1947, vol. 180, pp. 104-106).

Portanto a estrela é, essencialmente, padrão-modelo. O padrão-modelo pode ser um arquétipo global (“Eu sou muito *pin-up*”, “Você é bonita como uma estrela de cinema”, “Eu me sinto muito Hollywood”) e pode ser particular, cada qual imitando a estrela com a qual se julga mais parecido. “Meu rosto se parece mesmo com o de Deanna Durbin”, “Tenho o rosto de Joan Crawford, de Daniel Gélin etc.” O padrão-modelo que determina a aparência exterior (vestuário, maquiagem) também serve de exemplo aos comportamentos da alma: a estrela de cinema, boa conselheira, torna-se anjo da guarda e chega a se confundir com a voz da consciência (“Que faria Deanna em meu lugar?”). Mas, qualquer que seja o ponto de vista, a estrela é padrão e é modelo.

Ora, os processos de identificação com padrões-modelo afetam até o problema da personalidade humana. O que é a personalidade? Simultaneamente mito e realidade. Cada um tem a sua personalidade, mas cada um também vive o mito da sua personalidade. Em outras palavras, cada um fabrica para si mesmo uma personalidade postiça, que de certa forma é o oposto da personalidade real, mas é também o intermediário através do qual se chega à verdadeira personalidade. A personalidade nasce tanto da imitação quanto da criação. A personalidade é uma máscara, mas ela nos permite ouvir a nossa voz, como as máscaras do teatro antigo. E é a própria estrela que dá a imagem e o modelo dessa

máscara e desse disfarce; nós a integramos à nossa personagem, assimilando-a à nossa própria pessoa.

Dessa forma, a variedade, a multiplicidade e a eficácia de mil pequenos mimetismos nos fazem adivinhar o papel profundo das estrelas, que se torna claro se nos posicionarmos na perspectiva genérica da individualidade do século XX. Qualquer individualidade é produto de uma dialética das participações e da afirmação de si. A estrela desencadeia um fluxo de participações e de afirmações de si imaginárias.

Estas podem desencorajar ou inibir as participações e afirmações individuais, até chegar a determinar a cristalização de uma personalidade esquizofrênica. Como dizia uma jovem empregada inglesa, de 22 anos, dedicada desde a infância ao culto das vedetes: "Terminei com várias amigadas encantadoras por causa da nostalgia de algo diferente, algo baseado na primeira idéia que tive do amor." Identificações oníricas podem levar mesmo ao desprezo pela vida, como no caso de uma jovem citada por Margaret Philip (*The education of the emotions*): fascinada pelo cinema, viveu imaginariamente a vida de uma estrela japonesa, concedendo cada minuto de sua vida solitária à sua heroína, chegando ao ponto de se flagelar.

Mas as participações e afirmações individuais imaginárias inspiradas pelas estrelas acabam desencadeando também participações e afirmações concretas. Direta ou indiretamente, as estrelas estimulam as participações lúdicas (jogos de crianças), as viagens, o turismo e sobretudo as participações amorosas...

A dialética dessas influências imaginárias e práticas se dá precisamente no ponto em que a vida humana real é semi-imaginária e em que a vida imaginária é semi-real. Num extremo, estimula a concentração narcísica sobre si mesma; no outro, ao contrário, estimula uma afirmação individual, a coragem de viver. Abre, nos dois sentidos, uma via de salvação pessoal, seja no mundo do sonho, seja no mundo real, seja nos dois, num mundo em que sonho e vigília se misturam e se transmutam um no outro.

Esse papel salutar elucida os mimetismos práticos que examinamos. Todas essas imitações de comportamentos, de penteados, da beleza e da sedução levam ao mesmo fim: fazer sucesso, se

impor. Todos esses imitadores manifestam uma necessidade profunda de afirmar sua própria individualidade. Esses lábios vermelhos triunfantes, esse sorriso ardente de beleza, essa vontade de amar e ser amada revelam que cada mulher quer transformar-se num ídolo, numa estrela em miniatura.

A estrela representa naturalmente o papel de modelo, mas não se limita a fornecer ao mimetismo os usos e rituais de pessoas bem-educadas, ricas e admiradas. A estrela de cinema encarna uma nova elite, propõe e impõe uma nova ética da individualidade, que é a ética do ócio moderno.

A ética do ócio nasceu das novas necessidades do século XX. Esta ética propõe a afirmação da personalidade, longe da região maldita do "trabalho em migalhas", exaltando atividades que fazem esquecer e contrabalançam essa servidão. A estrela, como o campeão esportivo, o alpinista e o aviador, exprime os ideais da ética do ócio; mas, além disso, lhes dá uma saída concreta ao apresentar o fruto mais delicioso, apaixonante e individualista, o mais imediatamente consumível de todos: o amor.

A estrela favorece, portanto, o desabrôchar de uma ética do amor e associa da maneira mais íntima e poderosa possível a individualidade moderna com a participação amorosa. Rainha do amor, a estrela convida cada um de nós à única realeza, à única divindade atualmente acessível aos humildes, que é a de ser amado. A estrela estimula, simultaneamente, a "viver aventuras" e a "viver a vida", estimula a lutar contra o tempo e o envelhecimento através da sedução, da beleza da maquiagem e dos lábios. A ética da beleza, conservada e defendida passo a passo contra a ação do tempo, e a ética do amor, na qual o coração "não tem idade", já que tem "sempre 20 anos", são duas expressões modernas fundamentais da ética da individualidade, que, no fim das contas, rejeita a morte e recusa a data do seu vencimento.

Naturalmente, é no momento da indeterminação psicológica e sociológica da adolescência, quando ainda se está em busca da personalidade, que o papel da estrela de cinema é mais eficaz. Quase não é um exagero dizer, como Seldes, que os filmes são feitos para os jovens e adolescentes.

De fato, a maior parte dos mimetismos apontados diz respeito aos jovens. São eles que tomam os heróis dos filmes por modelos, a fim de melhor se afirmarem; são eles que incorporam a estrela imaginária para saber como agir no amor real. “Eu achava que uma boa imitação de Gable agradaria à minha amiga” (inglês de 24 anos, em *British cinemas and their audiences*, J. P. Mayer). A estrela de cinema não é apenas informadora, mas também formadora; não apenas incitadora, mas também iniciadora. A estrela difunde os modos de acariciar e beijar, desenvolve o mito do amor poderoso e onipotente e convida a reproduzir o mistério sagrado das carícias e dos abraços no altar do amor fatal, sublime, transcendente. E do beijo sonhado ao beijo realizado, do sonho nascido desse beijo à conclusão desse amor progressiva e eficazmente vivido nas estações de metrô, nos bailes de sábado à noite, sobre a erva do campo no quarto cor-de-rosa, é a função iniciadora da estrela de cinema que se realiza.

Daí as múltiplas transferências que se podem efetuar na própria sala de projeção; por exemplo, o adolescente que segura a mão de sua companheira, a acaricia e beija, e os dois, de rostos colados, vivem o seu amor no amor das estrelas. “Ao assistir, acompanhada por um rapaz, a um filme de amor, deixei que ele me beijasse” (22 anos). “Ao ver um desses filmes de amor fulminante, uma sensação de calor se apodera de mim, e tenho vontade de fazer as coisas que vejo na tela — e tenho que admitir que, quando as faço, elas me agradam bastante” (em *Movies and conduct*, H. Blumer).

Para ilustrar o processo de transferência da estrela de cinema para o amor cotidiano, podemos citar uma aprendiz de cabeleireira de 16 anos (*British cinemas*, J. P. Mayer). “Sempre quis ser atriz e apenas atriz. O mais estranho é que nunca cheguei a imitar uma atriz ou um ator, eu simplesmente queria saber coisas a seu respeito, saber com quem se casavam. A única vedete ‘ídolo-da-tela’ por quem me apaixonei foi Leslie Howard, porém mais tarde ganhei um concurso no qual meu ídolo distribuía os prêmios — e, embora fosse charmoso, percebi que não era tanto quanto Tony, meu próprio namorado, que pacientemente esperava que aquela minha mania tivesse passado.”

A função iniciadora termina no instante em que o adolescente se liberta, transferindo para seu companheiro tudo o que lhe foi inspirado pela estrela de cinema, a adoração inclusive. É claro que a estrela ainda poderá suscitar mimetismos parciais, como um grande sonho hesitante, uma beleza impossível que ainda provoca alguma mágoa. Mas o seu papel de agente iniciador terá sido tanto mais eficaz no adolescente quanto mais ele se tiver libertado, uma vez realizada a transferência.

A influência da estrela de cinema pode continuar após a adolescência; contudo quando a personalidade definiu mal as suas fronteiras interiores entre o sonho e a realidade — o que ocorre mais entre as mulheres que entre os homens, e mais nas camadas sociais intermediárias; ou melhor, *sobretudo* nas mulheres dessas camadas sociais intermediárias: empregadas, pequeno-burguesas, provincianas sonhadoras e insatisfeitas, deslumbradas... É por isso que o *star system* está voltado principalmente para as exigências femininas, a beleza feminina, a fabricação de grandes românticas.

A influência das estrelas também não se limita ao público de cinema. Através da imprensa, do rádio e de mimetismos em cadeia, ela resplandece sobre o mundo, sobretudo a estrela hollywoodiana. A estrela oferece e comercializa um “saber ser”, um “saber amar”, um “saber viver”. Ela contribui para difundir por todo o globo uma concepção do amor e uma civilização do amor típicos do desenvolvimento das sociedades ocidentais. Ela acelera a erotização do rosto humano. Foram as estrelas de cinema que exaltaram — onde ele já existia — e introduziram — onde ele ainda não existia — o beijo na boca. O beijo não é somente a técnica-chave do *love-making*, nem o substituto cinematográfico de uma cópula proibida pela censura: o beijo é o símbolo triunfante do papel do rosto e da alma no amor do século XX. O beijo é acompanhado pelo erotismo do rosto, ambos desconhecidos no estágio arcaico e ainda ignorados em determinadas civilizações. O beijo não é só a descoberta de uma nova volúpia tátil, ele reanima mitos inconscientes que identificam o ar que sai da boca com a alma. Portanto, o beijo não é apenas o tempero picante que condimenta qualquer filme ocidental, é a expressão profunda de uma concepção do amor que erotiza a alma e mitifica o corpo.

Os filmes hollywoodianos espalham pelo mundo as sementes de uma cosmopolitização de múltiplas culturas nacionais, pré-industriais, não-burguesas. Que sincretismos virão a ocorrer? Poderá outra cultura, baseada noutras necessidades, nascida de um mundo socialista, combater essa influência? Como? É impossível prever.

Em suma, a estrela de cinema intervém e representa o seu papel em todos os níveis: no plano imaginário, no plano prático e sobretudo no plano da dialética entre o prático e o imaginário, isto é, nos caldos de cultura da vida afetiva, onde se constitui e onde se modifica a personalidade. Para se compreender esse processo multifacetado, há que se recorrer às três extensões fundamentais de qualquer espetáculo: *catarse*, *mimese* e, acrescentemos um neologismo, *psicose*.

Muito grosseiramente, podemos dizer que, no estágio da infância, os efeitos do filme se situam numa reciprocidade catártico-mimética; eles se traduzem em jogos (mimese lúdica) e, através deles, em *catarse*. No estágio da adolescência, surge uma mimese socializadora que contribui para a formação de uma personalidade adulta. É nessa fase que são mais eficazes as influências das estrelas de cinema. Paralelamente, já surgem as influências psicóticas das estrelas de cinema, que podem levar ao ensimesmamento e à neurose bovarista; nesse sentido as estrelas podem contribuir para aprofundar as solidões individuais. A bem da verdade, as estrelas promovem ao mesmo tempo a participação e a solidão, mas as duas não se anulam; ao contrário, constituem as solidões e participações desenvolvidas pela evolução da individualidade contemporânea.

No final das contas, é de uma forma complexa, ao mesmo tempo diferenciada e convergente, que a estrela de cinema intervém na dialética do real e do imaginário, que ela forma e transforma o homem de hoje em meio à evolução geral da civilização. Assim, as estrelas de cinema, *patterns of culture* no sentido literal da expressão, dão forma aos processos humanos totais que as produziram.

A estrela de cinema é realmente um mito, não apenas fantasia mas também idéia-força. É típico do mito se inserir ou se encar-

nar de qualquer maneira na vida. Se o mito das estrelas adere tão notavelmente à realidade, é porque é esta realidade que o produz, ou melhor, é a história humana do século XX; mas é também porque a realidade humana se alimenta do imaginário a ponto de ela própria se tornar semi-imaginária.

