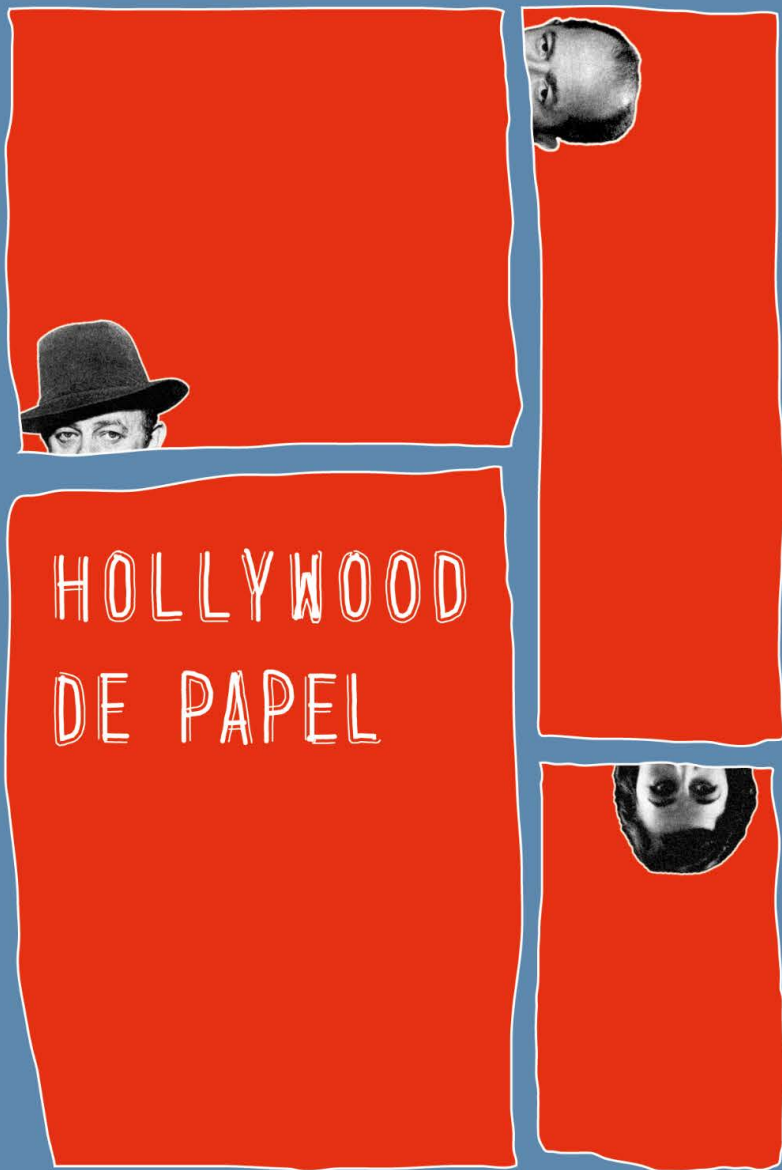


roteiros não filmados de BEN HECHT, BILLY WILDER e FRANCES MARION



PABLO GONÇALO

zazie



HOLLYWOOD DE PAPEL

roteiros não filmados de
BEN HECHT, BILLY WILDER
e **FRANCES MARION**



PABLO GONÇALO

Sumário

*Hollywood, máquina
moral*

11

Trailer de fim

201

*Gatekeeping na Hollywood
clássica: um raio “x” dos
Departamentos de Estória*

39

Bibliografia

236

*Ben Hecht e sua divina
Sarah: quando gângsteres
são dândis*

65

Agradecimentos

242

*Billy Wilder e o escritor
picaresco: Heil Darling, o
passaporte do roteirista*

107

Sobre o autor

246

*Frances Marion e uma
escrita fílmica feminina:
diferenças, cumplicidades*

153

Índice remissivo

248

*Copyright e gatekeeping:
Hollywood e o
apagamento de estórias*

193

Quando alguém escreve, arde o papel por onde
passa a imagem.

— HERBERTO HELDER

Hollywood, máquina moral

Colegas na Hollywood dos anos 1930 e 1940, Ben Hecht, Billy Wilder e Frances Marion foram roteiristas essenciais na consolidação da narrativa clássica do cinema norte-americano. Agraciados com vários Oscars, também dirigiram filmes, ciosos de uma estética original. Frances Marion firmou-se como uma das roteiristas mais influentes do cinema mudo, quando as mulheres exerciam o protagonismo nessa nova profissão de escrever para as telas. Jornalista desgarrado, Ben Hecht migrou da costa Leste para a Oeste, de Nova York para Los Angeles, criou personagens gângsteres famosos, memoráveis comédias, sempre flertando com o amoral.

Billy Wilder saiu de Berlim para Hollywood nos anos 1930 e construiu roteiros carregados de sotaque e ironia caros à República de Weimar. *Heil Darling* é um roteiro inédito de Billy Wilder, escrito em 1938, que evidencia os contratempos

de sua emigração para os Estados Unidos. Embora nunca filmado, esse roteiro conta a história de um jornalista norte-americano que reporta a anexação da Áustria por Hitler. Ele precisa equilibrar a paixão por uma nazista com a necessidade de fugir do nazismo.

Ao concentrar diferentes estilos e preannunciar narrativas futuras de Wilder, *Heil Darling* convida a uma prospecção histórica, entrelaçando textos que se anunciam em suas obras mais tardias. A ênfase nas fugas, nas traduções e brincadeiras com os idiomas – sempre entre o alemão e o inglês, línguas tão caras a Wilder – toca, de forma inusitada, no terrível contexto do antissemitismo.

Como o de Wilder, outros roteiros não filmados abordados aqui são produções realizadas entre os anos 1930 e o pós-guerra, até 1948. Diante desses mais de quinze anos que abrigam tantas e tão diversas Hollywoods, seria impreciso uniformizá-las sob uma caracterização única. Divisor de águas da produção hollywoodiana, o Código Hays foi um conjunto de regras de moral conservadora imposto pelos grandes estúdios a seus roteiristas, constituindo um inédito mecanismo de autocensura sobre o núcleo criativo das produções. Da chamada Hollywood pré-Código Hays (de 1929 a 1934),¹ passando pelo período do

1 O Código Hays (Production Code Act) recebeu esse nome em homenagem a William H. Hays, presidente da Motion Pictures Producers and Distributors of America (MPPDA). De 1929 a 1934, o texto do Código sofreu diversas alterações e possui várias versões e adendos, mas foi no ano de 1934 que uma mudança maior ocorreu com a intensificação da atuação política direta de Joseph O. Breen, que impôs evidentes traços de censu-

código que implementou a autocensura, até a aliança com a ideologia bélica da Segunda-Guerra Mundial, as práticas e os sentidos da escrita de estórias e da história² foram radicalmente alterados.

O período anterior à efetivação do código é marcado por obras irreverentes, amorais, iconoclastas, personagens marginais, como gângsteres, prostitutas, vampiros, anões, cadeirantes, mutantes, negros revolucionários, *femmes fatales*, arrivistas e bandidos que se portam com feições heroicas. Depois do código, fica a sensação de que uma onda criativa foi expulsa de um lado do paraíso. Ainda que reticentes, os roteiristas adaptaram-se a essas mudanças como críticos e argutos observadores.

Os roteiros não filmados conduzem a uma insólita porta de entrada da Hollywood clássica: não foram descaracterizados pelos diversos impedimentos que poderiam sofrer nos Departamentos de Estória (complexos núcleos que integravam, nos estúdios, funcionários relacionados

ra à produção cinematográfica da época. Aqui faremos considerações à versão publicada em 1934, ano que utilizamos como corte historiográfico para delimitar o antes e depois do Código, que vigorou até 1968. Sobre o Código Hays e a censura na Hollywood clássica, ver: Sheri Chinen Bise. *Film Censorship: Regulating American's Screen*; e Thomas Doherty. *Pre-Code Hollywood: Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema, 1930-1934*.

2 Optamos por conservar a diferença de grafia ainda presente no inglês entre *story* e *history* traduzindo esses termos por estória e história, como eram usados em português antes do Novo Acordo Ortográfico, sobretudo para guardar a especificidade do Departamento de Estórias, que remete ao *storytelling* ou à contação de estórias. (N.E.)

à produção criativa) nem foram mutilados pelo processo de leitura dos censores, atentos à regra moral do Código Hays. O Departamento de Estória, principal cenário das Hollywoods que analiso, foi marcado por um número descomunal de páginas datilografadas, contando com dezenas de secretárias a escutar histórias e delírios; reuniões incessantes, notas, relatos, memorandos, ofícios, conferências nas quais eram tomadas decisões sobre os filmes a serem realizados. Foi também pela cultura da escrita que Hollywood alcançou um lugar decisivo no imaginário moral – e global – do século 20.

Parte dessas narrativas originais cristalizava-se no set, em cena, nos negativos das câmeras. Outra parte – a ampla maioria – arquivava-se. Foi com esses papéis que tive contato: mais de cinquenta roteiros não filmados que resultaram nesta pesquisa, realizada diretamente em diversos arquivos nos Estados Unidos. Coletei roteiros não filmados, memorandos, cartas, pareceres, minutas de reuniões, atas de conferências de estória (*conference stories*), cartas dos censores do Código Hays, bilhetes, telegramas da Western Union e outros tantos papéis que permearam a realização – ou a interrupção – de dezenas de projetos de filmes. Percorri os roteiros e arquivos de estúdios como MGM, Warner Bros., RKO, Vanguard Films, além de consultar os arquivos pessoais de Ben Hecht, Frances Marion e outros roteiros de Preston Sturges e Dudley Nichols. Parte dessa história está aqui compartilhada.

HOLLYWOOD PRÉ-CÓDIGO HAYS

Com linguagens bastante diferentes, Ben Hecht, Billy Wilder e Frances Marion começaram a escrever suas primeiras cenas num momento de grande efervescência, hoje conhecido como a Hollywood pré-Código, ou antes do Código Hays. A partir de 1934, o código passou a ter um impacto efetivo na produção de Hollywood, alterando sensivelmente o padrão moral e a linguagem dos filmes.

A leitura dos roteiros não filmados de Hecht, Wilder e Marion permite aprofundar a compreensão do cinema hollywoodiano em duas vertentes. De um lado, descobrir como a escrita que eles conceberam foi influenciada pelo respiro dessa liberdade moral. Por outro, desvelar como fábulas inéditas iluminam alguns constrangimentos a que os roteiristas eram submetidos.

Tome-se por exemplo um filme como *Serpentes de luxo* (*Baby Face*, 1933), dirigido por Alfred E. Green. A protagonista, Lily Powers, interpretada por Barbara Stanwyck, usa deliberadamente seus dotes de sedução para galgar carreira numa empresa em que começa a trabalhar em Nova York. Ela seduz, trai e utiliza os homens como se fossem objetos descartáveis para atingir seus interesses. Lilly Powers, porém, não sofre nenhuma punição moral pelos desenlaces de suas escolhas na narrativa.

Barbara Stanwyck junta-se a outras atrizes, como Marlene Dietrich e Mae West, que também moldaram o imaginário das mulheres da era pré-Código. Elas representam um protagonismo feminino diferente do que costumamos



atribuir às produções dos Estados Unidos em geral, e de Hollywood em parti-

cular. Embora interpretando personagens bem distintos, os papéis representados por essas três atrizes têm em comum o desempenho de uma sexualidade livre, somada a um charme inapelável e uma forma de pensar a trama que manipula e faz os homens de tolos.

Mae West interpretando Tira no filme *Santa não sou* (*I'm no Angel*, 1933).

*"When I'm bad, I'm better."*³ Com essa frase, Mae West sintetizou todo o perigo amoral das suas personagens. Atriz de teatro, escritora dos seus roteiros e das suas falas, Mae West vivenciou de forma exímia o fascínio que essas personagens femininas desempenharam no imaginário do período pré-Código. Em *Santa não sou* (*I'm no Angel*, 1933), dirigido por Wesley Ruggels, Mae West interpreta Tira, ferinamente sedutora, que preferia os homens ricos. Ela acaba se apaixonando por Jack Clayton (Cary Grant).

3 "Quando sou má, sou melhor."



O julgamento final de Tira é uma das sequências antológicas da Hollywood pré-

-Código. Mesmo acusada de estelionato, mesmo encarnando agora o papel de ré, ela toma a palavra, seduz o juiz e rouba a cena. Ao subverter sua pretensa condenação, Tira paira para além do bem e do mal.

Marlene Dietrich em cena de *O expresso de Xangai* (*Shanghai Express*, 1932).

Os filmes oriundos da parceria entre Marlene Dietrich e Joseph von Sternberg também compartilham os mesmos ares caros à construção da *femme fatale*. Uma obra como *O expresso de Xangai* (*Shanghai Express*, 1932) apresenta, em meio à guerra civil na China, a protagonista Shanghai Lily, interpretada por Dietrich. No filme, ela é uma famosa cortesã que embarca num trem com outros passageiros ocidentais, ali encontra o capitão britânico Doc Harvey (Clive Brook), uma antiga paixão. Lily é versátil e ardilosa e consegue, com as suas muitas artimanhas, salvar Harvey das armadilhas e dos obstáculos que surgem ao longo da viagem.

A autonomia existencial e dramática salta aos olhos nas personagens interpretadas por Barbara Stanwyck, Mae West e Marlene Dietrich. Elas representam mulheres modernas, desenvoltas, independentes, que não têm o casamento como uma das suas metas e vivem seus amores e paixões com as regras que criam para si mesmas.

Os filmes da era pré-Código, contudo, não se restringem às representações de mulheres autônomas. O nicho dos gângsteres é revelador dos paradoxos desse período. Obras como *A vergonha de uma nação* (*Scarface*, 1932), de Howard Hawks, *O inimigo público* (*The Public Enemy*, 1931), de William Welman, e *Alma no lodo* (*Little Caesar*, 1931), de Mervyn LeRoy, retratavam gângsteres como heróis. Traziam para as telas uma visão edulcorada dessa figura urbana que, nos Estados Unidos, logo depois do crash de 1929, povoava o imaginário nacional. Nos filmes, seus crimes eram retratados com simpatia.

Há uma face política dos filmes da Hollywood pré-Código que também mobilizou a fúria dos censores de plantão. Obras como *Madame Satã* (*Madam Satan*, 1930) e *A juventude manda* (*This Day and Age*, 1933), ambas dirigidas por Cecil B. DeMille, exibem ideias comunistas e enaltecem revoltas populares. Denúncias sarcásticas do fascismo, como *Diabo a quatro* (*Duck Soup*, 1933), dos irmãos Marx, e mesmo revoltas da população negra, como em *O imperador Jones* (*The Emperor Jones*, 1933), de Dudley Murphy – adaptado da peça homônima de Eugene O'Neill –, eram evidências de inquietações modernas, democráticas e desviantes. Elas desfrutaram de um curto período de liberdade criativa nos



filmes distribuídos pelos estúdios de Hollywood. A maioria também resultava em excelentes ganhos nas bilheterias, o que aumentava a preocupação das organizações civis reacionárias em controlar os conteúdos exibidos em milhares de telas.

O gângster Caesar Enrico, 'Rico', interpretado por Edward G. Robinson em *Alma no lodo* (*Little Caesar*, 1931).

Curiosamente, foram os filmes B, considerados de segunda classe, na aurora do gênero do terror, que despertaram a sensação de “Basta!” e deflagraram a mobilização cristã sedenta por arquitetar o código de 1934. *King Kong* (1933), *Frankenstein* (1931), *Drácula* (*Dracula*, 1931) e o clássico *Monstros* (*Freaks*, 1932) apresentavam figuras incontroláveis, grotescas, abjetas, aleijadas, sujas, pobres e repugnantes, queers, monstros e vampiros. Embora o atual imaginário cinematográfico já esteja bastante acostumado a lidar com os gêneros de filmes de horror e terror, naquela circunstância histórica esse tipo de personagem causava um real espanto.



Foi nesse contexto que entraram em cena as afiadadas (e discretas) tesouras

O elenco em cena de *Monstros* (*Freaks*, 1932).

de Joseph I. Breen. Em 1933, um influente grupo da Igreja católica anunciou a formação da Legião Nacional da Decência (National Legion of Decency), que denunciava, de forma incisiva, o que se julgava indecente e imoral nos filmes daquele período. As mobilizações políticas coincidiram com políticas públicas do governo de Franklin Roosevelt que abriram espaço para a maior intervenção do Estado em Hollywood. Após sofrer boicotes, a MPPDA, associação dos produtores de Hollywood, articulou uma negociação que evitava a censura governamental. Sugeria uma autorregulação da indústria cinematográfica, o que resultou numa atmosfera de apaziguamento dos ânimos entre as organizações civis conservadoras.

Sob a batuta de Breen, as paisagens criativas de Hollywood sofreram um verdadeiro abalo sísmico. Nos procedimentos

do Código, os roteiros eram peças centrais para garantir a adequação entre as intenções dramáticas e os preceitos de conduta moral, devendo-se evitar ações vis, vulgares, baixas, indecentes e distantes dos valores cristãos. Em poucos meses, certos gêneros cinematográficos da Hollywood pré-Código foram rapidamente apagados das telas.

De origem católica e irlandesa, Breen vetou alguns filmes de Mae West, que teve sua carreira totalmente abalada. Ele dificultava a realização de obras com tons políticos, como *A juventude manda*, de Cecil B. DeMille, ou *Idade perigosa* (*Wild Boys of the Road*, 1933) e *O prefeito do inferno* (*The Mayor of Hell*, 1933). Por outro lado, fazia vista grossa para filmes racistas e com veios antisemitas. Suas intervenções, portanto, não incidiam sobre uma vasta seara de estereótipos. Ao contrário, esse tipo de obra era tacitamente incentivado, ganhava espaço e circulava com certa naturalidade nas telas. Ainda que indiretamente, dialogava com o pensamento eugenista muito caro a esse período histórico.

A divina Sarah (*The Divine Sarah*, 1944), de Ben Hecht, produzido por David O. Selznick, é um dos roteiros não filmados que irei analisar.⁴ O fluxo do processo de interrupção oferece um exemplo lapidar do funcionamento do escritório do Código Hays – o Production Code Administration, PCA. Há uma sequência específica do roteiro que incomodou Joseph Breen. A cena foi lida como tácita ofensa

⁴ Com exceção de *Heil Darling*, que mantivemos em inglês, os roteiros não filmados e inéditos são referidos na primeira menção com o título original, e em seguida, apenas em nossa tradução dos títulos para o português.

à Corte inglesa, pois narrava uma relação amorosa que Sarah Bernhardt mantivera fora do casamento. Supunha-se que, se o filme fosse lançado, a cena insultaria a nobreza da Inglaterra. No caso, o censor ofereceu uma possibilidade de negociação e de reformulação do roteiro. Para que o filme pudesse obter o selo de aprovação do PCA, bastaria que se fizesse uma “compensação moral”, ou uma explícita punição, pelos desvios e faltas da protagonista.

Ao extrair uma conduta rígida e consistente do Código Hays, Breen utilizava os roteiros como um dos seus principais instrumentos de intervenção, sugestão e negociação. São famosas as rodadas de tratamento dos roteiros até seu veto definitivo. Ele salientava que, caso o filme fosse realizado com determinadas cenas, tal como esboçadas nas páginas dos roteiros originais, isso macularia sua futura exibição e circulação. Instalava-se um sistema de autocensura e autorregulação que buscava um equilíbrio entre as necessidades de inovação das narrativas dos estúdios e os preceitos morais do Código. Nessas idas e vindas, diante de novos tratamentos, cortes e inativação de tantos roteiros afinal não filmados, a gramática moral do Código se impôs de forma notável, indelével.

POR DENTRO DO CÓDIGO HAYS: OS “DON’TS AND BE CAREFUL”

A síntese da resposta conservadora implementada pelo Código Hays ficou bem evidenciada numa série de regras

conhecidas como os “*Don’ts and be careful*”: tópicos dramáticos que deveriam ser evitados ou tratados com muito cuidado. O Código também expressava que, ocasionalmente, haveria brechas para algumas ações de enredo que fossem dramaticamente essenciais ao filme.

Uma leitura meticulosa do Código de 1934 é capaz de identificar o fio histórico que resultou no característico conservadorismo moral da Hollywood clássica. O entretenimento, por exemplo, é um de seus vetores centrais. Os filmes necessitam elevar “a raça”, gerar momentos de recreação e reabilitação de seres humanos exauridos pela vida cotidiana. Embora o Código reconheça os filmes como obras de arte, o texto enfatiza que eles precisam atuar moralmente de forma enobrecedora. O mal, nos filmes, não pode ser atraente. “Uma pessoa pecaminosa”, nas palavras do Código, “é impedida de prevalecer sem consequências nem punições morais”. As pessoas culpadas, nos filmes, precisam sofrer condenações que se apresentem numa situação dramática reconhecível. No fim de cada obra, os espectadores devem ser levados a ter o sentimento de que o mal é errado e o bem é correto.

Mas é certamente a seção do Código intitulada “Dos princípios de enredo” a que mais incidiu sobre a vida dos roteiristas daqueles tempos. A vulgaridade, por exemplo, deve ser cuidadosamente distinguida da obscenidade. A vulgaridade sempre exige uma oposição ao “bom gosto, aos usos civilizados, e precisa gerar efeitos de choque, escândalo e prejuízo naqueles que tiveram contato, nos filmes, com situações ou personagens vis. Devem-se evitar

expressões vulgares, e o nome de Jesus Cristo só será permitido se pronunciado com reverência”.⁵

No Código, a obscenidade era entendida como palavras, gestos, determinadas entonações, episódios e enredos que ferem as “leis humanas e divinas”. A narrativa não deve ser sugestiva. As regras sobre os trajes e as formas como os corpos poderiam ser mostrados também eram bastante enfáticas. A principal preocupação concentrava-se nas maneiras de olhar o corpo nu ou seminú. O corpo deveria exaltar a beleza, mas não se autorizava quando parcialmente vestido, “descoberto, transparente ou translúcido”. Com diversos adendos, e em vigor até 1968, a longa lista de “*Don’ts and be careful*” evitava que os filmes contivessem cenas de perversões sexuais, tráfico de drogas, escravidão, miscigenação, doenças venéreas, partos, torturas, sátiras com sacerdotes, brutalidade, estupro, uso de drogas, sedições, cenas de sexo no primeiro encontro – entre diversos outros episódios dramáticos e visuais vetados.

GATEKEEPING, COPYRIGHT, AUTOCENSURA

Embora bastante presente nos estudos de mídia, jornalismo e nas ciências sociais, raras vezes se lança mão do conceito de *gatekeeping* quando se trata de história e teoria do cinema. A noção de *gatekeeping* dá visibilidade às práticas de seleção institucional do que será publicado, entrará na agenda ou, no caso do cinema, será produzido, filmado e

⁵ Thomas Doherty, op. cit., p. 352.

exibido. São procedimentos burocráticos, institucionais e formais, levemente abertos a novos agentes, mas que se baseiam em filtros, valores e práticas com regras próprias. No caso dos roteiros não filmados, os *gatekeepings* e *gatekeepers* têm um decisivo protagonismo.

Detenho-me em dois tipos de *gatekeeping* que escamoteiam a atuação da máquina moral de Hollywood. Quando digo *gatekeeping* estou atento aos mecanismos sociais que guiam a seleção de histórias, de roteiros. O *gatekeeping* inicial ocorre dentro dos estúdios, principalmente nos Departamentos de Estória, em que trabalham roteiristas, leitores, revisores, produtores, entre tantos outros funcionários, nesse momento da criação cinematográfica, com a função de aperfeiçoar (e supervisionar) a escrita levada às telas. Todos os estúdios de Hollywood já tinham, desde os anos 1930, centenas de profissionais dedicados a escolher, escrever, revisar e aprimorar as histórias que chegariam aos sets de filmagem, havendo muitas outras mais – nunca filmadas – do que as narrativas que foram efetivamente realizadas.

O *gatekeeping* é interno aos estúdios e tem o copyright como um de seus arcaibouços. Mais do que uma prática econômica, o copyright revelou-se, na consolidação de Hollywood, uma forma de investimento, retenção e apropriação legal das histórias escritas pelos roteiristas e encomendadas pelos produtores. Nesse diapasão legislativo, tudo o que se escrevia nos departamentos de história tornava-se propriedade única e exclusiva dos produtores e dos estúdios, distanciando-se da tradição do direito de autor.

Nos estúdios de Hollywood desse período havia um constante investimento em aquisição e produção de copyrights. Era comum que comprassem ou contratassem e descartassem momentaneamente uma história, um enredo, um argumento ou o primeiro tratamento de uma adaptação de peça então recentemente estreada na Broadway, de um conto, um romance, uma biografia.

Por outro lado, tudo o que os roteiristas contratados escreviam para o estúdio era destinado a ficar sob a posse legal ou sob o resguardo dos copyrights; ou seja, havia escritores contratados cujo trabalho criativo e propriedade intelectual pertenciam exclusivamente aos estúdios. O *gatekeeping* interno é uma forma de o estúdio transmitir o copyright à etapa da produção e realização cinematográfica.

O segundo tipo de *gatekeeping* é o processo de autocensura, que foi sendo engendrado após a sedimentação do PCA, em 1934. Nos Estados Unidos desse período, a censura articulava vários grupos e níveis de constrangimento, arquitetando uma vigilância moral. Seja por parte do estúdio, seja por parte dos burocratas do escritório do Código Hays, havia um constante ímpeto de negociação, o que respeitava certa autonomia dos estúdios, como prezava o papel de supervisão moral do Código.

Para evitar desgastes com multas ou escândalos públicos, os estúdios e o escritório tratavam de revisar os dilemas morais que se encontravam latentes no roteiro. Nesse sentido, o chamado roteiro *blueprint*⁶ seria a versão definitiva do

⁶ Cunhado no final do período do cinema silencioso, sobretudo pelo produtor Irving Thalberg, então na MGM, o roteiro *blueprint* visava minimizar o

roteiro que coligava os dois tipos de *gatekeeping*, o interno e o externo. Não se chegaria a um roteiro pronto para filmagem sem antes o Departamento de Estória dar o aval para a escrita e criação dos próximos tratamentos.

Para o *gatekeeping* interno, calcado no copyright, o roteiro era um instrumento de controle e otimização da produção. Para o *gatekeeping* externo, que se fiava no Código Hays, o roteiro funcionava mais como uma lupa que salientava detalhes imorais – e, portanto, fora dos seus preceitos de comportamentos admissíveis. Os censores apreciavam questões concernentes a enredo, aspectos vulgares de personagens, diálogos, linguagem, insinuações visuais, sexuais e vários outros elementos que singularizavam o Código.

Entre os dois *gatekeepings*, os roteiristas de Hollywood se acostumaram a conviver com inúmeros obstáculos e adequações: uma escrita coletiva, em busca de diálogo com o público, e outra moral, desautorizada a tocar em pontos sensíveis do imaginário coletivo. Na fronteira do “gênio do sistema”⁷ – no *gatekeeping* do copyright – e dos ditames

tempo de produção, que era caro, dispendioso e antes ficava a cargo mais do diretor que do produtor-executivo. Uma vez alcançado o último tratamento do roteiro, o chamado *final draft*, ele não era mais suscetível de mudanças. A metáfora do *blueprint* aproxima, portanto, o roteiro da planta baixa de um arquiteto, que guia, mas também limita, a possibilidade de improvisos. Sobre a história do roteiro *blueprint*, ver: Price, 2010; Maras, 2009.

7 “Gênio do sistema” é uma expressão cunhada por André Bazin para pensar a organicidade e o padrão das filmagens que caracterizavam o conjunto dos estúdios de Hollywood. Thomas Schatz, em *O gênio do sistema*, utilizou esse epíteto para realizar um estudo pioneiro sobre o protagonismo dos produtores em Hollywood.

morais do Código, eram poucos e raros os respiros e as possibilidades de escape. Os roteiros não filmados de Ben Hecht, Billy Wilder e Frances Marion tiveram uma liberdade cinematográfica que pulsa à margem dos *gatekeepings*.

CAÇA ÀS BRUXAS: OS DEZ ROTEIRISTAS VETADOS EM HOLLYWOOD

Phillipe Dune afirmava que o roteiro era uma peça central na engenharia das fábulas de Hollywood. Já o roteirista pairava alheio a essa mecânica. A frase de Dune é exímia na tradução de um sintoma histórico. Essa marginalidade permeia não só as angústias dos roteiros, sejam eles filmados ou não, como também os sentimentos dos roteiristas de Hollywood nos anos 1930 e 1940. Basta contrastar com a relevância que atores e diretores passaram a ter como vozes nessa maquinaria lúdica. Já com robustos sindicatos sedimentados a partir dos anos 1930, atores e diretores começavam, inclusive, a solicitar participações nos lucros, nas produções. Em alguns casos, tornavam-se sócios e atuavam como produtores.

O sindicato dos roteiristas (Screenwriter Guild), abriu um flanco para as disputas.⁸ Num contraponto, hoje os roteiristas desfrutam das arquiteturas legais para atuarem de forma mais inclusiva nos ganhos dos copyrights. Nos anos 1930 e 1940, no entanto, esse horizonte ainda parecia

⁸ Para uma análise detalhada da história dos Screenwriter Guild, ver: Miranda J. Banks. *The Writers: A History of American Screenwriters and Their Guild*.

muito distante. O ardiloso protagonismo pretendido pelos roteiristas, e habilmente expresso na frase de Dune, também assumiu outra realidade histórica logo após o advento da caça às bruxas, numa fúria anticomunista liderada pelo senador Joseph McCarthy. De 1950 em diante, houve uma forte perseguição aos produtores, diretores e roteiristas supostamente “comunistas” que atuavam profissionalmente em Hollywood.

Na mira dos caçadores, os produtores se esquivaram. Eles iniciaram uma ampla negociação, que poupou justamente a eles mesmos, aos diretores e atores de Hollywood. Elo mais fraco, frágil e desorganizado politicamente das correntes que uniam os estúdios, os roteiristas foram a classe escolhida para o abate, o sacrifício. Alguns, como Dalton Trumbo, recusavam-se a responder positiva ou negativamente sobre suas opções políticas. Alegavam o direito à liberdade da expressão.

A comissão do Senado dos Estados Unidos elaborou, então, um “listão” dos dez roteiristas que seriam impedidos, por uma década, de ter seus créditos associados a novos filmes.⁹ O que víamos nessa irascível conduta do senador McCarthy, e na fúria de perseguição aos comunistas no prenúncio da Guerra Fria, era uma verve que misturava

⁹ Em 1947, o senador McCarthy criou a expressão *blacklist*, para nomear a seguinte lista com dez roteiristas legalmente impedidos de escrever roteiros para Hollywood: Alvah Bessie, Herbert Biberman, Lester Cole, Edward Dmytryk, Ring Lardner Jr., John Howard Lawson, Albert Maltz, Samuel Ornitz, Adrian Scott e Dalton Trumbo. Por ter uma conotação racista, optamos por não empregar o termo.

as intervenções do Código de censura com a exclusão, bem explícita, no acesso aos copyrights. Em vez de se concentrarem em obras, os caçadores de comunistas miravam pessoas, carreiras, reputações.

Como estratégia de fuga, os roteiristas que tiveram seus nomes listados, e foram posteriormente vetados, passaram a utilizar pseudônimos. Dalton Trumbo ficou um ano preso com outros colegas roteiristas que também tiveram suas carreiras totalmente maculadas pelas perseguições. O caso dos sacrifícios de alguns roteiristas por seus posicionamentos políticos evidencia algo para nós. Nesse período de Hollywood, os roteiros escapavam muito facilmente das mãos dos escritores. Seja por um trabalho coletivo, seja ou por um viés ideológico – de censura e perseguição –, a autonomia da escrita fílmica era tênue demais para sublimar as forças antagônicas.

Além disso, o caso da lista de Hollywood revela algo importante para os desdobramentos da narrativa histórica aqui proposta. Ver a história de Hollywood pelo prisma do roteiro, dos seus processos de escolha e interrupção, é uma maneira bastante certa de fisgar a máquina moral que os estúdios de Los Angeles impuseram para si e para o mundo. A hegemonia de Hollywood foi paulatinamente impressa a partir de complexas práticas de *gatekeeping* e agressivas intervenções em cinematografias de outros países que têm o copyright como um dos seus pilares. A lista de roteiristas cancelados por Hollywood extrapola e torna visível sua máquina moral, torna pública e manifesta parte do que ocorria nas coxias e nos bastidores dos estúdios de Los Angeles.

POR UMA HISTÓRIA DE FILMES INVISÍVEIS

Invisible Film (2005) é uma instalação artística que guia algumas das minhas reflexões. Melik Ohanian liga um projetor no deserto, sem nenhuma tela em frente. Ele escolhe o filme *Parque da punição* (*Punishment Park*, 1971), de Peter Watkins, que foi censurado ainda nos anos 1970, como rolos e películas a serem exibidos. São cenas que não alcançam tela alguma. A decisão de Ohanian foi mostrar como não visto aquilo que não foi dado como visível. Num contraponto, ela traça uma outra e nova temporalidade dessa projeção, agudamente ambígua. Afinal, o filme parece eternamente maculado por não ter tido estreia num momento histórico que permitiria o maior diálogo com seu público.

