

O MITO E O "STAR SYSTEM": DÉCADAS DE 30, 40 E 50

*Roberto Soares de Vasconcellos Paes **

"Uma pessoa se torna cinéfila não porque vê filmes, mas sim porque sente a necessidade imperiosa de ver os filmes que ainda não viu" (Jean Charles Tacchela).

O mito também se define como a transposição dramatológica dos modelos exemplares de todas as ações humanas significativas, que aparece como um teatro simbólico de lutas interiores e exteriores a que o homem se entrega no caminho de sua evolução, na conquista de sua personalidade. O mito condensa, numa só história, uma multiplicidade de situações análogas.

Aliás, os mitos vêm merecendo várias interpretações: por exemplo, ou os tais reproduziriam a vida passada dos povos, com seus heróis, histórias e façanhas, sendo, de alguma maneira, representada simbolicamente ao patamar dos deuses e de suas aventuras; ou caracterizariam a vida psíquica dos homens, dividida entre as tendências opostas que vão da sublimação à perversão; ou, ainda, seriam um conjunto de símbolos muito antigos, destinados originariamente a envolver os dogmas filosóficos e as idéias morais, cujo sentido se teria perdido ("in" *"Dicionário de Símbolos"*, **JEAN CHEVALIER** e **ALAIN GHERBRANT** José Olympio Editora, 5ª ed., pp. 611 à 612).

C. G. JUNG, o primeiro intérprete de nosso inconsciente coletivo, sintetiza: *"o momento em que aparece a situação mitológica é sempre caracterizado por uma intensidade emocional particular; é como se fossem liberadas forças cuja existência não fosse conhecida por nós. Tudo o que se relaciona com o arquétipo é 'mobilizador', isto é, funciona despertando uma voz mais forte do que a nossa. Quem quer que fale em imagens primordiais mobiliza e subverte e libera todas as forças auxiliares que, sempre e sempre, tornaram possível à humanidade salvar-se do perigo e sobreviver à mais longa noite"* ("apud" *"Cinema & Política"*, **LEIF FURHAMMAR** e **FOLKE ISAKSSON**, Ed. Paz e Terra, 1976, p. 212).

Então, o mito pode levar à via de identificação com os deuses e com os heróis imaginários, conduzindo o sujeito a uma espécie de alienação, haja vista que esse passa a se identificar com o mundo imaginário, à custa de sua separação do mundo real.

Exemplo relevante do processo de fabricação de mitos, que não raramente conduz o indivíduo àquela sobredita espécie de alienação, é o cinema de Hollywood, traduzido pelo seu “star system”, principalmente das décadas de 30, 40 e 50, que, segundo **R. ARNHEIM** assevera, oscilava “*entre zonas além do universo das coisas práticas e abaixo das forças desencarnadas que animam as coisas*”.

Em relação aos integrantes daquele sistema de astros, eles perdiam “*seus traços reais como os heróis antigos, escapando à memória imediata das pessoas que lhe são próximas e de suas famílias, tornando-se, graças a uma seleção arbitrária de traços comuns, individualidades inorgânicas que podem ser reproduzidas indefinidamente. Logo, os atores não deverão, em sua vida pessoal, separar-se da localização paramnésica que lhes é assegurada por contrato: a gravidez ilegítima de Ingrid Bergman (a jovem Joana D`Arc!) e sua ligação com Roberto Rossellini chegou a motivar uma intervenção no Senado americano em plena Guerra da Coréia, antes de arruinar a carreira da atriz em Hollywood. O cinema já se inicia na fachada de seus palácios, onde são escritos, em letreiros iluminados, os nomes das estrelas. O cinema é como este esplendor da vida, que se encontra ao lado de cada ser, invisível, distante e portanto presente. Basta que o invoquemos pelo nome certo, pela palavra certa, e ele virá, aí está a essência da magia*”, observa Kafka em seu diário em 1921. Á medida em que a estrela de cinema faz parte do universo isolante da percepção indireta, ela compõe uma figura icônica que não pode ser comparada à presença da criação teatral. Ela é um vestal deste sol em cada imagem ao qual Gance se refere, guardião de um lar nacional onde a iluminação intensa não pode ser comparada a nenhuma outra. A estrela conhecerá um destino semelhante ao da antiga sacerdotisa: ceder a paixões demasiado humanas e amar o amor mortal representa o fim de sua própria imortalidade, o começo de um isolamento do qual a censura e as ligas puritanas e políticas se encarregarão de reforçar diligentemente” (“in” “*Guerra e Cinema*”, **PAUL VIRILIO**, Ed. Scritta, 1993, pp. 73 à 74).