As estrelas de cinema vivem de nossa substância, e nós vivemos da substância delas. Secreções ectoplasmáticas de nosso próprio ser, elas são imediatamente trabalhadas pelos grandes fabricantes, que as espalham em galáxias marcadas com a garantia de uma grande casa. E nós nos vestimos ingenuamente com esse tecido imaterial iridescente de estrelas. Onde está a estrela, onde está o homem? Nós os procuramos na Terra, no que o homem tem de mais íntimo e de mais atual, duplas coordenadas que, abertas para análise, podem posteriormente permitir que se leia o mapa do céu das estrelas.

SEGUNDA PARTE

AS ESTRELAS DA ÉPOCA

A virada:
James Dean

O HERÓI das mitologias foi seqüestrado de seus pais ou teve seus pais seqüestrados dele: James Dean é um órfão que passa a viver com um tio, fazendeiro em Fairmount, desde que perde sua mãe aos nove anos.

O herói das mitologias traça o seu próprio destino no combate contra o mundo. James Dean abandona a faculdade para se tornar quebrador de gelo num caminhão-frigorífico, marinheiro num rebocador, marujo num iate até conseguir por fim seu lugar sob as luzes ofuscantes desse sol mítico moderno que são os refletores. Impõe-se em cena na Broadway com *See the jaguar*, e depois com *The immoralist*. Em seguida, Hollywood, onde roda *Vidas amargas*.

O herói das mitologias se lança em diversos trabalhos, nos quais prova seu talento e ao mesmo tempo exprime sua aspiração à vida mais rica e completa possível. James Dean ordenhou vacas, cuidou de animais, pilotou um trator, criou um touro, destacou-se no básquete, treinou ioga, aprendeu a tocar clarinete, se instruiu em todas as áreas e finalmente se transformou naquilo que, no mundo moderno, encarna o mito da vida total: astro de cinema. James Dean queria fazer tudo, experimentar tudo e sentir tudo. "Se tivesse cem anos pela frente", ele dizia, "ainda não teria tempo suficiente para fazer tudo que quero".

O herói das mitologias aspira ao absoluto, mas não pode encontrar esse absoluto no amor de uma mulher. James Dean teria vivido um amor infeliz com Pier Angeli, que se casou com Vic Damone. Lenda ou verdade? Seja como for, a lenda se fixou na realidade. James Dean, diante da igreja da qual sai Pier Angeli vestida de noiva, faz um barulho ensurdecador com sua moto, a

ponto de o ruído do motor cobrir o som dos sinos. Em seguida, dispara feito um louco até Fairmount, a terra de sua infância (encontramos aqui o tema do amor fracassado, necessário à realização do heroísmo, assim como o tema do malefício feminino, que atinge todo herói redentor).

O herói das mitologias se confronta de forma cada vez mais patética com um mundo que pretende usufruir inteiramente. O destino de James Dean é cada vez mais ofegante, preso a esse *ersatz* moderno do absoluto que é a velocidade. Inquieto e impulsivo para alguns, extremamente calmo para outros, James Dean, após terminar as filmagens de *Assim caminha a humanidade*, acelerou na noite até 160 por hora no seu Porsche de corrida em direção a Salinas, onde iria participar de uma competição automobilística.

O herói das mitologias, em sua busca do absoluto, acaba por encontrar a morte. Sua morte significa que ele foi destruído pelas forças hostis do mundo, mas também que, nesta derrota, ele finalmente atinge o absoluto: a imortalidade. James Dean morre; sua vitória sobre a morte começa.

A vida e o caráter "heróicos" de James Dean não foram pré-fabricados pelo *star system*. São reais, revelados. Mas ainda há mais.

Os heróis morrem jovens. Os heróis são jovens. Nossa época vê aflorar na sua literatura (Rimbaud, o Grande Meaulnes, de *O bosque das ilusões perdidas*) e impor-se de forma decisiva, já há alguns anos, no seu cinema, heróis portadores de mensagens da adolescência. Desde seus primórdios, a rigor, a maior parte das platéias de cinema é constituída de adolescentes, mas só recentemente a adolescência tomou consciência de si mesma como uma classe de idade particular, independente das outras classes e definindo o seu próprio universo imaginário e seus modelos culturais.¹ Prova disso são os romances de Françoise Sagan ou de Françoise Mallet-Joris e também os filmes de Marlon Brando e James Dean.

¹Do mesmo modo, só muito recentemente a psicologia começou se interessar pela adolescência enquanto objeto de estudo.

James Dean é um modelo; mas este modelo, por sua vez, é a expressão típica (ao mesmo tempo média e pura) da adolescência em geral e da adolescência americana em particular.

Seu rosto corresponde a um tipo fisionômico dominante, com cabelos claros e traços regulares. Além disso, a versatilidade de suas expressões traduz perfeitamente a natureza dupla do rosto adolescente, ainda perdido entre o jeito da adolescência e a máscara do adulto. A fotogenia de seu rosto, ainda maior que a de Marlon Brando, é plena de toda a indeterminação dessa idade sem idade, na qual se alternam os sustos, os sorrisos ingênuos, as brincadeiras e os rigores. O queixo colado ao peito, o sorriso inesperado, o piscar de olhos, a ostentação e a discrição, desajeitadas e inocentes — isto é, sempre sinceras —, fazem do rosto de James Dean uma paisagem em constante mutação, na qual se encontram expressas as contradições, as incertezas e os impulsos da alma adolescente. É compreensível que esse rosto se tenha tornado uma bandeira, que seja imitado, particularmente naquilo que tem de inimitável: os cabelos e o olhar.

James Dean também fixou o que se pode chamar de “panóplia da adolescência”, essa maneira de vestir que exprime uma atitude em relação à sociedade: os *blue jeans*, a jaqueta de couro, a camiseta, a abolição da gravata, o desabotoado e o desleixado voluntários são igualmente signos ostensivos (do mesmo valor de insígnias políticas) de uma resistência às convenções sociais do mundo dos adultos, de uma procura de signos de vestuário viris (roupa de trabalhadores manuais) e da fantasia de artista. James Dean não inovou em nada; apenas canonizou e sistematizou um conjunto de normas do vestuário que permitiu a uma classe de idade se afirmar, e se afirmar mais ainda através da imitação do herói.

Na sua vida dupla, real e na tela, James Dean é o puro herói da adolescência: exprime num mesmo gesto suas necessidades e sua rebeldia, que se traduzem nos dois títulos (inglês e francês) que recebeu um de seus filmes — *La fureur de la vie* e *Rebel without a cause*;² estes são os dois aspectos de uma mesma e violenta

²Não se pode dizer o mesmo, infelizmente, do título que o filme recebeu no Brasil: *Juventude transviada* revela apenas o conservadorismo dos distribuidores do filme em nosso país naquela época. (N. da Ed. Bras.)

exigência, na qual uma fúria rebelde se confronta com uma vida sem causa.

É justamente por ser um herói da adolescência que James Dean exprime, em *Vidas amargas* e em *Juventude transviada*, com uma clareza incomum no cinema americano, a revolta contra a família. O cinema americano tinha a tendência de camuflar os conflitos entre pais e filhos, através do idílio familiar (*A família Hardy*), ou simplesmente suprimindo a existência dos pais, transferindo sua imagem para a de um velho insensível, cruel ou ridículo (juiz, patrão, velho gagá). *Vidas amargas* tem como personagens um pai insensível e uma mãe fraca, e *Juventude transviada*, uma mãe incompreensiva e um pai fraco. Nos dois filmes surge o tema do combate do adolescente com o pai (seja este um tirano ou um rancoroso) e a incapacidade de se encontrar verdadeiramente com a mãe. Em *Assim caminha a humanidade*, o quadro do conflito explode: é contra uma família exterior a ele — e, por conseguinte, contra as normas sociais — que James Dean irá lutar com um ódio feroz.³ Mas nesses três filmes surge também o tema comum da mulher-irmã que ele tomará de um outro. Trocando em miúdos, o problema do amor sexual ainda está envolvido pelo amor fraternal-maternal e ainda não quebrou essa concha para se lançar no universo das *pin-ups* estranhas à família ou a essa classe de idade. A esses amores imaginários do cinema se soma o amor, talvez também ele mítico, que James Dean teria tido por Pier Angeli, que tinha um suave rosto de irmã-madona. Para além desse amor impossível começa o universo das “aventuras” sexuais.

Por outro lado, na vida e nos filmes James Dean exprime as necessidades da individualidade adolescente, que, ao se afirmar, recusa as convenções da vida embrutecida e especializada que se abre à sua frente. A necessidade de totalidade e de absoluto é a necessidade real do indivíduo humano quando ele se liberta do ninho da infância e das amarras da família — e só vê diante dele as novas amarras e mutilações da vida social. É aí que nascem as exigências mais contraditórias. Truffaut explicou isso muito bem

³George Stevens conta que foi o próprio James Dean quem pediu para interpretar esse papel: “Ele foi feito para mim, sr. Stevens.”

(Arts, 26-9-1956): "Toda a juventude de hoje se encontra em James Dean, não tanto pelas razões já apontadas — violência, sadismo, frenesi, obscuridade, pessimismo e crueldade —, mas por outras, infinitamente mais simples e quotidianas — vergonha dos sentimentos, fantasia permanente, pureza moral desvinculada da moral vigente porém mais rigorosa, a eterna atração da adolescência pelo desafio, pelas bebedeiras, o orgulho e a mágoa de se sentir 'fora' da sociedade, a recusa e o desejo de nela se integrar e, finalmente, a aceitação ou a rejeição do mundo tal como ele é."

A contradição essencial aqui é o laço entre a mais intensa aspiração à vida e o maior risco de morte. É a própria contradição da iniciação viril, que se realiza através de provas terríveis e institucionalizadas nas sociedades arcaicas; nas nossas sociedades, ela só se realiza institucionalmente na guerra (e de uma maneira atenuada no serviço militar); na falta de guerras ou de subversões coletivas (revoluções, resistências etc.), ela terá que ser procurada no risco individual.

Por fim, o adulto das sociedades burguesas e burocratizadas é aquele que aceita viver pouco para não morrer muito. Contudo, o segredo da adolescência é o de que viver é correr o risco de morrer, a fúria de viver é a impossibilidade de viver. James Dean viveu essa contradição e a legitimou com sua morte.

Esses temas da adolescência aparecem com clareza numa época em que a juventude está particularmente reduzida a um ensimesmamento, uma vez que a sociedade não lhe oferece nenhuma saída na qual ela possa se engajar ou, ao menos, se reconhecer. Não foi por acaso que James Dean se tornou exemplar em meados deste século. Depois das participações intensas na guerra e na resistência, depois das enormes esperanças surgidas em 1944-46, vieram não só a recessão individualista como também o niilismo generalizado, que era um questionamento radical das ideologias e dos valores oficialmente propostos, tanto no universo capitalista quanto no stalinista. A mentira ideológica em que viviam essas sociedades supostamente felizes, harmoniosas e exaltantes traz como efeito colateral o niilismo ou esse "roman-

tismo", rumo ao qual foge a adolescência e no qual ela encontra a realidade da vida.

É aqui que, no mundo burguês ocidental, a aventura, o risco e a morte entram em cena no estardalhaço de uma moto ou de um carro de corrida. Os motociclistas de *Orfeu* já deixavam atrás de si o rasto fatal da morte. *O selvagem*, de Lazlo Benedek, já traçava de forma simultaneamente amarga e terna a imagem do motociclista adolescente: Marlon Brando, arcanjo barulhento, anunciava como um São João Batista imaginário o James Dean real, já que ele próprio era a expressão imaginária de milhares de adolescentes reais que só podiam expressar sua rebeldia furiosa pela via motorizada. A velocidade motorizada não é somente um dos signos modernos da busca do absoluto, ela também responde à necessidade de perigo e de afirmação pessoal da vida quotidiana. Qualquer piloto se julga Deus no sentido mais bíblico do termo, bêbedo de si mesmo, preparado para liquidar os outros pilotos, os mortais (os peões) e para ditar sua lei, na forma de injúrias, aos que não reconhecerem sua prioridade absoluta.

Enfim, o carro é evasão: as solas de vento de Rimbaud foram trocadas pelo Porsche Grand Sport de James Dean. E a morte é a evasão suprema, tal como a morte é o absoluto e a suprema individualidade. James Dean corre para a morte, da qual só o contrato que o ligava ao filme *Assim caminha a humanidade* podia protegê-lo provisoriamente.

A morte realiza o destino de todo herói mitológico, afirmando sua dupla natureza, humana e divina. A morte completa a profunda humanidade do herói — lutar heroicamente contra o mundo, enfrentar heroicamente uma morte que acabará por abatê-lo. Ao mesmo tempo, a morte completa o herói em sua natureza sobre-humana, divinizando-o à medida que lhe abre as portas da imortalidade. Somente após o sacrifício, no qual expia sua condição humana, é que Jesus se torna Deus.