As cenas que leremos dos roteiros de Ben Hecht, Billy Wilder e Frances Marion não obtiveram projeções cinematográficas. Nem por isso carecem de valor histórico. Olhar para uma Hollywood que não alcançou a tela é também apostar numa história do cinema que não se restringe às estreias, aos lançamentos comerciais e à recepção de plateias. Pesquisas de roteiros não filmados, portanto, alinham-se a uma recente inquietação por valorizar a historicidade cinematográfica de eventos marginais, paralelos, como filmes censurados, obras abandonadas, cinemas amadores, filmes caseiros, domésticos, experimentais e outros tantos vértices dos “cinemas invisíveis”.

Essa gama de pesquisas recentes sugere uma desconfiança acerca da linearidade da história cinematográfica.



Invisible Film, de Melik Ohanian



Por ser uma arte essencialmente industrial, o cinema descarta diversas realizações estéticas contemporâneas que não são produzidas, lançadas, exibidas e, portanto, ficam impedidas de despertar a imaginação e alcançar a retina dos espectadores. Não são obras vivas, nem póstumas ou interrompidas, já que despertadas num tempo tardio. Muitas das fábulas que aqui irei percorrer compartilham esses paradoxos cronológicos.

Há uma aposta e uma forma de resistência que atravessa os roteiros não filmados. A história, a estética e a política do cinema não podem ser contadas apenas por estreias, recepção do público, polêmicas, estrelas, autores, diretores e seus estilos. Essas facetas tornam-se reféns dos ditames industriais de uma história parcial, partidária e ideológica da realidade cinematográfica. Há uma outra história a ser contada sobre os filmes que não foram vistos; ou que foram vistos, mas hoje estão perdidos e que repercutem, aos nossos olhos, como sessões dispersas no deserto da história.

Assim, *Hollywood de papel* está dividido em cinco capítulos. Em “*Gatekeeping* na Hollywood clássica: um raio ‘x’ dos Departamentos de Estória”, analiso o fluxo de escrita dos roteiros nos estúdios clássicos entre os anos 1930 e 1945. A principal intenção é traçar um retrato dos Departamentos de Estória. Enfatizo sobretudo o papel e a constante presença dos roteiros não filmados no modo de escrita e de trabalho de roteiristas, supervisores, produtores e editores que integravam os departamentos naquele período. Situo parte dos valores que

guiavam as decisões sobre os roteiros, que iriam do argumento inicial até o *shooting script*, como era denominada a peça que guiaria a filmagem.

Em “Ben Hecht e sua divina Sarah: quando gângstres são dândis”, “Billy Wilder e o escritor picaresco: *Heil Darling*, o passaporte do roteirista” e “Frances Marion e uma escrita fílmica feminina: diferenças, cumplicidades”, analiso uma seleção de obras de três roteiristas bastante influentes e significativos daquele momento da Hollywood clássica. Roteiros inéditos de Ben Hecht, Billy Wilder e Frances Marion falam sobre histórias que seriam genuinamente hollywoodianas e autorais, mas que não foram contempladas pelas decisões dos estúdios nem dos censores. Os roteiros de *A divina Sarah*, de Ben Hecht, *Heil Darling*, de Billy Wilder, *A traição (The Betrayal)* e *Correntes (Chains)*, de Frances Marion, traçam os primeiros experimentos dessa arqueologia especulativa.¹⁰ Juntamente com essas narrativas, saliento os traços autorais, os temas mais latentes de Hollywood, assim como aspectos estilísticos que eram negados pela meca dos estúdios. “Copyright e *gatekeeping*: Hollywood e o apagamento de histórias” retoma e aprofunda algumas questões delineadas ao longo das análises históricas dos roteiros de Hecht, Wilder e Marion.

10 Nos meus trabalhos acadêmicos, venho elaborando uma metodologia que denomino arqueologia especulativa, focada sobretudo na pesquisa de roteiros não filmados. A parte arqueológica versa sobre a busca dessas obras remotas. A vertente especulativa procura avivar a potencialidade ficcional de filmes que não chegaram às telas. Ver, a esse respeito, Pablo Gonçalves. “Fábulas sem olhos: os roteiros não filmados na historiografia do cinema brasileiro”.

Fecho o livro com a ideia de um “Trailer de fim”: uma montagem de sequências dos roteiros não filmados. Meu intuito é convidar o leitor a fabular algumas das imagens que cada um desses filmes teria propiciado, assim como vislumbrar as frestas históricas que despertam.

Gatekeeping na Hollywood clássica: um raio “x” dos Departamentos de Estória

Nas narrativas fílmicas, a figura do *gatekeeper* impõe um recorrente obstáculo. Tomemos *O processo* (*Le procès*, 1962), notável adaptação de Orson Welles do romance de Franz Kafka. Como numa fábula, Welles mostra uma enorme porta logo no início do filme. Joseph K. (Anthony Perkins), o protagonista, quer apenas entrar e passar para o outro lado. No átrio está um funcionário, um porteiro, que o barra. Ele enfatiza: você precisa aguardar a sua hora. K. não sabe exatamente se necessita responder a um desafio ou se há uma senha. Há que esperar, apenas esperar. Um dia, quando a velhice alcança seu corpo, quando ele já quase desistiu de entrar, e sua espera o extenuou, ele é autorizado a passar pela enigmática porta. Tarde demais. Sua vida fora jogada fora.

Gatekeepers são regidos por um impalpável cronômetro. Inspirado nos estudos mitológicos de Joseph Campbell, Christopher Vogler propôs transpor esses fundamentos

narrativos para os filmes. Se seguirmos as proposições de Vogler, encontramos o arquétipo do *guardião do limiar*, que representa precisamente personagens e situações semelhantes àsquelas de K., escritas por Kafka, filmadas por Welles. Os guardiões do limiar determinam suas próprias regras. Definem os obstáculos a que os personagens precisam se submeter caso realmente queiram seguir adiante na jornada. De um lado, eles liberam e arbitram um fluxo, um acesso, uma entrada. De outro, são marcados por um peculiar anseio de interrupções e impedimentos.

Embora não haja exatamente estudos sobre *gatekeeping* no sistema dos estúdios de Hollywood, esse processo – o conceito e até a metodologia genética – apresenta diversas semelhanças com suas aplicações nas pesquisas em comunicação e o seu papel nas produções científicas. Num artigo de síntese desse conceito, Barbara Hoenig ressalta que o *gatekeeping* é uma instância constante em processos decisórios que buscam imprimir padrões. Ele costuma ser permeado por uma avaliação e uma alocação, realizadas por pares. Na maioria dos casos, a revisão é efetuada por “colegas”, ainda que haja uma evidente hierarquia etária. Hoenig, por exemplo, mostra como estudiosos mais velhos, no caso dos *gatekeepings* de comunidades científicas, tendem a atuar nesse atributo de contenção e liberação de artigos e trabalhos científicos. No âmbito dos estudos de comunicação e das editorias de jornais, o *gatekeeping* é frequentemente exercido em razão de questões caras às agendas corporativas, às pautas, aos temas e às polêmicas midiáticas de cada período, semana ou mês.

Na seara das publicações científicas, Hoenig ressalta como os artigos costumam passar por um processo de escrutínio bastante rigoroso, acompanhado, na dinâmica entre os pareceres e as decisões editoriais, por uma complexa estratificação.¹ A seleção de editores, avaliadores e revisores permite traçar formas de um trabalho conjunto que tem como meta comum a qualidade da publicação. Nas ciências sociais, o *gatekeeping* é um conceito frequentemente encontrado em pesquisas, em níveis médios e mais generalizantes, que abordam o processo de decisão de fundações científicas, ministérios, elites administrativas, sindicatos, agências de financiamento ou fundos de regulação. É um conceito capaz de esclarecer os processos de escolha de instituições sociais, suas ênfases, seus valores e finalidades.

Seja como ator individual ou coletivo, o *gatekeeper*, enfatizando aqui o agente, encontra-se na posição de controlar o acesso e regular a alocação de recursos num sistema social particular.² São as etapas da realização de um produto – nesse caso, um roteiro prestes a se tornar um filme – que permitem reconhecer a singularidade do *gatekeeper*. No sistema de estúdios, os revisores e relatores de roteiros eram, em alguns casos, também roteiristas que cumpriam diversas funções. No entanto, eram os produtores quem exerciam esse papel de forma mais preeminente.

Embora tenham constante presença nas narrativas e nos filmes, os *gatekeepers* raramente surgem em créditos, artigos, ensaios, livros ou capítulos de estudos sobre

¹ Barbara Hoenig. "Gatekeepers in Social Science".

² Ibidem, p. 615.

cinema. Quando se observam os Departamentos de Estória, que tinham forte presença e influência nos estúdios da Hollywood dos anos 1930 em diante, identificam-se processos similares aos de *gatekeeping*. Dinâmicas institucionalizadas, com fundamentos arraigados nas práticas e nos valores dos estúdios e similares aos atos de *gatekeeping* dos editores de jornais.

Entre 1930 e 1940, revisores, leitores, produtores e editores de roteiros mantinham posições influentes na hierarquia de Hollywood. Esse coro de profissionais detinha o poder de determinar o fluxo, as mudanças, os tratamentos, a agilização e o abandono de certos roteiros. Eram inúmeros os relatórios que davam conta das diferentes versões dos roteiros. Eram várias as reuniões, as reflexões e as novas contratações de roteiristas, as demissões de outros. O *gatekeeping*, portanto, revelou-se uma das forças e molas motorizas da implementação do roteiro *blueprint*.³ Se o “gênio do sistema” buscava imprimir marcas coletivas, assinaturas e designs caros à identidade que os estúdios definiam para si, o *gatekeeping* e o *blueprint*, quando combinados, atuavam como forças indissociáveis.⁴

3 Para saber mais da consolidação histórica do roteiro *blueprint*, ver: Steven Maras, *Screenwriting: History, Theory and Practice*.

4 Roger Chartier (*Do palco à página*) é um autor essencial para a compreensão das relações históricas nas passagens do texto ao palco. A partir dele, podemos deslindar uma pergunta frequente: quando e como a performance permite inscrever-se como história? Quando a performance reconhece no texto um elo para performances futuras? Transposta para o cinema, essa pergunta precisa levar em conta o próprio cinematógrafo como máquina de escrita.

SUBJECT-WE OWN

Screenplay. 12/8/47

THE INSPECTOR GENERAL
(HAPPY TIMES)

RETURN TO
WARNE/BROS. PICTURES,
STORY DEPT.

by: Ben Hecht & Charles Lederer.
(Based on play by: N. GOGOL)

Fefi is a cook who served in the Hungarian army fighting Napoleon Bonaparte. A prisoner, he posed for a painter doing a picture of Napoleon's conquest of Hungary. In a burst of generosity Napoleon pins the Legion of Honor ribbon on the artist and also upon the model. Fefi, ragged and hungry but free now, heads in the general direction of Hungary. He is refused food by angry people who hate Hungarians but when he pretends to be something else he only gets into trouble. Arriving half starved at the village of Karolya he tries to steal a roast goose, runs foul of rascally police chief Fekel and equally rascally Judge Sakovic. He bumps into Gita, a pretty peasant passing by. She forgets her anger in pity for this ill-treated veteran. When she goes with him to the jail and denounces all the town officials, Fefi falls in love with her. She is happy promises to bring her father and brothers to rescue Fefi. The crooked Mayor Putzel joins Fekel, Sakovic and postmaster Votkin at the Inn.

This precious quartette have "commandeered" all the peasants' cows and have a deal on to sell them to a Black Marketeer named Bimbil, from out of town. and lavishly wind and dined. Sari, the Mayor's homely spinster daughter tries to charm him with her music, croaking like an ugly frog, he thinks. The Votkin reads all letters passing through his hands and tells his fellow thieves they are ruined--the French conquerors are sending an Inspector-General to check up on everything. Robbers will be instantly shot. More, the Inspector will be indiguis, the better to snoop around and discover things a-miss. The frightened blackguards jump to the wild conclusion that the ragged stranger is the Inspector! He must be taken from the jail at once--- if only because as they suddenly remember. the stolen cows are quartered there in the cellar!

So the astounded Fefi is taken to the Mayor's fine house, given rich clothes and lavishly wind and dined. Sari, the Mayor's homely spinster daughter tries to charm him with her music, croaking like an ugly frog, he thinks. The crooks decide to bribe the Inspector. It was done in other villages; he is nothing more than another fine fellow not unwilling to feather his own nest. Besides, is he not wearing the ribbon of the Legion of Honor? The peasants, headed by Plotka, Gita's giant of a father, come to kill this Inspector who connives at stealing cattle. Fefi has gone to bed in a grand hamber. He leaps from the bed and out the window, escaping to the woods to lead only in night clothes with the peasants in hot pursuit. He happens to eet Gita near her farm. Knowing nothing of the "Inspector" delusion she elcages him, feeds him well, provides clothing. The other women are charmed by his singing and dancing and admiration for Gita. The irascible Plotka returns roaring, tries to shoot Fefi. Again he escapes, but it is a narrow squeak, and he is running out on the girl he loves. This time he bumps into a troop of French soldiers and joins them, falling into step on the road. They march into the village, under orders to find and execute the thieving spector! Fefi, all un-knowing, leads them proudly to the Mayor's house, ere further confusion of identity ensues. The Mayor, Judge et al still be eve he is the Inspector and decide he must be bribed and helped to escape to save his own neck he will undoubtedly incriminate them. They keep insisting they are innocent as babes but it will be safer to have him out e way. He at last realizes their misapprehension and gets smart, deman ge bribe and much fine food, wine, a horse and carriage. They give fr ce the cowardly police chief Fekel has been ordered to follow Fefi, a shoot him dead, bringing all the loot safely back. Fefi gives the mo Gita's father, more than enough to pay for the cows. The real Inspect ht. Fefi and Gita happily plan immediate marriage but his old captai s him off to the wars again. He is too good a cook to leave at home. e, I'll be right back," cries Fefi to Gita as he is taken away.

..... WARNER BROS. PICTURES,
STORY DEPT.

Sinopse para o roteiro *Dias felizes*
(*The Happy Days*) uma adaptação
da peça *O inspetor geral*, de Nikolai
Gogol, assinada por Ben Hecht e
Charles Lederer, 1947.

O caso do roteiro de *Dias felizes* (*The Happy Days*) é relevante e bastante revelador da dinâmica estabelecida entre autoria e *gatekeeping*.⁵ Na coleção de roteiros da Warner Bros., um resumo da peça *O inspetor geral*, do escritor russo Nikolai Gogol, é datado de 1932. No resumo afirma-se que a estória daria um bom filme. Quinze anos depois, em 1947 – o dado temporal não é irrisório –, encontramos uma sinopse de adaptação, sucinta, que seria hoje próxima de um argumento do roteiro, assinada por Ben Hecht e Charles Lederer.

A proposta visava transpor o ambiente original da peça, situada na Rússia do século 19, para a França do período napoleônico, e fazia alusões aos regimes autoritários na Europa de então, remetendo ao contexto da Segunda Guerra Mundial. Hecht e Lederer elaboram um primeiro tratamento de oitenta páginas. Há, nesse roteiro, um viés irônico, e Fefi, o protagonista, inicia a narrativa como um cozinheiro do governo francês que é preso. Depois de inúmeras peripécias, ele acaba se tornando prefeito de uma pequena cidade na Hungria, então sob domínio napoleônico. Como um bom herói picaresco, Fefi oscila entre o levante da resistência húngara e a adesão ao regime de Napoleão.

Embora considerassem a estória extremamente bem escrita, no relatório sobre o primeiro tratamento, os produtores e leitores⁶ Sylvia Fine e Jerry Wald alegaram

5 Essa história se encontra na coleção de roteiros da Warner Bros. depositada em Madison, no Wisconsin Center for Film and Theater Research.

6 É importante salientar nesse caso a centralidade dos leitores na hierarquia de Hollywood. Ainda que não tivessem altos salários, eram considerados um primeiro estágio do processo de *gatekeeping*. Um trecho do roteiro de *The Happy Days* figura no último capítulo deste livro.

I-44

Prologue: Before I go into any detailed dissertation on the virtues and faults of this script, I want to say that it is the best written, most literate and finished first draft I have ever seen. It has therefore a real flavor, and despite some of the specific criticisms that will follow, the feeling of Fefe, the town and the people has definitely been captured. Why praise for what is good in this script seems to be satisfactorily covered in quick outline and why criticism always gets gone into in detail, I don't really know -- but, at any rate, here they are in the order named.

1. One of my favorite gadgets in the script are the conversations between Fefe and his grandmother. It is a fresh idea and wonderful for Danny.
2. Think the cows in jail is a wonderful comic device.
3. The routine of throwing the glasses out of the window -- especially the pay-off gag, I love.
4. Fefe's falling in with the firing squad, even if it has to be worked in differently, is a wonderful idea.
5. The routine where he pantomimes with props the making of the French omlette is so good that I think with a little further incident it could be developed into the first comic ballet in the picture.
6. Fefe's being constantly cut in on during the dance by the village girls is another good routine which I think could also be developed into a comic ballet.

Um dos metódicos relatórios de
análise elaborados por Sylvia Fine
sobre o roteiro *Dias felizes*.

B. Notes to be incorporated into script

1. People who accept their misfortune. They take a philosophical attitude while getting kicked in the teeth. When they don't receive this treatment, it's gravy. It makes for the humble man, which is what we want. When he is put in jail, he knows it is unfair. He didn't steal. After attempting once or twice to exonerate, he refrains. Takes good fortune with amazement. At first sign that something bad is going to happen, he is already resigned to going back to jail.
2. What we need is a prop that has been taken out of the village during the war by the four crooks. The people of the village are under the impression that it was to be used to raise funds for the army. This ties in with his doing something for the girl, i.e. retrieving the prop at her request for the benefit of the whole village.

The prop should be in the mayor's office. The mayor is waiting to take it out of town with him; it has been in his office all during the war. After the war, when the villagers go to him for their prop, it is gone. He tells them that one night the soldiers came and took it from him, that he gave it to them for safekeeping. He really has it hidden. The girl says to Fefi, "You're the Inspector General. Can't you bring this back to us?"
3. We need something to keep Fefi posing as the Inspector General even after he discovers what the real situation is, when he knows that to keep up the pose is to risk his life by four different means of death.
4. Poker game. Everybody tries to give him the pot, help him win. He loses. Mayor says, "I'll bet the (prop)," claps his hand over his mouth in horror at what he has given away and retracts. Gives it to Inspector General later for safe keeping.
5. Horse - water. The town is supplied by water from a reservoir. Finds a thirsty horse held in place by a large weight. He can't remove the weight, can't move the horse while it is on him. The horse is standing in the hot sun with the water only fifteen feet away! Fefi breaks water channel so the water will be down where the horse can drink it, thereby flooding the whole town and destroying the water system. People can't take showers, drinks of water, etc.
6. The picture has to snowball along in the respect that the routines themselves must be funny but they should be isolated, they should lead to something else. It is not only a snowball. We must use a selective sense in these routines, because they can stop the picture if they don't help the story get along. For example the "horse - water" sequence could be used as the means

Inspector General

Sylvia Fine

Seated in a booth in the Inn at Karolya, all through the first part of the action the Inspector General (incognito) and Hedy. He has taken her with him from Czerni. He is in love with her; she has come with him for her own very good reasons which are not revealed until much later in the story. They are witnesses to Fefe's entrance, involuntary exit, theft of the goose and his arrest for horse stealing, a crime punishable by death. (The horse stealing, of course, should be entirely inadvertant, either a horse follows Fefe or he clings to a horse's reins in terror as the officials charge after him, or out of compassion for a very thirsty horse he is untying him to lead him to drink at a nearby fountain. But it is necessary to have him put in jail with a death sentence imminent.) They overhear the officials come to the argumentum ad hominum conclusion that Fefe is the Inspector General. This is lovely for the real Inspector General. He has gotten wind of the fact that Napoleon has gotten wind of the fact that he is committing larceny on a grand scale and is out to court martial him. Being too greedy to just take it on the lam, he decides he will have Fefe get all the loot for him, then he and Hedy will skip, leaving Fefe to face the firing squad. Hedy makes some protest but finally falls in with his plan and while the Mayor and his cohorts are busy cleaning up one street through which they plan to drive Fefe, removing the pigeons from the court house, and spraying the hospital with perfume, she goes to the jail. She tells Fefe that she and her companion, a member of the landed gentry of the neighboring town and once a soldier himself, have been witness to his misfortune, know he is innocent and have cooked up a plan to help him escape. She tells him not to be surprised at anything that happens and that

que o enredo de *Dias felizes* ainda carecia de amadurecimento. Composto de 25 páginas, o relatório inclui comentários minuciosos, indicações das páginas dos roteiros, observações pontuais, divergências na interpretação da obra original, assim como referências a outros filmes, como uma comparação com *Luzes da Cidade* (*City Lights*, 1938), de Charles Chaplin.

Os relatórios, portanto, exerciam um papel intermediário no processo de *gatekeeping*. Indicavam os ajustes necessários aos novos tratamentos, mas também apontavam certos empecilhos e fundamentavam os horizontes dos processos decisórios caros aos executivos dos estúdios. Muitas vezes, os relatórios do Departamento de Estória situavam-se num limbo. Em alguns casos os relatores eram também roteiristas. Em outros, produtores. Eles exerciam um ambíguo papel de estímulo da criação estética de um filme enquanto precisavam regular e estabelecer limites visando à viabilidade comercial.

Em fevereiro de 1948, Hecht e Lederer enviam uma nova versão, num tratamento que se esforça para incorporar as ponderações do relatório. Ainda que admitissem os valores dramáticos propostos por Hecht e Lederer, os leitores e produtores do filme não se reconheciam neles.⁷ Entre março de 1948 e maio de 1949 são escritos 38 tratamentos desse roteiro,

7 Poucas semanas depois, Jerry Wald escreve e compartilha com seus colegas um novo argumento, agora com dezesseis páginas, no qual retorna de forma mais fiel ao romance de Nikolai Gogol. O título, inclusive, muda. Deixa de ser *The Happy Days* e volta ao título da novela original. Em seguida, o processo é acelerado.

até se alcançar o chamado *shooting script*, o roteiro final, que guiaria a filmagem. No fluxo dessas dezenas de tratamentos, com a contratação de outros roteiristas, há ainda mais dois relatórios de Wald e Fine. Após as filmagens, a película (*The Inspector General*) é lançada em dezembro de 1949, dirigida por Henry Koster, com uma proposta estética totalmente diferente daquela alinhavada por Hecht e Lederer.⁸

O processo de *gatekeeping* zela pelo fluxo dos arquivos que ele mesmo cria e engendra. Desde o primeiro relatório sobre *O inspetor geral*, em 1938, até o *shooting script*, em 1949, não há apenas um longo intervalo, mas um acúmulo de conhecimentos que enviesam as decisões dos executivos da Warner Bros. Quando há um sinal verde para a filmagem, retoma-se o próprio fluxo de arquivos, contratam-se roteiristas, os quais podem ou não ser dispensados. Todo trabalho gerado é arquivado e compreendido pelo estúdio como um investimento, e ele, por ter o copyright de suas criações e de seus investimentos, também se reserva o direito de aproveitar ou descartar cenas, plots, personagens e gestos de adaptação (ou de criação) que julgar mais utilitários.

É por meio do *gatekeeping* que o roteiro se modula, se altera e se adéqua entre uma escrita mais “literária”, ou individual, e outra de teor totalmente colaborativo, ciosa da escrita do “gênio do sistema”. A velocidade, o ritmo e o compasso no manejo dos arquivos tornam-se índices objetivos desse modo de escritura dos roteiros. Tal como num palimpsesto, o tratamento final do roteiro apaga rastros do

⁸ Ficha técnica do filme disponível em: <[https://en.wikipedia.org/wiki/The_Inspector_General_\(1949_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Inspector_General_(1949_film))>.

seu próprio processo de escritura, ao mesmo tempo que sedimenta todas as alterações e contribuições. Não são apenas os roteiristas que escrevem, mas os relatores, os revisores, os pesquisadores e produtores. Em Hollywood, a escrita ocorria de modo coletivo, como um coro, num crivo de “aprimoramento” que visava imprimir certo “padrão de qualidade” dos produtores, do estúdio e de seus executivos.

O processo de *gatekeeping* traduz um modo de operação bastante revelador das dinâmicas de trabalho escrito dentro dos estúdios. O *gatekeeping* manifesta-se de duas formas: ora interrompe e descarta; ora acrescenta, sobrepõe e gera mais uma camada de estratos, sentidos, proposições e ideias. Os roteiros não filmados são capazes tanto de desvendar o modo de trabalho da escrita do “gênio do sistema” quanto de preservar as apostas estéticas (e seus vértices políticos) criadas pelos roteiristas.

Um dos maiores desafios de leitura dos roteiros não filmados é evitar a dicotomia estanque entre a vontade autoral dos roteiristas e o anseio de design, saliente na logística de *gatekeeping* dos estúdios. Para Ben Hecht, Billy Wilder e Frances Marion, esse era um jogo claro. Eles, inclusive, muitas vezes atuavam em outras pontas do sistema de *gatekeeping*, ora elaborando relatórios, ora sendo pagos como *script doctors*, quando pegavam um roteiro já em fase adiantada e ofereciam soluções dramáticas para os impasses ali presentes.⁹

⁹ Entre 1930 e 1946, Frances Marion desempenhou várias funções no Departamento de Estória da MGM, sendo, por alguns anos, a executiva-chefe do departamento.

ESTÓRIAS ABANDONADAS, NARRATIVAS DESATIVADAS: AS CONFERÊNCIAS E OS ESCRUTÍNIOS

Em 1930, o Departamento de Estória da MGM leu cerca de mil romances e estórias originais, quinhentas estórias curtas (ou contos), 1.500 peças de teatro e cerca de 1.300 textos em outras línguas.¹⁰ A partir desses números arredondados pode-se deduzir que os estúdios tinham dezenas de roteiristas, revisores e produtores concentrados na criação, elaboração e no aprimoramento de estórias e narrativas. Chama atenção a quantidade de leituras, a forma de organização e a ênfase dada ao robusto e vertiginoso “sistema de adaptação”, num instante em que os estúdios sedimentavam seu modo de trabalho e funcionamento. Constante, sistemática, tais como os clippings de jornais, as leituras nos Departamentos de Estória (e de Roteiro) eram uma forma de os estúdios medirem e lidarem com narrativas literárias que anunciariam bons filmes, além de prever diálogos consistentes com o público. A leitura e os relatórios soerguiam os pilares dos Departamentos de Estória.

Lia-se tanto quanto se relatava. Relatava-se tanto quanto se criavam estórias. Cada relato, consequentemente, gravava um arquivo e um fluxo de impressões, os quais eram, na maioria dos casos, descartados. Enquanto as estórias promissoras seguiam adiante – e aqui não fazia muito

10 Claus Tieber. *Schreiben für Hollywood: das Drehbuch im Studiosystem*, p. 32.

diferença, num primeiro instante, se eram adaptações ou histórias originais –, as narrativas descartadas permaneciam arquivadas. As leituras também eram o primeiro crivo de um aceno aos roteiristas e das diretrizes dos tratamentos vindouros. Elas funcionavam como a engrenagem inicial da prática da escrita dentro do estúdio.

Quando era leitor e supervisor no Departamento de História da MGM, Joseph Mankiewicz fazia anotações sucintas sobre o sentido da obra, de como vislumbraria (ou não) aquela história na sua transposição para as telas.¹¹ Essas anotações eram minuciosamente organizadas por ordem alfabética, com o ano, possíveis comentários, sugestões e impressões gerais. As histórias previamente selecionadas eram levadas às conferências de histórias. Nesses encontros periódicos, supervisores e leitores compartilhavam suas impressões, opinavam sobre determinada novela, romance, peça de teatro, conto ou mesmo sobre a possível contratação de um roteirista. Essas leituras e esses primeiros encontros das conferências de história eram essenciais para o processo decisório do estúdio. O conjunto de leituras, sumários e relatórios também serviam de base para que os executivos adquirissem o copyright de certas obras. Antes mesmo de chegarem aos roteiros propriamente ditos, os Departamentos de História se incumbiam de fornecer

¹¹ Em minha pesquisa na Margaret Herrick Library, em Los Angeles, encontrei um caderno com anotações sucintas das leituras de roteiros, livros, contos e novelas feitas por Joe Mankiewicz. São parágrafos curtos, mas que reconhecem o valor fílmico das obras analisadas. Voltarei a esse caderno quando analisar o roteiro não filmado *Heil Darling*, de Billy Wilder.

subsídios objetivos – ou claramente expressos em arquivos e memorandos – para que os executivos adquirissem histórias e contratassem escritores.

Em 1950, Monica Kaufmann escreveu o “Relatório das minhas observações na MGM”. À época, Dore Schary era o executivo-chefe do estúdio, e chegou a dar algumas entrevistas para a pesquisa de Kaufmann. Embora seja um retrato um pouco tardio do período histórico sob análise, o documento é primoroso na descrição institucional do modo de trabalho que envolvia a escrita, a hierarquia dos estúdios, seus processos de decisão, os modos de *gatekeeping*, as práticas dos *gatekeepers*.

Se seguirmos passo a passo do Departamento de Leitura, onde uma ideia é lançada até o momento de a produção ser aprovada, um tour nos levará do Prédio da Administração – onde está instalado o Departamento de Leitura – e por toda a indústria. Várias pessoas são designadas para o Departamento de Leitura, cuidando de trabalhos específicos, como revistas e programas de televisão. Os romances não têm nenhum departamento específico, mas são distribuídos entre um grupo de leitores. Cada artigo ou conto será resumido e entregue ao Sr. MacKena, chefe do Departamento, para aprovação. A sinopse será lida pelos produtores, diretores e pelo setor executivo. Se, por exemplo, a sinopse de um conto desperta a imaginação de um produtor quanto às suas possibilidades dramáticas, o produtor lerá, então, a história em sua totalidade, e mostrará sua ideia aos produtores executivos, e

depois haverá uma discussão sobre o orçamento, o elenco possível, os figurinos, as locações, o cenário etc.

Assim que o executivo concordar em produzir a história, o estúdio comprará a obra. Às vezes, a propriedade intelectual não pode ser adquirida, ou um roteiro ainda precisa ser aprovado pelo redator do texto original. Todas essas questões devem ser esclarecidas antes que o script venha a ser escrito. A redação do roteiro não é um trabalho feito por uma só pessoa; normalmente alguns escritores tentam formular o diálogo. [...] Antes que o roteiro possa ser carimbado como “concluído”, ele deve ser examinado por três departamentos especializados. Se nenhum dos tratamentos do roteiro for satisfatório para o produtor ou diretor, alguém de fora do estúdio poderá ser contratado para o trabalho, mesmo que haja um número de cinquenta escritores sob contrato.¹²

Como se percebe, já havia uma subdivisão entre o Departamento de Leitura e o Departamento de Estória. No entanto, o que chama a atenção é como o primeiro é destinado a detectar e se sintonizar com o mercado de histórias e narrativas que estava na mídia impressa ou nos lançamentos de livros: revistas, romances, novelas, contos, peças na Broadway etc.

Na descrição de Monica Kaufmann, depreende-se também como havia um fluxo de leitura das sinopses, de modo a ela alcançar produtores, diretores e executivos. Antes de o roteiro começar a ser escrito, ele precisaria ser submetido a

¹² Monica Kaufmann. “Report on MGM”, p. 2.

julgamentos sobre sua viabilidade. Orçamento, direitos autorais e outros critérios eram avaliados como fatores importantes no processo decisório. No final, Kaufmann reforça algo já conhecido e bem analisado: o roteiro é seguidamente *escrutinado* e passa por três departamentos.

Numa descrição complementar à de Kaufmann, David Bordwell salienta como o fluxo de escrita dentro dos estúdios também tinha várias idas e vindas, as quais eram basicamente reguladas por encontros periódicos, nas conferências de histórias. Ademais, Bordwell mostra como havia um ambiente de troca, de sobreposição e adição de estratos de escrita. Concentrado na sua investigação sobre as experimentações narrativas da Hollywood dos anos 1940, Bordwell compartilha um retrato mais detalhado sobre a divisão do trabalho de escrita nos estúdios, ou seja, o contínuo escrutínio aos quais os roteiros eram então submetidos.

A mistura de disciplina industrial, rivalidade e troca formal era evidente nas rotinas de escrita de roteiros. Normalmente, o estúdio comprava uma propriedade ou uma história original e, em seguida, designava um escritor para produzir uma sinopse. O produtor discutia o assunto com um escritor, depois, em uma “conferência de história”, outros tomadores de decisões ofereciam sugestões. Um escritor era escolhido para preparar o tratamento, uma peça semelhante a uma novela com cerca de cinquenta páginas. Mais conferências de histórias eram seguidas por rascunhos de roteiros, com mais notas dos produtores. A qualquer momento, outros escritores

*poderiam ser trazidos, seja como substitutos, seja como especialistas. Havia roteiristas concentrados apenas no diálogo, outras na situação, nas gags, além de roteiristas de continuidade e responsáveis por fazer o polimento. “Era como assentar piso de linóleo”, disse Dorothy Parker, “diferentes pessoas trabalhando em pequenos quadros diferentes”. Eventualmente, um roteiro de filmagem se materializava, mas mesmo assim era submetido às revisões durante a filmagem e a pós-produção.*¹³

Altamente dividido, o trabalho do escritor e do roteirista em Hollywood era controlado e supervisionado pela logística hierárquica dos estúdios. Um produtor, por exemplo, poderia acelerar, desacelerar ou alterar o ritmo e os rumos de determinada estória, fosse ela original ou adaptada. Os escritores também se dividiam em especialidades. Havia os peritos em diálogos, os mais concentrados em cenas finais, em piadas, nas sequências dos encontros amorosos, nos desfechos eletrizantes, os que elaboravam o roteiro pronto para a filmagem, ou, por fim, os roteiristas mais detidos nas revisões e nos polimentos do roteiro.