De fato, nem mesmo as estrelas expiradas escapariam do alcance daquele destino inusitado, pois, como **VINICIUS DE MORAES** testemunhou:

“Não importa quem seja, a todos eles caberá um último grande papel a representar, nessa tragicomédia que é a morte em Hollywood. Quem já leu o sinistro ‘The loved one’, do romancista inglês Evelyn Waugh, sabe a que me refiro. Serão eles maquilados, como sempre o foram em vida – mas desta vez por um ‘mortician’, um embelezador mortuário. Terão os lábios pintados, as faces artificialmente coloridas, de modo a que não se veja nelas a oitava cor do espectro, a cor da morte. Foi assim que vi a Gregg Toland, o grande ‘cameraman’, e um dos poucos amigos que fiz, da minha estada em Hollywood – pintado como um boneco, entre flores funerárias. Pois para Hollywood não só a vida, a verdadeira vida, mas a morte também é tida como uma coisa feia” (“in” “O Cinema de Meus Olhos”, Ed. Companhia das Letras, 1991, p. 124).

Sobre os anos 30, a primeira grande década do “star system”, após o surgimento do cinema falado e em meio à grande depressão, novos valores eram apresentados pelo cinema de Hollywood, que passou a transpor para as telas um homem livre o suficiente para tornar tudo possível (vide, por exemplo, a obra de Frank Capra e Ernst Lubitsch), imagem que proporcionou ao cinemeiro daquele período “salvar-se do perigo e sobreviver à mais longa noite”.

A propósito, **A. C. GOMES DE MATTOS** descreve: *“foi o período mais produtivo e efervescente de Hollywood. Nunca houve tanta abundância de talentos concentrados num só lugar. Acolhendo técnicos e artistas estrangeiros e o ‘sangue novo’ do Teatro, os estúdios, apoiados no ‘star-system’, reimpulsionaram a poderosa indústria de entretenimento. Os dois acontecimentos que mais afetaram nessa época foram o advento do som e a Depressão. A novidade do cinema falado convulsionou e sofisticou cada fase da fabricação de filmes, libertando os intérpretes da mímica exagerada, aumentando a intimidade do público com os personagens e as situações, a sensação de realidade, enfim, a riqueza de expressão da arte fílmica, principalmente depois de resolvidos certos problemas de técnica, quando a câmara recuperou sua mobilidade e a plena capacidade de composição pictórica. A nova descoberta adiou um pouco o impacto da crise econômica, mas acabou chegando aos estúdios em 1933 e, para enfrentá-la e se adaptarem à revolução tecnológica, eles tiveram que recorrer aos banqueiros, estabelecendo-se a enorme concentração de capital sob o controle indireto de Wall Street” (“in” “Hollywood Anos 30”, EBAL, 1991).*

Naquele tempo, as dez maiores atrações nas bilheterias: Richard Barthelmess, Clara Bow, Joan Crawford, Greta Garbo, Janet Gaynor, William Haines, Al Jolson, Tom Mix, Coleen Moore e Rintintin.

A seguir, nos anos 40, inventaram as “sex symbols” e as “pin-up”, em que cada uma das estrelas tinha o seu estilo e o seu apelido: Rita Hayworth era a deusa do amor e a garota atômica; Ginger Rogers, a bailarina; Esther Williams, a náiade (a ninfa dos rios e das fontes); Jane Russel, a ardente; Lana Turner, a tórrida; Bárbara Stanwyck, a perversa; Bette Davis, a marafona (boneca de trapos); Ingrid Bergman, a estrangeira; Ava Gardner, “*o mais belo animal do mundo*”; Veronika Lake, célebre por sua mecha de cabelos; Doris Day e Judy Garland, adoradas por suas vozes; Betty Grable, igualmente apreciada, mas por suas pernas.

Semelhantemente no que diz respeito aos atores, o sistema de astros funcionava a todo vapor: diante dos homens “médios”, Spencer Tracy, James Stewart, Henry Fonda, encontramos aventureiros com o coração mais ou menos terno, tais como Gary Cooper, Victor Mature, Tyrone Power, Errol Flynn, Clark Gable, Humphrey Bogart, Robert Mitchum e Alan Ladd. Cantores, comédicos e dançarinos também constroem um nome para si: Frank Sinatra, Dean Martin, Geny Kelly, Bing Crosby e Bob Hope.

Ainda em relação à década de 40, não se pode deixar de registrar que, a partir de então, alguns filmes criminais americanos chamados pelos críticos franceses de “film noir”, em homenagem aos romances policiais da “Série Noire”, criada por Marcel Duhamel em 1945 para a Gallimard, passaram a trazer como elementos fundamentais a morte, a ambigüidade moral dos personagens, o anti-herói, a mulher manipuladora e assassina, o tema da violência, a complexidade contraditória das situações e o que chamam de “*a incerteza dos motivos*”, que cria uma atmosfera de pesadelo.

Conforme o festejado **A. C. GOMES DE MATTOS** observou:

“A ação é confusa, os motivos incertos ... O filme assume um caráter de sonho e o público em vão procura nele a velha lógica de antigamente. Todos esses componentes tendem para um mesmo resultado: desorientar o espectador, inculcando-lhe um sentimento de angústia ou de insegurança, tornando-o um participante da sensação do submundo ‘noir’” (“in” “O Outro Lado da Noite: Filme Noir”, Ed. Rocco, 2001, p. 14).