Vemos assim se amplificarem sobre a personagem de James Dean os fenômenos de divinização que caracterizam as estrelas de cinema, mas que nelas se encontram atrofiados.

Há, em primeiro lugar, um fenômeno espontâneo, ingênuo: a recusa de se acreditar na morte do herói. Duvidou-se da morte

de Napoleão, de Hitler, enfim, de todos os super-homens (sejam do bem ou do mal), porque é inconcebível que eles possuam uma essência mortal. Duvidou-se também da morte de James Dean. Segundo uma lenda, ele sobreviveu miraculosamente ao acidente, e um rapaz que pedia carona é que teria sido morto; James Dean estaria desfigurado, irreconhecível, talvez mesmo inconsciente, encerrado num manicômio ou num hospital. Todas as semanas, duas mil cartas são endereçadas a um James Dean vivo. Vivo onde? Numa *no man's land* entre a vida e a morte, que a alma moderna gosta de situar nos asilos de loucos e nas clínicas, mas que pode não ser localizada. James Dean escreve-se assim numa concepção espiritualista da morte: ele está entre nós, invisível mas presente. O espiritismo ressuscita a concepção arcaica segundo a qual os mortos, espectros corporais dotados de invisibilidade e ubiqüidade, vivem entre os vivos. É por isso que uma jovem espectadora grita, numa exibição de *Assim caminha a humanidade*: "Volte, Jimmy, eu te amo, estamos à sua espera." É a presença viva (em espírito) de James Dean que seus admiradores vão procurar em seus filmes. É por isso que se multiplicam nos Estados Unidos as sessões de espiritismo com o fim de se comunicar com James Dean. É por isso que uma vendedora, Joan Collins, redige uma extraordinária confissão espiritualista na qual James Dean declara: "Não estou morto. Têm razão aqueles que acreditam que não morri", e na qual afirma ter encontrado sua mãe. É por isso que se venderam 500 mil exemplares deste *James Dean returns*, de Joan Collins.

O culto se organiza, como qualquer culto, com o fim de restabelecer o contato entre o morto imortal e os mortais. O túmulo de James Dean está permanentemente florido, e no primeiro aniversário de sua morte foi visitado por mais de três mil pessoas. A máscara de James Dean será colocada ao lado das de Beethoven, Thackeray e Keats, na Universidade de Princeton. Seu busto é vendido por 30 dólares. O carro fatídico é sacralizado: uma pessoa pode sentar-se ao volante por 25 centavos. Este carro destruído, que simboliza a paixão de James Dean, sua fúria de viver e a fúria da morte, é feito em fragmentos, peças de ferro velho torcidas que constituem relíquias sagradas que estão à

venda (conforme o tamanho, a partir de 25 dólares a peça) e que cada um leva para se impregnar da substância mítica do herói.

Através da morte, James Dean alcança o prestígio esquecido das estrelas de cinemá da grande época que, mais próximas dos deuses que dos mortais, suscitaram uma adoração desvairada. Mas a sua morte, em contrapartida, legitima uma vida que decididamente o situa entre as estrelas modernas, próximas dos mortais. As estrelas modernas são modelos e exemplos, enquanto as estrelas antigas eram ideais de sonho. James Dean é um herói real que sofre uma divinização semelhante à das grandes estrelas do planeta.

A mortalidade de James Dean é também essa sobrevivência coletiva em mil mimetismos. Ele é mesmo uma perfeita estrela de cinema: deus, herói, modelo. Mas essa perfeição, que só pode realizar-se através da engrenagem do *star system*, teve origem na vida e na morte do James Dean real, e de seus anseios — e de toda uma geração que, refletida e transfigurada, se enxerga nele através do duplo espelho da tela de cinema e da morte.

James Dean é uma estrela de cinema perfeita. Perfeita até demais, pode-se dizer, 15 anos depois. Sua morte remete ao destino de Valentino, faz ressurgir a tragédia que tinha desaparecido por completo do *star system* desde 1930. Subitamente, James Dean operou uma ruptura decisiva na euforia hollywoodiana.

James Dean não retorna, porém, ao mito das estrelas do mundo. Pelo contrário, ele abre uma nova fronteira, a da autodestruição do mito hollywoodiano da estrela de cinema. Sua morte não nos remete à irreal, fantasmática e melodramática epopéia do velho cinema; ela nos introduz no problema que é viver. O querer viver de Dean constituiu um problema antes de sua morte, foi ele quem encontrou a morte. James Dean faz surgir portanto um novo grande tema, que tende a substituir a mitologia da felicidade — a problematização dessa felicidade. À euforia sucede o problema. Dessa forma, como o Marlon Brando de *O selvagem* e de *Sindicato de ladrões*, James Dean inaugura uma nova espécie de herói, uma nova espécie de estrela de cinema que depois será encarnada por Paul Newman e Anthony Perkins: o herói perdido, atormentado,

problemático e mesmo neurótico. Não é um mal exterior que o ameaça, nem um inimigo oculto, um traidor, um malvado. O mal está dentro dele, na contradição vivida, na impotência, na busca errante.

Nesse sentido, James Dean inaugurou a era dos heróis da adolescência moderna. Mas a adolescência — que finalmente encontra em James Dean sua expressão própria na tela de cinema — irá, justamente a partir desta tomada de consciência, dissociar-se culturalmente do cinema. A cultura adolescente, que opera sua primeira cristalização a partir dos filmes de James Dean, irá fixar o seu meio essencial de expressão na cultura não no cinema, mas no *rock*, na música, na dança.

Uma dissociação capital se realiza durante os anos decisivos que vão de 1957 a 1962: o cinema continua sendo um espetáculo juvenil, certamente, mas o *star system* deixa de desempenhar o seu papel de modelo cultural dominante na juventude.

Graças a uma coincidência espantosa, o crepúsculo do *star system* (que examinaremos no próximo capítulo) é contemporâneo da dissociação e da renovação da cultura juvenil (será que esta renovação foi estimulada ou determinada por aquela decadência? Será que aquela decadência foi precipitada por essa renovação?).

Última estrela mitológica do cinema, James Dean é portanto a primeira estrela de cinema problemática. Primeiro herói da adolescência, ele anuncia uma nova cultura juvenil que se desvinculará do cinema, fazendo com que ele perca o seu poderoso papel sociocultural.

O crepúsculo
do *star system*
e a ressurreição
das estrelas

O REFLUXO E A CRISE DO CINEMA

NOS PAÍSES OCIDENTAIS — e sobretudo nos Estados Unidos, onde floresceu o *star system* — o volume de espectadores de cinema cai vertiginosamente nos anos 50. No início dos anos 60, fica claro que o cinema não é mais que um *medium* entre os *mass media*, uma diversão entre muitas outras. À queda quantitativa corresponde uma diminuição qualitativa. O cinema já não é a pedra angular da cultura de massas, o caldo de cultura da individualidade moderna: a casa, a televisão, o carro, os *weekends* e as viagens configuram uma nova constelação cultural, na qual o cinema já não ocupa o lugar solar.

O cinema não se limita a perder sua posição de destaque. Ao perdê-la, entra em crise. Durante os anos 50, lutara contra o desinteresse do público através da tela gigante, da generalização do uso da cor e de um novo impulso erótico, sem falar na apresentação de novas superestrelas. Tudo isso, porém, apenas retardou o momento da ruptura interna. A partir de 1960, todo o aparato construído por Hollywood ao redor do filme-modelo, simultaneamente realista e irrealista, euforizado pelo *happy end*, glorificado pela estrela, todo esse aparato começa a desmoronar, e se assiste à distinção progressiva entre dois cinemas.

É na França que se opera a ruptura (1959-1962), com o surgimento da *Nouvelle Vague*. Num país onde o sistema de produção, ao contrário do hollywoodiano, era pouco concentrado e vivia uma precária situação endêmica, uma conjuntura favorável criava a brecha para uma nova e impaciente geração que contava com o apoio crítico da revista *Cahiers du Cinéma*, o fracasso simul-

tâneo de cinco filmes com vedetes e o sucesso de *A bout de souffle* (*Acossado*), de *Beau Serge* e de *Les amants* (*Os amantes*).

Uma das condições que tornaram possível a emergência da *Nouvelle Vague* foi a possibilidade de se produzirem filmes baratos que não fossem da categoria “B”. Os primeiros filmes da *Nouvelle Vague* custaram de 40 a 60 milhões de francos antigos, três a dez vezes menos que os filmes “normais” com estrelas, que custavam de 200 a 400 milhões. Ora, esses filmes baratos, que podiam garantir lucro com um público reduzido, são capazes de determinar regras de sucesso: prêmios em festivais, elogios da crítica, prestígio do diretor, interesse e originalidade dos temas.

Surgem aqui e ali novas ondas,¹ até mesmo em países em que a produção era nula. Nos Estados Unidos não há exatamente uma “nova onda”, mas depois de *Marty*, filme sem estrelas produzido com um orçamento de televisão, assiste-se a um novo crescimento do cinema independente, do cinema de autor. Enquanto na França são pequenos produtores que, com ajuda do Estado se encarregam desse novo tipo de filme, nos Estados Unidos é Hollywood que dá liberdade a diretores-produtores, a artistas-produtores e a produtores propriamente ditos, economicamente dependentes mas dotados de liberdades estéticas e cinematográficas desconhecidas até então, que realizam filmes baratos mas de prestígio artístico. A ruptura também se dá com o nascimento do cinema nova-iorquino e o desenvolvimento do cinema *underground* ou *semi-underground*. E, mesmo se Hollywood pode recuperar economicamente o cinema independente ou contestatório, este conserva traços distintos e até opostos aos do primeiro cinema.

Por um lado, de fato, há um cinema de orçamentos imponentes, e grandes empresas que realizam “superproduções”; por outro, há um cinema de orçamentos baixos, de pequenos produtores, que fazem filmes com vocação ou pretensão artística. De um lado, a estrela — ou melhor, um time de estrelas internacionais — reina na tela gigante, na terra, mar e ar, no passado, no futuro e em outros lugares; do outro, o autor reina no filme, ofuscando

¹ Em francês, *vagues* (N. do T.).

às vezes a vedete, expondo sua arte, suas obsessões, seus problemas.

De um lado, uma publicidade gigantesca, o grande circuito das salas *privés* e das salas populares, as exibições das estrelas nos festivais; do outro, os grandes prêmios desses mesmos festivais, o apoio da crítica, um novo circuito, internacionalizado, das salas de arte.

Dois sistemas, portanto, tendem a se constituir, cada qual com seu tipo de produção, distribuição e comercialização, cada qual com sua temática dominante.

De um golpe, a grande síntese arquetípica dos filmes de 1930-1960 desmorona para dar lugar, por um lado, a um cinema evasivo-espetacular e, por outro, a um cinema problemático.

O cinema evasivo se destaca da realidade cotidiana que, ao menos aparentemente, o cinema da época anterior tinha conseguido integrar: realista, ele se situa em um outro lugar, como *Doutor Jivago* ou *O pequeno grande homem*; ou então, uma injeção brutal de onirismo irriga a realidade cotidiana aparente, como nas aventuras de James Bond.

Este cinema espetacular faz retornar ao centro da grande produção aquilo que fizera a glória do mundo e que depois fora relegado aos filmes "B" (filmes de complemento, baratos, sem vedetes, que serviram aliás de modelo à *Nouvelle Vague* francesa — quanto à técnica, não quanto à temática). Assiste-se agora ao triunfo do *western*, não apenas o *western* épico e serializado do cinema mudo, mas um *western* mais rico, encarnado por estrelas, sustentado pela psicologia, por refinamentos artísticos e até mesmo por problemas políticos e sociais. É o triunfo do filme histórico, fabuloso, exótico.

Simultaneamente se desenvolve um segundo cinema, que busca, de forma alternativa, mais estética e mais verdade. É o filme de autor, que se aproxima da literatura não apenas porque recorre a escritores (na França, Marguerite Duras e Alain Robbe-Grillet fizeram roteiros para Resnais e depois se tornaram diretores), mas também porque procura dar ao cinema a sensibilidade que a literatura tem na expressão dos sentimentos (Rohmer, por exemplo), porque procura dar ao filme o mesmo regis-

tro amplo do romance (Resnais), desenvolvendo-se pesquisas formais. O cinema também procura mais verdade: locações naturais substituem os cenários dos estúdios, a câmera de um Coutard (operador de Godard) abandona o tripé e se lança em busca do detalhe significativo e fugidio. Elimina-se também a representação convencional do ator, recorrendo-se à improvisação a partir de um esboço (Godard). Em 1960, surge então o cinema-verdade, que pretende dispensar roteiros e interrogar diretamente a vida.