Embora sejam fundamentais, todas essas informações de Bordwell e Kaufmann descrevem somente o fluxo dos roteiros que seguiam inevitavelmente para as filmagens. Não há problema algum nessa ênfase, muito pelo contrário. No entanto, ela pouco explica dos motivos, meandros e mesmo dos mecanismos que guiavam as decisões de abandonar

13 David Bordwell. *Reinventing Hollywood: How 1940s Filmmakers Changed Movie Storytelling*, p. 33.

projetos em andamento. É nesse ponto preciso que se encontra o papel e a relevância única dos roteiros não filmados.

Numa planilha de organização da unidade de produção da MGM que estava sob seu comando entre 1942 e 1943, Dore Schary chama e nomeia seus roteiros não filmados de “projetos abandonados e histórias inativas”. Interessantes e reveladoras, essas planilhas apresentavam colunas contendo apreciações e descrições do “tempo de escrita” dedicado a cada projeto, às vezes contabilizado em semanas ou até meses, os custos do copyright, no caso de se tratar de adaptação, entre outros detalhes orçamentários. Naquele biênio foram dispendidos (ou investidos) 226.482,95 dólares nesses projetos descartados. A quantia era considerada parte de uma aplicação financeira dos estúdios em futuros lançamentos comerciais.

A planilha não compartilha precisamente as causas do “abandono” ou da “inativação” das histórias. Chama atenção uma quantidade bastante expressiva de roteiros não filmados, que também era parte da divisão de trabalho característica do estúdio. A planilha não apenas comprova o costume de lidar com “roteiros não filmados”, como os torna visíveis, mostra a constante presença do abandono de histórias no modo de trabalho dos Departamentos de História. Projetos desdenhados, descartados, e histórias inativas grifam a existência de um vasto volume de criatividade, ideias, enredos e argumentos que eram desenvolvidos, mas quedavam incompletos, fragmentários, parciais. Além do mais, o abandono e a inativação das histórias eram certamente a última etapa, o momento limite, o limiar do *gatekeeping*. O produtor e sua equipe preferiam não realizar aqueles projetos,

1942 - 1943

ABANDONED AND INACTIVE STORIES

TITLE	WRITERS' TIME	WRITERS' COST	BOOK COST	OTHER COSTS	TOTAL
1. WARRIORS AT HOME	6 mos 23 dys	\$18,212.49		\$28,814.04	\$47,026.53
2. ROAD HOME	12 wks 5 dys	5,933.32		2,921.43	8,854.75
3. MR JONES DISCOVERS AMERICA	1 yr. 4 mos	14,845.80	\$750.00	13,492.27	29,088.07
4. FEAST OF REASON	14 wks 3 dys	12,000.00	2,750.00	4,962.03	19,712.03
5. P-38	2 wks 2 dys	462.50		415.07	877.57
6. MEDAL FOR SERGEANT BURNS	3 mos 3 wks	8,400.00		2,574.27	10,974.27
7. LIBERTY SHIPS	7 mos 3 wks	16,860.00		11,963.15	28,823.15
8. TURPS PLAY CUPID	2 wks	1,600.00		215.84	1,815.84
9. TWO AGAINST TOMORROW	5 wks 4 dys	4,250.00	7,500.00	8,114.75	19,864.75
10 SNATCHING OF BOOKIE BOB	3 mos	13,262.50	8,250.00	4,204.25	25,716.75
11 SHE DIED A LADY		6,825.00	7,500.00	3,637.56	17,962.56
12 MOJAVE KID		4,700.00	5,000.00	4,359.32	14,059.32
13 WOMEN OF THE REICH		600.00		519.04	1,119.04
14 EXCURSION *		466.67		121.65	588.32
TOTALS		<u>\$108,418.28</u>	<u>31,750.00</u>	<u>86,314.67</u>	<u>226,482.95</u>

*There is a book cost of \$125,000 on Excursion.

Planilha da MGM de valores
investidos em roteiros não filmados.

pois não estavam suficientemente seguros para investir mais tempo, trabalho e recursos financeiros numa narrativa que não chegara a convencer que deveria ser levada adiante.

Quando, em julho de 1948, foi confirmado como diretor-executivo da MGM, Dore Schary continuou a realizar reuniões decisórias de forma periódica. Com documentos sistemáticos e bem-organizados, Schary costumava guiar as palavras finais sobre os conjuntos de filmes que seriam anualmente produzidos por três variáveis. Primeiro, o andamento do projeto, o ponto em que estava o roteiro dentro do Departamento de Estória. Em seguida, a questão do elenco; decisiva e seminal, a escolha de atores e atrizes seria um dos principais fatores para realizar um filme. Por fim, os diretores selecionados, adequados e disponíveis para conduzir as filmagens.

As planilhas de decisão de Schary continham essas três colunas como variáveis – o roteiro, o elenco e a direção –, orientando as decisões executivas, os orçamentos anuais, assim como os filmes em que estúdios e produtoras deveriam investir. Muitas vezes um roteiro pronto aguardava um tempo para encontrar o casting e o diretor ideal. Em outras, a produção ajustava-se ao contexto e às circunstâncias. Nesses casos (como destaquei na atuação de David O. Selznick), o ofício dos produtores era justamente realizar mediações entre as unidades de produção e os profissionais que atuavam dentro e fora do estúdio. No entanto, essa procura só começava depois do roteiro previamente consolidado, como é próprio do modelo *blueprint*.¹⁴

14 É comum também encontrarmos diretores que trabalhavam nos roteiros. Quando isso ocorria, em geral se tratava de figuras já renomadas, que

As barreiras, interrupções, os ajustes e os limites – éticos, narrativos e dramáticos – impostos pelos estúdios ocorriam sobretudo nessa etapa do roteiro. O cerne do *gatekeeping*, em outras palavras, era essencialmente um estágio que acontecia entre a escrita, os relatórios e as discussões características das conferências de estória.¹⁵ Há, portanto, uma diferente tipologia de filmes inacabados, abandonados, não produzidos, incompletos, alterados, interrompidos.

No caso do *gatekeeping* interno, há crivos e ajustes que visam à manutenção da autoimagem do estúdio, trata-se de administrar uma assinatura, um selo, um padrão de narrativa, um valor de qualidade, de aposta, risco, escolha, além da ênfase em determinados gêneros, formatos narrativos, grupo de atores, estilos e formas de comportamento. Esses procedimentos revelam julgamentos e avaliações essencialmente estéticos e muitas vezes no limite moral daquilo em que o estúdio poderia apostar, para tentar prever e se arriscar no futuro contato do filme com o público.

No *gatekeeping* externo, que formata uma dinâmica de autocensura, os filtros funcionam de modo bastante diferente. Nos anos 1940, havia muitas negociações entre os estúdios e o escritório do Código Hays, visando regular os aspectos morais mais polêmicos que as películas poderiam, eventualmente, abordar.¹⁶ Esses fatores mais externos de ajuste e barragem dos projetos tinham o próprio sistema

havam sido contratadas, no início de carreira, como roteiristas e que também atuavam próximo das produções.

¹⁵ Claus Tieber. *Schreiben für Hollywood: das Drehbuch im Studiosystem*.

¹⁶ Sherin Chinen Bise. *Film Censorship: Regulating American's Screen*.

de Hollywood e do seu contato com o público como forças motrizes, articulações e negociações institucionais, que exigiam, cada qual ao seu modo, uma gama de diferentes arranjos e adaptações. Essa faceta do *gatekeeping* externo é mais social, eminentemente política, e permeada por complexas reformulações. Isso significa que há um espaço de negociação, rodadas, encontros, indicações de alterações no roteiro, na estória ou no arco do personagem. Essa face social do *gatekeeping* permite pensar num sistema de censura que é permeado pela autorregulação.¹⁷

No romance *O último magnata*, um dos seus retratos mais famosos sobre Hollywood, F. Scott Fitzgerald afirma que até seria possível tentar ignorar Hollywood com um certo sentimento de desprezo sobre aquilo que não se entende. No século 20, no entanto, Hollywood tornou-se um fenômeno robusto, mundial, cuja influência era inescapável. Ao se enfatizarem os filtros internos e externos ao *gatekeeping*, emerge uma Hollywood com uma rede tão intrincada e poderosa que envolvia até mesmo seus mais poderosos e reconhecidos agentes. Produtores, executivos, roteiristas, atores e diretores tampouco eram exceções no campo de força gravitacional que singularizava Hollywood. Era necessário

17 Ver: Lilian Ross. *Picture*. A autora faz um dos mais acurados retratos dessa engrenagem de Hollywood, acompanha todos os estágios do filme *A glória de um covarde* (*The Red Badge of Courage*), lançado em 1951 e dirigido por John Huston. Nos capítulos finais, Ross se dedica a descrever os ajustes que ocorreram na película depois de filmada. Além de não participar da edição, Huston precisou se conformar com a inclusão de uma narrativa oficial, em voz sobreposta, e as interferências feitas a partir dos testes de audiência.

envolver-se e ajustar-se diante de um sistema grandioso, que a todos abarcava e que não admitia ninguém imune às regras do seu jogo. As práticas de *gatekeeping* permitem retratar formas menos óbvias e aparentes de atuação desse mecanismo de produção fílmica e iluminam, sobretudo, as engrenagens de peso e contrapeso do “gênio do sistema”.

Ben Hecht e sua divina Sarah: quando gângsteres são dândis

A DIVINA SARAH, HIBERNAÇÃO E MIGRAÇÃO DE ESTÓRIAS

“Tenho em minhas mãos um dos melhores roteiros da minha carreira.” A frase é de David O. Selznick, numa carta de 1946 enviada a Jack Warner. Selznick refere-se ao roteiro de *A divina Sarah*, projeto ao qual vinha se dedicando havia alguns anos. Em meados da década de 1940, Selznick era um produtor-executivo influente, no auge do reconhecimento. Já tinha passado pela MGM, ganhado Oscars por projetos grandiloquentes como *E o vento levou* (*Gone with the Wind*, 1939). Agora se empenhava em tocar uma nova produtora “independente”, a Vanguard Films, logo após ter fechado a David Selznick International Pictures. Jack Warner era um dos irmãos da Warner Bros., um dos estúdios que até hoje exercem hegemonia na indústria audiovisual.



Ben Hecht, c. 1945.

O roteiro que Selznick tinha em mãos era assinado por Ben Hecht. *A divina Sarah* sintetiza uma longa colaboração, parceria e mútua admiração entre Selznick e o roteirista, na época, o mais bem pago de Hollywood. Hoje bem menos conhecido do que naqueles anos, é preciso ter em mente que Hecht era celebrado como o “Shakespeare de Hollywood”, tido como o principal roteirista da meca dos estúdios americanos. Nascido em Nova York, filho de pai judeu vindo de Belarus, Ben Hecht foi

para Chicago do início do século 20. Ali, logo começou a trabalhar como jornalista. Era repórter e cobria os crimes dos famosos gângsteres na época da Lei Seca e de uma árdua violência urbana.

Ainda jovem, ele embarcou na carreira literária. Suas reportagens inspiraram os personagens de seus contos, e Hecht passou a conviver em círculos e clubes de escritores.



Entre 1914 e 1917, colaborou no periódico *The Little Review*, que tinha Ezra Pound como um dos editores – e com quem, aliás, Hecht

manteve amizade ao longo da vida. Versátil, lépido e camaleônico, Hecht era fruto da profissionalização do escritor americano na aurora do século 20. Escrevia por encomenda, cumpria prazos e tinha uma ampla rede de clientes: revistas, jornais, a Broadway, as editoras.¹

Em 1927, Joseph Sternberg dirigiu *Paixão e sangue* (*Underworld*), originalmente um conto do próprio Hecht. Percussora dos filmes de gângster, essa obra não apenas deu

Clive Brook e Evelyn Brent em cena do filme *Paixão e sangue* (*Underworld*, 1927), adaptação do conto de Hecht, que lhe rendeu o Oscar de Melhor História Original.

¹ Para as biografias de Ben Hecht, ver: William MacAdams. *Ben Hecht: a Biography*; e Adina Hoffman. *Ben Hecht: Fighting Words, Moving Pictures*. Hecht também escreveu uma importante autobiografia que vale a pena ser consultada por quem quiser entender e pesquisar a Hollywood do seu período: Ben Hecht. *A Child of the Century: The Autobiography of Ben Hecht*.





Cenas do filme *A última hora* (*The front page*, 1931).



O cartaz original do filme de 1931.



um Oscar a Hecht, o filme de Sternberg animou-o a ir viver em Hollywood. Endividado e convidado por seu

amigo Herman Mankiewicz, com quem compartilhava a aspiração de uma carreira de dramaturgo na Broadway, Hecht se dispôs a iniciar uma nova etapa da vida em Los Angeles.

Em 1928, escreveu com Charles MacArthur a peça *The Front Page*, que estreou com sucesso na Broadway, em Nova York. O drama revelou-se um marco no teatro americano moderno. Poucos anos depois, a peça transformou-se no filme *A última hora* (*The Front Page*, 1931), de Lewis Milestone. Além de retratar o cotidiano de uma redação de jornal, Hecht e MacArthur conferiam certa aura mítica e trejeitos de dândis aos gângsteres.² No filme, há muita experimentação com o espaço diegético, o som e o ritmo narrativo.

Cena de *Sócios no amor* (*Design for Living*, 1933), com Miriam Hopkins no centro, Gary Cooper à direita e Fredric March à esquerda.

2 Anos depois, Howard Hawks partiu de um remake da peça e do filme e dirigiu o clássico *Jejum de amor* (*His Girl Friday*, 1940).



Nos roteiros dos anos 1930, na era dos filmes pré-Código, Hecht estava bem

à vontade.³ Com Ernst Lubitsch, colaborou na comédia *Sócios no amor* (*Design for Living*, 1933),⁴ num prenúncio das estórias de *ménage à trois*, provocadoras e que fazem da bigamia um elemento de riso irônico, a despeito de qualquer condenação moral. Até westerns canônicos, como *No tempo das diligências* (*Stagecoach*, 1939), de John Ford, passaram pela sua pena. Aos poucos, Hecht, o escritor, aprendeu como valorizar o trabalho de roteiro e foi um dos primeiros profissionais a exercer o ofício de polimento

Cena de *No tempo das diligências* (*Stagecoach*, 1939), um roteiro de western com a supervisão de Hecht.

3 Sobre a Hollywood na era pré-Código, ver: Thomas Doherty. *Pre-Code Hollywood*; e Sheri Chinen Bise. *Film Censorship: Regulating American's Screen*.

4 Há um quê autobiográfico nesse roteiro de Hecht, já que ele viveu um tempo como bígamo e transpôs comicamente para a tela os ares leves e verossímeis da situação. Ver, a esse respeito: William MacAdams. *Ben Hecht: a Biography*.



às vésperas das filmagens, que consistia em dar a redação final ao último tratamento do roteiro, considerando ajustes dramáticos.

Cena de *A vergonha de uma nação* (*Scarface*, 1932), um filme de gângsteres com versão final do roteiro assinada por Ben Hecht.

É célebre o caso de *A vergonha de uma nação* (*Scarface*, 1932), de Howard Hawks, quando Hecht recebeu o roteiro poucos dias antes do início das filmagens e elaborou o *final draft* imprimindo as antológicas sequências de abertura e desfecho.⁵ Além de amigo de Al Capone, como reza a lenda, Hecht teria pedido a Hawks para que enviasse uma cópia do filme a Chicago antes da estreia. Al Capone não apenas amou a película como passou a exibi-la com frequência para seu grupo de gângsteres. O que era a representação de uma época tornou-se um inusitado motivo de orgulho do personagem, da persona, da pessoa que inspirou as feições dramáticas do protagonista Tony Camonte.

⁵ Ibidem.



Ben Hecht (à direita) jogando gamão com o parceiro Charles MacArthur, 1935.

O estilo dramaturgico de Ben Hecht foi essencial para consolidar as dinâmicas entre gêneros e personagens na Hollywood dos anos 1930. Se Hollywood oscilava entre a punição moral e as pulsões amorais – tão bem candelenciadas pelas experimentações na era pré-Código –, Hecht soube explorar com maestria o vigor dessas oscilações. O dandismo de *A vergonha de uma nação* criava fascínio, a despeito de retratar um criminoso. Em *Sócios no amor*, Gilda (Mi-

riam Hopkins) declara que ama igualmente o pintor George (Gary Cooper) e o dramaturgo Tom (Frederich March). Propõe, então, um acordo de “cavalheiros”. Viverão juntos, mas sem sexo. A ironia é tamanha que a verve cômica pulsa juntamente com seus desafios éticos.

Ironia, cinismo, dandismo, amoralidade e insolência – essas são algumas das críticas de costumes que Hecht fazia. Ele ajudou a consolidar gêneros essenciais da Hollywood

clássica, como a *screwball comedy* ou a comédia de costumes, o filme noir e as narrativas de gângsteres. Juntamente com essa atuação, havia uma vontade, inclusive, de realizar produções fora de Hollywood, em Nova York, onde ele preferia morar. Nos anos 1930, começou a dirigir alguns filmes nos estúdios da Astor Films, sempre em parceria com Charles MacArthur. Fizeram juntos cinco filmes na Astor, como *O energúmeno* (*The Scoundrel*, 1935) e *Anjos da Broadway* (*Angels over Broadway*, 1940), entre outros.⁶ As películas não foram sucessos comerciais, mas valorizaram a escrita de Hecht. São obras com certo teor experimental, que hoje seriam reconhecidas como um tipo de cinema independente de um escritor-cineasta. Embora sejam bem diferentes entre si, esses filmes evidenciam a aguda consciência que Hecht tinha do espetáculo. Ele fazia da metalinguagem possível uma forma de espalhar auto-críticas à maquinaria de Hollywood.

A relação de Hecht com os produtores era marcada por certo senso de oportunidade. Com os anos, ele passou a recusar convites para desenvolver argumentos de estórias em que não acreditasse. Quanto mais próximo da filmagem, mais caro era seu trabalho. O valor do seu passe e de sua escrita aumentavam em termos exponenciais. Com essa tática, Hecht tornou-se um dos primeiros roteiristas

6 Hecht dirigiu sozinho os seguintes filmes: *Soak the rich* (1936), *O espectro da rosa* (*Specter of the Rose*, 1946), *Actors and Sins* (1952). Assim como ocorreu com Frances Marion e Billy Wilder (que depois se tornou apenas diretor), Hecht oscilou algumas vezes entre o papel e a tela e, em seu caso, por um longo período.

a ter um escritório autônomo, com secretários, estagiários e colaboradores próprios, vendendo seus roteiros para diferentes estúdios. Ele entendeu, retratou, zombou e lucrrou bastante com essa dinâmica dos estúdios. Soube como poucos driblar os ardis do *gatekeeping* e dos *gatekeepers*. Quando a Hollywood de “ouro” começa seu declínio, Hecht se diverte ao escrever sobre o lado tacanho do ambiente profissional de Los Angeles.

Em *I Hate Actors*, ele retrata um roteirista que aprende como lucrar o máximo possível com os estúdios.⁷ Sua tática era o esnobismo. Com seu bom-humor, Hecht enfatiza, num irônico “manifesto”, como escrever resvalaria num processo criativo nitidamente erótico; uma musa que escapava às réguas, planilhas e às engrenagens burocráticas dos procedimentos de escrita coletiva dos estúdios.

Escrever é se apaixonar por algo – uma ideia, um clima, alguns personagens. Na verdade, é se apaixonar por si mesmo, desmaiar, tremer, enxergar com olhos úmidos sobre as maravilhas – as maravilhas veladas – em seu próprio cérebro. Quando você escreve um livro, um poema, uma peça, ou mesmo um bom anúncio, você se torna um pouco místico e surge em você uma estranha onda de poder e ternura. É como fazer amor com uma linda mulher. Bem, imagine então que escrever é como fazer amor com uma doce mulher. Imagine como você se sentiria se, enquanto estivesse fazendo amor, um homem de aparência grosseira entrasse

⁷ Ben Hecht. *I Hate Actors*.

na sua toca da sedução e dissesse: “Essa garota é linda, mas você não tem pegada. Ponha a mão no outro ombro dela”. Sem perceber, você obedece. Aí, um segundo crítico fumando um grande charuto e se abanando entra com um chute na porta e, de repente, grita: “O que você está fazendo com aquela garota adorável? Isso não é jeito de fazer amor com ela. O que você precisa é colocá-la de cabeça para baixo. Pronto – agora você consegue algo”. Esses críticos são os produtores, gênios não identificados, diretores, chefes etc., que fervilham em todos os estúdios. Você pode perguntar: por que eles chegariam te perturbando enquanto você está fazendo amor e o que eles ganham com isso? Eu vou te dizer por que, e o quê. Todo mundo odeia escritores [...]. Caro leitor, digo a você que Orfeu está acorrentado e Aristóteles sentado em uma ratoeira. Na supervisão desajeitada da escrita, praticada pelos sádicos e malucos chefes de Hollywood, está a resposta para os problemas de Hollywood. Você não pode fazer amor na vitrine da Macy’s, com seis vitrinistas te assistindo em suas várias posições.”⁸

Vigiada, supervisionada, metrificada em termos às vezes absurdos e com notáveis prejuízos estéticos, a escrita nos estúdios de Hollywood, nesse irônico retrato de Hecht (ao mesmo tempo machista e denunciando aspectos da cultura machista de Hollywood) evidencia suas falhas. Em poucas palavras, ele ressalta a necessidade de liberdade criativa para o escritor. Somente escrevendo sem ser ceifado de

⁸ Ben Hecht. *Hecht Releases a Manifest*.

forma inútil, e muitas vezes obtusa, é que o escritor conseguiria libertar Orfeu das correntes criadas pelos estúdios de Hollywood. No entanto, e de forma contraditória, Hecht sentia essa liberdade pulsar na autonomia dada por alguns estúdios. É o caso de seu encontro com Selznick.

Logo após anunciar, abrir e implementar seu novo estúdio, David O. Selznick convidou um grupo de atores, diretores e roteiristas de renome para estabelecer, segundo ele, um novo padrão de arte dentro do sistema de Hollywood.⁹ Selznick contratou talentos, como Alfred Hitchcock, que consolidaram a transição da Inglaterra para os Estados Unidos. Ingrid Bergman era a atriz que vinha da Europa. No campo do roteiro, Selznick insistia em ter Ben Hecht como seu principal colaborador. Esse valioso trio foi essencial para inovar no campo da dramaturgia, da encenação, da produção – pois Selznick, a seu modo, também ousava. Parte dos rumos do estilo cinematográfico de Alfred Hitchcock resultaram dessa colaboração.¹⁰

Parte do estilo dramático de Hecht – e da sua influência – consolidou-se na sofisticação da construção de suas personagens femininas. Com essa equipe composta de Hecht, Hitchcock e Ingrid Bergman, Selznick produziu obras clássicas como *Quando fala o coração* (*Spellbound*, 1945) e *Interlúdio* (*Notorious*, 1946). Embora apenas ocasionalmente esses filmes circulem entre os mais célebres desses talentos, os dois apresentam um instigante ponto em comum: as construções das personagens femininas. Seja em *Quando*

⁹ Thomas Shatz. *O gênio do sistema*.

¹⁰ Ibidem, sobre a colaboração de David O. Selznick com Alfred Hitchcock.

fala o coração, seja em *Interlúdio*, o protagonismo feminino apresenta convergências e certos ares mais complexos do que a figuração estereotipada – e deliberadamente machista – que muitas vezes caracterizava as personagens femininas nos filmes hollywoodianos dos anos 1930, sobretudo aquelas que emergiram depois da implementação do Código Hays. Os desejos femininos passaram a flertar com uma faceta inconsciente. Começava o modismo hollywoodiano de levar às telas as teorias de Freud e as práticas psicanalíticas. Nessa toada, esses preceitos eram traduzidos em situações dramáticas, encenações e atuações.¹¹

Em *Quando fala o coração*, Constance Petersen (Ingrid Bergman) trabalha numa comunidade terapêutica em Vermont. Ela é a única mulher psicanalista do seu grupo. Séria, estudiosa e atenta no trato com os pacientes, revela-se um tanto isolada e pacata. Ocorre uma substituição na direção do hospital, que passa a ser comandado por Anthony Edwards (Gregory Peck), psicanalista que causa estranhamentos logo na chegada por ser muito jovem para a posição. Constance desconfia de que ele seja um impostor e descobre que é acometido por uma recorrente fobia – eis aí um tema que Hitchcock, posteriormente, explorou com maestria. Em poucos encontros, os dois se apaixonam.

Hecht e Hitchcock exploram bem o jogo de sugestões e transferências nessa comunidade de psicanalistas e terapeutas. Cada conversa soa como uma sessão de análise,

¹¹ Ver: Stanley Cavell (*Contesting Tears: The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*) sobre representação feminina e psicanálise na Hollywood clássica.



Contracenando com Gregory Peck, Ingrid Bergman interpreta uma psicóloga em *Quando fala o coração* (*Spellbound*, 1945).



oscilando entre quem analisa e quem é analisado, entre quem é o sujeito e quem seria o objeto do desejo. Intrigada pelo suspense da fobia de Edwards, Constance passa a analisar os sonhos do jovem com a ajuda de Alexander Burlov, seu mentor. Os sonhos são clássicas cenas de desejos recalçados e de acontecimentos pós-traumáticos. Hoje, soam como clichês. Olhos, cortinas, jogos de cartas, um homem caindo de um prédio e outros eventos que deixam de ter aspecto obscuro para ganhar maior cadência dramática. Com direção artística de Salvador Dalí, o sonho revela pistas do crime, do qual Edwards fora testemunha ocular.¹² Na sua análise do sonho, Burlov realça um desejo pulsante entre Edwards e Constance e acaba sugerindo novas provocações, tipicamente psicanalistas.

Constance – nesse retrato de Hecht, Hitchcock e Bergman – ainda é uma mulher relativamente comedida, mas que precisa assumir seu desejo para viver a felicidade de uma paixão. Faz parte de uma galeria de retratos femininos que, embora mais recatados, não apagam seus desejos nem jogam com eles no paradigma, às vezes perverso, das *femme fatales*. É uma representação intermediária, que acena para pulsões femininas, mas ainda requer certa autoridade

¹² Em 1945, o pintor Salvador Dalí muda-se para Los Angeles, a convite de Hitchcock. O chamado era para elaborar os cenários das sequências oníricas de *Quando fala o coração*. O diretor inglês queria captar o brilho das imagens de Dalí, sobretudo nas sequências do sonho. Embora fosse uma colaboração pontual, o papel que os olhos, o olhar e a psicanálise passaram a desempenhar tanto em Dalí quanto em Hitchcock também realça a mútua influência entre o pintor e o cineasta.

masculina para acolhê-las e legitimá-las, sobretudo no papel desempenhado por seu tutor e orientador.¹³

Num filme como *Interlúdio*, essas tintas tornam-se mais complexas e deliberadamente polifônicas. Alicia Huberman, outra protagonista interpretada por Ingrid Bergman, inicia a estória como uma mulher liberal, com veios alcoólatras. Ao se apaixonar por T. R. Delvin (Cary Grant), acaba se lançando num submundo policialesco. A sequência inicial do encontro dos dois protagonistas é digna de nota. O rosto e o corpo de Delvin aparecem deliberadamente na sombra, de costas para a câmera. O que se realça é o olhar de Alicia. Em certo momento, ela chega a expressar um interesse direto em Delvin, chamando-o de atraente.

O desejo pelo outro revela-se como uma imagem escura para o espectador. A narrativa prossegue. Após serem abordados por um policial numa estrada, porque Alicia dirigia claramente acima da velocidade permitida, descobre-se que Delvin, na verdade, é um policial federal que trabalha com investigações. Sua missão, agora, é cooptar Alicia para coletar informações sigilosas no Brasil. Nesse país há negócios escusos sendo realizados por agentes nazistas, com quem o pai de Alicia, condenado logo na primeira sequência do filme, relacionava-se.

Afora essa trama detetivesca, Delvin e Alicia passam a viver um romance, ainda que às escondidas dos policiais.

13 Nenhum dos roteiros aqui analisados passariam, por exemplo, no conhecido teste de Bechdel, que visa averiguar se uma personagem mulher teria autonomia representativa em filmes narrativos. Sobre o teste de Beschdel, ver: <https://en.wikipedia.org/wiki/Bechdel_test>.

Camaleônica, Alicia perpassa e atravessa velozmente vários dos arquétipos femininos cinematográficos daquele período. De mulher livre e destemida, ela passa a atuar como espiã, próxima da *femme fatale*. Quando chega ao Rio de Janeiro, no entanto, quer ficar noiva de Delvin, convida-o para beber champagne e se alegra em cozinhar. A trama fica mais complexa e arriscada quando, para obter as informações necessárias, Alicia precisa se casar com Alexander Sebastian (Claude Rains). Isso torna arriscado o romance entre ela e Delvin, os dois vivem uma relação perigosa e conturbada, permeada por pulsões acentuadas, alinhavadas dramática e cenicamente num ritmo que cativa.

Hábeis, Hecht e Hitchcock jogam mais luz sobre o ciúme masculino. Delvin precisa se conter para não sucumbir às paixões, aos seus medos e à vontade de ter Alicia sempre perto de si. O ciúme do homem, de Delvin, nesse caso, não é tratado como uma vontade de controle da mulher e do mundo feminino, mas de resguardar a figura feminina, seu afã de desejo, dos jugos de um espúrio jogo masculino. Se o homem, nessa estória, começa como o sujeito racional, o polo pouco a pouco vai se diluindo até Alicia assumir esse papel no prosscênio da casa onde vive com Alexander Sebastian. Paradoxalmente, ela é socorrida no final pelo próprio Delvin, de modo que o enredo acaba por sucumbir à desgastada convenção da moça salva pelo homem amado. Ainda que polivalente, creio que esse retrato traçado por Hecht e Hitchcock seja digno de realce, e tenha influenciado suas carreiras nos filmes subsequentes.¹⁴

14 Centrais nas mudanças e nos instantes de guinada estética e dramática

Essa complexa elaboração de protagonistas mulheres também é encontrada em alguns dos roteiros não filmados de Ben Hecht. Em *A divina Sarah e Joana d'Arc* (*Joan of Arc*, 1946),¹⁵ essas feições psicológicas são acrescentadas dos tons épicos que marcam as produções de Selznick. Tanto Sarah Bernhardt quanto Joana d'Arc são personagens densamente ancoradas no contexto de reconstrução de um passado de adornos míticos. Em outras palavras, são biografias que tentam jogar luz sobre aspectos psicológicos complexos, mas que não deixam de empregar tintas históricas mais abrangentes.

Escrito entre os primeiros meses de 1944, o roteiro de *A divina Sarah*¹⁶ tinha todo o aparato de pesquisa da Vanguard Films daqueles dias para propiciar – ao filme e aos espectadores – uma verdadeira sensação de história, de *biopic*, de obra biográfica. Sarah Bernhardt também parecia uma personagem pronta, e mesmo ideal para as inquietações de Hecht. Era amoral, iconoclasta, famosa,

em Hollywood, essas colaborações entre Hecht e Hitchcock evidenciam, por exemplo, um flerte com melodramas e tons mais complexos na caracterização psicológica das personagens femininas.

15 Dois anos depois, em 1946, Hecht escreve uma primeira versão de *Joana d'Arc*. Selznick, no entanto, transferiu os direitos do roteiro para Walter Wanger, com roteiro agora de Maxwell Anderson e Andrew Solt. O filme teve estreia em 1948, com direção de Victor Fleming e Ingrid Bergman no elenco.

16 Inicialmente, o roteiro tinha o título de *The Sarah Bernhardt Story*; a metáfora divina foi chegando aos poucos e se intensificando ao longo das adaptações.

judia,¹⁷ presunçosa com as autoridades vigentes e, em algumas passagens, tinha arroubos irracionais realmente fascinantes, o que a aproximava dos gângsteres que Hecht tão bem retratou e transferiu para as telas.

Na epígrafe enviada com o roteiro, Ben Hecht ressaltava que a própria Sarah Bernhardt se reconhecia como uma criatura essencialmente ficcional. Ele retratou uma atriz lembrada e imaginada.

*Patriota, artista, aventureira – e a mais elétrica atriz de todos os tempos –, esta era a Sarah Bernhardt. Por cinquenta anos seu nome foi símbolo de arte, valor, amor e escândalo. Não há dois homens que conhecessem a mesma Sarah. Não há dois biógrafos que concordem sobre os fatos da sua vida ou a natureza da sua alma.*¹⁸

Hecht adiciona mais uma página nessa lenda chamada Sarah, um novo estrato de escrita nesse palimpsesto, nas mil e uma histórias que compõem seu caleidoscópio.