Posteriormente, *“linha de divisão do século, os anos cinqüenta abrem uma profunda fratura na história do cinema americano. No apogeu de seu poderio, Hollywood encontra-se imersa pelas primeiras investigações da Comissão de Inquérito sobre as atividades antiamericanas, numa grave crise de confiança que coincide com o surgimento da televisão. A crise política antecipa e acompanha a crise econômica. Nos anos cinqüenta, Hollywood é uma formidável máquina de sofrer e interpretar as dúvidas que nascem da guerra fria, restituindo-lhes seu lugar numa continuidade histórica cuja imagem está em evolução. O paradoxo do cinema dessa época é pertencer, ao mesmo tempo, à história de seu mito e à história de sua crise, sem que um dos termos possa ser dissociado do outro. Daí a força singular da obra empreendida por aqueles que realizam seus primeiros filmes, justamente no momento em que os próprios fundamentos de sua cultura estão sendo questionados. Eles são os herdeiros de um cinema do qual são igualmente os últimos contemporâneos” (“in” “O Cinema Americano dos Anos Cinqüenta”, OLIVIER-RENÉ VEILLON, Ed. Martins Fontes, 1993).*

Àquela época, consolida-se o “Actor`s Studio”, escola de direção e de atuação revolucionárias, fundada por Lee Strasberg e Elia Kazan em 1947, que ensina o método Stanislavski, que consiste, para o diretor e para o ator, em penetrar ao máximo no personagem ou na situação, a fim de viver, em seu lugar, os conflitos psicológicos profundos que o “script” só pode dar a entender.

Foram alguns alunos do “Actor`s Studio”: Marlon Brando, James Dean, Montgomery Clift, Paul Newman, Rod Steiger, Karl Malden, Robert de Niro, Carrol Baker, Shelley Winters, Jane Fonda e, do mesmo modo, diretores, tais como Sydney Lumet e Martin Ritt.

Não obstante, sob o título “*Morte de uma atriz, nascimento de um mito*”, **PHILIPPE PARAIRE** divulga que “o fenômeno Monroe dominou o ‘star system’ hollywoodiano da década de 50: ela foi revelada em *Torrentes de paixões* de Hathaway em 1953 e morreu em circunstâncias misteriosas em 1962. Seu reinado, portanto, foi breve, mas absoluto, graças a sucessos mundiais como *‘O rio das almas perdidas’*, de Preminger (1953), *‘Os homens preferem as loiras’*, de Hawks (1953), *‘O pecado mora ao lado’* (1955) e *‘Quanto mais quente melhor’* (1959), de Wilder. Seus talentos de atriz e cantora, sua beleza sensual e terna permitiram-lhe suplantar todas as outras ‘starlets’ e tornar-se a embaixadora oficial de Hollywood. Com ela desapareceram a grande época das ‘vamps’ e a moda dos ‘sex symbols’ que haviam imposto a muitas atrizes roteiros medíocres destinados a valorizar sua plástica em detrimento de seus talentos artísticos” (“in” “*O Cinema de Hollywood*”, Ed. Martins Fontes, 1994, p. 24).

É curioso observar que, paralelamente, o gênero cinematográfico de ampla aceitação popular que melhor sintetiza e define o cinema brasileiro das décadas de 30, 40 e, notadamente, 50, é a “Chanchada”, que possui origem etimológica no italiano “cianciata”, que significa um discurso sem sentido, uma espécie de arremedo vulgar, argumento falso.

Aliás, o sucesso desse gênero se devia também ao ritmo ágil “e, principalmente, ao elenco mais ou menos tipificado, em que se destacavam heróis cômicos, como a dupla Oscarito e Otelô; românticos, como Eliana e Anselmo Duarte; além dos malfeitores, com destaque absoluto para o vilão interpretado por José Lewgoy, num tipo que o imortalizaria no cinema brasileiro” (...) “a chanchada foi bem sucedida ao reproduzir aqui, de forma competente, o esquema do estrelismo de Hollywood, consagrando uma plêiade de atores e atrizes como Eliana, Anselmo Duarte, José Lewgoy, Zé Trindade, Violeta Ferraz, Zezé Macedo, Cyll Farney, Fada Santoro, entre muitos outros” (“in” “*Enciclopédia do Cinema Brasileiro*”, **FERNÃO RAMOS** e **LUIZ FELIPE MIRANDA**, Ed. Senac, 1997, p. 118).

Em conclusão, independentemente dos povos, suas histórias e suas “estrelas”, as décadas de 30, 40 e 50 noticiam a universal e uniforme busca a que o homem continua se entregando no caminho de sua evolução, ou seja, a conquista de sua personalidade, mas que, sob o aspecto sintético dessa integração, tem como ideal o fato de que o cinema sempre permitiu e continuará possibilitando ao indivíduo se descobrir e se tornar ele próprio, em um processo de assimilação interior em si mesmo dos valores exteriores, ao invés de assimilação de si mesmo aos valores exteriores, estado em que o ser humano se alienaria em um pretense herói mítico, que não resistiria nem sequer ao fim de cada sessão do outrora chamado cinematógrafo.

* cinemeiro; e-mail: robertovasconcellos@uai.com.br.