Neo-esteticismo e neodocumentarismo constituem assim os dois pólos antagônicos entre os quais se desenvolve o novo cinema. Este se torna mais ousado, passa a abordar questões sociais e políticas e, a partir de 1968, surge o cinema "contestatário". Estetizante, documentarizante ou politizante, este segundo cinema continua a ser, em relação ao cinema evasivo-espetacular, um cinema problemático, que pretende discutir problemas da arte, do autor, da vida, da sociedade.

Estes dois cinemas não são porém impermeáveis um ao outro. São dois sistemas acoplados, siameses, e entre eles existe circulação, contaminação, conflito, cooperação.

O sistema de produção aposta freqüentemente nessas duas frentes (como as grandes companhias de Hollywood). Além disso, os grandes festivais continuam reunindo os dois tipos de filmes, e as produções do segundo cinema, quando bem-sucedidas, ganham as salas do grande circuito comercial — diretores como Visconti, Buñuel e Godard fazem incursões triunfantes nesse circuito, onde introduzem com maior ou menor liberdade seu estilo e sua mensagem. Atrizes reveladas pelo cinema problemático se tornam estrelas do grande cinema (Jeanne Moreau, lançada em *Os amantes*, filma ao lado de Brigitte Bardot *Viva Maria*, superprodução que acabou sendo um fracasso do diretor Louis Malle, ele próprio autor do cinema problemático). No cinema para o grande público, são cada vez mais comuns diretores que se tornam vedetes, com seus nomes aparecendo em letras grandes nos cartazes (Hitchcock, Clément, Chabrol). Os dois cinemas constituem portanto dois pólos antagônicos mas comunicantes, e é essa dialética que traz vitalidade ao cinema da nova época, ao

mesmo tempo em que reafirma a decadência do grandioso sistema cinematográfico que reinou durante 30 anos. Há vitalidade nos dois pólos, embora no centro não exista praticamente nada, justamente ali onde se edificou a antiga síntese do real e do imaginário e onde reinava o *happy end*.

O CREPÚSCULO DO STAR SYSTEM

O segundo cinema tende a excluir as estrelas: são caras demais para esses filmes baratos, e sobretudo existe uma incompatibilidade conceitual entre esse cinema e a estrela. No cinema de autor, o diretor é mais importante que a vedete, e ele precisa de intérpretes, de atores, não de ídolos. Para o cinema do real, o mito da estrela entra em conflito com a verdade procurada. Os princípios econômicos, estéticos e veristas do cinema problemático tendem assim a excluir a estrela. A evolução deste sistema reduz o território do *star system*: quanto mais festivais ele ganhe, mais é rejeitada a estrela (Veneza), que é aliás excluída dos festivais criados por ele (Pesaro, Poretta, Lérins).

Certamente a estrela ainda reina no cinema espetacular, mas já não é capaz de operar a síntese mitológica da época anterior. Os grandes heróis aventureiros dos *westerns* e dos filmes de aventura são naturalmente heróis oníricos obsessivos, que despertam admiração e fervor, como John Wayne ou Sean Connery na série *James Bond*²... Mas já não modelos com os quais se possa identificar, a não ser de uma maneira lúdica e exterior. Eventualmente, assiste-se, como nos seriados dos primórdios do cinema, a uma fusão entre ator e personagem: James Bond é mais importante que Sean Connery, como Zorro ou Tarzan eram mais importantes que os sucessivos atores que os interpretavam. Em contrapartida, os filmes de aventura tendem a reduzir ou a virilizar o papel da

²Como depois Roger Moore e Timothy Dalton, respectivamente; o livro foi escrito em 1972 (N. da Edição Brasileira).

estrela feminina, que só reencontra sua realização plena nos filmes com temas histórico-amorosos.

Do lado do cinema problemático, há o pólo real ou realista, onde a estrela se dissolve. Do lado do cinema evasivo, há o pólo mitológico-onírico, no qual a estrela continua a ser deusa, mas deixa de ser modelo. A estrela de cinema deusa-modelo, pedra angular do *star system* dos anos 1930-1960, parece estar em vias de extinção. Certamente, as estrelas continuam a desempenhar papéis, fazem filmes problemáticos nos quais encarnam o vivido de sua época e depois voltam aos filmes evasivos, para se banhar no elixir da divindade. É este o rumo rico e incerto que seguem Bardot, Delon, Bronson, Cardinale, que passam do filme de autor ao *western*, do problema psicológico contemporâneo à epopéia mítico-histórica. Todas as grandes estrelas de cinema da atualidade tentam realizar a antiga síntese por adição. Mas essa tarefa é incerta, difícil, provisória: o *pattern*, o padrão-modelo do cinema *standard* e do *star system*, não existe mais — ele que fornecia logo de saída as condições e os ingredientes da síntese. Com o enriquecimento e diversificação do cinema, a reunião de qualidades simultaneamente complementares e contraditórias se torna cada vez mais difícil.

Por fim, e talvez essencialmente, a estrela de cinema já não é a mensageira da felicidade. O dogma do *happy end*, que reinava no conjunto da produção, foi pulverizado progressivamente. O filme problemático prefere um final trágico ou evasivo. O filme de espetáculo, naturalmente, costuma terminar com a punição dos maus e o triunfo dos bons, com a vitória do casal e do amor, mas a evasividade evolui até na evasão. Nem *2001, uma odisséia no espaço*, nem *Era uma vez no Oeste*, nem *Lawrence da Arábia* nem *O planeta dos macacos* terminam com um *happy end* verdadeiro. Quando é histórico ou adaptado de um romance, o filme espetacular deve obedecer ao final já escrito: com seu final trágico, *Love story* é o típico filme neo-hollywoodiano, mas 10 anos antes pareceria anti-hollywoodiano. O *happy end* só era uma imposição porque estava ligado ao filme onírico-realista, à estrela deusa-modelo, porque transmitia o otimismo messiânico da conquista da felicidade. O tema da conquista da felicidade, assumido ple-

namente pelo filme, pela estrela e pelo *happy end* será, como veremos, ameaçado, modificado, corroído por dentro. E é também por dentro que a estrela será esvaziada da seiva cultural que a alimentava e com a qual ela alimentava o mundo.

Dessa forma, na agonia e na hemorragia mitológica interna do *star system*, percebe-se o crepúsculo de Hollywood, que se transforma numa espécie de gigantesco *Crepúsculo dos deuses*. Não é somente a televisão que se instala nos estúdios desertos, agora museus, ou o cinema evasivo, que passa a filmar na Espanha, na África, na Ásia ou na América Latina. Não é somente a contracultura que se instala em Los Angeles e mina, aqui e ali, Hollywood Boulevard e Sunset Boulevard. Não foi somente o *smog*, o nevoeiro sujo e acinzentado, que espantou o céu azul da gigantesca metrópole californiana. Não é somente o crime insano na luxuosa *villa* de Sharon Tate. É a agonia, a decadência do universo das estrelas de cinema, a morte dos titãs, os Gary Cooper, os Clark Gable, os Humphrey Bogart, que não deixam herdeiros nem sucessores.

Em Hollywood, como em todos os grandes centros de festivais, as estrelas de cinema já não são as estrelas do Olimpo. Elas se diluem no novo Olimpo da cultura de massas, misturadas com príncipes e princesas, reis e rainhas, como Elizabeth, Margareth, Paola, Hélène, Soraya, Farah Diba, Philip, o xá, com *playboys* como Gunther Sachs, bailarinos como Nureyev, com os novos ídolos da música *rock* e *pop*: os Beatles, Jack Lennon, Bob Dylan, Johnny e Sylvie.

Esses novos olímpianos não são mais modelos, são símbolos. Não são mais semideuses felizes, são olímpianos no sentido já corroído que nos mostrava Homero, submetidos aos tormentos e paixões dos mortais comuns, às voltas com problemas conjugais e rivalidades mesquinhas, embora ainda dotados de uma sobrepersonalidade. Neste Olimpo moderno não se vê mais a imagem privilegiada da felicidade, mas divórcios, brigas, mágoas, fracassos e depressões. Como outrora, naturalmente, suas vidas servem de alimento, mas já não têm o sabor do elixir da felicidade nem da boa vida. Seus dramas e miséria passam a alimentar um culto sádico-lacrimajante nas revistas *France-Dimanche* e *Ici Paris*,

como se se vingasse de sua grandeza, explorando suicídios e tragédias. A litania “eles envelhecem e sofrem” substitui a antiga aleluia eufórica “eles são felizes e se divertem”.

O PROBLEMA GERAL

A agonia do *happy end*, o definimento da mitologia da felicidade nas estrelas de cinema — como no conjunto do Olimpo moderno — não constituem um fenômeno específico do cinema. Como veremos em outro livro³, é a cultura de massas como um todo que lentamente passa da euforia à problematização. Ao mito da felicidade se segue o problema da felicidade.

A cultura de massas reflete, a seu modo, a problematização progressiva da promessa de felicidade da época anterior. O casal-solução transforma-se em casal-problema: o que acontece quando a euforia arrefece, quando o desejo diminui, quando surge a tentação? O bem-estar-solução também vira um problema: a vida, proprietária de escravos eletrodomésticos, objetos e bens de consumo, é realmente feliz? O individualismo privado, valor supremo, revela as suas carências. Insônias, depressões, doenças psicossomáticas são os primeiros sinais, ainda nebulosos, do mal-estar que se aprofunda. Lentamente, timidamente, a cultura de massas questiona o amor, o casal, o casamento, o adultério, a sexualidade, a frigidez, a doença e o envelhecimento, problemas exorcizados na época anterior.

Este mal-estar ganhará forma de revolta na juventude burguesa mais privilegiada do mundo (Berkeley, 1963-1965) e de recusa (Haigh-Ashbury, 1966-1967), com a contestação estudantil e o movimento *hippie*, os dois pólos de uma cultura nascente.

A nova época se caracteriza assim como uma fronteira da civilização que, em seus aspectos mais avançados, está marcada por um mal-estar, ou mesmo por uma crise.

³*L'esprit du temps*, publicado no Brasil como *Cultura de massas no século XX* pela editora Forense. (N. do T.)

Compreende-se assim que a crise do *star system* não fosse apenas um aspecto da crise específica do cinema, mas consequência de uma problematização no seio da civilização, que promove a desintegração da euforia cultural. Pode-se talvez dizer que é no núcleo do *star system* que estoura subitamente a crise mais radical, que faz soçobrar definitivamente a mitologia da euforia e traz à tona o problema profundo da civilização.

A TRAGÉDIA DE MARILYN

Durante a época áurea, o universo hollywoodiano era maravilhoso porque era filtrado, perfumado e euforizado pelos cuidados do *star system* e da cultura de massas. Os divórcios em série não significavam fracassos sucessivos, mas êxitos; as mudanças ininterruptas não eram vistas como sinal de instabilidade, mas como viagens maravilhosas; as festas quase diárias eram interpretadas como alegria e consumo, não como desregramento e devassidão; os isolamentos em residências de luxo eram voluntários e não causados pela solidão; os internamentos em hospitais eram provocados por esgotamentos, não pela depressão, ou então esta era apenas uma consequência daqueles.

A primeira grande tragédia, a morte de James Dean, não é mais que um acidente empírico (logo não significativo neste nível), integrado como necessidade mitológica: sua morte deriva do excesso, não da carência.

É a partir de 1960 que a máquina do *star system*, que transformava chumbo em ouro e fel em mel, começa a emperrar, ao mesmo tempo em que começa o processo de problematização geral. O cinema problemático faz então uma incursão no universo das estrelas, descobrindo aí a infelicidade e a neurose (*The goddess*). Sua mensagem, contudo, fica limitada ao pequeno círculo deste cinema. Da Itália vem uma abordagem mais surpreendente: não se trata diretamente das estrelas de cinema, mas *A aventura*, de Antonioni, e sobretudo *A doce vida*, de Fellini, nos

revelam subitamente os bastidores da vida rica, a dissolução das festas, a ponto de a expressão “doce vida” ganhar uma conotação depreciativa. O mundo das estrelas de cinema não é atingido em cheio, mas se multiplicam os casos de solidão, as neuroses e as angústias do envelhecimento. O mundo hollywoodiano estaria também em crise, mergulhando cada vez mais profundamente em sua própria neurose? Apesar de a estrela de cinema se ter sempre alimentado de seu “duplo”, de sua imagem, teria chegado o tempo em que este duplo, em vez de lhe conceder a imortalidade, se transforma num aviso de morte, como o retrato de Dorian Gray, o duplo hoffmaniano ou dostoiévskiano?

O certo é que a estrela de cinema triunfante, a que conhecera e amara campeões, grandes escritores, artistas estrangeiros, aquela que podia ao mesmo tempo estar nua e ser rainha, aquela que, órfã, pobre e rejeitada, conquistara a adoração e a aclamação mundiais, aquela que era o sexo e a alma, o erotismo e o espírito, aquela que tudo parecia possuir, Marilyn Monroe, se suicida.