O roteiro de Ben Hecht enfrentou um processo de *gatekeeping* externo. Houve uma aversão por parte do escritório de O. Breen e uma competição com outros estúdios.¹⁹ Curiosamente, o roteiro de *A divina Sarah* inicia-se

¹⁷ O período de criação de *A divina Sarah* coincide, na biografia de Ben Hecht, com seu engajamento político sionista e de combate ao antissemitismo. A esse respeito, ver: Adina Hoffman, *Ben Hecht: Fighting Words, Moving Pictures*.

¹⁸ Ben Hecht. *Prefácio ao roteiro de A Divina Sarah*.

¹⁹ Ben Hecht gozava de outro tipo de tutela e vigília durante seu processo de escrita. Embora fosse escrutinado pela equipe de Selznick, era o pró-

2/24/1944

FOREWORD

Our story is out of the One Thousand and One tales that have made the legend of Sarah Bernhardt.

It is compounded of history, gossip, and invention. It is an attempt to give outline to the fantasy in which she lived. It is an effort to capture the glamor of the woman who was called The Divine Sarah because her genius did not seem of this earth.

Patriot, artist, adventuress - and the most electric actress of all time - these were Bernhardt. For fifty years her name was a symbol of art, valor, love, and scandal. No two men knew the same Sarah. No two biographers agree on the facts of her life or the nature of her soul.

"I am a creature of fiction," Sarah cried to one of her biographers.

We add another page.

Here, then, is a Bernhardt remembered and imagined.

Prefácio de Ben Hecht ao roteiro de
A divina Sarah.

com uma cena de julgamento. Ouve-se a frase: “Eu acho esse gentleman inteligente demais para ser um crítico de teatro”. Quem fala é um juiz. A plateia ri da chacota. Mayan, no entanto, o citado crítico, toma a palavra. Ele quer justiça para a Comédie Française pela forma caluniosa como foi tratada por Sarah Bernhardt, exige uma indenização de 100 mil francos por danos morais. Logo na sequência de abertura, portanto, Sarah Bernhardt é ré, mas ela não comparece ao seu julgamento, deixando que o advogado a represente.

Veloz, envolvente, o roteiro de Hecht alterna os depoimentos sobre Sarah Bernhardt com flashbacks que, sucintos, vão apresentando a atriz aos espectadores. O julgamento, porém, soa um tanto esdrúxulo, exagerado, desnecessário. Numa das sequências que o entrelaça às memórias, Sarah Bernhardt recebe a visita de Madame Dreyfus e de Émile Zola. Em pauta: o antissemitismo francês do século 19. Essa tessitura não é casual, e faz com que Hecht aproxime este, e outros tantos julgamentos de Bernhardt, ao conhecido caso Dreyfus, que remete a uma intensa polêmica envolvendo os militares, a Justiça e um ato deliberado de perseguição a profissionais judeus. Acusam Sarah Bernhardt de ter sido espiã alemã, exatamente a mesma denúncia urdida contra Dreyfus.

Afeita a controvérsias, a Sarah Bernhardt de Hecht extravasa sua fama de atriz. Para ele, Sarah joga teatralmente com o mundo social do seu tempo. Ela tem consciência

prio produtor-executivo quem fazia diretamente as conferências de histórias (*conference stories*) com o roteirista.

do valor da sua presença (e, conseqüentemente, da sua ausência) em qualquer palco, seja no tablado, numa tribuna, na fala diante de uma plateia de admiradores que a recebem no aeroporto, seja após uma turnê pelo mundo. Na sequência a seguir ela foi convidada para realizar uma apresentação para a rainha Vitória, num momento em que França e Inglaterra atravessavam um delicado imbróglio diplomático.

DISSOLVE para o tribunal. Uma nova figura está no banco das testemunhas. É um cavalheiro barbudo e de aparência erudita. Ele está falando quando vamos até ele. Seu nome é Dufrene.

DUFRENE

Tive o privilégio, como crítico dramático do Mercury, de viajar a Londres na companhia de cinco de meus colegas para assistir à performance de Sarah Bernhardt no Teatro de Vossa Majestade. Fizemos a viagem porque a ocasião era de extrema importância política e também artística. Bernhardt era, por assim dizer, não apenas uma atriz, mas também uma embaixadora da boa vontade francesa. Ela fez um sucesso sensacional com o público inglês. Sua aparição perante a rainha Vitória e a aristocracia da Inglaterra poderia ser considerada uma página feliz na história franco-britânica.

Dissolvemos para uma suíte de hotel em Londres. Cinco críticos – quatro deles barbudos – estão presentes. Eles estão sentados, esperando. A voz da testemunha entra em cena.

DUFRENE

Chegamos à tarde da estreia para autoridades.

Toda Londres estava animada com o evento que se aproximava. Estávamos esperando para cumprimentar a nossa atriz-embaixadora quando...

A voz para. Uma porta da suíte se abre e Bernhardt entra na sala. Ela está acompanhada por Guerard, seu confidente e camareiro – e por seu filho, Maurice, um menino de quatro anos.

BERNHARDT

Leve-o para o quarto dele, Millea. Vá com Millea, querido.

MAURICE

Sim, mamãe. Você vem?

BERNHARDT

Daqui a pouco, Maurice.

Millea leva a criança para fora da sala. Bernhardt sorri atrás dele. Quando a porta se fecha, sua expressão muda. Seu rosto fica sério. Os críticos estão todos de pé.

BERNHARDT

Por favor, sentem-se senhores.

Eles se sentam. Um por um.

BERNHARDT

(cont.)

Lamento ver vocês aqui. Lamento que tenham vindo para Londres. Não subirei ao palco esta noite.

DUFRENE

Vossa Majestade não virá? Eu não posso acreditar nisso.
É um insulto à França.

BERNHARDT

Vossa Majestade não cancelou nada.

DUFRENE

Então você quer dizer que ela está doente.

BERNHARDT

Vossa Majestade está saudável como um cavalo. Ela estará no teatro, sentada em seu camarote real, feito ganso de pelúcia. Mas eu não estarei lá.

Os críticos ficam alarmados. Fala um crítico com barba branca.

CRÍTICO DE BARBA BRANCA

A ocasião não é propícia para uma de suas travessuras egoístas, Madame Bernhardt.

DUFRENE

Você não pode insultar o trono inglês. Como franceses, imploramos que...

BENHARDT

(raivosa)

Não vou me apresentar esta noite! Fui eu a insultada. Fui notificada de que, sob nenhuma circunstância, devo permitir que Maurice vá ao teatro esta noite. Meu filho deve ficar escondido dos olhos virtuosos daquela senhora, enquanto eu atuo. Aqui ... aqui ... leia. Um idiota de calças de cetim, um mensageiro, me entregou um bilhete.

(ela lê o bilhete)

“E, portanto, nós, como em deferência ao alto caráter moral de vossa Majestade, Madame Bernhardt, solicitamos que seu filho, Maurice, nascido fora do casamento, não esteja presente durante sua performance.”

DUFRENE

Madame, você deve considerar o ponto de vista inglês.

CRÍTICO DE BARBA BRANCA

Você não pode se retirar. É tarde demais para notificar o público.

Dissolve para uma tomada do interior do teatro. Está lotado. As pessoas estão sentadas. Volta a voz da testemunha.

DUFRENE

Discutimos desesperadamente com Madame Bernhardt. Ela saiu correndo da sala. Fomos ao teatro – incapazes de acreditar que Bernhardt cometeria esse insano insulto.

Mas...

A voz termina. O teatro escureceu. A luz subiu. Coquelin, o ator, aparece diante da cortina.

COQUELIN
(lentamente)

Vossa Majestade, senhoras e senhores. É minha dolorosa tarefa informar que nossa estrela, Sarah Bernhardt, adoeceu repentinamente e não poderá se apresentar nesta noite. Apresentaremos Phedre com outra atriz talentosa em seu lugar. Pedimos sua paciência e compreensão.

Há uma agitação no teatro. Os camarotes reais se esvaziaram. A voz da testemunha emerge conforme as cenas que ela descreve acontecem.

DUFRENE

A verdade do que acontecera se espalhou pelo teatro. As notícias do insulto a Sua Majestade começaram a esvaziar os camarotes. Em poucos minutos, todo o público estava furioso. A arrogância de Madame Bernhardt nesta noite acabou com o trabalho de dez anos da diplomacia anglo-francesa.²⁰

Após essa notável sequência, o roteiro segue com o depoimento de Madame Anjou, uma empregada de Sarah Bernhardt. Ela contará alguns casos excêntricos da atriz: sua casa parece mais um desfile de carnaval, cheia de bichos,

20 Ben Hecht. *The Divine Sarah*.

pessoas excêntricas. Há, ainda, o polêmico costume de Sarah, vez ou outra, de dormir dentro de um caixão. *A divina Sarah* é costurado por uma série de paralelismos. Sua ausência no julgamento da Comedie Française é análoga à recusa de atuar para a rainha da Inglaterra. A gana por sua condenação moral pela multidão no tribunal, e pelos julgamentos sociais, também sugere um contraponto à irracionalidade antissemita expressa durante o caso Dreyfus. É por meio dessas sofisticadas tessituras que Hecht tão bem retrata a verve iconoclasta de Sarah Bernhardt.

A atriz paira e flutua sobre os espectadores. É com gestos, atos e encenações que estão no limiar da amoralidade que Sarah Bernhardt se coloca na cena social, ao mesmo tempo que a tenciona ao máximo. Ela situa-se para além do bem e do mal das querelas diplomáticas entre os dois países, e até dos conservadores apanágios da monarquia e da rainha da Inglaterra. Hecht, nesse retrato da atriz francesa escrito por um roteirista judeu americano, exalta as forças dramáticas de uma exacerbada individualidade.

Nas notas de conferência dos seus encontros individuais com Hecht, Selznick desconfia dessa pulsão iconoclasta de uma judia orgulhosa. Nas suas observações, Selznick presumia problemas no lançamento do futuro filme em mercados e praças de exibição como a inglesa e a francesa. Suas anotações, por outro lado, seguem alguns detalhes de cenas, e Selznick, nesse caso, atua como um leitor no topo da hierarquia, o que não evitava que o roteiro fosse sabatinado por outros revisores e profissionais do Departamento de Estória.

Após essa primeira revisão, escrutínio e aprimoramento, o roteiro de *A divina Sarah* foi enviado à Motion Picture Production Code (MPPC) para ser avaliado. O principal prisma, nesse caso, é o de estabelecer uma prévia verificação da dramaturgia apresentada ao Código Hays, que regia os parâmetros morais da narrativa da Hollywood daqueles dias. No conjunto dessa documentação encontra-se uma carta de Joseph I. Breen, datada de 23 de março de 1944 (bem próximo ao ano de escrita do tratamento de *A divina Sarah* aqui mencionado). Incisivo e enfático no seu gesto de contenção, Breen informa que, diante da ênfase nas “irregularidades sexuais” de Sarah Bernhardt e de sua imoralidade – sem as compensações morais que o Código requeria –, o roteiro seria inaceitável. Na última frase da carta, Breen lamenta informar sobre essa decisão. Ele frisa que não tem outra alternativa.

O roteiro de *A divina Sarah* foi interrompido justamente no primeiro passo depois de sair do estúdio de Selznick, ao encontrar as outras molas de peso e contrapeso caras a Hollywood. Várias das cartas da MPPC realçavam e mesmo valorizavam essa interação, sem descartar, no entanto, a autonomia das decisões dos estúdios quanto às revisões dos roteiros ou quanto às suas realizações ou mesmo ao fluxo de lançamento dos filmes.

O Código Hays tinha, portanto, um poder de veto futuro, e uma das frases recorrentes nos relatórios é a de que a análise era preliminar, e que uma avaliação final só poderia ocorrer após a obra finalizada. Nesse primeiro instante, os leitores do estúdio dialogavam com os leitores da MPPC.

MOTION PICTURE PRODUCERS & DISTRIBUTORS OF AMERICA, INC.
5504 Hollywood Boulevard, Hollywood 28
California

May 23rd, 1944

Mr. David O. Selznick
Vanguard Films, Inc.
9336 Washington Boulevard
Culver City, California

Dear Mr. Selznick:

We have read, with great care, the script, dated for identification purposes as of March 6, 1944, carrying the title THE DIVINE SARAH, and we regret to be compelled to advise you that this version of the life of Sarah Bernhardt, emphasizing, as it does, the sexual irregularities of her life, is a story which is thoroughly unacceptable under the provisions of the Production Code for the reason that it is a story of sexual immorality, without the necessary compensating moral values.

We regret to have to send you this report, but have no alternative in the circumstances.

Very cordially yours,

JOSEPH I. BREEN (Signed)

Carta de Joseph I. Breen sobre
A divina Sarah.

ACERVO HARRY RANSOM CENTER, D. O.
SELZNICK PAPERS.

VANGUARD FILMS. INC.
CULVER CITY, CALIFORNIA

Inter-Office Communication

TO MR. DAVID O. SELZNICK

DATE July 27, 1944

FROM B. P. SCHULBERG

SUBJECT "SARAH BERNHARDT"

I had a meeting with Joe Breen and Lynch this morning on SARAH BERNHARDT. I fear that unless you wish to take on a ten-round battle, and kick the entire Code sky-high, they will not budge on this fundamental ground: the story violates the Code's very essence in that a girl, who is deliberately immoral - not only unmoral or amoral - has an illegitimate child, many indicated affairs with other men, and goes back to the father of the child again without once expressing any regret or penance, but on the contrary defies the Queen and the Court of England when they criticize her for this behavior.

Frankly, though I firmly promised you not to even think productionally, what is lost if Bernhardt marries Damala, who then, as always was a philanderer and who deserts her after the marriage? Because of his desertion she will not admit to the world that she is married and goes on as Miss Bernhardt with Maurice. This would gain her sympathy with the audience when the Queen and the Court of England assail her because we know their charge is not true.

I think that this would also prevent an unfavorable reaction in England and the English Dominions which might otherwise be levelled against the picture because of Bernhardt's attack upon the "English prudes" when, not according to the Code, but according to universal Christian morality, she is wrong and they are right.

With this change the Breen office would pass the script. You would lose some of the impact of the first meeting between Damala and Bernhardt after his first affair with her, but I am sure a second meeting could be as interestingly devised.

I told Breen I would discuss the matter with you and advise him further as to your attitude.

SCHULBERG

BPS:lp

Carta de Schulberg sobre *A divina Sarah*.

Todos, contudo, miravam as projeções – e estavam cientes delas – das cópias finais, quando o veto e o *gatekeeping* poderiam de fato se realizar.

Antes dinâmicos, o ritmo dos tratamentos, das novas versões do roteiro e seu processo de produção sofrem, depois da carta, uma desaceleração. Provavelmente, Selznick procurava brechas para produzir *A divina Sarah*. Em julho do mesmo ano, no entanto, há uma reveladora carta de B. P. Schulberg para Selznick, relatando um encontro que tivera com “Joe” Breen e Lynch sobre o projeto. Mais franco, e num tom abertamente político, Schulberg ressalta que o roteiro incomodou o escritório por flertar com aspectos “amorais” da atriz. Schulberg adverte o produtor de que o roteiro e sua história violam a “essência” do Código. E mais: a sequência seria, para Schulberg, uma afronta à moralidade cristã como um todo – a menos que estivesse disposto a dezenas de rodadas de negociação e a jogar fora o Código, essa empreitada seria totalmente inócua.

Schulberg realça que Breen e sua equipe consideraram inaceitável o fato de Sarah Bernhardt não sofrer punições por causa do filho “ilegítimo”, pois concebido fora dos laços matrimoniais. No roteiro, ela vive uma enorme quantidade de casos com outros homens. Ao voltar para o pai do seu filho, Sarah, diz a carta, não expressa nenhum arrependimento. Além do mais, é insolente, e sua atitude causa espanto pelo fato de desafiar a Corte e a rainha da Inglaterra de modo tão direto, justamente quando a monarquia inglesa intencionava criticar seu comportamento. A carta também abre espaço para uma negociação e sugere

mudanças pontuais no roteiro. Por que Sarah, no filme, não se casa com Damala? A proposta de Shulberg visa estabelecer uma nova rodada de negociações entre Selznick e os *gatekeepers* do Código.

Aos poucos, as jogadas de David Selznick ficam mais complexas e ariscas. Em 29 de julho de 1946, ele escreve uma carta de três páginas a Harry Warner. Nela, relembra um episódio espinhoso que Selznick diz ter experimentado, logo no início da sua carreira como produtor independente, e que diz respeito ao projeto de filmar a vida de Florence Nightingale, numa produção também a cargo da Warner. Diante das dificuldades, ele abandona o projeto. Em seguida, menciona o roteiro de Sarah Bernhardt, em que vinha trabalhando dia a dia, cautelosamente, com Ben Hecht e William Dieterle, o que significava um investimento de centenas de milhares de dólares. E ainda confessa que aguarda a escolha da atriz ideal para o papel.

Selznick alude a rumores, que circulariam pela mídia e pela cidade, de que a Warner Bros. estaria na pré-produção de outro roteiro biográfico sobre Sarah Bernhardt. Relata que chegou a conversar com Jack Warner, o outro irmão e executivo do estúdio, que lhe assegurou não haver nenhuma preparação para essa filmagem. A carta a Harry Warner, no entanto, termina revelando insegurança, receio e, de certa forma, pedindo para a Warner Bros. desistir da ideia de produção de outro filme sobre Sarah Bernhardt.²¹ Poucos meses depois, Selznick envia

21 Parte do temor de Selznick fazia sentido, pois nessa época, em meados dos anos 1940, a atriz Bette Davis tinha um contrato exclusivo com a

uma carta mais sucinta a Jack Warner, outro dos quatro irmãos à frente da Warner. Ele aborda diretamente a questão do elenco. Selznick tinha receio de que Bette Davis fosse a estrela central do filme do estúdio concorrente. Aponta que ouvira isso de Jack na ocasião de uma festa. Não haveria, nos próximos anos, possibilidade alguma de Bette Davis atuar num filme como a biografia de Sarah Bernhardt.

Todo esse conjunto de cartas e memorandos demonstra uma atitude proativa do produtor em busca de informações, em fazer sondagens e mapear zonas de riscos que envolveriam um investimento maior por parte do estúdio quando se decidisse a se entregar integralmente às filmagens. Há alinhamentos do roteiro e negociações com o escritório do Código Hays. Há um diálogo franco com outros estúdios. Há, por fim, a busca de uma atriz para interpretar Sarah Bernhardt. Diante dessas variáveis, Selznick visa minimizar perigos futuros, adequar seus estúdios ao cenário externo e ter certeza do momento e das condições exatas, precisas, que o levariam às filmagens. No caso de *A divina Sarah*, ele optou pela interrupção.

Mais do que revelar uma deliberada censura, o roteiro não filmado de *A divina Sarah* mostra os estratos de *gatekeepings* acionando um eficiente mecanismo de inibição e acanhamento de projetos. No fluxo dos documentos de *A divina Sarah* percebe-se que Selznick não abandonou

Warner Bros. e era uma atriz das mais renomadas e famosas no cenário da Hollywood clássica, além de ter um exuberante sucesso em seu contato com o público.

totalmente o roteiro. Nos anos 1970, ele tentou produzir uma peça de teatro sobre Sarah Bernhardt que guarda semelhanças com o roteiro de Hecht. Por esse viés, Selznick talvez colocasse seu projeto à espreita, de molho, aguardando o timing exato, o momento propício para a realização das filmagens.

Desde as parábolas de Kafka – que ecoam em *O processo*, de Orson Welles –, o timing da espera é um elemento essencial para a maquinaria de *gatekeeping*. No caso de projetos de alta estima e apreço, como era o caso de *A divina Sarah*, a espera, a desaceleração provisória, a hibernação e a inativação das filmagens poderiam ser vistas como uma forma de aguardar o momento ou uma circunstância externa mais favorável. Embora estivesse com o roteiro pronto – bastante orgulhoso e satisfeito com o projeto que produziria –, Selznick ainda não se mostrava seguro e disposto para enfrentar os ajustes sugeridos nem as “dez rodadas de negociação” com o Código Hays. Tampouco se sentia confiante para competir com a Warner. Entre março e setembro de 1946, ele compartilha com os profissionais do seu estúdio o desejo de ver Ingrid Bergman no papel de Sarah, mas sondava outras atrizes de renome para o casting, como Greta Garbo, que foi aventada num dos memos que encontrei.

O timing entre o abandono e a inativação tem uma fronteira nebulosa. Com *A divina Sarah* percebe-se a aposta numa espécie de hibernação, na qual o projeto aguardaria ventos favoráveis para ser de fato realizado. Hibernar não significa um congelamento histórico. Pelo contrário, o ato

de hibernar é uma espera mais próxima a um resguardo, ou um gesto que também é ciente da necessidade de atuação diante das variáveis do mundo externo.

No caso de *A divina Sarah*, é essencial salientar como ele se afasta da logística de um *gatekeeping* interno aos estúdios, explicitada pela planilha de Dore Schary, que leva ao abandono e à desativação do roteiro. No abandono e na desativação há uma inclinação ao descarte. Na hibernação, a tendência mais saliente é a de vislumbrar apostas futuras e possíveis retomadas do projeto.

Seja pelas mãos dos roteiristas, seja dos produtores, abrem-se as possibilidades de migração de estórias, para futuras reativações. No início de um cenário de coprodução, era comum que ocorresse a negociação e a passagem dos copyrights de um estúdio para outro. Selznick foi um dos primeiros produtores a constantemente transferir e coproduzir roteiros e projetos cinematográficos.

Há uma latente iconoclastia que vibra entre *A divina Sarah* e outros roteiros de Hecht. Seja na alusão direta ao antisemitismo no roteiro, seja pela verve iconoclasta da protagonista, pode-se perceber uma aproximação do retrato que Hecht fez de Sarah com o seu engajamento sionista, que se acentua nessa época. Por detrás dos julgamentos morais como o de Sarah – e mais diretamente como o do caso Dreyfus, que se insinua na estória da atriz francesa – emergem preconceitos, racismos, perseguições e uma violência étnica e histórica que, não por acaso, a Europa e o mundo estavam vivendo nos desenlaces da Segunda Guerra Mundial.

Ao escrever sobre Sarah, Hecht faz uma crítica à violência do antissemitismo. Embora tenha obtido, justamente nesses anos, um engajamento público e político pela causa sionista e denúncia do antissemitismo, essa sua face não se consolidou em filmes. Hecht escreveu peças, romances, autobiografias e inúmeros artigos de jornal sobre o antissemitismo. No entanto, não há vestígios desse posicionamento nas dezenas de filmes cujos roteiros ele assinou. No cinema, essa posição apenas se manteve intacta nos personagens dos seus roteiros não filmados.²²

É sintomático que as vedações dos *gatekeepers* da Hollywood clássica recaiam o sobre antissemitismo, e é no mínimo curioso constatar que boa parte desses *gatekeepers* – roteiristas, diretores ou produtores – fosse judia. Mas eram judeus americanos,²³ com um vínculo mais tênue com seus antepassados judeus europeus. Os roteiros não filmados permitem salientar com maior precisão temas caros a essa geração que talvez não tenha tido a disposição ou a compreensão histórica para enfrentar, no cinema, seus antagonistas.

Alguns roteiros não filmados – como os de Hecht e de outros, como os assinados por Herman Mankiewicz e Billy Wilder – revelam histórias intrigantes de um período em que o antissemitismo era de alguma forma assimilado. Emerge, com os roteiros não filmados, a ponta do iceberg

22 Ben Hecht foi um ardoroso militante sionista dos anos 1950 em diante. A esse respeito, ver: Adina Hoffman. *Ben Hecht: Fighting Words, Moving Pictures*.

23 Ver: Neal Gabler. *An Empire of their Own*.

de uma Hollywood politicamente atuante, com posições definidas no calor da hora, disposta a correr riscos reais e que certamente teria propiciado outros legados, diferentes e distintos, que viriam a se somar aos valores que sua época de ouro tão bem disseminou.

Billy Wilder e o escritor picaresco: *Heil Darling*, o passaporte do roteirista

A célebre frase no epitáfio de Billy Wilder, “Sou um escritor, mas, bem, ninguém é perfeito”, remete ao final de *Quanto mais quente melhor* (*Some Like It Hot*, 1959). Na sequência, Daphne (Jack Lemon) está numa lancha, de peruca e cheia de pulseiras, e expõe os motivos de sua recusa em se casar com Osgood (Joe E. Brown). Daphne tira a peruca e revela: “Eu sou homem!”. Decidido, Osgood, o rico pretendente a marido, retruca: “Vá lá, sem problemas, afinal, ninguém é perfeito”. No epitáfio, Wilder aproxima-se dos seus personagens e associa a escrita ao fascínio da imperfeição.

Para Wilder, sua relação com o cinema foi marcada pela escrita. Antes de diretor, ele queria ser apenas um criativo roteirista. Numa entrevista de 1996, dada à *The Paris Review*, ele lembra o zelo que tinha por seus roteiros. Sentia arrepios quando via como alguns diretores



Billy Wilder no set de *Quanto mais quente melhor* (*Some Like it Hot*), 1958.

distorciam suas histórias. Diante desse incômodo, decidiu tomar as rédeas de suas próprias narrativas. Foi paulatinamente assumindo o controle autoral das suas histórias cinematográficas, assinando tanto os roteiros quanto a direção.¹

Billy Wilder é um dos primeiros a descrever protagonistas diretamente envolvidos com a escrita. Em *Crepúsculo dos deuses* (*Sunset Boulevard*, 1950), Joe Gillis (William Holden) é um roteirista endividado que está à beira da

bancarrota, sem vender sequer uma história já por um bom tempo. Com Gillis a guiar os espectadores, o filme retrata bem as condições sociais, econômicas e psicológicas desse ofício tão central para a Hollywood clássica.

¹ Os dois primeiros filmes com codireção e direção de Billy Wilder são, respectivamente, *Gente no domingo* (*Menschen am Sonntag*, 1930), feito com Edgar Ulmer e Robert Siodmark, e *Semente do mal* (*Mauvaise graine*, 1934), realizado na França.

As sequências iniciais do filme são primorosas no retrato que estabelecem dos Departamentos de Estória. Gillis marca um encontro com o produtor Sheldrake (Fred Clark), que trabalharia na Paramount. Eles iniciam uma conversa descontraída, uma espécie de *pitching*, quando Gillis narra a estória que teria proposto, que já havia sido enviada para análise e escrutínio do estúdio. Nesse instante, Sheldrake pede para chamarem Betty Schaffer (Nancy Olson), uma das leitoras do Departamento de Estória. Ele pergunta o que ela achou do roteiro enviado por Gillis. Sem saber que o autor estava ali, Schaffer assevera que a estória é horrível, não valeria a pena filmá-la. Betty exerce seu papel de *gatekeeper*. Fica envergonhada, no entanto, ao conhecer, naquele mesmo instante, o autor da estória que acabava de vetar.

O roteiro de Gillis não será produzido. Do encontro, porém, brota uma estranha cumplicidade entre ele e Schaffer, que terá seus momentos românticos ao longo do filme, sempre permeados pela possibilidade de um affaire, combinado ao desejo de escreverem juntos. De *Farrapo humano* (*The Lost Weekend*, 1945) a *Fedora* (1978), do início ao fim de sua carreira cinematográfica, as figuras de profissionais da escrita são constantes na trajetória desse autor nascido na Áustria. Nas tintas de Wilder, um escritor não é apenas alguém que escreve. Além de ser constantemente ameaçado pela sombra do fracasso, o ofício da escrita costuma vir acompanhado por outras características dramáticas. Em *Farrapo humano*, Don Birnman (Ray Milland) não consegue se concentrar no que escreve em decorrência de um avançado e autodestrutivo grau de alcoolismo. Em *Fedora*,

Barry “Dutch” (William Holden) está mais interessado em reencontrar uma paixão da juventude do que realmente em produzir o roteiro que escreveu.

A montanha dos Sete Abutres (*Ace in the Hole*, 1951) retrata um jornalista. Chuck Tatum (Sirk Douglas) cria todo um aparato ficcional no meio da sua reportagem. Ele pretende chamar a atenção dos jornais importantes da Costa Leste americana. É a vaidade, em Tatum, que move a escrita. Numa primeira síntese da criação de personagens e seus vínculos com o ato da escrita nos roteiros e filmes de Wilder, percebem-se algumas características interessantes: ela é retratada como um ofício, um trabalho, uma forma de labuta, de sobrevivência, e um modo de conectar um sentimento individual na mediação dos personagens com o mundo.

Tanto em *A montanha dos Sete Abutres* quanto em *Crepúsculo dos deuses*, a escrita cria mundos e universos ficcionais, mas realmente verossímeis dentro da estória na qual os protagonistas se envolvem. Gillis é estranhamente atraído pelo passado de Nora Desmond. Ele desvenda a magia tardia de um espetáculo passado – o cinema mudo. Tatum cria um mundo presente, um parque de diversões diante do infortúnio de um personagem que está à beira da morte. Ele engendra a perversidade de um espetáculo atual e o horror do entretenimento cotidiano.

Além de raramente ser abordado nas pesquisas e produções bibliográficas em torno de Billy Wilder, o roteiro não filmado *Heil Darling* chama atenção por antecipar alguns desses motes dramáticos que marcaram o estilo do

HEIL DARLING!

An Original Story

by

Billy Wilder and Jacques Thery

Capa do roteiro *Heil Darling*, de Billy Wilder e Jacques Théry. MHL Library, Los Angeles.

roteirista austríaco. Escrito com Jacques Théry² em 1938, o roteiro não apenas retrata as peripécias de um repórter americano que se encontra na Áustria justamente nos dias em que o país foi anexado pela Alemanha de Adolf Hitler.³ Além disso, *Heil Darling* enfatiza alguns de outros motes constantemente repetidos e explorados nos roteiros de Wilder no período, quando ele começava a ser reconhecido em Hollywood como escritor talentoso. O anseio de fuga, a necessidade do exílio, o fantasma de uma guerra já deflagrada e vivida a partir de um cotidiano cômico, que se esforça para realçar o frugal e vislumbrar certo encanto com pequenos detalhes da vida – são esses alguns dos temas do roteiro não filmado.

Similar a *Inferno número 17 (Stalag 17, 1953)* e mesmo a *Cinco covas no Egito (Five Graves to Cairo, 1943)*, o roteiro de *Heil Darling* anuncia esse fascínio pela fronteira.⁴

2 Em minha pesquisa bibliográfica e de arquivos não consegui encontrar nenhuma outra referência a Jacques Théry. Na biografia de Billy Wilder escrita por Ed Sikov (*On Sunset Boulevard: The Life and Times of Billy Wilder*) também não há nenhuma outra menção a colaborações entre eles.

3 O roteiro foi descoberto durante minha pesquisa de pós-doutorado, na Margareth Herrick Library, em Los Angeles. Até o momento, encontrei uma breve descrição feita por Ed Sikov (*ibidem*). Nela, inclusive, o autor aponta como a MGM preferiu não seguir adiante com o roteiro, em vista dos riscos políticos que sua produção envolveria. O roteiro também foi uma colaboração entre Wilder – cedido pela Paramount – e a MGM, depois de uma parceria de Wilder no roteiro de *Ninotchka* (1939), de Ernst Lubitsch, que provavelmente também dirigiria o roteiro não filmado de Wilder e Théry. *Heil Darling* é inédito e, na minha opinião, revela uma obra dramática quase completa, que merece ser publicada.

4 Gerd Gemünden. *A Foreign Affair: Billy Wilder's American Films*.

Seus personagens estrangeiros estão no interím do deslocamento, da adaptação, do aprendizado da linguagem, convivendo com desentendimentos na linguagem, nas passagens de uma língua a outra, com ruídos, códigos novos, enganos e rotas de fugas para uma realidade acolhedora e certamente menos ríspida. De forma sutil, essa obsessão pela fronteira – e pelo fenômeno dos ruídos nas traduções – remete a um peculiar vínculo entre os primeiros roteiros de Billy Wilder em Hollywood e as películas que marcaram sua estreia na direção. Fuga, exílio e confusão de idiomas flagram ecos e ressonâncias entre sua biografia e a de sua geração.

Embora haja, nesses roteiros e filmes, apenas indicações ligeiras de personagens judeus, há uma alusão à nova diáspora em um contexto francamente antissemita. Em comum, os personagens e as personalidades estão em fuga; sempre precisam de um exílio e um asilo temporário. Seja no campo de concentração de *Inferno número 17*, no hotel abandonado de *Cinco covas no Egito*, nas viagens internacionais de *Ninotchka* ou no acolhimento dos enciclopedistas de *Bola de fogo* (*Ball of Fire*, 1941), em que Sugarpuss (Barbara Stanwyck) escapa de uma enrascada de gângsteres. Há, de forma persistente, a necessidade de fuga e de inventar uma moradia provisória, um refúgio precário, ainda que urgente.⁵

Em *Heil Darling* a fuga não é uma opção, mas uma necessidade. Joshua Crocker, o protagonista, conhecido como Josh, é correspondente internacional da ABC. Quando Hitler

5 Vale lembrar que *Ninotchka*, de Ernst Lubitsch, e *Bola de fogo*, de Howard Hawks, foram roteiros assinados por Billy Wilder e Charles Brackett.

e os nazistas chegam à Áustria, a “anexação” se dá sem qualquer resistência. Pelo contrário. Como houvera uma massiva adesão dos austríacos ao nazismo, Josh e seus três colegas não veem outra possibilidade, precisam dar o fora, precisam zarpar dali. Essa constatação demora um certo tempo para ser compreendida, já que Josh e seus amigos estão no meio da primavera em Viena, acompanhados de lindas moças austríacas e mais empenhados em curtir o deleite das paqueras daqueles dias ensolarados do que em arquitetar uma fuga. Apesar do nazismo, eles acham que está tudo normal na cidade. Até os austríacos afirmam que não haveria motivos de preocupação com Hitler.