Este suicídio, súbito, nos revela sem que saibamos exatamente o que é o essencial:

A fragilidade de todo sucesso.

Sob a superestrela, a inocência desarmada de uma costureirinha.

A tragédia da infância e da adolescência, que os sucessos, a amizade e o amor não puderam apagar.

Por trás da glória, a solidão.

Uma personagem de mulher amada/mal-amada.

A diversão tornada inimiga da felicidade.

O vazio sob a intensidade.

A infelicidade da existência maquiada.

Sob o mais radiante sorriso: a morte.

Esta morte que nos deixa perplexos, a nós que pensávamos que nos faltava muito mais que o que faltava a Marilyn Monroe, esta morte que nos bestifica, a nós, os milhões que, se a tivesse-

mos conhecido, estaríamos prontos para adorá-la e amá-la, esta morte é o último suspiro do *star system*⁴. É a desmitificação natural, a brecha por onde se precipita a verdade; não existe mais estrela-modelo, não existe mais Olimpo feliz.

Mas a morte de Marilyn Monroe, que mata o *star system*, dá vida nova à estrela de cinema. Tal como a paixão de James Dean o credenciava como herói da adolescência, a paixão de Marilyn Monroe fará dela não somente a última estrela do passado, mas a primeira estrela sem *star system*.

O HERÓI PROBLEMÁTICO

O *star system* morreu, mas a estrela de cinema continua. A estrela mergulha na problemática e se exalta na mitologia. Sua vida já não é mais solução, mas uma busca ardente, já não é mais satisfação, mas a sede. Ela nasce às vezes do filme problemático, de onde é projetada para o céu da mitologia; ou então, quando nasce na superprodução, procura introduzir-se no cinema problemático. São os filmes que conseguem tomar emprestado ao segundo cinema seu caráter problemático, conservando do primeiro a natureza espetacular-mitológica, aliás, que são os privilegiados, nos quais surgem as estrelas atuais. As estrelas, portanto, já não são modelos culturais, guias ideais, mas simplesmente imagens exaltadas, símbolos de uma vida errante e de uma busca real.

A estrela sofre muito mais, tanto na tela quanto na vida (ou ao menos na imagem que se dá de sua vida). Em sua versão não-degradada, ela encarna a busca que já começa a experimentar: a da verdadeira vida, da verdade da vida.

Naturalmente, como já dissemos, surgem de vez em quando, nessa nova era, estrelas épicas, paladinos que estabelecem uma

⁴ Quase ao mesmo tempo, na França, Brigitte Bardot, cuja trajetória é espantosamente parecida com a de Marilyn, tentava também o suicídio, salvando-se por sorte. Também ela era a mais bela, a mais adorada; também ela, com seu gesto, afastava o véu eufórico do *star system*.

ligação com os heróis-estrelas do mundo. Entre as estrelas masculinas, contudo, os herdeiros de James Dean, os heróis adolescentes que se tornaram adultos, como Marlon Brando, conservam as marcas de um tormento interior.

Por fim, James Dean e Marilyn Monroe, estrelas-arquétipos do período anterior, são também estrelas-matrizes do período atual: James Dean, primeiro herói da adolescência, e Marilyn Monroe, heroína da nova feminilidade. Este último ponto não parece evidente, mas vamos refletir. Em nossa sociedade, na qual o homem pretende realizar-se no êxito, a mulher, desde Madame Bovary até Marilyn Monroe, procura realizar-se na vida. A vida, isto é, o amor, a relação com outra pessoa é, em nossa sociedade, muito mais importante para a mulher que para o homem. Aliás, enquanto nenhuma estrela masculina se suicidou (a não ser por causa de fracassos na carreira), foi em pleno sucesso social — mas em pleno fracasso no viver — que Marilyn Monroe se matou.

James Dean e Marilyn Monroe são, portanto, a encarnação adolescente e a encarnação feminina da difícil busca do sentido e da verdade da vida, da comunicação de uma relação autêntica com outra pessoa. Depois de James Dean, a cultura jovem irá destacar-se da cultura adulta de massas, e sua vertente mais radical dará origem à contracultura. Depois de Marilyn, a mulher se tornará, por sua vez, um ator histórico na civilização, particularmente com o *Women's Lib*. De certa forma, pode-se dizer que o movimento adolescente e o movimento feminino fecundam, do exterior, a nova estrela de cinema. Apesar de já não desempenhar um papel cultural integrador como no tempo do *star system*, nem por isso a estrela assume agora uma postura contestatória ou desintegradora. Mas ela já não está mais ligada a uma imagem eufórica, ela revela insatisfações, problemas, buscas.

AS ESTRELAS SEM STAR SYSTEM

Naturalmente, nem tudo no *star system* foi abolido: publicidades, contratos e exhibições sobrevivem; num certo sentido, sobre-

vivem todos os ingredientes do *star system* — só que eles não estão mais combinados, associados, institucionalizados. Como sistema regulador não apenas econômico, mas também mitológico, o *star system* já não existe. Como garantia do pleno emprego cultural do cinema, ele também terminou. O *star system* que estabelecia a síntese do onírico com o real, da estrela-deusa com a estrela-modelo, se desmoronou. É claro que as estrelas sempre serão imitadas, mas os modelos já não serão mais forjados pelo *star system*. No cinema, os modelos já vêm do exterior: os protagonistas de *Sem destino* foram extraídos da contracultura juvenil, e não um produto do *star system*.

A estrela pode ser um ideal, um símbolo, uma encarnação, mas não é mais a imagem-guia iluminadora, messiânica, de uma civilização. Os modelos proliferaram, emigrando tanto para a cultura de massas (imprensa, revistas, televisão, publicidade) como para a contracultura. Certamente o cinema pode difundir, amplificar a cultura — a partir de agora ele só produz arte. Mas ele reflete: a estrela moderna reflete, encarna o novo rumo, errante e problemático da civilização. A decadência do *star system* corresponde, de certa maneira, à decadência do papel sociológico do cinema. Este era o líder da cultura de massas e está se tornando, cada vez mais, um fenômeno estético. A formação estética sucede à formação sociocultural.

Mas as estrelas continuam. Elas só ocupam uma parte do cinema, é claro, e a parte que não tem estrelas cresceu substancialmente. Elas perderam sua principal função sociológica, é verdade. Mas surgirão novas safras de estrelas, com personalidades fascinantes que suscitarão mimetismo, sonho e amor; haverá novas identificações profundas, transferências de alma entre a platéia e a tela.

Mais ainda: até estes últimos anos, as estrelas de cinema eram consumidas, consumidas pela sua época. Amava-se Marlene na época de Marlene, Harlow na época de Harlow, Rita na época de Rita, Marilyn na época de Marilyn, enquanto as estrelas do passado eram esquecidas, aniquiladas, e sua lembrança provocava sorrisos...

Mas chegou o tempo da ressurreição das estrelas desaparecidas. Aqui e ali começaram a pipocar os festivais Garbo, as retrospectivas Marlene e Marilyn. É claro que uma época está morta se ela só revive no plano estético. Mas o que então revive é precisamente aquilo que nela pode sobreviver, o seu charme... a sua quintessência.

A época das grandes estrelas do cinema do passado não volta mais. Mas, no instante em que o *star system* morre, a estrela, que também julgávamos morta, adquire essa sobrevivência que em arte se chama afortunadamente imortalidade. Garbo, Marlene, Marilyn adquiriram a imortalidade dos poemas, dos *Lieder*, de Frinéia, de Cleópatra. As estrelas de cinema atravessam os anos-luz...

APÊNDICE

O cômico
e a estrela

1. OS IDIOTAS

MUITAS COISAS pertinentes foram ditas a respeito de *Por ternura também se mata*. Foi observado, particularmente, a que ponto René Clair se mantinha fiel à tradição “francesa” e a que ponto ele se mantinha fiel a si mesmo ao fazer com que seus personagens do gênero “companheiros de farra” se transformassem definitivamente em Juju. Clair mais claro² do que nunca, mais gálico que nunca. Naturalmente...

Mas ainda há mais: *Por ternura...* é o primeiro filme “tipicamente” francês que sofre de forma patente uma influência tão “tipicamente” italiana, a do personagem de Gelsomina em *A estrada da vida*. Como se sabe, a principal preocupação de Gelsomina é “não ser inútil”, e todos se lembram de sua alegria quando “o louco” lhe revela que até mesmo uma pedra serve para alguma coisa. Gelsomina prova a si mesmo e ao mundo a sua “utilidade”, dedicando-se a um truçulento cujo coração será finalmente aquecido por esta fonte de amor, muito tempo depois de se ter apagado.

Juju, exatamente como Gelsomina, se julga inútil e pretende ser “útil”; como Gelsomina, é uma pobre alma rejeitada e desprezada por todos. Como Gelsomina, seu amor se fixa no pior dos indivíduos. Como Gelsomina, conquista sua própria verdade, sua “dignidade”, sua “utilidade” (a palavra é empregada muitas

¹*La Nef*, 1957.

²Trocadilho que se perde na tradução; claro, em francês, é *clair*. (N. do T.)

vezes, como em *A estrada da vida*, através de um amor pleno e desinteressado (completamente assexuado) por um ser que, segundo os critérios da moral corrente, “não o merece”.

Além disso, é graças a essa personagem de Juju, irmão de Gelsomina (e filho, é claro, de René Fallet), parece que tendem a se confundir o suburbano do neo-realismo italiano e o suburbano do naturalismo-miserabilismo francês, tão diferentes plasticamente (um prefere a reconstituição em estúdio, o outro locações naturais) e psicologicamente (quem sonharia em identificar os pavimentos molhados de *Cais das sombras* e *Escravos do amor*, por um lado, e *Milagre em Milão* e *A estrada da vida*, por outro, apesar de serem os mesmos?).

Não há portanto incompatibilidade em ser “o mais francês dos diretores franceses” e sofrer uma influência italiana. Não havia também em *Sob os tetos de Paris* e *14 Juillet* como que um eco abafado de Kurt Weill e Brecht? Clair não era dotado de um sentido tipicamente anglo-saxônico, o do *fantasma* (*O fantasma camarada*, *Casei-me com uma feiticeira*)? O critério nacional é muitas vezes mais apropriado para as obras em série que para realizações originais. René Clair, o bom francês, é também um dos melhores diretores anglo-saxões de que se tem notícia! E com *Por ternura também se mata* inicia possivelmente uma carreira “italiana”. Contrariamente ao arraigado preconceito, no cinema a mediocridade é geralmente nacional, e o talento, cosmopolita. Chorem, Sadouls e Bardèches...

O MENDIGO FAZ CARIDADE

Há mais: “o idiota”, desde há uma década herói central de diversos filmes neo-realistas italianos (Toto il Buono em *Milagre em Milão*, o G. I. negro de *Paesà* e *Sem piedade*, Gelsomina e o Matto em *A estrada da vida*), se torna, em *Por ternura também se mata*, o herói central do filme naturalista-miserabilista francês, eclipsando o fora-da-lei (desertor, aventureiro, desajustado ou desenraizado).

Se buscarmos a genealogia deste idiota-miserável — miserável porque pobre, vagabundo, zé-ninguém, idiota no sentido dos-

toievskiano do termo, porque inocente, simples, de espírito infantil, assexuado, encontramos evidentemente Carlitos e, para além do imaginário cinematográfico, os simples de espírito de Faulkner e Steinbeck.

Se considerarmos o idiota em sua acepção mais ampla de inocente, descobriremos todos os heróis cômicos, todas as crianças heroínas de filmes, e veremos que, à exceção do ingênuo clássico, o idiota é, ao lado do aventureiro, um dos personagens-chave do cinema ocidental.

É que ele fixa em si necessidades fundamentais: desempenha o papel do bode expiatório, da vítima sem culpa, do burro de carga e, nos casos mais elaborados e depurados, ele não é apenas cômico, mas também patético e fraternal, sofredor, até se tornar um cordeiro místico (Gelsomina ou *Toto il Buono*, por exemplo). Dessa forma, o inocente prega um evangelho de amor não formulado mas evidente; seu sacrifício ou seu martírio têm um caráter redentor.

No leque dos inocentes, o idiota miserável, ou melhor, o miserável, é talvez o mais curioso: com efeito, possui o dom de comover até à alma comerciantes, funcionários, industriais, empregados e outros que só sentem repulsa e medo pelos Carlitos, Gelsominas e Jujus da vida real. Milagrosamente, todos esses pequeno-burgueses que na rua desviam seus olhares dos pedintes conseguem, através da magia da identificação, "ser" um pedinte durante uma hora e meia. O grande acontecimento dos Champs Elysées terá sido exclusivamente Juju durante semanas. Extraordinária operação, esta que desperta um Juju encolhido no fundo de nós e cuja existência ignoramos totalmente.

Em nossa opinião, o personagem do idiota-miserável provoca um duplo fenômeno. Sendo inocente, purifica nossa alma e desperta telepaticamente nossa inocência, presa no interior de nosso papel sociológico; é como uma alma-cão que lambe a sujeira de nossa alma (e nos sentimos limpos, iluminados). Sendo miserável, ele se dirige a um sentimento particularmente forte naqueles que nunca conheceram a pobreza, a nostalgia da miséria. Não é só o filhinho de papai que gosta de bancar o duro; o próprio papai do filhinho se imagina pedinte com a mesma intensidade com que o

mendigo se imagina milionário. O cinema é o porteiro desses sonhos. Ele lhes dá, além disso, um rosto, e dessa forma o rico, que sempre tem vontade de ser pobre, como o vagabundo mítico do cinema (e não pobre de verdade), vive por procuração uma vida de vagabundo. Nesse sentido (existem outros sentidos), o miserabilismo satisfaz a grande nostalgia do não-miserável, do burguês, pequeno ou grande. Portanto, o idiota-miserável, como a criança, como o vagabundo (mas quase nunca como o operário, que vive no interior de estruturas sociais e não na liberdade mítica das suas margens), como o aventureiro, *cowboy*, *gangster* ou explorador, representa os valores socialmente negativos mas oniricamente positivos de uma civilização burguesa e de um público pequeno ou grande-burguês.

Evidentemente, é mais fácil para o espectador identificar-se com um aventureiro destemido, até mesmo com um *gangster* viril, que com um idiota ridículo. E por isso o idiota é quase sempre um bobo cômico do qual nos distanciamos através da descarga elétrica do riso. Mas, partindo de Carlitos, passando por *A estrada da vida*, chegamos facilmente, atravessando uma fronteira, a *Por ternura também se mata*. Idiota inacabado neste último caso, já que o filme termina com um *semi-happy end* semiconvencional, e não com a imolação de Juju.

Mesmo assim Juju é, na alma, um idiota mítico, um miserável; através dele, mais uma vez a tela, essa extraordinária retina imaginária, inverte a imagem da vida real: *é o mendigo quem dá a esmola*.

2. O MISTÉRIO DE CARLITOS

A estrela de cinema é o produto de uma dialética da personalidade: um ator impõe sua personalidade aos seus heróis, e seus heróis impõem sua personalidade ao ator: desta dupla impressão nasce um ser misto — a estrela.

Isso significa que o ator fornece um capital de personalidade própria: vimos que, para a estrela feminina, a beleza podia ser um

suporte eventualmente necessário e suficiente de personalidade; e, além disso, que a beleza, tal como a personalidade, podia ser fabricada.

A beleza masculina não depende de cremes, maquiagens, penteados, cirurgias etc., como é o caso da beleza feminina. É determinada com menos freqüência pela delicadeza, regularidade e harmonia dos traços. Por outro lado, se a personalidade da estrela feminina é quase exclusivamente derivada de um arquétipo de apaixonada, a da estrela masculina está muito mais associada a qualidades propriamente heróicas. O herói masculino não luta apenas pelo seu amor, mas contra o mal, o destino, a injustiça e a morte.

Assim, estrelas femininas e masculinas são dotadas de características sobre as quais se desenvolvem naturalmente os processos de idealização e divinização.

Mas essas características estão ausentes numa categoria particular de estrelas, e não a mais negligenciável: as estrelas cômicas. Os heróis que elas encarnam, feios, tímidos, tagarelas, ridículos, são o contrário dos heróis. E no entanto, num registro certamente diferente do das estrelas românticas, as estrelas cômicas também são “ídeos de multidões”. Entre elas está a maior de todas as estrelas de cinema, tão grande que arrebenta com o *star system*: Charlie Chaplin.

Como é possível idolatrar bobos e ridículos, antiídolos? Como a personalidade das estrelas cômicas se impõe às multidões? Aparentemente, os heróis cômicos são o negativo dos heróis normais, caricaturas patéticas das estrelas. Será possível que, apesar das oposições evidentes, uns e outros extraíam suas virtudes da mesma fonte mítica?

As estrelas cômicas surgiram num dos gêneros mais originais da história do cinema, que se desenvolve a partir de 1912-1914 (1912: primeira comédia de Mac Sennett: *Coben at Coney Island*) até o início do filme sonoro. Após a morte da comédia-pastelão, os heróis cômicos sobreviveram com maior ou menor sucesso nos Fernandel, Danny Kaye, Bourvil etc.

Os heróis cômicos da comédia-pastelão são sem dúvida aqueles que levam pontapés no traseiro, cacetadas e tortas de creme na

cara (ao menos, mais do que distribuem). São essencialmente perseguidos. O mundo os persegue, de fato, todas as desgraças possíveis lhes acontecem: eles atraem e fixam problemas e má sorte. Teríamos pena desses sofrimentos — se não fossem precisamente eles a causa de nosso riso.

Os heróis cômicos são abilolados, ingênuos ou idiotas; ao menos aparentemente, já que seu cretinismo não faz mais que exprimir sua inocência primordial. Trata-se de uma inocência quase infantil, daí sua familiaridade com as crianças (*O garoto*, de Chaplin).

Por ser inocente, o herói cômico não compreende o que se passa. Julga ver o bem onde está o mal, a salvação onde está a perdição (conforme o tema do *gangster*, a contragosto). Por ser inocente, ele obedece a impulsos imediatos: precipita-se nos restaurantes, faz carinho em tudo o que lhe parecé bonito, transforma todos os seus desejos em atos. Faz tudo o que é proibido. Nas palavras de Enrico Piveni (*Guirlande par Charlot*, em *Rouge et noir*): “Nós obedecemos ao nosso consciente, Carlitos obedece ao subconsciente.”

O herói cômico viola portanto os pequenos tabus da vida social. Deixa cair a cinza do cigarro no carpete de uma dama, pisa em seu vestido etc. Melhor: o herói cômico ignora os tabus da propriedade (rouba) e da religião (se disfarça de padre e celebra uma missa), o que o coloca à margem das regras, fora da lei. O vagabundo Carlitos, sempre perseguido pelos policiais, é, como todos os grandes heróis do cinema — mas de uma maneira risível —, um fora-da-lei.

O herói cômico ignora as censuras. Sua inocência de criança o leva tanto à bondade quanto a uma malícia anormal. Como obedece a todos os seus sentimentos, é bom, mas é também amoral. Carlitos sempre rouba sem escrúpulos: é inocentemente cruel e se compraz em bater na perna dolorida de um doente paralisado pela gota.

Monsieur Verdoux, que não é mais um herói de comédia-pastelão, desenvolve ainda mais as virtualidades deste: chega ao ponto de realizar seus desejos de homicídio (como o herói de *As oito vítimas*). Cheio de amor, bondade e dedicação por aqueles que

ama, assassina com indiferente candura aqueles que não lhe agradam.

O herói cômico é também um inocente sexual, como observaram Leites e Parker. Não possui nenhuma das características psicológicas da virilidade (coragem, decisão, audácia com as mulheres) e freqüentemente manifesta sinais de efeminação; muitas vezes, ele se disfarça de mulher. Se é ameaçado por perigos terríveis, começa a fazer palhaçadas (Carlitos, Fatty). Quando assustado, Carlitos esboça gestos sedutores, se torce todo, fica triste (a heroína cômica, inversamente, é fálica, *sex hungry female*, como Betty Hutton). O herói cômico é sempre desajeitado com uma mulher e não ousa beijá-la quando ela lhe oferece os lábios.

Todavia, este herói assexuado se apaixona com freqüência. Seu amor é sublime, porque não se baseia na dominação e apropriação sexual, é um dom total de si mesmo, como o amor infantil ou a dedicação de um cão.

O herói cômico, por fim, age como um sonâmbulo, movido por seus impulsos. O rosto de Buster Keaton, o andar mecânico de Carlitos revelam uma "possessão" quase hipnótica. Esta possessão, que os abriga a cometer os maiores disparates, também pode conduzi-los ao triunfo final. De tanto fazer tolices, e por causa delas, o herói cômico pode vencer seus inimigos, e mesmo seduzir a mulher que ama. Dessa forma, Bourvil, em *Le trou normand*, quer ser reprovado num exame e por causa disso, quando lhe perguntam "Quem foi a mulher de Luís XVI?", responde "Maria Antonieta", convencido de que a resposta certa era Catarina de Médicis.

O herói cômico vive sempre as mesmas situações e assume sempre os mesmos papéis. Nesse sentido, está próximo dos bobos, bufões e palhaços, dos quais é herdeiro. Mas também está próximo dos mártires inocentes que são as vendedoras de pão, as órfãs e as virgens dos melodramas. Sua inocência o vocaciona ao destino purificador de sofredor, no registro do risível. Em última análise, ele representa o papel quase sagrado das vítimas purificadoras e dos bodes expiatórios. As vítimas mais eficazes são as mais inocentes. O herói cômico é inocente como Isaque, Efigênia ou o Cordeiro Místico. Como um burro de carga, leva surras e é

ultrajado; sofre constantemente pelos outros. Seu suplício provoca o riso, tão ou mais libertador que as lágrimas. Sujeito de uma possessão que o transcende, o herói cômico representa não o profano, mas o negativo do sagrado, o profanado.

Assim, o herói cômico é uma variante do herói purificador, do mártir redentor. Se seu trágico é ridículo, seu ridículo pode-se tornar trágico e implica mesmo um trágico permanente. Daí o tema muito comum do "Ria, palhaço!" do *clown*, que dá grandes gargalhadas para esconder melhor seus soluços. Esse tema demonstra nossa obscura consciência do papel profundamente doloroso assumido pelos bobos. Os Carlitos, Fernandel e Raimu que sabem nos fazer rir até às lágrimas são também os que melhor sabem nos fazer chorar.

Logo, o herói cômico é um herói no mais amplo sentido do termo. A estrela cômica é portanto possível, não apenas porque o ator é contaminado pelo papel ao mesmo tempo em que seu gênio pessoal determina este papel de forma muito mais intensa que os outros papéis de cinema, mas também porque sua personalidade é investida na função sacrificial do herói cômico.

Essa sacralização particular, que se dissolve ininterruptamente no rito profano, se reconstrói ininterruptamente na imolação do sofredor. Por mais distante que esteja de uma divinização, tende para ela de um modo dialético... É Charlie Chaplin quem o mostra: desde a década de 20 seu gênio nos toca ao mesmo tempo pelo aspecto risível e pelo aspecto doloroso de Carlitos. Toda a evolução de Carlitos a Calvero será um aprofundamento cada vez mais consciente de uma personagem sacrificial.

O filme cômico ignora por natureza, não certamente o cadáver, o esqueleto, o fantasma, mas a morte. Além disso, por razões que já mencionamos, durante sua evolução ele se orienta rumo ao *happy end*, isto é, rumo ao escamoteamento final do sacrifício do herói. Carlitos, ao contrário (à exceção de *Tempos modernos*), se insere no sentido lógico do sacrifício: dar o lugar a outro, ser abandonado pela amada e, por fim, morrer.

Em contrapartida, o herói cômico — em parte por influência de Carlitos — ganha um caráter cavalheiresco. Na tradição pré-cinematográfica, o impostor se opõe ao cavaleiro, Sancho Pança

e Dom Quixote. O cinema — e temos aqui um processo de democratização maciço — tende a dotar o herói cômico de um caráter cavalheiresco. Carlitos continua a tradição do impostor, do escravo, tremendo e se assustando com sua própria sombra; mas, quando o amor o exige, é capaz de defender e salvar uma mulher ameaçada. Como observa Tyler Parker, Carlitos é uma curiosa mistura de Dom Quixote com Sancho Pança; Danny Kaye, Fendel etc. são igualmente pequenos cavalheiros bufões.

Mas Carlitos, ao assumir o papel de cavalheiro, se transforma de purificador em redentor. De bode expiatório, ele se torna um deus do amor que se sacrifica por outra pessoa.

Para o amor e pelo amor, Carlitos aceita e depois procura o sacrifício. De Carlitos a Calvero, o desenvolvimento prossegue de forma implacável, até a auto-imolação.

Já em *O circo*, Carlitos se anulava para proporcionar aos outros uma felicidade conquistada graças a ele. Em *Luzes da cidade*, ele se deixa prender, privado de luz e claridade, para que a moça cega possa descobri-las. Carlitos se dedica de forma natural à jovem inválida, cega ou parálitica, à moça desesperada, à criança, inválida social. Em cada ocasião seu sacrifício se traduz em salvação, vida nova, ressurreição de outra pessoa.