Josh é um personagem encantado pela vida, mas que também a leva de um jeito exageradamente superficial. Nas sequências de início, ele sai correndo, depois de uma noite de flertes na primavera de Viena, para chegar ao local onde ocorrerá a transmissão da reportagem sobre a iminente (e aguardada) chegada dos nazistas na Áustria. Eram quatro da tarde em Viena, onze da manhã em Nova York. O narrador do roteiro – que, nesse primeiro tratamento ainda não é exatamente o narrador do filme⁶ – enfatiza que ao menos 2

6 Como apresentam um estilo de prosa e um formato de conto literário, os argumentos dos filmes geralmente têm narradores mais próximos da literatura. Em alguns momentos, no caso de *Heil Darling*, presume-se que haverá, por exemplo, uma voz over, num estilo que foi bastante trabalhado por Wilder em outros momentos da sua filmografia. No entanto, apenas num tratamento final poderíamos ter certeza dessa passagem de um narrador literário para outro, cinematográfico. O argumento ainda é um processo bastante intenso de busca e descoberta da instância narrativa do filme. Geralmente o narrador desaparece ou é encarnado por um personagem.

milhões de rádios estão sintonizados e ansiosos para ouvir o relato e a reportagem de Josh. “Senhoras e senhores” – é a voz de Thomas McElroy, o correspondente da ABC em Londres –, “será que Hitler vai bater a infeliz Áustria? Ou Schuschnigg vai resistir? A resposta a essa questão histórica virá daqui a pouco, do nosso correspondente em Viena, Joshua Crocker”.

Quando tentam, contudo, realizar a transmissão, não há som algum. Diante daquele constrangedor silêncio das transmissões ao vivo, vemos Josh ainda correndo pela Krbgasse, a dois quarteirões da estação de rádio. Ele está atrasado. A narração realça: Josh sempre esteve atrasado nas suas transmissões. Durante o incêndio do Reichstag por Hitler, também não chegou nem transmitiu o evento a tempo. Perdeu a noite de abdicação do trono de Edward, em Londres, porque estava de ressaca. No andar 64, no prédio da ABC em Nova York, os locutores da emissora justificam a demora da reportagem com as péssimas condições atmosféricas em Viena. Chamam a condessa Maritza para tocar o órgão da rádio, enquanto esperam melhoras na situação meteorológica – a tempo para que Josh faça seu relato. Ainda ofegante, ele se aproxima do microfone e cumprimenta os ouvintes:

Olá, América. Olá, ABC. Aqui é Joshua Crocker falando de Viena. Acabo de ter uma conversa encantadora com quatro altos funcionários austríacos. Eles foram

No estilo de roteiro de Billy Wilder, ele é uma instância com costumeira presença no primeiro ato do filme, e depois passa por uma paulatina suavização dos comentários, de acordo com os desenlaces dramáticos.

reservados mas firmes em sua crença de que este país não tem nada a temer de Hitler ou de qualquer outra pessoa. E enquanto caminhava por esta cidade encantadora, nesta tarde encantadora, encontrei paz em todos os lugares.⁷

Um tanto estapafúrdia, pitoresca e distante do seu momento histórico, a narrativa de Josh sobre a Viena daqueles dias soa não apenas cômica, mas fora de contexto. Quando ele e seus amigos constatarem que o nazismo era uma realidade persecutória e, pior, quase inescapável, dão-se conta de que precisam deixar a Áustria com mais rapidez do que supunham. Aí emerge um obstáculo: eles estão duros, não têm dinheiro para abandonar Viena – e a Europa – tão apressadamente. Nesse intervalo, Krahulick conhece uma recém-viúva com o mesmo intento da gangue de jornalistas: sair da Áustria. Todavia, ela não tem visto. Quer se casar com um americano para obter o carimbo que assegure sua travessia do Atlântico. Para isso, a viúva, Miss Leopoldine Wagner, está disposta a pagar a notável quantia de 10 mil xelins.

Ela quer ir para a América o mais rápido possível. Seu dinheiro não está seguro aqui e, para conseguir um visto, costuma demorar pelo menos dois anos. Mas casando-se com um cidadão americano ela consegue um visto amanhã mesmo.⁸

⁷ Billy Wilder e Jacques Théry. *Heil Darling*, p. 7.

⁸ Ibidem, p. 8.

Ainda que hesite em aceitar um casamento forjado, Josh acaba por se render à precariedade da sua condição. A caminho do cartório, conhece Leopoldine. Ela fala que quer levar as cinzas do seu falecido marido no navio e que gostaria, se possível, de manter o nome de casada depois do segundo casamento. Nesse instante, Josh replica: “Feliz o homem que pode confiar na sua esposa mesmo depois de morto”. A necessidade de escapar do nazismo cria um vínculo entre eles. No primeiro ato do roteiro, portanto, emerge uma pergunta central e recorrente para vários personagens da cinematografia de Wilder: como faço para sair daqui? Qual é a melhor rota de fuga? Quais são as artimanhas e os sacrifícios necessários para fugir e manter-se vivo?

No final dos anos 1930, a vida de Billy Wilder também fora marcada por fugas: do nazismo, do antissemitismo. Depois de trabalhar como jornalista, ele iniciou sua carreira de cineasta colaborando em roteiros e dirigindo o primeiro filme. Tudo isso se dera durante a ascensão de Hitler em Berlim, onde Wilder então morava. Ele não presenciou o lançamento dos dois primeiros filmes em que colaborou, pois, de ambas as vezes, precisara fugir. Quando *Gente no domingo* estreou em Berlim, em 1930, Wilder estava em Paris. Quando *Semente do mal*, de 1934 – sua estreia como diretor –, teve a primeira sessão pública, em Paris, Wilder já embarcara para Hollywood. Embora indiretamente, a saga de Josh em *Heil Darling* exhibe evidentes traços autobiográficos.

Seja nas entrevistas a Charlotte Chandler, seja no seu discurso ao receber o Irving Thalberg Award, Wilder

rememora a atmosfera de fuga que foi obrigado a suportar em 1934, numa vivência que remete a um dos episódios de *Heil Darling*. Wilder, naquele contexto, precisava solicitar um visto definitivo no consulado dos Estados Unidos, em Mexicali, no México, depois dos primeiros seis meses de trabalho e estada em Hollywood.⁹ Suan-do, extremamente nervoso diante da situação adversa, já que as concessões de visto eram raras, Wilder levava consigo apenas um passaporte, sua certidão de nascimento “e algumas cartas de amigos assegurando que eu não era um criminoso”.¹⁰

O cônsul em Mexicali estranhou a exígua documentação. Perguntou se aquilo era realmente tudo, e Wilder explicou que requisitara dos alemães (nazistas) alguns dos seus documentos, mas não obtivera resposta. O cônsul então indagou: “O que você faz?”. “Sou escritor”, respondeu Wilder. “O que você escreve?”. “Filmes”, retrucou o roteirista e solicitante do visto. O cônsul carimbou seu passaporte e disse: “Então escreva alguns filmes bons”. Com ironia e modéstia, Wilder frisa que daquele dia em diante esforçou-se para seguir o conselho. Passou sua vida tentando não decepcionar aquele bom homem, cujo nome nunca soube.

9 Foi o produtor Joe May, da Universum Film AG (UFA), que trabalhava na época para a Columbia, quem levou Wilder para a Califórnia (ver: Charlotte Chandler. *Ninguém é perfeito: Billy Wilder, uma biografia pessoal*).

10 Ibidem, p. 87. A fala está no discurso que Billy Wilder fez quando recebeu o Irving Thalberg Award, em 1988. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kebqj_grGC0>. Acesso em: 30 ago. 2020.

Foi por sua habilidade de contar histórias que Wilder conseguiu migrar da fuga constante para um porto seguro, no caso, na onírica (um tanto utópica e idealizada) Hollywood dos anos 1930.¹¹ No roteiro de *Heil Darling*, a peripécia de Josh encontra um primeiro obstáculo. Como Viena já estava controlada pelos nazistas, toda a parte legal que envolvia casamentos necessitava passar por um rigoroso controle eugênico que garantisse a pureza da raça ariana nas uniões matrimoniais. É nesse contexto – ora hilário, ora pérfido e mesmo cínico – que Josh conhece e interage com Fräulein Doctor Mueller, uma alemã encantada com Hitler e com a ascensão nazista. Embora esse tipo de cena tenha uma linguagem e uma forma evidentemente hollywoodiana, o tema da eugenia e do antissemitismo raramente marcou presença nos filmes de Wilder ali produzidos nos anos 1930.

Na antessala, dois homens de uniforme nazista estão ocupados organizando seus arquivos. Um deles faz uma pausa no trabalho para conduzir Josh ao escritório interno e o instrui a aguardar. Doctor Mueller¹² estaria com ele em breve.

11 Ibidem. Billy Wilder confessa que desde o início da sua carreira no cinema – mesmo quando colaborou para a UFA –, trabalhar em Hollywood era um dos seus principais desejos no horizonte profissional da sétima arte.

12 No roteiro original, Billy Wilder e Jacques Thérý usam a expressão Fräulein Doctor que, curiosamente, mistura convenções idiomáticas do alemão e do inglês. Em alemão, usa-se frequentemente a expressão Fräulein Doctor, Frau Doctor e Herr Doctor, uma forma de unir pronome de tratamento com título de doutor. Embora essa expressão não seja tão utilizada na língua inglesa, Wilder e Thérý fizeram uma irônica tradução para Doctor.

Josh se senta e olha em volta. Era um consultório médico, sem dúvida, mas as paredes estavam cobertas por uma variedade de gráficos bastante estranhos. Um gráfico compara uma vesícula biliar ariana com uma vesícula não ariana, o outro exhibe uma série de crânios de formatos diferentes, indicando o valor comparativo das várias raças. O número 1 era o crânio germânico, naturalmente; nº 2, o crânio escandinavo; e assim por diante, até o número 11, que era o crânio de um macaco. O nº 12, o último, era o crânio de um comunista russo. Havia também um mapa-múndi, com manchas marrons mostrando quais áreas deveriam retornar ao Reich. Sudetenland, Danzig, metade da França e Milwaukee. E sobre a mesa, como ditasse o tom sério do resto da sala, uma enorme fotografia de Herr Hitler.

Josh acende um cigarro. A porta se abre e entra outra nazista uniformizada, uma jovem dessa vez, loira, bem alta.

“Heil Hitler! Proibido fumar!”, ela diz num tom militar, e vai até a mesa.

Algo naquela mulher faz Josh obedecer sem pensar duas vezes. Ele apaga o cigarro na mesma hora.

Arrumando alguns papéis, ela continua:

“Vamos lá.”

“Apenas esperando.”

Por interpretarmos que essa mescla seja essencial ao roteiro *Heil Darling*, optamos, na tradução, por manter a expressão tal como está no texto original, *Fräulein Doctor*.

“Quem?”

“Doctor Mueller.”

“Eu sou Doctor Mueller.”

Era uma novidade. Josh olha para ela. Não gosta nem um pouco. Ele não gosta das perguntas feitas da maneira mais prussiana, e também não gosta das respostas dela.

“Quem te mandou aqui?”

“O escritório de licenças.”

“Intenção de casamento?”

“Um desejo irresistível de entrar no estado de felicidade matrimonial.”

“Nome da outra parte?”

“Frau Leopoldine Wagner.”

“Ariana?”

“Sim.”

“Então você sabe dos requisitos. Sua certidão de nascimento, certidão de nascimento de pai, mãe, avô e avó, ambos os lados de pai e mãe.”

“Você disse.”

“Quais papéis estão faltando?”

“Todos eles.”

Ela olhou para ele, pela primeira vez, e foi como se estivesse olhando para um monstro.

“Para falar a verdade, nem tenho certeza se nasci. Sabe, me encontraram na porta da rua 417 East 64th, em Nova York, bem entre a garrafa de leite e o jornal matutino.”

“Em outras palavras, nenhum dado?”

“Só palpites. Às vezes tenho uma sensação estranha no estômago e digo a mim mesmo – Ahá, meu pai era ascensorista. E também tenho paixão por lavar minhas próprias camisas. Pode ser...”

“Estamos apenas interessados nos quesitos raciais.”

“Aí é que tá – meu avô pode ter sido um faxineiro chinês.”

“Tire o casaco e se deite.”

“Perdão?”

“Tire o casaco e se deite.”

Josh tira o casaco, obediente, e se espreguiça na maca do consultório.

“Ouça, fui examinado por três competentes médicos...”

“Isso não tem nada a ver com sua saúde. Hoje em dia temos métodos precisos para determinar a hereditariedade racial. Arregace a manga.”

Ela pega uma lupa e examina sua pele de perto. Nisso, ela pega um pequeno martelo e pede a Josh que deixe a perna solta.

“Você quer dizer, doutora, que o reflexo de um ariano é diferente do reflexo de um não-ariano?”

“Com certeza.”

Ela bate três vezes no joelho dele. “Até agora tudo bem. Inversão de marcha.”

Josh lança um olhar bastante suspeito e se vira de bruços. Ela sente suas omoplatas, sua coluna e sua pélvis – e ele cai na gargalhada. Josh sente cócegas.

Depois de terminar, ela pega um dispositivo complicado, um meio-termo entre velocímetro e quebra-nozes,

e tira algumas medidas do crânio dele. Dessa vez, franze um pouco a testa. Conforme ela continuava com as medições, a carranca se aprofunda. Finalmente, com uma expressão um tanto perplexa, ela compara os resultados registrados em seu craniômetro com o gráfico de crânios na parede. Para baixo, para baixo, ela vai até que chegar ao número 11. Número 11 era o crânio de macaco.

“Muito estranho”, ela murmura.

Ela voltou, curva-se sobre ele e olha profundamente em seus olhos. Mas a essa altura, Fräulein Doctor não era a única na sala fazendo o seu próprio exame.

Seus olhos eram lindos e azuis, como dois daqueles lagos de montanha gelados que Josh vira na Baviera. Seu cabelo tinha a fragrância de um pinheiro após uma chuva de verão. E sua figura lembrava uma simpática Valquíria.

Josh sentiu a respiração dela em sua bochecha.

“Você é prussiana, não é?” Ele pergunta, gentilmente.

“Sim.”

“Berlim?”

“Exatamente.”

“Você gosta de Viena?”

“Eu não conheço Viena.”

“Você quer me dizer...?”

Mas ela não podia continuar. Ela o silencia, tocando seus lábios com os dedos. Josh estava um pouco tonto. Ela se curvou sobre ele mais de perto.

“Muito incomum”, disse ela. “Seu lábio superior é ariano, e seu lábio inferior não.”

“Não acredito.”

“Você pode se vestir agora.”

Ela volta à mesa e começa a escrever, ocupada. Josh veste o casaco. O quarto estava muito quieto. De repente, Josh decide que agora era exatamente o momento de dar em cima daquela garota incrível.

“Soube que os nazistas estão comemorando sua vitória esta noite. Não li algo sobre uma procissão de tochas? Bem, por acaso tenho duas tochas...”

“Qual o seu nome?”

Joshua C. Crooker. “C” de “charmoso.”

Ela escreve bastante.

Josh continua com a paquera: “Duas tochas excelentes. Poderíamos caminhar com a procissão por uma hora e então... Depois, quando ficarmos cansados, podemos ir a um café, deixar nossas tochas no vestiário...”

“Qual é a sua idade?”

“Trinta e três. Então poderíamos tomar alguns drinques, talvez nos conhecermos um pouco – mas não tenha medo – se eu te der um beijo de boa noite, será apenas com meu lábio superior.”

A essa altura, a Fräulein Doctor assina o documento. Energeticamente, ela endossa com um carimbo de borracha.

“Isso é tudo, Sr. Crocker. Aqui está o meu relatório.”

Josh pega o papel.

“Obrigado, doutora.”

“Você vai apresentá-lo no Juiz de Paz.”

“Claro, doutora.”

“É para informar a eles que não podemos permitir que você se case com uma ariana. Não há provas suficientes de que sua árvore genealógica está em ordem.”

De repente, Josh se dá conta de que a situação estava péssima.

“Agora, espere um minuto, doutora. Você não sabe o quanto esse casamento significa para mim. Significa exatamente dez mil xelins.”

“Desculpe, Sr. Crocker, mas sentimentos pessoais não podem interferir em nossos princípios. Se permitirmos qualquer casamento entre dois seres que não têm o mesmo alto padrão genético, o resultado do cruzamento seria um produto definitivamente inferior.”

“Mas quem é que quer cruzar?” Josh tirou um cigarro do bolso um pouco nervoso.

“Proibido fumar. Quando assumimos a Áustria, também assumimos a responsabilidade de purificar a raça.”

“Vem cá – você não acredita nessa lorota!”

“Que palavra é essa?”

“Lorota – bobagem.”

“Isso é tudo, Sr. Crocker. Heil Hitler!”

Ela estende o braço e desaparece rumo à próxima sala.

Tudo isso deixou Josh sem ter muito a fazer a não ser enfiar um cigarro na boca e riscar um fósforo no mapa de crânios – o crânio germânico, em particular.¹³

Na narrativa de *Heil Darling*, essa sequência é realmente central. Ela realça um “encontro engraçadinho”, caro ao modo das comédias de costumes (*screwball comedies*)¹⁴ de Hollywood e no qual Billy Wilder, em sua carreira de roteirista, tornara-se especialista.¹⁵ Esse encontro realmente entrelaça os principais motes, temas e os jogos de pista e recompensa que permearão o segundo ato do roteiro. Sarcástica, a descrição do gradiente eugênico dos crânios expostos na sala de Fräulein Doctor Mueller denuncia o momento histórico. Aponta para o perigo, o teor ridículo, mas tampouco deixa de encadear o bom ritmo de uma piada visual. O fato de o crânio de um russo “comunista” ser classificado depois do crânio de um macaco alude a tantas sinapses possíveis, que gera uma piada interna aos preconceitos do nazismo e externa diante dos então recentes receios do público americano. O ritmo do diálogo suscita respostas bem encadeadas, assim como sensíveis (e risíveis) reações corporais de Josh. Ele não consegue fumar e se assusta, salta com os cumprimentos nazistas.

Sorrateira, e jogando com a imprevisibilidade, a sequência de *Heil Darling* também insere doses de uma emergente (e unilateral) atração, pitadas de sedução de Josh, que, ao dizer seu sobrenome, realça, “*Crocker, with ‘C’ for cute*”. Austera, Fräulein Muller não reage às cantadas de

¹⁴ Por falta de tradução específica em português, adotamos a expressão “Comédia de costumes” para se referir ao gênero *screwball comedies*, um tipo de comédia fora do convencional, que origina situações inesperadas e costuma apresentar protagonismo feminino.

¹⁵ Charlotte Chandler. *Ninguém é perfeito*.

Josh. Pelo contrário, afasta-se delas e segue o rígido protocolo germânico de examinar objetivamente todas as possibilidades. Ela precisa verificar se Josh se encontrava dentro de um raio de pureza ariana. Dramaticamente, a cena ganha maior tensão. No final, dois acontecimentos merecem destaque. O primeiro é como Fräulein Muller fica intrigada com o fato de o lábio superior de Josh ser puramente ariano e o inferior não ter nenhum traço da “pureza”. Há algo ambíguo, e uma risível assimetria, que impede Doctor Mueller de liberar o tão desejado casamento de Josh.

O segundo fato diz respeito à palavra “bobiça”, no original *baloney*. Ao pronunciá-la, Josh não se dá conta do perigo que despertou. Fräulein Mueller, naquele instante, apenas frisa seu estranhamento. Poucas sequências adiante, Josh é convocado pelos nazistas para comparecer ao escritório da médica. Ela está acompanhada de mais alguns oficiais nazistas, sendo que um deles chama atenção. É Ludwig Himmelreich, o chefe da Gestapo na Áustria. Josh é informado de que a palavra *baloney* passou por uma detalhada investigação com o embaixador da Alemanha nos Estados Unidos. Fräulein Mueller lê então o telegrama: “Em resposta à sua pergunta urgente, expressão americana *baloney* equivalente a besteira Ponto *Stop de bunk* Ponto Bobagem Ponto Equipe consular investigando outras definições Ponto”.¹⁶ A expressão é considerada um insulto ao Terceiro Reich. Estipulam uma multa de 500 xelins pelo uso dessa linguagem.

Inconformado e preocupado com o valor da multa, Josh reclama. Ele explica que não pretendia ofender ninguém.

¹⁶ Ibidem, p. 29.

Além do mais, o embaixador alemão se esqueceu do sentido original da palavra, que tem procedência italiana. *Baloney* teria vindo das salsichas de Bolonha, e certamente Benito Mussolini ficaria inconformado ou melindrado se soubesse dessa multa. Com esses contra-argumentos, sempre no limite entre a lucidez e o ridículo cômico, Fräulein Mueller reduz a multa para 100 xelins. No seu solilóquio, Josh ainda não se convence, mas comemora a barganha de 400 xelins. Ele acaba sendo testemunha ocular de um importante fato: Himmelreich e Fräulein Mueller têm um affaire. Na verdade, eles estão noivos.

Com essa tessitura de acontecimentos, há uma síntese aproximativa tanto dos dois primeiros atos da narrativa como dos principais temas do filme. O sentido do título do roteiro (e do filme) já está esboçado: *Heil*, o cumprimento nazista, diz respeito a Fräulein Mueller. O *darling*, expressão que indica uma palavra de carinho e intimidade, denota o crescente interesse de Josh por Fräulein Mueller. Combinadas, no entanto, as palavras *Heil Darling* juntam línguas e culturas – a alemã (nazista, mas não apenas) e a americana – de maneira cômica e inusitada. A junção não ocorre fortuitamente. Ela marca bem os desenlaces autobiográficos de Billy Wilder. O apego afetivo pela Viena da sua juventude. A necessidade de fugir e se adaptar a uma cultura diferente, de assimilar os segredos e as magias de uma nova língua.¹⁷

¹⁷ Esse tópico das traduções e diferenças de culturas atravessa alguns bons instantes do início da carreira de Wilder, seja como roteirista, seja como diretor. Num filme como *Bola de fogo*, dirigido por Howard Hawks,

Fuga, adequação e disfarce são motes constantes, recorrentes e que anunciam uma variação sobre o mesmo tema na longa carreira de Billy Wilder.¹⁸ Em *Heil Darling* esses tópicos estão bastante concentrados, sobretudo no terceiro ato do roteiro. Logo depois de flagrar um breve beijo entre Wilhelmine e Ludwig – os dois colegas de

o roteiro de Wilder com Charles Brackett, o primeiro e influente parceiro no início da sua trajetória em Hollywood, esmera-se em realizar uma livre adaptação do conto *Branca de Neve e os sete anões*, compilado pelos irmãos Grimm. Na adaptação de 1941, num intervalo de três anos em relação a *Heil Darling*, Brackett e Wilder escolheram um grupo de velhos enciclopedistas que estão em Nova York e acabam acolhendo a mulher de um gangster (e se encantando com ela), fugitiva, perigosa, que se torna procurada por toda a cidade. É no zelo com as palavras, contudo, que esse hilário grupo de enciclopedistas imprime não apenas bom humor, mas momentos de confusões de tradução, de modo similar ao que acontece em torno da palavra *baloney*. Em *Inferno número 17* (1953), dirigido pelo próprio Wilder, os problemas de tradução são eivados por perigosos instantes de traição e espionagem. Os protagonistas agora são americanos instalados num campo de concentração, no violento e desesperador inverno de 1944. Eles novamente querem e precisam fugir. No primeiro ímpeto de fuga, um grupo é barbaramente assassinado, já que haviam sido delatados por um misterioso espião. É preciso desvendar quem é o espião, e a impossibilidade de fisgar os detalhes de uma língua estrangeira perpassa códigos que vão além das palavras, como o simples torcer o nó dos cabos que ligam uma lâmpada elétrica. Quando desvendado o código, consegue-se desmascarar o espião e dedo-duro.

18 Mesmo seus clássicos mais famosos e reconhecidos, como *Pacto de sangue*, *Quanto mais quente melhor* e *Crepúsculo dos deuses*, têm fugas que exigem diferentes disfarces. Os músicos de *Quanto mais quente melhor*, por exemplo, precisam fugir dos gangsteres de Chicago e optam por se travestir.

partido que anunciavam seu noivado –, Josh decide seguir a especialista em exames raciais. Durante o final de semana, Whilelmine Mueller viaja para Branau, vilarejo na Áustria onde nasceu Hitler. Depois da ascensão do nazismo e da anexação da Áustria, a cidade começara a receber turistas e admiradores do Führer.

Não há sequência em filmes desse período que faça descrição tão precisa sobre a peregrinação à cidade em que Hitler nasceu, sobretudo num momento em que se anunciavam as primeiras barbaridades e horrores do regime nazista. Josh encena e dissimula um interesse por Hitler. Ele quer se aproximar da médica nazista. Astuto e atento ao fato de que se trata de uma cidade isolada, ele bola um sinuoso plano, típico dos heróis picarescos de Wilder. Quando ele e Whilelmine estão numa loja de lembrancinhas e souvenirs do vilarejo de Hitler, Josh atrasa os ponteiros do relógio da loja, pendurado na parede. Essa leve trapaga faz com que Whilelmine perca o ônibus para Viena. Preocupada, ela busca informações sobre outros ônibus. E sabe que a próxima condução para a capital austríaca só estava programada para o domingo seguinte, daí a uma semana. Nesse instante, ela volta a trocar olhares com Josh, que conseguiu um carro emprestado com Krahulik e a aguarda antes de iniciar sua viagem. Sem opções, a doutora cede, aproxima-se e pede uma carona a Josh.¹⁹

No carro, Josh havia deixado um volume do livro *Mein Kampf*, de Hitler, largado no assento. Surpresa, Whilelmine

¹⁹ A continuidade dessa sequência está reproduzida em "Trailer de fim", neste livro.

confessa que não imaginava o interesse dele pelo Früher. Josh retruca que é jornalista, e Hitler é notícia o tempo todo. Num tom faceiro e oportunista, ele aproveita a ocasião para perguntar um detalhe sobre o livro que confessa não ter entendido. A conversa segue amena, em meio à bela paisagem do rio Danúbio. Josh é um ouvinte perfeito. Durante a viagem, um dos pneus fura. Eles o trocam juntos, o que gera outro estrato de cumplicidade entre Whilelmine e Josh.

Ao chegarem na capital austríaca, Josh faz um convite para passarem uma tarde agradável em Viena. Ela não responde nem sim, nem não, o que Josh interpreta como um sinal extremamente positivo. Para quebrar o gelo, indaga se poderia chamá-la de Billie, que em inglês talvez fosse o apelido para o seu nome. Ela estranha, mas não cria objeções. Ao se despedirem, Whilelmine fala que poderiam reduzir aquela multa de cem para cinquenta xelins. Ele a vê partir. “E assim começa uma estranha história de amor de um tipo americano de descendência desconhecida e o fruto mais bonito de uma árvore genealógica nórdica certificada”.²⁰

Uma estória de amor “interracial”, apesar da eugenia daquela época. O encontro entre uma ariana pura e um americano sem origens precisas. Por ora, é preciso continuar nas peripécias de Josh, seu quarteto de amigos e a paixão por Whilelmine. Jack, Dick e Sam, seus comparsas, também repórteres americanos, começam a ficar preocupados. Rapidamente sacam o iminente romance entre Whilelmine e Josh.

20 Billy Wilder e Jacques Théry. *Heil Darling*, p. 37.

Enquanto floresce a paixão, tudo subitamente muda em Viena. As calçadas dos cafés estão desertas. Não se veem mais as belas donzelas, nem as castanheiras parecem as mesmas. Em apenas duas semanas de ocupação, os nazistas extinguiram a alegria da primavera vienense. Nessa atmosfera cinza, Josh consegue encontrar Whilelmine. No início ela continua arredia. Não quer beber champanhe francês ou consumir qualquer outro produto estrangeiro que possa desequilibrar as finanças nazistas. Esperto, Josh pede à orquestra da Green Husser, onde jantam, para tocar Wagner, o que desarma Whilelmine. Após se deleitar com a trilha sonora símbolo do nazismo, ela passa, sem se dar conta, a consumir ovos dinamarqueses, frutas espanholas, licores franceses, entre outras iguarias importadas. Embriagada, Whilelmine se joga nos braços de Josh. *Heil Darling*, ela diz, enquanto beija seus lábios, os superiores e os inferiores, como enfatiza a narração – num dos jogos de pistas e recompensas dos mais cômicos.

Essa sequência ilustra a força da paixão e de uma genuína atração, a desmontar a mente estreita da ideologia nazista. Embora esse tipo de comédia ligeira possa soar pouco política, a aposta de Wilder está em encadear crescentes camadas de humor, ironia e lampejos de sátira para sublimar a estrutura totalitária.²¹ Nesse instante, e com a consolidação de um certo beijo proibido, furtivo, ou um tabu ironicamente sublimado, está preparada toda a

21 *Ser ou não ser* (*To Be or not to Be*, 1942), de Ernst Lubitsch, é outro filme que partilha o mesmo mote sobre o nazismo e uma certa sátira do autoritarismo. No entanto, não aborda o tema do antissemitismo.

argamassa do terceiro ato. Josh e Whilelmine encontram-se frequentemente no Stadtpark. Desconfiam de que estão sendo vigiados. Whilelmine sabe que Himmelreich não se conformará enquanto não os flagrar, prender Josh e possivelmente enviá-lo a um campo de concentração.

Agora apaixonada por Josh, Doctor Mueller muda sua percepção. Não suporta mais as reuniões do partido e passa a “odiar tudo em que antes acreditava”. Ela anda mais preocupada com o destino de Josh do que consigo mesma. Seu único desejo é fugir para um “país livre”. Esse instante da narrativa e do roteiro é bastante curioso, já que ocorre uma inversão de papéis. Em vez de barrar a fuga de Josh, Whilelmine está à caça de um passaporte falso para ela e seu novo amor.

Todos os cenários mudam. Sejam os planejamentos dos amigos norte-americanos, as estratégias de Himmelreich, sejam, ainda, as do próprio Josh. Subitamente, o herói dessa narrativa é convocado a comparecer à Gestapo. Ele é interrogado por Himmelreich. Embora curta, e carecendo de um aprofundamento futuro, a cena realça o iminente perigo passado por Josh. Ao telefone, Himmelreich fala alto dizendo que encontrou um indivíduo não ariano e que o levará para o campo de concentração em Dachau. “Esses casos, sr. Crocker, são mais comuns do que você imagina.”²² Astuto e entendedor de meias-palavras, Josh esboça uma negociação. “Posso sair o mais rápido possível da Áustria”, diz. Eles concordam, mas Himmelreich afirma que pretende enviar Whilelmine para um campo de concentração e gostaria que

22 Billy Wilder e Jacques Théry. *Heil Darling*, p. 45.

ele se despedisse dela. Josh, afinal, destruiu definitivamente a crença de Whilelmine nos princípios nazistas.

Ao visitar a médica em seu escritório, Josh já tem outro plano. Ele carrega um passaporte falso e duas passagens de trem. Diz que são para a Suíça, e que de lá encontrará um jeito de fugirem juntos. De toda maneira, ele foi buscar o certificado de casamento e os 10 mil xelins para escapar. Nesse instante, Jeff, Dick e Sam já estão prontos para iniciar uma estratégia de disfarce. Eles se apresentam como sr. Kinz, sr. Schultz, sr. Hopfenkugelspitzer e sr. Blondkraut. Todos dizem ser de Milwaukee e membros de uma comissão germânico-americana. Querem cumprimentar Hitler pessoalmente na Alemanha. Como ocorre nas narrativas de Billy Wilder, aqui o disfarce torna-se um veio cômico para engendrar a fuga. Quanto mais próximo do perigo – quanto mais próximo de Hitler –, maior o teor de dramaticidade e de carga cômica.

O terceiro ato do roteiro é bastante acelerado e destoa da precisão das cenas e sequências anteriores. Krahulick vai ao escritório de Whilelmine e anuncia que há duas semanas Josh fugira – e agora será ele, Krahulick, quem se casará com a então viúva Frau Leopoldine Wagner. Não há informação dramática do que ocorreu exatamente, ou de como o dinheiro, a fuga e os planos estão se cumprindo. Já na Alemanha, em Berlim, e próximos do Führer, o quarteto de jornalistas – um tanto matreiro e trapalhão – diverte-se, come da melhor comida, e todos dançam.