Em *Monsieur Verdoux* aparece pela primeira vez a execução imoladora do sacrifício: a morte. *Luzes da ribalta* faz nascer de um modo sublime o tema essencial da redenção e do sacrifício, que elucida de forma retrospectiva a morte de Verdoux, a solidão do vagabundo, as pancadarias sofridas por todos os Carlitos e por todos os impostores desde o início dos tempos.

Calvero poderia ser feliz com Terry, ela lhe repete que o ama, ele o sabe. Ela quer ficar a seu lado, mas Calvero responde: “Tenho que continuar meu caminho, é uma lei.” Ele se sacrifica voluntariamente, conscientemente, para libertar a juventude e a vida de seus grilhões. É na e pela palhaçada que Calvero se torna salvador e redentor. “Quando a câmara se afasta de Calvero morto nos bastidores e se aproxima do palco, onde a bailarina dança, apesar de sua mágoa, este movimento parece acompanhar uma transferência de almas” (André Bazin). Trata-se de fato de uma transferência, característica de todo sacrifício, a fecundação da vida pela morte, pela entrega total de si.

A evolução de Chaplin nos revela assim que o bode expiatório purificador da comédia-pastelão traz dentro de si a semente de um herói que se sacrifica, e mesmo de um deus que salva. Usemos empregar a palavra *deus*: o próprio Chaplin, cinco anos atrás, imaginava um filme que lança uma última luz sobre nossa tese: num *music-hall*, a cortina se ergue sobre três cruces; vemos soldados romanos crucificando Jesus; todos aplaudem; apesar de ser Jesus em pessoa quem está sendo imolado... Carlitos-Calvero, que faz os cegos enxergarem e os paráliticos andarem, tendia já obscuramente rumo a Jesus.

O herói cômico é também um herói que se ocupa do mal a fim de purificar os outros. Ele detém virtualmente um poder mítico e sagrado. Não gostamos dele apenas porque nos faz rir. Ele nos faz rir porque nós o amamos.

Compreende-se assim que o cômico seja uma das vias que levam ao céu das estrelas. Mas o estrelato cômico tem suas características próprias, determinadas pela ambivalência do sagrado e do profano, do ridículo e do patético, do desprezo e do amor. As multidões cinematográficas amam o herói cômico não de uma forma romântica, mas com um outro tipo de paixão, mais complexo, talvez mais rico. O riso é tão forte e profundo quanto a beleza.

Ava Gardner

AVA GARDNER, pequena vendedora de Prisunic, pequena *american girl*, revelada em *Os assassinos*, de Siodmak, foi fabricada nos moldes hollywoodianos, mas dará um susto em todos. Podem-se distinguir duas etapas na sua carreira: a carreira normal, até 1952, e a carreira extraordinária, depois de 1952.

Durante sua carreira hollywoodiana, Ava Gardner interpreta seja papéis de *good-bad-girls* — moças aparentemente malvadas, mas que revelam no fim do filme sua pureza de alma —, seja filmes exóticos. Mas já então, um pouco como com Jeniffer Jones, um jeito de falar incomum, apaixonado e sensual, uma espécie de estranhamento caracterizam suas personagens. Seus papéis não são perfeitamente uniformes: eles não têm aquela dosagem exata de espiritualidade e sensualidade que Hollywood descobriu em 1940. Sente-se neles pitadas eróticas um pouco fortes demais, e uma violência de alma também demasiado forte.

AVA GARDNER EXPLODE COM HOLLYWOOD

Em *O grande pecador* (de Robert Siodmak, 1949), Ava Gardner é a filha de um general russo que se casa com um jogador — que não é ninguém menos que Dostoiévski.¹ Em *Orgulho e ódio*

¹ Trata-se de uma biografia romanceada de Dostoiévski, inspirada em *Um jogador*.

(de Robert Stevenson, 1951), Ava é uma jovem de New Orleans, de origem francesa, Barbara Beaurevel, cuja paixão utiliza os piores meios. Em *O barco das ilusões* (de George Sidney, 1951), Ava-Julia é uma cantora com sangue negro nas veias, que bebe e anda de bar em bar. Em *A estrela do destino* (de Vincent Sherman, 1952), Ava é uma jornalista de origem espanhola, Martha Ronda, que se opõe à união do Texas aos Estados Unidos. Por fim, ela ficará do lado americano, por amor a Clark Gable: em *The bride* (de Byron Haskin, 1952), Ava é a mulher de um aventureiro e portanto está ligada sexualmente a um homem mau; mas, após a morte do marido, partirá com o herói.

Como se vê, em todos os seus papéis Ava Gardner rompe em algum aspecto com as amarras do perfeito arquétipo hollywoodiano de heroína. Ela é, com uma única exceção, exotizada e, na maioria das vezes, latinizada, tropicalizada, e mesmo negrificada em *O barco das ilusões*. Parece que essa exotização é um exorcismo, como se Hollywood quisesse exorcizar a negritude latente de Ava Gardner (seus lábios carnudos, os cabelos escuros, a impudente e impudica beleza de seu rosto, a sua irradiação animal). Mas este exorcismo é parcial: Ava Gardner não é relegada aos papéis, agora secundários, das *vamps*. Ela também possui uma presença de alma soberana, altiva, que é ao mesmo tempo pureza e sensualidade. Foi por isso, talvez, que Siodmak lhe destinou um papel dostoiévskiano, redentor e nobre, o de Pauline, em *O grande pecador*.

NASCIMENTO DE UMA DIVINDADE

Desde 1948, Hollywood já sentia que na dupla soberania de Ava, de corpo e alma, existia essa força mítica que faz uma divindade. Por isso, em *Vênus, deusa do amor* (de William Seiter, 1948), Ava Gardner é a deusa Vênus, descida do Olimpo, pela qual todos os homens se apaixonam. Mas, como Hollywood, por razões que analisei em outro estudo, já não pode situar as divindades no

nível mitológico de sua época áurea, este filme não é mais que uma fantasia musical *à la* Ludovic Halévy, modernizada pela Broadway.

Aí reside o problema fundamental. A personalidade de Ava Gardner pede papéis de *divinas*, no sentido em que Greta Garbo foi uma divina. Esses papéis já não existem nos roteiros modernos. As estrelas de nossa época (desde 1938-1940, aproximadamente) já não podem quebrar os padrões médios adaptados às novas necessidades de identificação do público.

Ao mesmo tempo que Hollywood sufoca as virtualidades cinematográficas de Ava Gardner, a mulher Ava Gardner se sente sufocar em Hollywood. De 1951 em diante, ao sabor de seus amores, ela viaja, se cosmopolitiza. A maioria de seus filmes passa a ser rodada fora dos Estados Unidos. A carreira extraordinária de Ava Gardner começa com *Pandora*, filme inglês de Albert Lewin, realizado na Espanha (1951).

O tema deste filme é literalmente extravagante, se comparado aos argumentos de hoje: une os mitos de Pandora e do Holandês Voador. Pandora, criatura sublime, é *louca de corpo e alma*. Todos os homens que se aproximam dela passam a adorá-la. Ela lhes impõe provas extraordinárias, ou eles mesmos se impõem por amor a ela. O poeta Reggie Demarist se suicida ao ouvi-la cantar. Stephen Cameron lança ao mar seu carro de corrida. Os amantes de Pandora se sucedem. É uma mulher que — fato raro nas telas — gosta de fazer amor e procura fazer amor. Mas, como Don Juan, não se satisfaz com nenhuma de suas aventuras. O que ela busca é o amor absoluto, o amor impossível, aquele que só se realiza na morte. É aí que ela encontra um navegador misterioso — o Holandês Voador —, condenado a errar já há três séculos, até que encontre uma mulher que se disponha a morrer por ele. Pandora morrerá pelo amor desse fantasma.

Nas palavras de Hendrick, o Holandês Voador, “Pandora, geradora original, é o ovo do qual saiu a raça humana na aurora do mundo... a deusa secreta que desejaram os homens de todos os tempos...”. De *Vênus, deusa do amor até Pandora*, a Vênus-Ava se despoja das características profanas da opereta para se tornar a grande deusa-mãe de *De Natura Rerum*, que se encarna fantasi-

camente no quadro realista do cinema ocidental e quebra esse realismo por força de seu impulso mítico.

A MULHER TOTAL

Com *Pandora*, Ava Gardner realiza enfim aquilo que em seus filmes anteriores só aparece de forma fragmentária, atrofiada ou alusiva. Ela revela sua plenitude feminina, isto é, ao mesmo tempo a plenitude de sua paixão, de sua sexualidade e de sua alma. Mas esta plenitude está dilacerada: entre as necessidades sexuais e os imperativos da alma existe um divórcio radical. Nenhum amante de Ava a ama de fato, e aquele que finalmente a ama não passa de um espectro.

Em outras palavras, Ava-Pandora é para nós, espectadores, a mulher total, que vive plenamente com a alma e o sexo. É uma mulher que pode ao mesmo tempo ser amada como uma irmã ou uma mãe e desejada como uma amante ou uma prostituta. Mas Ava-Pandora vive, para si, a contradição entre a alma e o corpo. A satisfação de um é feito em detrimento do outro, ou melhor, nem um nem outro podem ser realmente satisfeitos, a não ser na morte, símbolo supremo do amor.

Por esses traços, Ava-Pandora nos surge não apenas como uma espécie de grande Vênus mítica, ou uma divinização do eterno feminino; ela é também a imagem da mulher moderna que procura a felicidade, o desenvolvimento conjugado da alma e do corpo num mundo que só satisfaz incompletamente a ambos... Ela se diferencia portanto das outras estrelas de cinema: a estrela de Hollywood é *sexy* mas não vive sexualmente; nunca ela é vista estimulada eroticamente, a não ser pelo herói do filme, mesmo quando é a amante ou a mulher de um terceiro (como em *Gilda*). A estrela dos filmes hollywoodianos atrai a sexualidade dos homens, mas é indiferente ao seu próprio *sex-appeal*; ela se dedica unicamente à busca de um amor meio espiritual e meio sexual, que só encontrará em sua união final com o herói. A estrela hol-

lywoodianamente é, assim, ao mesmo tempo alma sensata e sexo sensato, mulher doce e deusinha que dá vontade de levar para casa. Enquanto Pandora é inteiramente espiritual e inteiramente sexual, mulher autêntica e heroína em busca do absoluto.

UMA LONGA CARREIRA

Depois de *Pandora*, vêm *As neves do Kilimanjaro* (de Henry King, 1952), *A bela e o renegado* (de Stephen Ames, 1953), *Mogambo* (de John Ford, 1954), *Os cavaleiros da Távola Redonda* (de Richard Thorpe, 1954), *A condessa descalça* (de Mankiewicz, 1955), *E agora brilha o sol* (de Henry King, 1956).

Conforme o grau em que esses filmes estão inseridos nas séries hollywoodianas, a personalidade de Ava Gardner é mais ou menos mutilada. *A bela e o renegado* mostra novamente Ava num papel parecido ao de *The bride*: Cordelia-Ava, mulher de Cameron, está apaixonada por Rio (R. Taylor), tenta seduzi-lo, mas por fim fica com o marido após a morte de Rio. Por mais hollywoodiano que seja este filme, encontramos nele, débil e oculto, o divórcio entre o amor impossível e a vida sexual. O *happy end* mal chega a camuflar a irrupção do tema antihollywoodiano da morte que vitima, não o marido-obstáculo como em *The bride*, mas o herói amado.

Mogambo só nos mostra a sexualidade de Ava Gardner, enquanto *Os cavaleiros da Távola Redonda* filtra apenas sua espiritualidade. Em *Mogambo*, Kelly-Ava, sensualidade morena, se opõe a Linda (Grace Kelly), espiritualidade loura. No fim, o herói, Vic (Clark Gable) fica com Ava, o que altera o *happy end* hollywoodiano, segundo o qual a jovem com alma deve triunfar sobre a mulher de temperamento. Em *Os cavaleiros...*, ao contrário, Ava é a rainha Guinevere, mulher de Arthur, que nutre por Lancelot um amor essencialmente espiritual (do tipo hollywoodiano-medieval).

Se reunirmos os fragmentos de Ava espalhados em *A bela...*, *Mogambo* e *Os cavaleiros...*, podemos reconstituir a verdadeira Ava Gardner: Pandora.

Foram necessários argumentos tirados de Hemingway ou então a inteligência apaixonada de um Mankiewicz para que Ava Gardner encontrasse os papéis que a exprimem verdadeiramente. Em *As neves do Kilimanjaro*, Cynthia-Ava é novamente a cosmopolita desarraigada de *Pandora*, a jovem ardente que procura a felicidade, que conhece os homens (fica grávida e faz um aborto, o que seria inconcebível pelos padrões hollywoodianos), e que não poderá praticar o verdadeiro amor... Ela se separa de Harry (Gregory Peck), o homem que ama e que a ama; voltará a encontrá-lo por alguns instantes, durante a guerra civil espanhola, antes de ser morta por uma granada.