Ao conversar com um oficial nazista, eles aludem à dificuldade de conseguirem distinguir certos colegas como

arianos puros ou não puros. Ou melhor, de como poderia haver entre eles, ironicamente, judeus infiltrados, que nunca comeriam porcos. Quem os ouve é o Reichkomissar, e eles sugerem que levem para os Estados Unidos uma especialista racial: Whilelmine. No meio dessa peripécia, Frau Mueller é convocada a ir a Berlim. De lá obtém a incumbência de acompanhar os quatro cavaleiros num barco para Nova York. Essa seria sua missão e seu dever perante da Alemanha. No navio, entre a Normandia e Nova York, Whilelmine está recostada nos ombros de Josh, apaixonada. Quando aportam nos Estados Unidos, eles veem a estátua da liberdade – e reparam na tocha que ela carrega, dando as boas-vindas aos emigrantes do nazismo no solo de um país livre.

Ainda que seja um final bastante feliz, e um tanto ufanista, frisando o papel “libertador” dos Estados Unidos, *Heil Darling* chama atenção por apontar frontalmente certas questões, certos temas e mesmo motes presentes de forma escamoteada no ambiente da Hollywood daquela época. A necessidade de fuga e sobrevivência, o medo real de não arianos serem deportados para um campo de concentração – “uma realidade bem comum”, como enfatiza Himmelreich –, os disfarces, as artimanhas e os riscos corridos. Há um amálgama de temas submersos nos filmes que não vieram à tona na história visível no final dos anos 1930.

Mesmo que acentuadamente cômico, o roteiro não deixa de retratar com precisão histórica o viés tóxico do nazismo e como seus personagens precisaram se adaptar rapidamente a esse delicado e perigoso momento de suas





Marlene Dietrich
e John Lund em
A mundana
(*A Foreign Affair*).



Billy Wilder no set de *A mundana* (*A Foreign Affair*), com Marlene Dietrich e Hedy Lamarr, 1948.

biografias. Ainda causa espanto o silêncio dos produtores judeus diante do antissemitismo, ou melhor, diante do Holocausto já evidente no seu tempo.²³

Heil Darling aponta que essa mudez resultou menos de um anseio de contar uma história do que das decisões que resvalaram pelos *gatekeepings* externos, característicos da autocensura.

Em 1948 – uma década depois do roteiro com Jacques Thérý

– Billy Wilder retorna a Berlim e filma *A mundana* (*A Foreign Affair*). O contexto é bem diferente. Os Aliados venceram a Segunda Guerra Mundial, e o filme vai retratar uma campanha de “moralização” das tropas norte-americanas que agora ocupam Berlim. *A mundana* é certamente o filme realizado por Wilder que mais semelhanças guarda com *Heil Darling*. Não por acaso, ele faz uma comédia romântica com tons de filme noir. O humor com os nazistas está

23 Sobre a anexação da Áustria pela Alemanha nazista, ver o primoroso romance histórico *A ordem do dia*, de Éric Vuillard.

lá. Nesse contexto, no entanto, não é mais necessária uma fuga. Ao contrário, esse é um filme de reconciliação com o passado e com a cultura alemã da República de Weimar.

Em *A mundana*, Marlene Dietrich interpreta Erika von Shuletow, que tem um caso com o capitão americano John Pringle (John Lund). Ela é cantora de um cabaré onde se vendem cigarros e champanhe ilegalmente comercializados. Phoebe Frost (Jean Arthur), que representa o Congresso dos Estados Unidos, vem supervisionar os valores degradados das tropas. Embora fria, metódica e racional – numa caracterização que muito lembra a Doctor Mueller do primeiro ato de *Heil Darling*, ela se apaixona pelo capitão Pringle. Erika, por outro lado, já tem tons de *femme fatale* e atua próximo do arquétipo da espiã que é agente duplo. No passado nazista, ela foi cortejada por Goebbels, Hitler e teve um caso com um alto executivo da Gestapo. Coincidentemente, na primeira cena em que o capitão Pringle vem visitá-la, ela o cumprimenta com uma terna e irônica expressão: “*Heil Johnny*”.

OUTRAS DIGITAIS DO GATEKEEPER EXTERNO: O RECALQUE ANTISSEMITA

The Mad Dog of Europe é mais um roteiro não filmado de trajetória extremamente reveladora, com similaridades temáticas, talvez procedimentais, com *Heil Darling*. Ele foi escrito por Herman Mankiewicz justamente em 1933, ano da ascensão nazista. Ambientado na

Transilvânia, o roteiro narra duas histórias. A primeira é de Adolf Mitler, ex-pintor racista e antissemita que se lança na carreira política.

A segunda história acompanha o périplo de duas famílias, uma judia e outra cristã, que moram em Gronau, também na Transilvânia. O protagonista é Mendelssohn, um professor universitário judeu. Sua filha Ilsa costuma brincar com os irmãos Fritz e Heinrich, cujo pai, dono do jornal local, é amigo do professor. Heinrich combateu na Primeira Guerra Mundial. Ao voltar, conhece Mitler, nome ficcional que alude a Hitler, e se alinha aos ideais do nazismo. Acontece que Fritz e Ilsa se apaixonam e anunciam seu anseio de realizar um casamento birracial.

Depois que Mitler publica *Mein Kampf*, Heinrich acusa Ilsa de ser judia e diz que judeus não poderiam representar a região. O antissemitismo surge de forma direta e frontal logo nos primeiros diálogos do roteiro.²⁴ Mitler fica cada vez mais famoso, influente – e perigoso. Em uma das manchetes mencionadas no roteiro, ele decreta que “todos os arianos casados com judeus precisam ser separados ou devem ser enviados a campos de concentração”.²⁵ Na narrativa, são várias as frases que remetem às ideologias de extrema direita e autoritárias do período. No prólogo, o roteiro realça que o filme será produzido para semear

24 Há uma versão do roteiro publicada em Herman Mankiewicz & Albert Nestor (*The Mad Dog of Europe*). Ver, sobretudo, a detalhada e abrangente biografia dos irmãos Mankiewicz feita por Sydney Ladensohn Stern (*The Brothers Mankiewicz: Hope, Heartbreak, and Hollywood Classics*).

25 Ibidem, p. 99.

os interesses da democracia e que os personagens seriam realmente ficcionais. Sarcástico, o prólogo de Mankiewicz afirma que seria absurdo imaginar personagens como aqueles num contexto tão progressista como o presente histórico. Nesse ambiente de assimilação de ideias racistas e antissemitas, o professor Mendelssohn é assediado nas ruas, “achincalhado” como judeu. Seus livros são queimados com os de Einstein, Marx, Heinrich Heine e até a Bíblia. No roteiro, o professor é preso, levado a um campo de concentração e morto com seu filho, irmão de Ilsa.

É na paixão, agora proibida, entre judeus e arianos que encontramos o cerne dramático de *The Mad Dog of Europe*. Gradativamente, Heinrich se torna mais radical. Dissemina as ideias de Mitler, adere ao nazismo e passa a maltratar tanto seu irmão como a namorada deste, Ilsa. O novo casal se vê impelido a acelerar uma fuga, e é justamente Heinrich quem se prontifica a persegui-los. Perto de uma fronteira da Transilvânia, eles trocam tiros e Heinrich acaba morto. Permeada de peripécias, a estória chega ao final com Fritz e Ilsa conseguindo finalmente escapar – numa imagem que soa como uma inevitável rima histórica com a fuga de Josh e Whilelmine em *Heil Darling*. Uma rima submersa.

À época, Mankiewicz tinha consciência de que *The Mad Dog of Europe* não seria bem aceito pelos estúdios, já que toda a campanha antissemita tinha muito pouca adesão nos Estados Unidos. Na sua detalhada biografia sobre os irmãos Mankiewicz, Sydney Stern observa como, em realidade, os Estados Unidos compartilhavam, naquele período histórico,

de sentimentos ambíguos em relação a Hitler. Havia muito receio, mas também certa aceitação, ainda que tácita. Nos anos 1930, a questão judia era acompanhada por uma névoa de incertezas e estranhas cautelas.

Embora muitos dos produtores mais influentes de Hollywood fossem judeus, pairavam receios de transferir e expressar esses temas em filmes e aflorar – em vez de deter – um antissemitismo latente na cultura americana daqueles anos. Mankiewicz, então, estava decidido a tentar realizar o filme fora dos principais estúdios de Hollywood. Ele aproxima-se de Sam Jaffe, que também passa a escrever o roteiro, além de produzi-lo. Anunciam a obra. Na primeira reunião que têm com Hays, ainda em 1933, o censor católico tenta dissuadi-los do projeto; chama-os abertamente de gananciosos, alegando que estariam tentando lucrar com um tema polêmico para o momento.

Em seguida, Mankiewicz e Jaffe apresentam o roteiro à Anti-Defamation League (ADL). Fundada em 1913, essa instituição almejava liderar campanhas de proteção às difamações antissemitas. Curiosamente, o roteiro desperta impressões ambíguas na liga. Embora compartilhem do receio em relação a Hitler, ao nazismo e ao fascismo, os membros da ADL apontam como a realização de *The Mad Dog of Europe* poderia tornar por demais explícito o empenho dos judeus de Hollywood no combate ao regime autoritário alemão. Haveria o risco de expor precocemente os judeus que naquele instante ainda estavam na Europa e poderiam, caso a obra gerasse polêmicas, sofrer perseguições ainda maiores.

Stern reporta uma das melhores sínteses do modo como a questão religiosa interpunha-se em Hollywood. Com banqueiros protestantes, executivos judeus e burocratas católicos – no caso, os censores do Código Hays –, o tema do antissemitismo gerava embaraços entre os investidores e trazia à tona a falsa neutralidade que caracterizou a posição oficial do Vaticano e de muitos católicos durante a Segunda Guerra Mundial.²⁶ Em 1934, Joseph I. Breen, que era, segundo relatos, abertamente antissemita, assume o controle do Código Hays e realiza uma segunda avaliação do roteiro de *The Mad Dog of Europe*.

*Por causa do grande número de judeus ativos na indústria cinematográfica deste país, decerto se fará a acusação de que os judeus, como uma classe, estão por trás de um filme anti-Hitler e usando a tela de entretenimento para sua própria propaganda pessoal. Toda a indústria, por causa disso, provavelmente será indiciada pela ação de um grupo mais restrito.*²⁷

Com essa segunda negativa, e diante de tantos temores rondando o roteiro, Mankiewicz e Jaffe decidem hibernar o projeto. Passam seu direito de venda e negociação a Al

26 Alguns filmes, como *Shoah* (1985), de Claude Lanzmann, aludem à forma de um antissemitismo estrutural, latente e tácito que vicejou, por exemplo, entre os católicos da Polônia. Mesmo o Vaticano é apontado, em filmes e na bibliografia histórica, adotando uma atitude política de excessiva neutralidade que teria impedido a comoção mundial em torno do combate ao Holocausto.

27 Sydney Landenshon Stern. *The Brothers Mankiewicz*, p. 103.

Rosen, que promove uma série de atividades para divulgar o roteiro e captar recursos no intuito de realizá-lo. Nesse ínterim, e impelido pela publicidade suscitada pelas ações de Rosen, Joseph Goebbels envia à MGM um recado dizendo que nenhum outro filme com a assinatura de Herman Mankiewicz seria aceito ou distribuído na Alemanha. Mesmo que uma obra fílmica representasse uma contribuição, o nome do diretor deveria ser delido, apagado do projeto e obrigatoriamente retirado dos créditos da obra.²⁸

Como acontece com muitos roteiros não filmados, *The Mad Dog of Europe* perdeu seu timing histórico. Quando, em 1939, passou pela terceira rodada no Código Hays, ele já era um projeto tardio diante do mais aguerrido posicionamento bélico norte-americano, depois da escalada de ataques que deflagraram a Segunda Guerra Mundial. Em 1940, a MGM lança *Tempestades da alma* (*The Mortal Storm*), de Frank Bozarge, cujo roteiro guarda inúmeras semelhanças com a narrativa de Mankiewicz.²⁹ Espinhoso e polêmico, o roteiro de Mankiewicz também elucida parte da complexidade do sistema de peso e contrapeso que evitava temas polêmicos e envolvimento “de propaganda política” em momentos históricos eivados de incertezas.

Apenas em 1947, encontramos em Hollywood um filme como *A luz é para todos* (*Gentleman's agreement*), de Elia Kazan, uma obra que aborda direta e incisivamente o tóxico

28 Idem

29 Nessa época há também outros filmes que denunciam ou satirizam o antissemitismo, como *A besta de Berlim* (*Hitler, the beast of Berlin*, 1939) e mesmo *O grande ditador* (*The Great Dictator*, 1940), de Charles Chaplin.



ambiente antissemita dos Estados Unidos. No filme, Phills Green (Gregory Peck) é um jornalista que decide

experimentar na própria pele, por alguns meses, como um judeu sentiria o antissemitismo. Ele começa a escrever uma reportagem sobre o tema numa revista liberal. Green descobre lugares em que os judeus estão proibidos de circular, seu filho é agredido e começam inúmeras complicações com sua noiva. A película resultou não apenas num estrondoso sucesso, como, ironicamente, foi consagrada com o Oscar de melhor filme daquele ano. *A luz é para todos* foi comercializado e premiado cinco anos antes da conhecida colaboração de Kazan com o comitê anticomunista do senador McCarthy, quando entregou cinco nomes de atores comunistas ao Senado norte-americano. Desde esse fato, Kazan passou a ser conhecido pela comunidade de Hollywood como um diretor que colaborou com um dos

Tempestades da alma (*The Mortal Storm*, 1940), um dos primeiros filmes de Hollywood a abordar o antissemitismo.



piores momentos de perseguição e difamação de carreiras cinematográficas.³⁰

Gregory Peck na pele de um jornalista que finge ser judeu no filme *A luz é para todos* (*Gentleman's agreement*, 1947).

Os filmes lançados em 1940 comprovam que os estúdios começavam a responder criticamente ao isolacionismo dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial. Além de resguardar inúmeras semelhanças, os dois roteiros e o filme de Bozarge apontam os dilemas e as interdições implicadas nos casamentos entre judeus e arianos.³¹ Feitos esses ajustes, pode-se intuir com

30 Para saber mais sobre a colaboração de Kazan com o comitê de McCarthy, ver: <<https://theamericanscholar.org/the-director-who-named-names/>>

31 Na nossa comparação entre *Heil Darling* e *The Mad Dog of Europe* é necessário frisar uma distinção que não é apenas um detalhe. Embora haja o judaísmo a coligar Billy Wilder e Herman Mankiewicz, os dois apresentam circunstâncias bastante diferentes. A narrativa de Wilder realça uma emigração que é produto do contexto de entreguerras, que deixa a Europa para fugir da perseguição – é uma fuga real, urgente, para resguardar a própria vida e que foi tônica comum na geração que Eric Hobsbawn denominou de

certa tranquilidade que os dois roteiros não filmados precisavam enfrentar as ardilosas roldanas do sistema de funcionamento de Hollywood, engendradas por *gatekeepers* externos aos estúdios. Reféns do entretenimento – como bem frisou Breen no segundo parecer –, os roteiristas, diretores, e produtores apelavam para a comédia a fim de incluir questões e gestos de denúncia do crescente antissemitismo nos anos 1930. A comédia, que é o tom predominante em *Heil Darling*, praticamente inexistente no trágico drama político *Tempestades da alma*. Cada um à sua maneira, esses roteiros não filmados apontam interações entre laivos autobiográficos, denúncias do racismo eugênico dos anos 1930, mas também modos de lidar com a censura do seu tempo.

Os roteiros não filmados podem ressaltar circunstâncias históricas adversas e reverberar entre as próprias engrenagens de retenção e liberação que marcam os gestos dos *gatekeepers*. O irmão de Herman, Joe Mankiewicz, foi um dos roteiristas chefes do influente Departamento de Estória da MGM. Em um de seus cadernos de anotação,³²

judeus alemães. Nascido e criado nos Estados Unidos, Mankiewicz e sua família têm uma relação mais idealizada com seus ancestrais judeus. Herman, no caso, é filho de um pai judeu que emigrou da Europa Oriental para os Estados Unidos. Ele, inclusive, viajou algumas vezes à Europa na busca desse contato um tanto mítico com seus antepassados. O receio que paira em *The Mad Dog of Europe* é sobretudo o da perda de princípios democráticos, valor essencial para os Estados Unidos, que afrontava a Europa, mas que ameaçava também vazar pelo Atlântico e alcançar o novo continente.

32 Na Margareth Herrick Library encontramos o caderno de Joe Mankiewicz, de quando ele era supervisor de roteiros da MGM. Trata-se de uma preciosa fonte de *gatekeeping*, organização e filtro na história do cinema de Hollywood.

consta uma sucinta menção ao roteiro de *Heil Darling*, datada de 14 de dezembro de 1939 (um ano depois da data do argumento analisado). Joe Mankiewicz insinua uma inclinação positiva à realização do filme, já que o imagina como uma sucessão de *Ninotchka at Yale* e *Ninotchka and her Rocket*. Embora ambos os filmes tampouco tenham sido realizados, eles indicam a predominância da comédia como uma decisão do estúdio de camuflar temas políticos que ainda eram tidos como delicados.

O papel desempenhado por Joe Mankiewicz, nesse caso, é central. Ele revela como o *gatekeeper* também pode engendrar temporalidades de reaproveitamentos, migrações e transposições diretas ou indiretas de histórias que antes se encontravam em cenário pouco propício. Ainda que *Tempestades da alma* tenha vindo de uma adaptação do romance homônimo de Phyllis Bottome, lançado em 1937, essas afinidades eletivas entre as histórias dos dois filmes também revelam um faro para aproveitar o timing e o momento oportuno para se lançar um recado dramático similar. Mesmo com narrativas diferentes, embora afins, a mola interna dos estúdios consegue gerar acúmulos, permite pulos históricos e adequações que saltam entre roteiros não filmados, contos e romances com temas próximos, além de outras sessões sobre roteiros, tratamentos, debates e contratos.

Antissemitismo na Europa e isolacionismo nos Estados Unidos na Hollywood da década de 1930 adquirem, portanto, outras dimensões históricas quando acompanhados pelo prisma de roteiros não filmados. Seja nas histórias de *Heil*

Darling, seja nos personagens de *The Mad Dog of Europe*, percebe-se como – e por quê – esses temas eram evitados ou sua produção e realização eram dificultados. Embora com alguns anos de diferença, o retrato de uma judia orgulhosa, como Ben Hecht se esmerou em criar na sua biografia de Sarah Bernhardt, também foi atravessado por complexos senões. Consequentemente, todos esses roteiristas judeus buscaram outros meios que não o cinema para se empenhar num engajamento histórico necessário. Artigos de jornal, peças de teatro e posicionamentos em associações civis eram mais receptivos a um debate político não camuflado pelo ditame do entretenimento. Mesmo no caso de roteiristas de comédia, como Mankiewicz e Hecht, essa verve de denúncia e de luta contra o antissemitismo era um valioso anseio autoral que não foi transferido, no calor da hora, da página à tela.

Todo esse panorama histórico realça o potencial de revelação – e de especulação – que os roteiros não filmados podem propiciar. Localizados nesse tênue intervalo entre a autoria e as tantas molas de um complexo processo de *gatekeeping*, os roteiros não filmados disseminam linhas de inquietações históricas que se dissipam quando os historiadores enxergam única e exclusivamente os filmes realizados. Numa análise concêntrica ao período histórico em que foram escritos, a leitura e o contato com essas narrativas são convites à imaginação dos leitores, além de propiciarem visibilidade às intenções cinematográficas caras à sua época. Costumo ler esses roteiros imaginando-os em preto e branco, com atores e atrizes que poderiam ser escalados

e contratados segundo um estilo de encenação bastante característico. Numa linha dispersa, numa especulação densamente anacrônica e, portanto, um tanto absurda, um roteiro como *Heil Darling* antecipa e às vezes até consolida de forma mais cristalina personagens, temas, situações, gestos dramáticos e outros fios estilísticos que foram desenvolvidos nos filmes e roteiros posteriores assinados por Billy Wilder.

Um pouco do que já era Wilder está lá em *Heil Darling*. Outro tanto ecoaria em filmes futuros. Se os roteiros não filmados anunciam a força (e a fragilidade) da autoria dos roteiristas, eles também resguardam os anseios, os lampejos e as dúvidas que rondavam os momentos de criação, que não se encerram num roteiro, num filme e nem mesmo numa obra. São insondáveis as forças de escrita que o roteirista leva em seu corpo, até seu epitáfio.

Frances Marion e uma escrita fílmica feminina: diferenças, cumplicidades

ROTEIROS APAGADOS, ESTÓRIAS REENCONTRADAS

Como começar sem reconhecer o apagamento do protagonismo das mulheres na elaboração de roteiros na história do cinema?¹ Na Hollywood do cinema silencioso, as mulheres assinaram pelo menos 50% dos roteiros escritos.² Essa história de protagonismo nas primeiras décadas de Hollywood foi marcada por roubos de créditos, omissões e a substituição por outra narrativa e deve ser constantemente revista e criticada.

1 Versão preliminar deste artigo foi apresentada no grupo Poéticas Femininas, Políticas Femininas, coordenado por Roberta Veiga e Carla Italiano. Sou extremamente grato pela oportunidade de compartilhar essa versão no grupo e pelas contribuições que daí resultaram.

2 Sobre o protagonismo de mulheres roteiristas em Hollywood, ver: Rosanne Welch. *When Women Wrote Hollywood: Essays on Female Screenwriters in the Early Film Industry*.



Frances Marion, c. 1924.

A análise de roteiros inéditos de roteiristas mulheres desse período nos dá um ponto de vista privilegiado. Os roteiros de Frances Marion apresentavam uma dramaturgia madura, integralmente fílmica, consistente, longa, reconhecida, influente, com estilos e temas bem delineados, que percorreu diversas fases da centralidade da escrita de mulheres em Hollywood, indo das pioneiras desde o cinema mudo até con-

centrar-se em um dos principais estúdios de Los Angeles, a MGM.³ O contato com seus roteiros não filmados e histórias inéditas permite retraçarmos o pensamento fílmico de Marion, aspectos importantes do seu estilo dramático, assim como recuperar obras potentes, mas escamoteadas, imaginar os filmes que muitas vezes ela não conseguiu realizar.

3 Ao longo da sua carreira, Frances Marion escreveu mais de trezentos roteiros e dirigiu seis filmes. Em 1930, foi convidada por Irving Thalberg para assumir a chefia do Departamento de Estória da MGM.

As mulheres, diz Virginia Woolf em *Um quarto só seu*, escrevem diferentemente dos homens e sublinham essa diferença.⁴ Elaborado em 1929, o ensaio de Woolf não captava a quantidade de escritoras mulheres que Los Angeles abrigava nos Departamentos de Estória dos estúdios cinematográficos. Sobretudo no cinema mudo. Essa foi, certamente, uma das principais portas de entrada da profissionalização de mulheres que escreveram ficções fílmicas.⁵

No tripé que caracteriza a “estrutura de sentimento” em obras dramáticas⁶ – que vincula a escrita à cena e à sua recepção –, Marion foi certamente uma das principais escritoras a consolidar a ponte entre a escrita feita por e para mulheres.⁷ Sua trajetória biográfica revela de forma exímia como a Hollywood dos anos 1920 não teve apenas a ampla maioria das narrativas escritas por mulheres, mas

4 Numa famosa reflexão sobre os motivos da baixa presença de escritoras na história da literatura, Virginia Woolf, em *Um quarto só seu* (*A Room of One's own*), salienta alguns aspectos essenciais. O primeiro seria a necessidade de independência financeira, e material, exigida pela arte da escrita. Em seguida, ela aponta algo mais insólito: escritores precisam de um quarto só para si, um espaço isolado, à parte do convívio social ou das interferências familiares; um espaço que, de preferência, tenha uma porta trancada, um local de celebração da individualidade. Woolf frisa que apenas eventualmente as mulheres encontravam essas condições na história ocidental.

5 Em 1937, Frances Marion publicou um dos primeiros manuais de roteiro de cinema, com a peculiaridade de compartilhar um olhar interno sobre a escrita por roteiristas que tinham um reconhecido protagonismo no interior das dinâmicas dos estúdios (*How to Write and Sell Film Stories*).

6 Raymond Williams. *Drama in Performance*.

7 Miriam Hansen. *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*.

mostra também a solidariedade semeada entre elas, além da forma como transmitiram às telas alguns dos dilemas que marcavam suas vidas. Casamentos, divórcios, dinheiro, fama, abortos, criação dos filhos sem o apoio dos pais, ambições (e abdicações) de carreiras são, por exemplo, alguns dos temas que ecoam nas mulheres dos bastidores de Hollywood e nas personagens femininas que figuram nas telas daquele tempo.

Ao lado de Marion estão as roteiristas Bess Meredyth, Anita Loos, Judith Mathis, Dorothy Azner, entre outras, que eram contratadas para escrever enredos, argumentos e falas dos personagens nos filmes.⁸ Elas tinham empregos estáveis, eram reconhecidas e, muitas vezes, especializavam-se em certos gêneros. Com uma arguta intuição, o produtor Irving Thalberg percebeu em Frances Marion, e nas roteiristas mulheres, uma possibilidade de melhor interagir com o público feminino, que se solidificava como um vantajoso filão no então já disputado mercado de filmes.⁹

Ao longo da sua trajetória, Frances Marion manifestou total devoção à escrita para as telas, tendo sido duas vezes agraciada com o Oscar por seus roteiros.¹⁰ Publicou artigos defendendo a liberdade de adaptação, empenhou-se politicamente no Screenwriters Guild,¹¹ chegando a assumir sua

8 Rosanne Welch. *When Women Wrote Hollywood*.

9 Thomas Schatz. *O gênio do sistema*.

10 Frances Marion obteve Oscar de melhor roteiro com os filmes *O campeão* (*The Champion*, 1930) e *O Presídio* (*The Big House*, 1930).

11 A Screenwriters Guild foi uma formação sindical extremamente importante na Hollywood clássica. Sob a liderança de Marion, o sindicato tornou

presidência.¹² Atuou como dedicada supervisora, *script doctor* e, por anos, oscilou entre a escrita de roteiro e a chefia do Departamento de Estória da MGM. Nesse estúdio, construiu uma fina sintonia com o produtor Irving Thalberg: de meados dos anos 1920 até a morte de Irving, em 1936, não havia roteiro produzido que não passasse pelo crivo, a revisão, as sugestões e as observações críticas de Marion. Foi com a dupla Marion e Thalberg que a prática das conferências de estória, dentro dos Departamentos de Estória da MGM e de outros estúdios de Hollywood, tornou-se uma espécie de ritual sagrado.

Analisando dois roteiros não filmados de Frances Marion, *A traição* e *Correntes*, é possível identificar diversas semelhanças: protagonistas mulheres que buscam a liberdade, lutam incessantemente pela autonomia de suas vidas e recusam que seus percursos sejam ditados pelos homens e seus valores tradicionais. Nesses roteiros, as protagonistas encontram-se em locais remotos, isolados, com contatos pontuais com o mundo urbano, moderno. Elas precisam superar os obstáculos das tradições, dos casamentos arranjados, para alcançar a liberdade de seus amores, seus desejos e suas mais ternas aspirações.¹³

célebre a luta pelo reconhecimento dos créditos dos roteiristas.

12 Miranda J. Banks. *The Writers: A History of American Screenwriters and Their Guild*.

13 Cabe reparar e realçar, por exemplo, que, se não todos, certamente a maioria desses roteiros passaria pelo chamado teste de Bechdel: quando as personagens femininas não ficam à mercê de um personagem masculino e conversam entre si sobre outros temas que não estejam vinculados aos homens. Nos roteiros de Marion, as personagens femininas

A análise desses roteiros permite destacar aspectos temáticos e estilísticos que se encontram dispersos e soltos nos principais escritos de Marion. Ao cotejar sua obra filmada com a parte inédita, salientam-se quatro recorrências ou pontos de contato: *a cumplicidade entre mulheres; a busca de amores verdadeiros; a reflexão teórica e cinematográfica de Marion; e, por fim, a necessidade de matar as figuras masculinas e patriarcais como um anseio de libertação.*

AMAR A TRAMA, TRAMAR A SOLIDARIEDADE ENTRE AS MULHERES

Maria Bensons Owens era o nome de Frances Marion quando nasceu em San Francisco, em 1888. Sua mãe, Minnie Benson, vinha de uma família de Nova York de vasta cultura musical. Len Owens, o pai, participava do clube atlético e do clube de tiro de San Francisco. Marion conviveu desde cedo com a cena cultural da cidade e visitou as fazendas californianas, região que foi retratada por alguns dos seus romances e roteiros não filmados.

Aos dezesseis anos, Marion se matriculou no Mark Hopkins Institute, influente escola e parceira da Universidade da Califórnia, em Berkley. Esse foi um período bastante rico, de inspiração artística e estímulo intelectual. Na sua juventude, os acontecimentos foram intensos e velozes.

surgem com mais autonomia existencial e dramática; têm uma completa nitidez acerca dos seus desejos e estão dispostas a pagar o preço pelas suas escolhas.

Ela presenciou um terremoto. Aproximou-se do escritor Jack London, que se tornaria um dos seus mentores. “Se você quer escrever histórias pulsantes como a vida real” – disse London à jovem Marion – “deve ir adiante e viver. Estude a natureza humana entrando em contato direto com as pessoas. Saia e viva com elas, coma com elas, sonhe com elas”.¹⁴

Ao longo da sua vida, Marion casou-se quatro vezes. Também experimentou a viuvez precoce, perdendo dois maridos: Fred Thompson, pai de seu filho Fred Jr., ator de Western; e George Hill, fotógrafo e diretor de cinema que se suicidou pouco tempo depois de terminar sua relação com Marion. Esse panorama biográfico de divórcio e viuvez está intimamente atrelado à sua obra de roteirista e incide, direta ou indiretamente, sobre os roteiros não filmados, *Correntes* e *A traição*.

Frances Marion formou-se profissionalmente no auge do cinema mudo. Sua celebrada parceria com Mary Pickford expressava uma solidariedade entre o estrelato da atriz e uma exigência de ter os diálogos escritos por “sua” roteirista. Eram sucessos mútuos – e transferíveis. Enquanto Marion zelava pelas personagens de Pickford, a reverenciada estrela do cinema mudo estimulava uma autoria tecida nas coxias de Hollywood. Numa evidência desse vínculo, Marion escala Mary Pickford para o elenco de *The Love Light* (1921), um dos primeiros filmes que dirigiu e que muito revela das suas aspirações como autora cinematográfica.

14 Cari Beauchamp. *Without Lying Down: Frances Marion and the Powerful Women of Early Hollywood*, p. 20.

Tomemos *Stella Dallas* (1925) na primeira versão, a de Henry King. Embora seja adaptado do romance homônimo de Olive Higgins Prouty, é possível reconhecer aí traços, interesses e aspectos dramáticos que permearam os roteiros e os filmes de Marion. Ela é uma leitora mulher que adéqua à linguagem cinematográfica um romance escrito por outra mulher e que bem traduz alguns dos dilemas das concidadãs americanas brancas do início do século 20. Na biografia de Marion, Beauchamp ressalta que houve uma acentuada persistência da roteirista para que o filme fosse realizado. Por ter uma trajetória feminina bastante ousada para a sua época, Marion chegou a enfrentar nesse episódio até mesmo a adversidade e os votos contrários de Louis Mayer, na época o todo-poderoso executivo da MGM.

Publicado em 1922, o romance *Stella Dallas* acompanha a trajetória de Stella, interpretada por Belle Bennet no filme de 1925.¹⁵ Ela é uma trabalhadora simples que acaba, repentinamente, casando-se com Stephen Dallas (Ronald Colman), influente homem de negócios que se apaixona por ela. A narrativa realça as dificuldades de Stella para se adaptar à vida social do marido. Ela tem um jeito de se divertir que soa histriônico, cafona e destoante do decoro dos códigos de etiqueta com ares aristocráticos que marcam o entorno de Stephen.

Quando o marido precisa se mudar para Nova York, ela opta por não o acompanhar. Nesse momento já nascera

15 Há duas adaptações de *Stella Dallas* para o cinema, num intervalo relativamente próximo. A primeira, com roteiro de Marion, e que analisaremos, foi dirigida por Henry King. A versão de 1937, homônima, foi dirigida por King Vidor e traz Barbara Stanwyck interpretando Stella.

Laurel (Lois Moran), e Stella, achando que aquela seria uma circunstância provisória, pede que a filha, ainda bebê, fique com ela. Passam-se dez anos e a situação continua a mesma. Num encontro fortuito, Stephen depara com Morrison (Alice Joys), um antigo flerte de sua adolescência aristocrática em Nova York, e inicia outro relacionamento afetivo. Stella se aproxima de Ed Munn (Jean Hersholt), dono de trejeitos bem pitorescos que despertam constrangimentos na jovem Laurel. Aliás, é essa vergonha social que passa a permear, dramaticamente, as relações entre Laurel e Stella. Laurel é discreta, requintada, ótima estudante e merece a atenção de sua professora na escola.