OS AMORES IMPOSSÍVEIS

A condessa descalça é, ao lado de *Pandora*, o mais belo filme de Ava Gardner. Harry (H. Bogart) conhece em Madri uma jovem um tanto rebelde e selvagem, Maria Vargas (Ava Gardner), que transforma em estrela hollywoodiana. Durante sua carreira, Maria tem uma relação-relâmpago atrás da outra, até que finalmente descobre o amor que sempre buscara: o conde Torlato-Favrini (R. Brazzi). Mas, na noite de núpcias, ele lhe confessa que é impotente. Para poder-lhe dar um filho, Maria se entrega a outro homem, mas Torlato-Favrini os surpreende e os mata.

Em *E agora brilha o sol*, como em *A condessa descalça*, a mesma impossibilidade física separa Ava Gardner daquele que ela ama: ele é impotente. É a mesma necessidade que a faz atirar-se aos homens. Mas desta vez Darryl Zanuck quis o esperado *happy end*: os dois heróis vislumbram uma trégua resignada, a paz dos sentidos, o triunfo da espiritualidade.

É curioso que nos três filmes mais gardnerianos — *Pandora*, *A condessa descalça* e *E agora brilha o sol* — encontremos a mesma si-

tuação simbólica: Ava Gardner, mulher total, dilacerada entre a sexualidade — representada pelo toureiro, personagem miticamente superviril, identificado com o touro que combate e leva à morte — e a espiritualidade — representada pelo homem impotente (*A condessa descalça*, *E agora brilha o sol*) ou pelo fantasma (*Pandora*). Da mesma forma, não é somente o acaso que faz da Espanha o cenário principal desses três filmes. Ava Gardner é naturalmente hispanizada, porque é o caráter espanhol que melhor sintetiza paixão, altivez, nobreza, grandeza de alma e sensualidade.

Fabricada pela máquina hollywoodiana, Ava Gardner se liberta dela como os replicantes da ficção científica se libertam dos homens e das máquinas que os criaram.² Como esses andróides, ela é mais humana que os homens, mais bela, sensível e nobre...

Ava Gardner atinge a dimensão de algumas das maiores estrelas de cinema da época áurea. Como nas divinas, sua vida real e sua vida cinematográfica são da mesma natureza, mas com a vantagem de possuírem também essa plenitude de humanidade que foi adquirida por nossa época inferior, quando o mito se torna realista.

Assim, Jacques Siclier pôde escrever, muito justamente, a respeito da estátua de Ava-Maria em *A condessa descalça* (em *Le mythe de la femme dans le cinéma américain*): “Sua estátua permanecerá no cemitério como uma homenagem à sua beleza anacrônica. As mulheres míticas não pertencem a este mundo. A América, que as criou, também as destrói e humilha... Mankiewicz deu de novo a Garbo sua dignidade perdida, mas não pôde fazê-la voltar à vida.”

Com efeito, Ava Gardner é grande demais para uma Hollywood diminuída. É uma rainha sem reino, cujos súditos estão espalhados pelo mundo... Amam nela a beleza de uma deusa, o dilaceramento de uma heroína, a plenitude da feminilidade.

[Extraído de *La Nef*, fevereiro, 1958]

² Cf. Clifford D. Simak, *Time and again*, publicado em Portugal com o título *A guerra do tempo*. (N. da Ed. Bras.)

1895 — Nascimento do cinematógrafo.

1895-1908 — Elabora-se a linguagem do cinema, de Meliès a Griffith. O cinema é sem heróis e sem vedetes.

1908 — Os heróis dos filmes se impõem: Nick Carter. Vedetes de teatro são introduzidas nos filmes. *O assassinato do Duque de Guise*.

1912-1914 — Primeiros grandes filmes: *Cabiria*. Surgimento das *vamps* no cinema dinamarquês. Surgimento de *femmes fatales* no cinema italiano (as "divas" Lyda Borelli, Francesca Bertini etc.). Mary Pickford se torna estrela. Sukor funda a *Famous players*. As estrelas se impõem no cinema. A *vamp* se aclimata aos Estados Unidos (Theda Bara). Primeiras instalações dos estúdios em Hollywood.

1915 — Um novo estilo de atores: Sessue Hayakawa em *Enganar e perdoar* (C. B. de Mille). Carlitos se impõe (série Essanay). *Nascimento de uma nação*, primeira superprodução americana (Griffith).

1916-1918 — Desenvolvimento o cinema americano. O *western* se impõe.

1918-1926 — Expansão do cinema sueco (Sjostrom: *A carroça fantasma*, 1920). Desenvolvimento do cinema alemão (Wiene: *O gabinete do doutor Caligari*, 1920). Vanguarda francesa: Abel Gance (*Larou*, 1923). *O encouraçado Potemkin* (Eisenstein), *A mãe* (Poudovkin), primeiras obras-primas do cinema soviético, 1926. O Hollywood se torna o principal centro da produção mundial. Apogeu do *star system*: Rodolfo Valentino, Douglas Fairbanks, Lon Chaney, John Gilbert, Wallace Reid, Mary Pickford, Gloria Swanson, Norma Talmadge, Clara Bow, Pola Negri, Greta Garbo.

1927 — Primeiro filme sonoro: *O cantor de jazz* (A. Crossland). Greta Garbo filma *A carne e o diabo* (Clarence Brown).

1929-1930 — O sonoro torna-se uma arte. *Aleluia* (King Vidor). *Sob os tetos de Paris* (René Clair).

1930 — Marlene Dietrich filma *O anjo azul*.

1931-1938 — Novas estrelas, mais "realistas" e familiares, Irène Dunn e filma *Esquina do pecado* (J. M. Stahl), Clark Gable e Claudette Colbert filmam *Aconteceu naquela noite* (F. Capra), Gary Cooper filma *O galante Mr. Deeds* (F. Capra) etc. Na França, Préjean, Gabin etc., Annabella, D. Darrioux etc.

1938 — Michèle Morgan filma *Cais das sombras* (Carné), Clark Gable e Vivian Leigh filmam... *E o vento levou*.

1940 — Chaplin filma *O grande ditador*.

1940-1945 — Jean Marais e Madeleine Sologne filmam *Além da vida* (J. Delannoy), Humphrey Bogart filma *Relíquia macabra* (J. Huston).

1946 — Rita Hayworth filma *Gilda* (C. Vidor). Ingrid Bergman filma *Interlúdio* (Hitchcock). *Vítimas da tormenta* (De Sica) e *Paisà* (Rossellini), filmes sem estrelas.

1947 — Gérard Philippe e Micheline Presle filmam *O diabo no corpo* (C. Autant-Lara).

1948 — Anna Magnani filma *Amore* (Rossellini). *La terra trema* (Visconti) e *Ladrões de bicicleta* (De Sica), filmes sem vedetes.

1949 — Cécile Aubry e Michel Auclair filmam *Anjo perverso* (H.G. Clouzot). Sivana Mangano filma *Arroz amargo* (De Santis). Orson Welles filma *O terceiro homem* (Carol Reed).

1950 — As velhas estrelas em decadência se tornam curiosidades históricas: Gloria Swanson em *Crepúsculo dos deuses* (Billy Wilder).

1951 — Ava Gardner filma *Pandora* (R. Levin). Marlon Brando filma *Um bonde chamado desejo* (Kazan).

1952 — Cinerama. Marilyn Monroe filma *Tormenta de paixões* (Hathaway).

1953 — Cinemascope. Audrey Hepburn filma *A princesa e o plebeu* (W. Wyler). Alan Ladd filma *Os brutos também amam* (G. Stevens).

1954 — Grace Kelly filma *Ladrão de casaca* (Hitchcock).

1955 — James Dean filma *Vidas amorosas* (Kazan) e *Juventude trans-*

- viada* (N. Ray). Com *Marty*, filme sem estrelas, novo impulso do cinema americano independente.
- 1956 — Culto de James Dean.
- 1958 — *Os amantes* (L. Malle).
- 1959 — Luto de Liz Taylor. Belmondo filma *Acosado* (Godard). Sophia Loren exilada com Carlo Ponti. Ava Gardner e Gregory Peck filmam *A hora final*. Morte de Humphrey Bogart. *Nas garças do vício*, filme sem estrelas, revela J. C. Brialy.
- 1960 — Morte de Clark Gable. Casamento de Liz Taylor com Eddie Fischer. Marilyn Monroe filma *Os desajustados*. Brigitte Bardot filma *A verdade*. Morte de Gérard Philippe. *A aventura* (Antonioni). *A doce vida* (Fellini).
- 1961 — Morte de Gary Cooper. Início das filmagens de *Cleópatra*: Doença de Liz Taylor. Desespero de Brigitte Bardot. Lançamento de Claudia Cardinale. *O ano passado em Marienbad* (Resnais). *Chronique d'un été*, primeira manifestação do "cinema-verdade" (E. Morin e J. Rouch). *Amor sublime amor*.
- 1962 — Suicídio de Marilyn Monroe. *James Bond — 007 contra o satânico doutor No. Lawrence da Arábia*.
- 1963 — *Le joli Mai* (Chris Marker), *O leopardo* (Visconti).
- 1965 — *O demônio das 11 horas* (Godard). *Zorba, o grego* (Cacoyannis).
- 1966 — *Persona* (Bergman) *A grande testemunha* (Bresson).
- 1967 — *Blow up* (Antonioni).
- 1969 — *Era uma vez no Oeste*, com Charles Bronson, Henry Fonda e Claudia Cardinale. Yves Montand filma *Z. Sem destino* marca a emergência da contracultura no cinema comercial. *Satiricon* (Fellini).
- 1971 — *Domingo maldito* (J. Schlesinger).
- 1972 — Lançamento de Twiggy. Jane Fonda ganha o Oscar por sua interpretação de uma *call-girl* em *Klute, o passado condena*.

Este livro foi composto nas oficinas da
WJ — FOTOCOMPOSIÇÃO LTDA.
Av. Paulo de Frontin, 130 — Rio de Janeiro, RJ
e impresso nas oficinas da
EDITORA VOZES LTDA.
Rua Frei Luís, 100 — Petrópolis, RJ
para a
LIVRARIA JOSÉ OLYMPIO EDITORA S.A.
em janeiro de 1990

ANO INTERNACIONAL DA ALFABETIZAÇÃO

*
Bicentenário da morte de
Benjamin Franklin (17.1.1706 — 17.4.1790)
Sesquicentenário do nascimento de
Alphonse Dauder (13.5.1840 — 15.12.1897)
Thomas Hardy (2.6.1840 — 11.1.1928)
Centenário do nascimento de
Oswald de Andrade (11.1.1890 — 22.10.1954)
Guilherme de Almeida (24.7.1890 — 11.7.1969)
Centenário da morte de
Camilo Castelo Branco (16.3.1826 — 6.6.1890)
Carlo Collodi (24.11.1826 — 26.10.1890)

*
59.º aniversário de fundação desta Casa de livros (29.11.1931)

CÓD. JO: 02529

*Qualquer livro desta Editora não encontrado nas livrarias pode ser pedido,
pelo reembolso postal, à LIVRARIA JOSÉ OLYMPIO EDITORA S.A.*

Rua Marquês de Olinda, 12 22251 Rio de Janeiro Tel.: (021) 551-0642 Telex: 21327	Rua Gomes de Carvalho, 809 04547 São Paulo Tel.: (011) 531-9033 Telex: 22074
---	---

é possível apreender as estrelas de cinema simultaneamente como mercadoria e como mito — e, de quebra, embalar tudo num texto saborosíssimo. Atento às categorias marxistas de interpretação do real e aos imperativos da lógica capitalista da produção (que, por exemplo, promoveram num determinado momento a fabricação de toda uma cultura para as novas camadas sociais), ele também opera com o lúdico e o mítico, instrumentos indispensáveis para o deciframento dessa outra economia, informal, subterrânea — economia de trocas simbólicas, se quisermos usar o conceito de outro sociólogo francês, Pierre Bourdieu —, que se efetua no escurinho do cinema, entre estrela e público.

Ao mesmo tempo ídolos e mercadorias, divinas e mortais, com uma vida pública-privada que se confunde com a de seus personagens, mulheres totais que podem ser amadas como uma irmã e desejadas como uma amante, as estrelas do cinema dizem muito sobre a nossa sociedade e nosso tempo. A sociologia contemporânea não poderia ignorar este tema; o leitor contemporâneo não pode ignorar este livro.

LUCIANO TRIGO