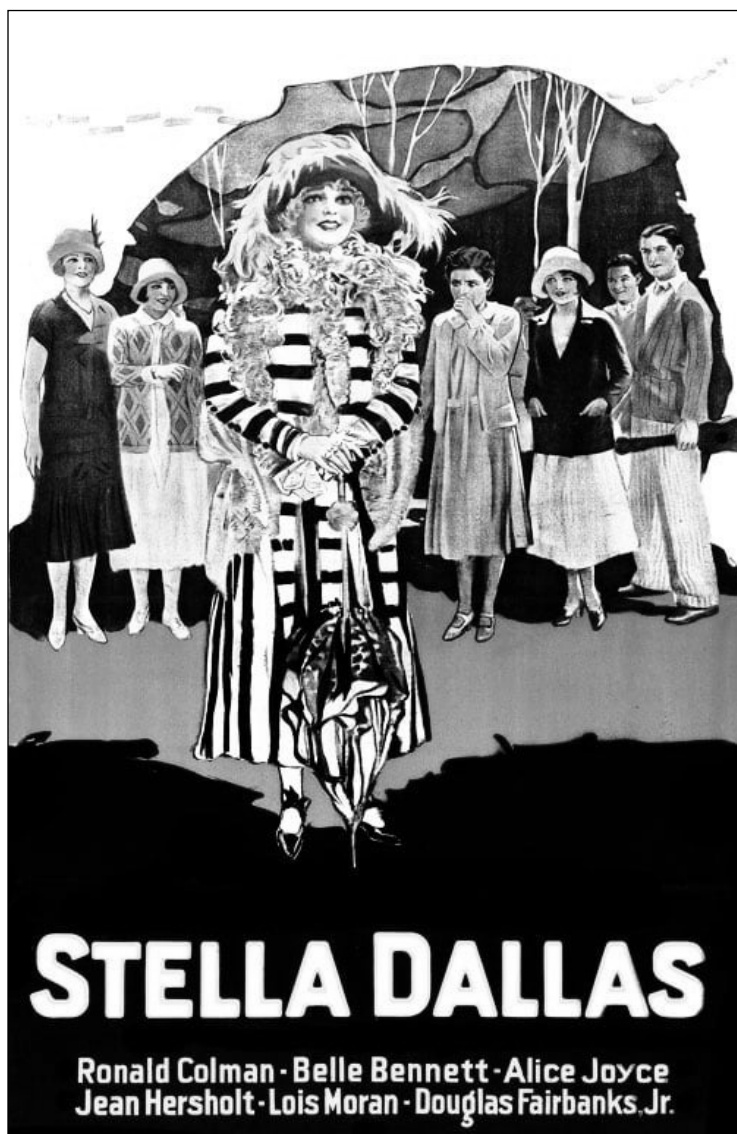
Quando a professora visita Laurel, surge o primeiro embaraço: a casa de Miss Dallas não é “apropriada”, está constantemente desorganizada, tem marcas vulgares e cria situações embaraçosas. Esses constrangimentos atingem um pico dramático quando Stella aparece extremamente malvestida, destoando da moda, em um clube social que Laurel gostava de frequentar com seus amigos e seus primeiros amores. Sem saber que aquela figura visualmente esdrúxula é mãe da moça, os colegas fazem chacota das roupas, dos gestos e de outros adornos ridículos que identificam em Stella.

Marion, por outro lado, enfatiza um tênue fio de cumplicidade feminina. Ciente de que poderia atrapalhar a ascensão social de Laurel, Stella resolve procurar Miss Morrison, com quem Stephen pretendia se casar. A conversa é estranha, mas acaba por gerar um laço de afeto comum em torno de Laurel. Stella diz que aceitará o divórcio e pergunta se eles pretendem se casar. Viúva e já com três filhos,





Frances Marion e Mary Pickford em momento de parceria, c. 1918.



O cartaz de *Stella Dallas*, 1925.

Morrison confirma essa intenção. Stella pede a ela que ajude a criar Laurel. Nesse momento, emerge um mútuo reconhecimento, o prenúncio de uma futura trama cúmplice: são mães e mulheres que permutam responsabilidades agudamente afetivas. Ainda que haja certa relutância de Laurel em ir morar com o pai, Stella arranja inúmeras artimanhas para levar a filha a se mudar.

Para isso, Stella chega a mentir que se casará com Ed, o que causa arrepios e um verdadeiro desejo de fuga em Laurel. No final, consolida-se uma dolorosa transferência de maternidade. Numa festa cujo convite Stella (tacitamente) recusa, porque prefere o anonimato e a invisibilidade, ela vê pela janela, distante, apartada, Laurel noiva, enquanto fica encolhida, admirada e impedida de contato com a filha. Stella torna-se uma pobre testemunha da cerimônia de casamento de Laurel.

É essa passagem, aliás, da mulher viúva à divorciada, que gera tantos lampejos sensíveis no encontro entre Stella e Morrison, na adaptação de *Stella Dallas*. Logo após deixar Laurel ir embora e se despedir dela, Stella entra num banheiro público da estação de trem. Ela desaba no choro enquanto vê uma criança fazendo arruaça pelo espelho. Sentada no banco, sua maquiagem se desmancha, e uma senhora desconhecida a conforta por alguns segundos. Diz que há como arrumar a maquiagem e oferece um cigarro à jovem mãe da criança. São detalhes dramáticos, sequências sutis, mas que mostram uma rede de sororidade, de solidariedade tipicamente feminina.¹⁶

16 Em *O campeão*, Frances Marion também faz o delicado retrato de uma

A construção da personagem Stella Dallas aponta boa parte das ambivalências da escrita feminina de Marion. A adaptação do romance para as telas, em meados da década de 1920, também refletia angústias de mulheres atrizes e roteiristas desse período. Casar e ter filhos era um tabu. O tempo do estrelato feminino nas telas era realmente fugaz. Num artigo da *Photoplay* de 1924, o título já perguntava: “Seria o casamento um fracasso em Hollywood?”. Na biografia de Marion escrita por Cari Beauchamp, a autora realça como os abortos e o abandono de filhos em orfanatos eram práticas constantes, aceitas mas escamoteadas em Hollywood. Tudo em nome de uma incisiva abnegação feminina que tinha os filmes e o sucesso como horizonte maior.

Nos anos 1980, houve um riquíssimo debate sobre *Stella Dallas*, promovido por Linda Williams e Ann Kaplan, que bem sintetiza algumas contradições sobre as representações das personagens.¹⁷ Embora o debate tenha sido sobre a versão sonora, dirigida por Henry King, e com roteiro não assinado por Marion, ele elucida bem alguns dos paradoxos da escrita feminina daquele período. Para Ann, a sequência final, quando Dallas vê sua filha casada e escolhe se apartar da cerimônia, é uma forma de punição e sacrifício moral. Ann enfatiza que há ali uma condenação pelo fato de Stella Dallas não ter sido a mãe ideal.

mulher divorciada que reencontra o filho e quer reaver sua guarda.

17 Linda Williams. “Something Else besides a Mother: *Stella Dallas* and the Maternal Melodrama”; Ann Kaplan. “The Case of the Missing Mother: Maternal Issues in Vidor’s *Stella Dallas*”.

Num contraponto, embora perceba que existe essa pulsão punitiva, Linda Williams vê méritos na trajetória de Stella Dallas. Ela ressalta sobretudo a busca de outra forma de maternidade, de laços entre mãe e filha. Stella nunca é apenas uma mãe. Na sua interpretação, Stella e Laurel têm uma relação afetiva forte, que não é abalada pelas circunstâncias adversas do meio moral em que circulam. Por esse prisma, a sequência final teria abertura, seria ambígua, apontaria porosidades e uma paleta de sensações que caracterizam parte do melodrama dos *Woman's films* do período.¹⁸

O arco dramático de *Stella Dallas*, em outras palavras, não tem um enfoque definitivo e escapa ligeiramente, tece ambivalências diante do patriarcalismo. Embora Laurel, na sequência final, tenha de fato uma imagem de estrelato, esteja objetificada, e Stella quede passiva, como espectadora – como bem argumenta Ann Kaplan –, esse conjunto de elementos também elucida uma escolha moderna, possível e ativa de Stella, ao escapar das garras de um modelo de maternidade.

Muitas dessas ambivalências são constantes nos melodramas daquela época, assim como nos roteiros de Marion. Em *A letra escarlate* (*The Scarlett Letter*, 1926), por exemplo, a adaptação do clássico de Nathaniel Hawthorne, a moral

18 O *Woman's film* é um gênero fílmico que tem protagonistas mulheres construídas e endereçadas a uma plateia feminina que, em Hollywood, começou a ficar popular entre os anos 1930 e 1940. Uma parte expressiva desses filmes foi dirigida por George Cukor, Max Öphuls, Douglas Sirk e Joseph von Sternberg e contava com atrizes como Bette Davis, Joan Crawford e Barbara Stanwyck. Ver: <https://en.wikipedia.org/wiki/Woman%27s_film>.





Lillian Gish na cena em que é condenada por adultério em *A letra escarlate* (*The Scarlett Letter*, 1926). Roteiro adaptado por Frances Marion do livro homônimo de Nathaniel Hawthorne, de 1850.

puritana é desafiada por um amor genuíno, puro e abertamente romântico. É o tipo de amor que os roteiros de Frances Marion levariam com bastante convicção às telas e que bem marcarão seu estilo melodramático. Dirigido por Victor Sjöström, *A letra escarlata* realça a paixão entre Hester (Lillian Gish) e o reverendo Arthur Dimmesdale (Lars Hanson). Eles vivem o infortúnio de conceber um filho antes do casamento. Com receio de arruinar a carreira do seu amor, Hester opta por não divulgar quem é o pai. Ela acaba publicamente condenada a carregar no peito a letra “A”, aludindo ao adultério.

Mesmo diante desse cenário bastante enredado – e contaminado pelas perversas pulsões do puritanismo –, Hester cria sua filha. Ela mantém o olhar admirado de Arthur, que sofre, mas segue os rumos de sua ascensão social. Implicitamente, a trajetória de Hester resvala nos dilemas de mulheres que, de forma heroica e trágica, acabam forçadas a sacrificar suas vidas e seus valores sociais em prol do reconhecimento das trajetórias masculinas.

Em um dos poucos diálogos que mantêm, já que se trata de um amor condenado como tabu, Hester fala a Arthur, logo nos primeiros encontros: “Por que devemos nos envergonhar desse amor?”. Ela está convencida de que um amor puro também é um gesto de devoção previamente protegido de qualquer convenção moral. Na sequência final do filme, quando Arthur decide tornar pública a paternidade da filha que teve com Hester, ele mostra a todos na praça central que tatuou a letra “A” no próprio peito. Agora já entregue, pronto para ser acolhido nos braços de Hester, ele declama: “Não seria essa a maior liberdade com que já sonhamos?”.

Em 1927, no entanto, Frances Marion causou alvoroço na adaptação que fez de *Anna Karenina*, conhecido romance de Liev Tolstói. Dirigido por Edmund Goulding e com Greta Garbo no papel central, durante a escrita do roteiro de *Anna Karenina (Love)*, Marion sugere outro desfecho, diferente do original, que parecia demasiado trágico e punitivo. Em vez de se jogar sob o trem e se matar, como Tolstói originalmente concebeu a estória, na versão cinematográfica Anna hesita por um momento. Surge uma elipse.

Na escrita de Marion não há espaço para punições morais vindas da traição. Sabe-se que Vronski ficou três anos à procura de Anna. Ele vê um anúncio no jornal e toma conhecimento da morte do filho de Anna, e também que o marido dela morrera. Momentos depois eles se encontram e vivem felizes. Ainda que soe como happy end clichê para os dias atuais, a paixão supera as correntes conservadoras. Não por acaso, os filmes roteirizados por Marion tiveram amplo sucesso de público e abriram portas para consolidar o estilo e os temas que caracterizaram o melodrama feminino do início de Hollywood, os chamados *Woman's Films*.

OUTROS CASAMENTOS, O "VERDADEIRO" AMOR

Amor e liberdade entrelaçam-se de forma íntima, constante, mas conflituosa, na obra de Frances Marion. Dirigido e escrito por ela, *The Love Light* (1921) realça uma protagonista, novamente interpretada por Mary Pickford,

que precisa decidir se se lança ao amor que brota entre ela e um navegador; se opta entre os valores de lealdade ou traição à pátria. A protagonista mora numa cidade pacata, litorânea, na costa italiana. No início da película, seu irmão se alista e vai lutar contra a Alemanha. O navegante que chega, contudo, é um estrangeiro, e a comunidade desconfia de que seja alemão. Portanto, um potencial inimigo. Na narrativa do filme, a protagonista precisa escondê-lo, não o deixar à vista da comunidade, que certamente o lincharia.

A busca de um “verdadeiro amor” é um dos traços do estilo da dramaturgia fílmica de Marion. Essa procura é um tanto sinuosa, errática, permeada por percalços morais, casamentos arranjados, situações de falsos amores, de homens que não correspondem a esse ideal, a esse genuíno encontro. Outras vezes esse amor verdadeiro é escancaradamente proibido. Em *Vento e areia* (*The Wind*, 1928), segunda colaboração de Marion com Victor Sjöström, Letty Manson (Lillian Gish) é uma jovem que abandona sua cidade natal, na Virgínia, para desbravar novas paragens. Ainda no vagão do trem, ela se defronta com um fortíssimo vento que a persegue e amedronta. Será acolhida por Lige Hightower (Lars Hanson), seu primo, que é casado, tem filhos e constrói uma vida no Oeste americano. Quando eles se reencontram, percebe-se que Letty nutre uma paixão proibida que, até o final da película, gerará ciúmes, conflitos e peripécias.¹⁹

19 Nos seus diários, Marion conta que *Vento e areia* foi um dos processos de roteirização mais cansativos que enfrentou.

Bela e jovem, Letty desperta a atenção de outros dois personagens, ambos rústicos, mas que prometem levá-la para um lugar em que o vento não seja tão opressor. É só depois de ela se casar, é só depois de matar seu marido, que a estupra, que Lige vai socorrer Letty. Quando eles declaram um amor mútuo, e estão dispostos a vivê-lo, a moça perde o pavor que tinha. Agora, ele, o vento, deixa de ser uma metáfora para uma vida de angústias e passa a simbolizar uma existência plena, sem medo do que está para além da casa, nem receio algum do mundo lá fora.

Filmadas ou assinadas por Marion, suas obras enfatizam um “verdadeiro amor” que é sempre um segundo amor, uma forma de viver esse romântico sentimento que ocorre apenas depois de se deixar um primeiro matrimônio ou do gesto de abandono de valores tradicionais. Os personagens de Marion estão todos dispostos a lutar pela liberdade e a autonomia das suas vidas. Essa luta, contudo, não é trivial. O que é preciso renunciar para se ganhar autonomia? O que é necessário abandonar para obter a própria liberdade? Sutilmente diversa da condenação nos melodramas, que tende a criar um ambiente cênico de humilhação e de punição de personagens e trajetórias femininas, as protagonistas de Marion exalam sinais de superação.

Quando retrata um ambiente estritamente masculino, como em *O presídio* (*The Big House*, 1930), esse afã de libertação é um fio sutil que costura um traçado comum entre todos os personagens. Dirigido por George Hill, o filme leva às telas um roteiro original de Marion, fruto de um longo trabalho de pesquisa de campo em presídios na



Califórnia.²⁰ Descritivo, detalhista e cheio de pequenos conflitos que se acumulam em crescentes arcos

Lillian Gish em cena de *Vento e areia* (*The Wind*, 1928), com roteiro adaptado de Frances Marion.

dramáticos, pode-se afirmar que com esse roteiro Marion fundou um novo gênero, insistentemente explorado por Hollywood: o filme de prisão. Na sua narrativa original, ela conta a estória de Kent, um preso que acabara de entrar no cárcere. Ele é exposto ao ambiente tóxico da cadeia, a despeito da sua luta por dignidade. E precisa manter sua virtude física e moral diante de tantos embaraços e opressões.

Filmadas com maestria, as cenas realçam a massa carcerária num coro que denuncia a força autoritária dos presídios americanos, aproximando os filmes dos veios

20 George Hill foi o quarto marido na biografia de Frances Marion. Ela o estimulou a sair da carreira de diretor de fotografia para se tornar diretor de cinema. Visto hoje, o filme *O presídio* ainda chama bastante atenção pelo primor técnico.



políticos da era pré-Código. Fugitivo, Kent apaixona-se por Anne (Leila Hyams), que toca uma livraria no centro da cidade. A mera

inclusão de uma personagem mulher nessa narrativa e nesse ambiente eivado de homens por todos os lados já esboça um traço da assinatura de Marion. Anne é uma mulher moderna e que está disposta a lutar até o último instante por um amor que não a envergonha. No final, novamente, e como sempre ocorre nos filmes roteirizados por Marion, o sacrifício do limite das convenções e moralidades é tido como válido. Embora Kent seja novamente preso, Anne descobre ali o seu amor, carrega um certo fardo, acompanha-o nas suas intempéries e seguirá como uma companheira segura das suas decisões.

Roteiro original de Frances Marion, o filme *O presídio* (*The Big House*, 1930) é um dos fundadores do gênero dos filmes de prisão.



Frances Marion, em 1931, ganhando Oscar de Melhor Roteiro Original por *O presídio* (*The Big House*, 1930).

A REFLEXÃO CINEMATOGRAFÍ- CA DE FRANCES MARION

Além de ter sido uma profícua roteirista, reconhecida e premiada pelas suas narrativas, e de ter tido um importante papel de ativismo político na criação do Screenwriting Guild, Marion escreveu sobre processos de roteirização e sobre Hollywood.

Ao contrário de Ben Hecht e Billy Wilder, que relatam os dilemas do cinema e dos estúdios de Los Angeles de forma indireta, por meio da metalinguagem, no interior de suas obras, Marion elaborou livros que contam e compartilham o cerne da sua experiência no momento da fundação de Hollywood.

Para melhor descrever a produção intelectual de Marion é preciso observar – e lembrar – que ela participou dos anos pioneiros. Trabalhou em estúdios independentes, estimulando-os, como é o caso de sua colaboração com Lois Weber. Encorajou a realização de carreiras autônomas, como as de Mary Pickford, e liderou um grupo de roteiristas mulheres bastante influentes na aurora e no auge

da MGM. Toda essa experiência migrou para o livro *How to sell a screenplay*. Escrito em 1937, a obra é dedicada a Irving Thalberg, que morreria durante a elaboração do livro. De viés didático, num momento em que inexisteriam escolas, faculdades ou qualquer outro curso destinado ao ensino da linguagem e das técnicas cinematográficas, no livro, Marion tinha um objetivo claro: interpelar sobretudo as jovens mulheres que se lançariam na carreira de roteiristas em Hollywood. Compartilhando dicas e experiência prática, ela ilumina as facetas mais obscuras dos estúdios cinematográficos para definir o que é um argumento, como construir um personagem, como apresentar um projeto que desperte o interesse do estúdio para eventualmente o produzir.

A visão de roteiro de Marion fica evidente: uma história cinematográfica é aquela que tem um personagem como centro. O personagem, e seu ciclo dramático, fazem o elo entre o tema e a história. “Quanto mais importante o tema, mais importante torna-se a história.” Um tema, continua Marion, não é um enredo, e essa é uma confusão, segundo ela, bem comum entre roteiristas amadores. “Uma história não é uma mensagem, ou um fator didático feito para as pessoas pensarem, nem é moral.” E prossegue afirmando que o tema “deve seguir delineando o objetivo e a implicação do enredo, é a proposição que embasa o enredo”.²¹

Quando escreveu essa espécie de manual do roteiro, Marion já acumulava mais de duas décadas de experiência profissional. Se temas de roteiros como *Correntes* e *A traição* são as forças de libertação feminina rumo a um novo amor, a narrativa, por

²¹ Frances Marion. *How to sell a screenplay*, p. 105.

sua vez, cria uma série de obstáculos que geram essa interface entre o tema, o enredo e a condução dos personagens. Embora esse seja um pensamento bastante clássico de dramaturgia, e que se transformou na base de Hollywood, a clássica e a atual, ele assume uma objetividade bem evidente na reflexão que Marion fazia sobre seu ofício como roteirista, suas revisões e supervisões, além da sua atuação numa esfera mais ampla.

Num artigo para a revista *Photoplay*, escrito em 1926, Marion realça como a adaptação cinematográfica precisa de uma nova etapa criativa, distante da impossível fidelidade à obra original.²² Ao defender a criação adaptativa, Marion esboça uma autoria subliminar, mas que nem por isso deixa de ter sua presença. Essa defesa da adaptação como forma de criação e criatividade de narrativas volta ao seu livro de uma década depois. Para Marion, a adaptação requer um processo de escolha, seleção, tradução, ênfase e de escrita das mesmas técnicas clássicas: personagem, enredo, tema e estória.

No entanto, a adaptação era para Marion também uma aposta política. Ao escolher o romance *Stella Dallas*, ela dialoga com uma escritora mulher e encampa um feminismo afim às questões do seu tempo histórico. Ao mudar o final de um romance clássico como em *Anna Karenina*, de Liev Tolstói, Marion abre brechas para uma atualização do tema do adultério diante dos dilemas das mulheres do seu tempo, que se divorciavam e começavam a se apaixonar por outros homens, afastando-se de qualquer pensamento moral, punitivo ou de degradação.

²² Frances Marion. "Why Do They Change the Stories on the Screen". *Photoplay*, v. XXIX, n. 4, mar. 1926.

TRANSMITIR CUIDADOS, ADOPTAR ÓRFÃOS

A cumplicidade entre Miss Morrisson e Stella Dallas ecoa, com pequenas variações, no roteiro do inédito *Correntes*.²³ Com uma estória eloquente e dramática, esse roteiro reforça a centralidade que o desejo de liberdade assume na dramaturgia fílmica de Marion. As primeiras linhas mostram o tom de confinamento feminino, solidão e desespero vivido por Magda, a protagonista. “Existem áreas isoladas de terra em Dakota do Norte, onde a vida é primitiva e adversa. Embora cercados por uma beleza desoladora e peculiar, a solidão dos fazendeiros os marca como figuras trágicas.”²⁴ Nessa remota área de Dakota do Norte, Magda está condenada a trabalhar, casar, criar os filhos e morrer. As fazendas, as comunidades de imigrantes, com uma acirrada vigília moral, encerram seu dia a dia.

Ainda jovem, Magda leva uma vida limitada à labuta no campo e ao trabalho doméstico, e cuida dos pais. Nesse recatado ambiente moral e comunitário, o conluio entre homens difere da solidariedade entre as mulheres. Treadwell, pai de Magda, quer casar a filha com Jan Hofel, que realmente deseja desposar a jovem. Mary, a mãe, olha com certo zelo as hesitações da filha, acolhe-a, compreende seus

23 Esse roteiro tampouco registra data e foi redigido em 42 páginas, no formato de sinopse, hoje bem próximo a um argumento. Pode-se arriscar a dizer que o roteiro talvez tenha sido escrito entre os anos 1930 e 1940, quando Marion atuava fora dos estúdios, como roteirista independente.

24 Frances Marion. *Chains*. Em “Trailer de fim”, neste livro, destacamos um trecho maior do roteiro de *Correntes*.

receios e percebe que a moça precisaria de mais tempo, e talvez mais espaço, para florescer como gostaria.

Um dia, tal como numa estória de conto de fadas, Magda encontra Eric, marinheiro que resolvera viajar pela região enquanto aguarda o embarque do próximo navio. Eles se apaixonam. É nesse contexto de flerte que surge a cumplicidade feminina entre Magda e a mãe:

Como é doce estar a sós com a mãe – sem medo de confidências sussurradas. Há lágrimas de felicidade nos olhos de Magda: nos olhos da própria mãe um olhar melancólico, remissivo, uma luz distante neles.

“Eu já sabia o que era se sentir assim, mas não tinha ânimo. Me casei com seu pai porque foi meu próprio pai quem me disse para casar.”

“Você amou esse outro homem?”

De alguma forma, essa confissão as aproxima.

“Como ele era? Tão bonito quanto Eric?”

“Ele tinha os bigodes mais bonitos do mundo!” diz a mãe com um pequeno lampejo de orgulho.²⁵

Na sequência da narrativa, Eric esboça um pedido de casamento. Eles sonham que irão para a China. Ele quer amá-la. No entanto, precisa ir embora. No desenlace da história, após a morte da mãe, o pai de Magda intercepta as cartas enviadas por Eric para sua filha. Revoltando-se contra o pai, que a obrigava a se casar com Hoefel, Magda atira no pai e mata-o, acabando por descobrir a existência das cartas de Eric.

²⁵ Ibidem, p. 21.

As questões entre e mãe e filha, tão essenciais para a chamada *jornada da heroína*,²⁶ são aqui amplamente tratadas por Marion. Há, na ternura entre mãe e filha, uma sutil ambivalência. Em alguns instantes a mãe incentiva a nova paixão. Em outros, acaba por reprimir esse estímulo. Há pulsões cheias de conflitos reais e de uma forma que ora aproxima e acolhe, ora distancia e aparta, oscilando numa incessante dúvida entre um desejo genuíno e, por assim dizer, o princípio da realidade.

Além de ser uma constante nos roteiros de Marion, o tema da transferência dos cuidados maternos é permeado por hesitações, ambiguidades, incompletudes. Ele ecoa e tece fios tênues, mas consistentes, entre os filmes *Stella Dallas*, *O campeão* e *Min and Bill* (1930). Stella expressa sentimentos ambíguos ao passar a guarda da filha para Morrison. O mesmo ocorre em *O campeão*, com Purcell, outro personagem errático, alcoólatra, que cria o filho sozinho e que demora a aceitar que a mãe biológica teria condições de criar o menino num contexto socioeconômico mais favorável que o dele.

Dramaticamente complexa, essa transferência se traduz em empurrões dos filhos para outras mãos. É uma transferência responsável – e de responsabilidades, pois eticamente consciente dos seus limites. Stella quer ver Laurel

26 Embora os aspectos dramáticos da jornada da heroína devam ser considerados na revisão crítica dos manuais de roteiro, o livro de Maureen Murdock (*The Heroine's Journey*) tem méritos e problemas que merecem uma cautelosa reflexão. Foi um trabalho pioneiro, mas ainda traz certa essencialização dos arquétipos femininos que precisam ser atualizados de acordo com os recentes parâmetros de estudos de gênero e narrativa.

em trajes de gala, a brilhar como se fosse uma estrela de cinema. Mesmo que precise se sacrificar e que haja um agoniante masoquismo nessa escolha. A pobreza, o alcoolismo, o mundo vulgar, as limitações morais de pequenas comunidades, mesmo as roupas piegas de Stella Dallas, que envergonham sua filha, adensam a argamassa dramática que justifica e torna esses gestos mais dolorosos.

Há, na sequência final de *Min and Bill*, outra rima quase invisivelmente cosida entre os roteiros de Marion. Depois de matar a mãe de Nancy, Min é presa enquanto acompanha de longe o casamento da filha adotiva. Ela observa, distante, sem ser reconhecida por Nancy, admirada com a beleza e o requinte da noiva. Min sente-se realizada, como se tivesse cumprido sua tarefa materna, como se sacrificasse sua liberdade em prol da filha, embora seja mãe adotiva que nem sequer se casou, mas tem com Bill uma relação tensa e perversa de solidariedade, amor e amizade. Ainda que Min saiba que nunca terá – nem sequer deseja ter – a retribuição moral pelos anos de criação de Nancy, ela caminha orgulhosa, rumo à prisão, para pagar por um ato imoral, como é o assassinato, mas que se revela a única forma de sublimar a condição marginal à qual teria sido relegada a filha adotiva.

CORRENTES E TRAIÇÕES: MATAR O PAI, MATAR O MARIDO

A traição, outro roteiro não filmado de Frances Marion, é uma história original, datada de julho de 1943. Logo nas

descrições iniciais do argumento ressalta-se como a estória ocorre num belo e escondido vale do norte da Califórnia. O solo é negro e fértil. Há poucas fazendas, distantes uma da outra. Sara Halladay lá nasceu e viveu, e aos 65 anos morreu. Sara chamava o vale de “a prisão verde”. Bastam essas primeiras linhas do argumento para realçarmos as semelhanças com *Correntes*, também marcado pelo isolamento rural da comunidade de imigrantes. Com poucas metáforas – como a corrente e a prisão verde –, Marion enfatiza os grilhões morais que tornam árdua a vida das mulheres jovens aprisionadas por suas comunidades. A principal luta delas é, novamente, uma possibilidade de fuga.

Assim como em *Correntes* e tantos outros roteiros e filmes de Marion, a narrativa acompanhará as desventuras de Christina, a filha de Sarah. Estruturado numa elasticidade temporal de flashbacks e forwards, o filme começa pelo final, quando Christina vive uma degradada, lúgubre e destrutiva relação com Jason, o marido, um homem doente, paralítico, que requer cuidados constantes. É um ódio mútuo que alimenta esse casal. A sequência citada a seguir – uma das primeiras do roteiro – aborda diretamente o instante de um assassinato.

“Como você está carcomido de ódio!” Ele ouvia sua própria voz falando, do túbulo, para seu corpo.

“Agora que você sabe, nunca vai me perdoar.”

“Seu remédio”, ela estava dizendo rispidamente.

“Jason! Por favor, pegue!”

Ele cerra os dentes sobre a colher. Sua garganta se fecha contra o líquido escuro que queimava a língua.

“Você é tola, Christina!”, ele fala em voz alta.

Pensa: “se me matar, eles vão descobrir. O velho doutor Grisvold, ele se lembrará do que lhe disse... Tenha cuidado, Christina. É muito poderoso. Uma overdose pode ser fatal!”

Sua risada silenciosa é sombria.

“Sim, ele se lembrará, Christina, e depois que eu for enterrado eles virão à noite e abrirão a sepultura – eles verão as evidências – vão atrás de você. Maldito seja!”

Ela põe a mão fria em seu queixo e força-o a abrir-se como armadilha suspensa.

Embora ele relute, o medicamento escorre por sua garganta e ele sente uma febre se espalhar lentamente pelo corpo.

“Pare de me olhar assim!”, ela ordena secamente.

“Eu sei o que você está pensando. Eu não ouvi o seu silêncio todos esses anos e não ouvi você!”

Ela se inclina mais perto, sorrindo obliquamente.

“Você está pensando que estou tentando te matar!”

O terror em seus olhos responde a ela.

“Bem, eu estou, Jason! Eu estou!”

Então sua voz se eleva em um crescendo de triunfo.

“Mas não desse jeito! Com drogas. Ou venenos. Não, os anos que perdi me tornaram mais inteligente do que isso!”

Enquanto ele se dirige a uma enseada de luz, de repente o rosto dela assume uma aura de beleza como ele não via há muitos anos.

E ela grita em seu silêncio: “Ele está aqui! Ele o segurou em seus braços novamente! Eu sei! Posso ver nos seus olhos!”

Ela está sorrindo de novo [...].

“Sim, Stefan está aqui”, ela diz em voz alta.

“Eu vou embora com ele!”

“Não, não!”, ele grita de dentro do buraco.

“Você não pode me deixar! Eu vou morrer se você me deixar! Pelo amor de Deus, Christina, depois de todos esses anos – tenha pena de mim! Me mata! – mas não se afaste de mim! Não me deixe aqui para apodrecer sozinho! É um inferno que não posso suportar! – Olhe para mim! – Me perdoe!”

Mas ela já estava saindo da sala, em passos silenciosos, como se fosse um fantasma. Esforçando os ouvidos, ele conseguia ouvir as portas e gavetas da cômoda abrindo e o estalo da fechadura enferrujada de sua velha mala.²⁷

Jason morre. Em seguida, Christina pega a mala e vai até a casa do dr. Grisvold, o pacato e dedicado médico da cidade. Ela avisa: Jason está morto. “Eu o matei.” Primeiramente aliviado com a notícia da morte – pois seria o melhor para os dois – o dr. Grisvold entra em pânico, já que sua cumplicidade com um assassinato seria igualmente criminosa. Ao que Christina acrescenta: vai viver com Stefan. No entanto, ela quer contar os motivos que a deixaram tranquila para matar Jason. A estória, ela avisa, é longa.

Inicia-se um vagaroso flashback que tem, aos olhos do dr. Grisvold (e do leitor-espectador), a função moral de condenar ou absolver o ato de Christina. Assassínatos de maridos, pais e estupradores são uma tônica constante na dramaturgia fílmica de Marion. Na maioria dos casos,

27 Frances Marion. *The Betrayal*, pp. 3-4.

eles ocorrem em “legítima defesa”, seja física, seja moral. Em *Correntes*, Magda mata o pai. Em *Vento e areia*, a protagonista livra-se do marido, que a estupra. Esses assassinios também podem evocar a obstinada e persistente busca de liberdade das protagonistas mulheres de Marion. Matar “o” homem e “o” pai, ou matar “um” homem, por esse viés narrativo, transforma-se numa maneira de preservar a autonomia, os desejos, o afã por ventos livres. Essas mortes também acenam para uma tácita empatia, num caro fervor melodramático, e apontam para o espectador ou personagens, internos à diegese. No caso de *A traição* não é diferente.

Desde criança, Christina conta a Grisvold, ela era apaixonada por Jason. Os dois guardavam uma terna relação de afeto e de brincadeiras, e a lembrança de um passado feliz, praticamente um idílio infantil. Cresceram juntos na pacata cidade do norte da Califórnia, e esse era um casamento aguardado por toda a comunidade. Sarah, a mãe de Christina, era a única que observava Jason com desconfiança. Ela achava estranho certos trejeitos do menino e sempre dizia à filha: vá embora, fique longe dessa “prisão verde”.

Quando adolescentes, eles começam a namorar de forma mais aberta. Na mesma época, Christina inicia suas lições de piano e desponta como um talento precoce, que precisava de maiores cuidados na cidade próxima ao vale. É hora de partir, como desejava sua mãe. Fiel ao seu amor por Jason, Christina claudica, hesita, diz que não é o momento de deixar o vale nem Jason, e que ela o ama. Disposta a impulsionar a filha rumo a uma vida autônoma e

distante da “prisão verde”, Sara retruca: “Isso não é amor, Christina, é juventude”.²⁸

“Você deve deixar o vale antes que seja tarde demais”, grita sua mãe. “É como uma prisão verde te cercando, te afastando do rico dom da vida.”

Christina fica assustada com a intensidade da mãe. “Dê a si mesma um ano”, ela implora, “um ano em São Francisco. Sonhei com isso, planejei isso desde que você era uma garotinha. Comecei a poupar antes mesmo de seu pai morrer. Então teria o suficiente para te mandar embora. É por isso que dei aulas de música, fiz todas aquelas costuras extras além das minhas próprias tarefas, para que você fosse libertada! Você deve ir, Christina! Vá, antes que seja tarde demais!”

Christina protesta que ama Jason e quer se casar com ele.

*“Besteira!” exclamou a mãe, “não é amor! Isso é juventude, são os primeiros murmúrios da feminilidade.” Ela implorou novamente com tanto fogo e determinação que Christina foi arrebatada pela força da paixão de sua mãe.*²⁹

Em um enredo similar ao de *Correntes (Chains)*, a filha, Christina, é protegida pela mãe de um casamento arranjado, mas perde essa proteção com a morte precoce da mãe. Assumindo seu próprio destino, Christina decide-se pela vida na cidade grande e pelo amor de Stefan. Ao saber de sua rejeição, Jason,

²⁸ Ibidem, p. 15.

²⁹ Idem.

o pretendente, provoca um acidente que poderia ter sido fatal para Christina, mas no qual apenas ele acaba paraplégico. Christina, por compaixão, rende-se ao casamento com Jason, desistindo de seu futuro junto a Stefan. Anos depois, ao saber que Jason havia forjado o acidente por não tolerar a sua opção, Christina decide matá-lo friamente.

Após o assassinato de Jason, Christina encontra-se com o dr. Grisvold e confessa o crime. Compadecido pelos fatos tão bem narrados por Christina, o médico tampouco se sente cúmplice de um crime. Ele absolve os atos de Christina. É aniquilando a opressão de Jason que essa mulher se liberta. Na frase e no mote final ela assevera: “Ele roubou todos esses anos que eu poderia ter vivido junto a meus filhos, com Stefan. Como ele me enganou, também enganou a morte. Eu simplesmente o enviei novamente ao seu destino”.

Pulsão de vida e pulsão de morte estão intimamente entrelaçadas na dramaturgia fílmica de Frances Marion. É aniquilando opressões masculinas que suas heroínas femininas sobrevivem, conquistam autonomia e se permitem a liberdade. Como bem expresso no roteiro de *A traição*, esse afã de matar Jason, um homem, não é em si um ato amoral, criminoso, mas um gesto de busca de autonomia em sua própria vida. Como a vontade do divórcio, tema tão central em alguns dos filmes roteirizados por Marion, a morte, mais simbólica e metafórica do que assassina, revela esse desejo de se apartar de universos masculinos antagônicos para manter-se íntegra.

A traição e *Correntes* são roteiros escritos em meados dos anos 1940. Além de apontarem para uma síntese dos estilos, temas e inquietações estéticas, traduzem as

ambivalências por que Marion vinha passando em sua vida, sobretudo em sua carreira.

Depois de trabalhar como autônoma por algum tempo, Frances Marion voltou a uma MGM já modificada. Nesse novo momento, Marion passa a enxergar os Departamentos de Estória marcados por uma “ditadura burocrática”. Sensivelmente, os novos poderes dos *gaterkeepers*, suas engrenagens e o modo de tomada de decisão impactavam a qualidade dramática dos roteiros. Assim, apesar do aumento de salário que recebeu em 1944, quando passou a ganhar 1.100 dólares por semana – justificados pela MGM, pois “Frances já tinha mais de trinta anos de experiência na indústria cinematográfica e escrito, na época, pelo menos 325 estórias”³⁰ –, em 23 de outubro de 1946 Marion assinou a rescisão do contrato.

Fora da MGM, Marion passou a ter uma vida ativa como professora, palestrante e escritora. Matriculada num curso de escultura na University of South California, ela afirmou que se interessava por essa arte porque queria ter o total controle sobre o processo criativo, o resultado e o valor da sua obra.

Ampla e notável, a trajetória profissional de Frances Marion traduz algumas das principais mudanças que Hollywood viveu na época. Do início do cinema mudo, quando os estúdios de Los Angeles ainda eram um risco e uma aventura, até meados dos anos 1940, quando se concretiza o monopólio mundial, Marion participou do cinema de pioneiras – como Lois Weber e Mary Pickford; viu o surgimento da potência econômica dos estúdios e percebeu a força das

³⁰ Beauchamp. *Without Lying Down*, p. 335.

estórias bem narradas para atingir um público maior e surpreender as tendências de mercado.

No entanto, Marion não foi apenas uma roteirista mulher numa Hollywood que começou abrigoando as roteiristas e depois, pouco a pouco, impossibilitou-as de ocupar posições de protagonismo que haviam tido. Ela também trabalhava nos Departamentos de Estória de maneira mais informal, marcada pelo diálogo, e distante, portanto, da maquinaria institucional, hierárquica e burocrática que a própria Hollywood acabou por adotar. Como mulher do seu tempo, Marion trouxe temas urgentes e fascinantes para os filmes que adaptou, roteirizou e concebeu. Sua autoria foi se espalhando e se dissolvendo entre os filmes que dirigiu, os roteiros que assinou, entre os tantos que foram filmados e os que permanecem inéditos. Marion foi uma típica escritora mulher do início do século 20. Ela grifou sua diferença ao escolher o cinema como profissão e como seu principal meio de expressão.

Como diretora do Departamento de Estória nos anos 1920, na MGM, com Irving Thalberg, a atuação de Marion se pautou no modelo conhecido como *blueprint*, o qual foi pouco a pouco descoberto como instrumento de otimização dos recursos dos estúdios de Hollywood. Nesse processo, distante dos moldes de *gatekeeping*, Marion foi uma agente apaixonada, motivada pela ficção cinematográfica. Quando a dicotomia entre *blueprint* e *gatekeeping* se instaurou, já se encontrava perto de se retirar de cena. Se os roteiros de *Correntes* e *A traição* ainda são narrativas atuais, isso talvez seja porque pulsam mais forte que todas as “ditaduras burocráticas” que Hollywood impôs para si e para o mundo.

Copyright e *gatekeeping*: Hollywood e o apagamento de histórias

Roteiristas essenciais para a Hollywood clássica, Frances Marion, Ben Hecht e Billy Wilder apresentam diferenças evidentes no diálogo entre escrita e estúdio. Marion participou do início do processo de institucionalização e padronização do roteiro; Hecht foi um mestre na consolidação do roteiro na chamada era de ouro dos estúdios de Hollywood; Wilder, por sua vez, testemunhou o ápice, a crise e o declínio da hegemonia dos estúdios de Los Angeles. Quando filmou *O crepúsculo dos deuses*, Billy Wilder já enxergava Hollywood com distância. Fez da ironia uma porta de entrada para retratar um lado mais obscuro da indústria cinematográfica dos anos 1940.

Rever parte da história desse cinema a partir dos roteiros não filmados permite recuperar o prisma histórico que foi se delineando do ponto de vista dos roteiristas. Constantemente autolaudatória, Hollywood coleciona marcos na

história do cinema, recordes de arrecadação, audiência e prêmios a cada lançamento comercial, tendo em vista a expansão, o lucro e o domínio de novos mercados.

Essa mesma história de êxitos – e da exacerbação desse sucesso – convive com a supressão de inúmeras estórias, partes invisíveis de um iceberg, e pode ser vista como uma narrativa oficial que esconde o choque contra padrões morais característicos da época. Por um lado, os roteiros não filmados de Hecht, Wilder e Marion apontam para as constrições, as inseguranças, as paranoias, os preconceitos e os valores conservadores da Hollywood que preponderou; por outro lado, eles realçam um imaginário de resistência atraente para historiadores que investigam as fabulações do período.

As narrativas não filmadas revelam escritores que não têm receio de abordar assuntos espinhosos, polêmicos ou que inflamavam o ânimo dos censores do Código Hays. Ao contrário, vimos que, nos roteiros, Hecht, Wilder e Marion não estavam apenas conscientes dos perigos que tangenciavam. Eram escritores do seu tempo, atentos aos dilemas que circulavam nas ruas e nos jornais, animados pelo fervor ético de dar voz crítica e dramática à sanha antissemita que caracterizou a ascensão do nazifascismo. O maior fascínio de ler histórias como *A divina Sarah*, *Heil Darling*, *Correntes* e *A traição* é constatar que havia uma inquietação estética e política muito mais fervilhante do que os padrões de controle permitiam levar às telas.

Com Hecht, Wilder e Marion – e suas estórias inéditas – fica a sensação de que havia em Hollywood um encontro único e criativo de escritores extremamente versáteis, habilidosos,

irrequietos e sequiosos por inovar em termos dramáticos. Suas narrativas eram emolduradas por duas grandes forças institucionais, vetores que perpassavam Hollywood como um todo: o processo de *gatekeeping* e o copyright.

Como vimos, os *gatekeepers* dos Departamentos de Estória tinham a missão de realizar um escrutínio dos roteiros visando a adequação a um padrão narrativo, dramático e cinematográfico. Não por acaso, esse padrão de escrita e de função do roteiro em Hollywood determinava que os diretores deveriam filmar exatamente aquilo que estava escrito nas páginas dos últimos tratamentos. Os roteiros não filmados são os testemunhos mais eloquentes da vontade de diferença e inovação que pulsava nos Departamentos de Estória, à margem das decisões dos executivos. O outro *gatekeeper* era o funcionário da censura orientado pelo Código Hays, que regulava os conteúdos e as arestas morais de cada história escrita pelos roteiristas.

O segundo alicerce da Hollywood clássica é o copyright, com uma longa e muito bem sedimentada presença na logística econômica de Hollywood. Diferente da legislação brasileira, em que há o direito patrimonial e o direito de autor, a legislação norte-americana do início do século 20 estabelecia a primazia do direito do produtor no qual todas as realizações financiadas pelos estúdios, incluindo os roteiros, seriam propriedade exclusiva das produtoras. Hoje o direito autoral difere totalmente dessa tradição e o autor das histórias e narrativas é o principal detentor econômico do ativo de criação. Esse reconhecimento do direito autoral predomina atualmente no Brasil, na América Latina e na

Europa. Claro que essas distinções entre o direito autoral e o copyright são abaladas quando, mesmo nos países latinos, os estúdios contratam roteiristas para trabalhar sob encomenda diretamente para eles. Ainda assim, a escrita para o roteiro no cinema e nas linguagens audiovisuais têm o reconhecimento econômico, político e estético do autor como o roteirista, numa aproximação evidente da tradição literária.

É curioso perceber como boa parte das narrativas abandonadas ou inativas não eram reconhecidas pelos próprios roteiristas como um dinamismo autoral e econômico da sua alçada; em outras palavras, como sua propriedade intelectual. Se os estúdios hibernavam aquela história, os roteiristas começavam a escrever outras. Nos Departamentos de Estória, portanto, a escrita era concebida pelos próprios roteiristas e praticada de uma maneira mais próxima ao que hoje se entende como o design industrial, feito a várias mãos. Os indivíduos que participavam – roteiristas, editores e supervisores – projetavam o estilo do estúdio no produto final e buscavam se recompensar financeiramente através da participação nos lucros do copyright. A força de uma escrita coletiva visava reforçar a identidade e a aura dos estúdios.

Embora essa dinâmica tenha sido eventualmente descrita nas pesquisas sobre a Hollywood clássica, e até sobre a atual, os roteiros não filmados mostram os atritos entre os desejos autorais e um design industrial de produção de histórias típico de Hollywood. É um impulso autoral que esbarra numa muralha de copyright.

O binômio *gatekeeping* e copyright lança luz sobre os mecanismos de poder que caracterizaram o funcionamento

dos estúdios. Se o roteiro de fato se consolidou como o principal fundamento do modelo de produção clássica de Hollywood, o *gatekeeping* revela a maneira como as narrativas foram se modelando, se padronizando; e o copyright delata a logística da forma como as histórias passaram a circular do estúdio às telas. O *gatekeeping* estabelece a gramática formal, narrativa e moral, enquanto, no outro lado da mesma moeda, o copyright revela-se o front comercial, de atribuição dos lucros advindos do business cinematográfico. Não por acaso, *gatekeeping* e copyright foram as duas principais lutas do Screenwriters Guild, o sindicato dos roteiristas de Hollywood.

De um lado, o sindicato reivindicava a inclusão dos roteiristas envolvidos no processo de escrita e *gatekeeping* nos créditos finais dos filmes. De outro, solicitava constantemente a revisão da participação dos roteiristas nos lucros resultantes da dinâmica do copyright.

Do início das demandas do Screenwriting Guild, em meados dos anos 1930, até hoje, o roteirista vai pouco a pouco se consolidando como um produtor, um *showrunner*. Basta olhar para os atuais roteiristas das lucrativas séries de TV de sucesso. Nelas, os *showrunner*, os proprietários do cerne dos argumentos, são desde o início os detentores dos copyrights. Eles trabalham de maneira que possam estabelecer a forma e os procedimentos tanto da logística da escrita coletiva quanto da partilha dos copyrights.

O binômio *gatekeeping* e copyright revela mais do que o *modus operandi* de Hollywood, dos seus mecanismos de escolha, seleção, moralização e valorização das narrativas

fílmicas. Por trás de sua obsessiva narrativa de sucesso, os roteiros não filmados iluminam o risco, traço, o apagar de histórias, o apagar de histórias e de narrativas.

Resta saber como a combinação de *gatekeeping* e copyright se disseminou para outras cinematografias, tornando-se uma prática e um padrão mundial e, ainda, como isso contribuiu para a consolidação do monopólio de Hollywood e para a exportação do seu modelo fílmico, tendo também colaborado no apagamento de outras histórias.

Parte do intuito destas páginas é estimular uma abordagem cuidadosa das narrativas descartadas: Sarah Bernhardt de Ben Hecht, Adolf Hitler de Mankiewicz, Joseph Crocker de Wilder, Christina e Magda de Marion saltam muitas décadas, atravessam a fronteira do século e chegam até nossa imaginação, de leitores-espectadores contemporâneos, com vida e pulso próprios. Descobri-los e entendê-los ultrapassa o fetiche arqueológico de tirar o pó de arquivos pouco estudados. Conviver com essas narrativas nos instiga a imaginar formas novas de transmissão, nas quais as fábulas cinematográficas ultrapassam os constrangimentos históricos e mercadológicos de uma arte essencialmente industrial como é o cinema – que coleciona e acumula lixos, descartes, dejetos. Para além de não se conformar com os modos de apagamento próprios de Hollywood (e do cinema), a força dessas narrativas repousa na projeção de histórias futuras, que ainda estão por acontecer.

Trailer de fim

“Quando eu era escritor na Paramount [1930-40] o estúdio tinha um enxame de escritores sob contrato – 104! Eles trabalhavam no prédio dos escritores, no anexo, e no anexo do anexo do prédio dos escritores. Todos nós estávamos escrevendo! Não recebíamos grandes salários, mas escrevíamos. Foi divertido. Ganhamos um pouco de dinheiro. Alguns, como Ben Hecht, ganharam muito dinheiro. Todos os escritores deviam entregar onze páginas todas as quintas-feiras. Por que na quinta? Por que onze páginas? Quem sabe? Mais de mil páginas por semana estavam sendo escritas. [...]

A maior parte da escrita só juntou poeira. Havia cinco ou seis produtores, cada um especializado em diferentes tipos de filmes. Eles liam nossas cenas no fim de semana e faziam comentários.”

– BILLY WILDER, 1996

Os roteiros não filmados aqui reunidos e compartilhados têm natureza bem diversa. Há desde primeiras versões, sinopses, argumentos, até tratamentos avançados, próximos de alcançar o *final draft*, quando o roteiro já se encaminharia à etapa da direção. Alguns são esboços escritos à mão, com anotações no canto da folha. Em comum, contudo, são obras que comungam de um curioso inacabamento. Nas próximas páginas, reuni cenas dos roteiros apresentados no decorrer do livro. Há sequências de *Heil Darling*, de Billy Wilder, de *A divina Sarah*, de Ben Hecht, de *A traição* e *Correntes*, de Frances Marion.¹

Durante a pesquisa em arquivos, porém, encontrei algumas narrativas inéditas escritas pelos roteiristas que foram nossos protagonistas. As sequências adicionais compiladas adiante fazem parte da mesma constelação temática, temporal e histórica; ou seja, dos anos 1930 ao final de 1940. *O covarde* (*The Coward*), roteiro sem data que provavelmente foi escrito nos anos 1940, é uma rara parceria entre Ben Hecht e Herman Mankiewicz. Sua trama tem a estrutura narrativa de uma vingança fracassada, permeada por flashbacks, muito próxima de *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*, 1941), de Orson Welles, que teve roteiro assinado por Mankiewicz.

Joana d'Arc foi um roteiro escrito por Hecht ainda em parceria com David O. Selznick. Ele data de 1946, é outro filme biográfico com tintas políticas e tem afinidades eletivas com *A divina Sarah*. Por fim, destaquei a cena mais cômica de um solilóquio do personagem Fefi, no roteiro *The Happy Days*, escrita por Hecht e Charles Lederer, cuja primeira

¹ As traduções dos roteiros não filmados são minhas.

versão foi abandonada pela Warner Bros. O roteiro é uma livre adaptação da peça *O inspetor geral*, de Nikolai Gogol. A leitura desses roteiros visa, em parte, complementar o contato direto com fábulas e sequências fílmicas que foram, pouco a pouco, sendo descritas e antecipadas.

Vislumbro esses roteiros como um trailer numa moviola imaginária, a antiga máquina de edição que tinha uma tela pequena com uma lâmpada por trás, em que os diretores e montadores escolhiam o ponto de corte e de junção de duas sequências e especulavam sobre o filme que ainda estava por vir.

O COVARDE

BEN HECHT E HERMAN MANKIEWICZ, 1944-45

O primeiro navio americano a deixar Cherbourg após a invasão está atracando em Nova York. Está cheio de americanos que estão sendo repatriados. Eles foram libertados de campos de prisioneiros na França ocupada.

Pela plataforma de desembarque vê-se prisioneiros de guerra, mulheres, homens civis, algumas crianças. A Cruz Vermelha está funcionando, ajudando os feridos e histéricos. Os oficiais verificam os passageiros quando eles chegam à terra. Em cada rosto – exceto um – vemos alguma emoção, seja reprimida, seja liberada.

O homem de rosto pétreo, de indiferença, é pego por um momento no meio da confusão ao seu redor. Ele não mostra reação alguma. Ele está totalmente calmo. Eles verificam seu nome, Pete Martin, e dizem que há algumas formalidades antes

que ele seja liberado. À sua volta, os passageiros se despedem uns dos outros. Ninguém se despede de Pete e está claro que ele não se importa. Ele fuma calmamente um cigarro – e espera.

Do lado de fora dos portões, os repórteres questionam alguns dos passageiros enquanto são recebidos por amigos e parentes. Pete começa a contornar a multidão quando o repórter olha para ele com severidade. Na penumbra do píer em forma de celeiro, os olhos do repórter seguem a silhueta de Pete, fazendo seu caminho para a rua.

“Você conhece aquele sujeito?” o repórter pergunta a um passageiro.

O passageiro é um homem loquaz que está desfrutando dos holofotes pela primeira vez na vida. Ele olha para onde o repórter está apontando.

“Ah, ele”, diz. “Não sei mais sobre ele do que quando começamos. Ficou sozinho o tempo todo. Apenas continuou olhando para a água e não disse nada. Não jogou cartas, não falou – só ficava andando para cima e para baixo no convés como um gato no zoológico. Seu nome é Pete Martin, é tudo que sei...”

Com isso, alguns dos outros repórteres ficam animados. Eles seguem o primeiro repórter e os fotógrafos, até ultrapassarem Peter.

“Pete Martin”, diz o primeiro repórter. “Gostaríamos de falar contigo.”

Pete se vira lentamente. Ele tem a aparência sombria de um homem que sobreviveu à fome e à brutalidade. Ele olha os repórteres, não diz nada.

“Você é Pete Martins, não é?”, diz o primeiro jornalista.

“Sim”, diz Pete.

“Tem algo a dizer? Como é estar de volta?”, alguém pergunta.

“Parece bom”, diz Pete.

“Por quanto tempo você esteve lá?” pergunta outro repórter.

“Quatro anos.”

“Ficou todo esse tempo em campos de concentração?”

Pete acena com a cabeça.

“Como eles te trataram?”

“Muito, muito bem”, Pete diz sem emoção. “Um excelente serviço de quarto. Todos os dias – igual o Ritz.”

“Tem algum palpite sobre o fim da guerra?”, alguém pergunta.

“Não”, diz Pete. “Eu não tenho palpite.”

O primeiro repórter está estudando Pete, tentando se lembrar de algo.

“Você trabalhou no Lucy Carter como lubrificador quando ele foi atingido por um torpedo?”, ele finalmente pergunta.

“Sim”, Peter responde pacientemente.

“Submarinos inimigos te capturaram?”

“Foi o que me disseram”, diz Pete.

O primeiro repórter fica em silêncio enquanto os outros jornalistas questionam Pete sobre a vida no campo de prisioneiros na França Ocupada. Aí o primeiro repórter fala devagar: “Que tal o Nick Ivano, Pete?”

O rosto de Pete é uma máscara. “O que tem ele?”

“Seu companheiro de navio, não é? Não me diga que você esqueceu Nick Ivano.”

“Não, não o esqueci”, diz Pete.

“Eu cobri o julgamento de Nick depois que ele foi resgatado”, diz o repórter. “Ninguém poderia provar, o bote salva-vidas. Ele foi absolvido.”

“Ah, é mesmo?”, Pete diz suavemente.

“Algum sujeito ia testemunhar que Nick havia impedido o seu irmão de fazer a jangada também. Mas quando chegou a hora do julgamento, eles encontraram essa testemunha em um beco – morta.”

“É assim que funciona”, diz Pete.

“Não está querendo falar, hein, Pete?”, o repórter sorri. “Ok. Quais são seus planos?”

“Eu não tenho planos.”

“Sem incentivos, sem ideias, sem planos – você não acha que o mundo lhe deve algo?”

“Ninguém me deve.” O jeito brando de Pete decepciona os jornalistas.

“Você arranjou um emprego?”, eles perguntam a Pete.

“Sim”, Pete diz lentamente. “Eu tenho um trabalho já combinado.”

Os repórteres não conseguem mais nada com ele. Ele tem um encontro, diz Pete. Eles desejam-lhe boa sorte. Pete agradece e sai do cais.

O primeiro repórter telefona para a redação do seu jornal. “Escute, Frank, lembra daquele julgamento do Nick Ivano? Ele foi julgado por matar um cara chamado Jack Martin depois que Lucy Carter foi afundado – mas a única testemunha foi encontrada morta em um beco –, lembra? ... Bem, o irmão mais velho do garoto Martin, Pete, sobreviveu a isso. Esteve quatro anos em campos de concentração na França ... Sim,

eu o vi. Ele acabou de sair do navio que trouxe para casa o primeiro carregamento de prisioneiros de guerra desde a invasão ... Não, ele não está falando. Cadê o Ivano agora, sabe?

No centro da cidade, Frank folheia um livro e diz: “Não. Ele sumiu logo após o julgamento.

Eles não podiam culpá-lo de nada. Como um rato como aquele entrou na marinha mercante em primeiro lugar – sim, aqui está o livro. Repassamos a história do julgamento – qual é o ângulo? Você recebeu... alguma coisa?”

“Não, nada”, diz o primeiro repórter. Só que as chances não parecem tão boas para Nick Ivano agora que Pete está de volta. Quer apostar?”

HEIL DARLING

BILLY WILDER E JACQUES THÉRY, 1938

Sete cidades, como todos sabem, disputam o posto de local de nascimento de Homero. Quanto ao local de nascimento de Adolf Hitler, apenas uma se preocupa em levar o crédito. É Braunau, em Inn, na baixa Áustria, a cerca de seis horas, de vaca, de Viena. É uma cidade pequena, mas feia, e se você escolhesse os horários mais feios dessa cidade feia, teria o local onde, cinquenta anos atrás, Der Führer viu a luz deste mundo infeliz.

Hoje, Braunau é a meca dos peregrinos de camisa marrom. Todos os domingos, uma multidão de nazistas piedosos chega para homenagear o humilde berço de seu ídolo. Uma bela confusão se forma.

Estão à venda cartões-postais, pirulitos em formato de suástica e balões com a imagem de Adolf.

Neste domingo, o ônibus de Viena trouxe cerca de cinquenta garotas nazistas robustas e de seios grandes, entre elas a Dra. Wilhelmine Mueller. Solenemente, um guia os conduz pela casa sagrada. Ele mostra-lhes o berço de Hitler, as fraldas de Hitler, a cadeira alta em que Adolf deve ter tido a primeira premonição do *Mein Kampf*. Eles inspiram reverentemente a escova de dentes de Hitler, seus livros escolares, que, aliás, pareciam incrivelmente pouco gastos – e, mantidos sob uma estrutura de vidro, o quarto da família.

É então que Fräulein Doctor nota um visitante do sexo masculino que parecia absorto nas relíquias históricas. Em um segundo olhar, ela o reconhece. Era Joshua Crocker. Ele se curva casualmente para ela e continua seu exame minucioso dos objetos sagrados. Um tanto intrigada, ela o observa, incapaz de entender sua presença.

Terminada a visita à casa, as garotas se aglomeram do lado de fora para um lanche, mas Fräulein Doctor continua. Ela carrega uma câmera Leica e está determinada a guardar a imagem dessas peças de museu para seu álbum de recortes. Josh a ouve perguntar ao motorista quando o ônibus parte. A resposta é afiada: às cinco; a viagem de volta a Viena será longa.

Josh observa que Fräulein Doctor havia checado os minutos que restavam no relógio de carrilhão da sala da família. O relógio marcava quatro e trinta e cinco.

Josh espera sua vez. Então, no momento em que Fräulein Doctor está fotografando a cadeirinha do bebê Hitler de

todos os ângulos imagináveis, ele abre o relógio casualmente e, com uma bengala, o atrasa em dez minutos.

E, então, quando a Dra. Mueller sai na rua, ela fica bastante surpresa ao ver o ônibus desaparecer. Alarmada, ela pergunta à governanta se há outro ônibus para Viena.

Claro que sim. No próximo domingo.

Agora ela está muito irritada. Felizmente, há um automóvel do outro lado da rua. O homem ao volante está apenas pisando no motor de partida. Ela cruza em frente ao carro. O homem é o Sr. Crocker.

Ela hesita. Não gosta muito dele. Mas ela precisa estar sentada em sua mesa pela manhã. E, então, ... ela pede uma carona de volta para Viena.

Ele não oferece qualquer resistência.

Claro, Fräulein Doctor insistiu, ela pagaria metade da gasolina.

Claro, por que não?

JOANA D'ARC

BEN HECHT, 1946

JOANA

Estou pronta para o tribunal.

MASSIEU (sombrio)

Vista alguma coisa.

JOANA

Não!

MASSIEU

É ruim ir ao Santo Tribunal assim – com os cabelos descobertos e os lábios expostos. Muitas das Eminências nunca viram cabelos de mulher nem partes de um corpo feminino. Eles vão tremer de raiva ao te ver assim. Você poderá confundi-los se aparecer – decentemente – com vestido de mulher.

JOANA

Eu lutei por isso.

MASSIEU

Você não está lutando agora.

JOANA (com raiva)

Não me peça isso. Eu não posso mudar.

MASSIEU

Por que não?

JOANA

Porque ainda sou como meus soldados me conheciam. Se eu colocar um vestido de mulher, eles pensarão que não sou mais a líder deles.

MASSIEU (irritado – como se falasse a uma criança)

Em nome de Deus – não haverá mais soldados para você liderar, nunca mais.

JOANA (em sua cela)

Vou liderá-los – para conduzir os ingleses para fora de nossa terra – antes que o ano acabe.

[...]

Um segundo soldado fala com raiva.

SEGUNDO SOLDADO

Tudo o que restará de ti antes que o ano termine
é uma urna cheia de cinzas para despejar num
galinheiro qualquer.

JOANA (repentinamente incomodada)

Cinzas!

(Ela fica tremendo)

MASSIEU

Quietos! Ninguém fala com ela sem minha
permissão!

JOANA (para Massieu – quieta e desesperada)

Por que ele disse cinzas? Eu sou uma prisioneira
de guerra. Eu sou uma guerreira. Eles não podem
queimar soldados! Não, não! Fogo não!

Os soldados riem de sua histeria repentina. Ela se recom-
põe e começa a descer os oito degraus do lado de fora da
cela até o corredor mal iluminado. As correntes se arras-
tam de seus tornozelos. A terceira corrente está pendurada
em sua cintura.

JOANA (tocando e balançando a corrente ao lado)

Uma vez carreguei minha espada aqui
(Ela levanta a cabeça. Recobrou as forças. Ela se
vira para Massieu. Sua voz dá uma ordem.)

JOANA

Ande ao meu lado, padre.

Padre Massieu olha com aprovação para o rosto forte e dominante de sua pupila. Ele dá um passo para o lado dela. Três de seus soldados caem na frente dela, três atrás, e começa uma pequena procissão.

DISSOLVEMOS para dentro da casa do Tribunal da Capela. Está lotado de dignitários menores e as principais fofocas de Rouen. Eles estão olhando para o corredor.

Em frente às altas portas da capela estão três soldados.

Há uma comoção repentina em torno da multidão que espera. Ouvimos as vozes gritando de excitação.

VOZES

Aqui está ela!

Ela está vindo agora!

Olhe para ela – como um homem!

Bruxa sem vergonha – olhe as pernas dela!

O cabelo dela! O cabelo dela! Veja que criatura asquerosa!

Não deixe que ela tome sua atenção! Atenção!

Tenham cuidado! Ela vai me tocar! Não deixe ela me tocar!

HEIL DARLING

BILLY WILDER E JACQUES THÉRY, 1938

O automóvel é um modelo antigo, uma lata velha, o mais barato que Krahulik poderia alugar para Josh e para a empreitada. Por alguns quilômetros, eles sacodem pela

rodovia sem dizer uma palavra. Então, por acaso, os olhos de Fräulein Doctor pousam num livro que está no banco, entre eles. É *Mein Kampf*.

Naquele momento, Josh inicia a conversa. Ele gosta da sugestão de dividirem o custo da gasolina, mas talvez prefira outra forma de pagamento. Ele tinha acabado de ler o livro de Hitler e, sendo apenas um estrangeiro, tem alguns pontos que não ficaram muito claros para ele. Fräulein, a senhora faria a gentileza de explicá-los?

Ela estava nitidamente desconfiada. Por que ele estaria tão interessado no movimento nazista?

Muito simples. Ele é um jornalista e Hitler é notícia o tempo todo, não é?

Tudo bem, vamos lá. O que você não consegue entender?

Por exemplo, na página 228, quando Hitler fala do *blackjack* de borracha como um instrumento necessário para todo soldado de assalto ...?

Ela tem uma resposta para isso. Em pouco tempo ela está falando do futuro da Grande Alemanha. Ela fala de *lebenstraum* e do retorno das colônias alemãs. Mas realmente se anima quando fala da missão sagrada do império nazista de salvar o mundo da peste russa.

Josh é um ouvinte perfeito – e o cenário é realmente lindo. Eles dirigem ao longo do Danúbio, através de vinhedos centenários. O sol se põe, impecavelmente.

Aos poucos, Fräulein Doctor sente menos preconceito contra seu companheiro de viagem. O pneu fura. Ela o ajuda a trocá-lo. Isso o lembra de um acidente estrondoso que houve uma vez em Copenhague, quando bateu num carro

fúnebre. O motorista teve uma leve fratura no crânio, mas o passageiro, veja bem, não reclamou.

Na última etapa da viagem, ele é absolutamente brilhante. A lua nasce. [...] Eles se divertem.

Quando a lata velha finalmente range pelas ruas de Viena, Josh dá a entender que está bastante disposto a levar Fräulein Doctor para passear uma noite e apresentá-la aos encantos dessa cidade maravilhosa.

Ela não diz sim – mas tampouco diz não.

Em seguida, ele diz que o equivalente americano para Wilhelmine é Billie. Ela acha estranho, mas gosta do gracejo.

Na frente de sua casa, quando ele lhe dá boa-noite, ele se curva para beijar sua mão. Mas, de repente, Wilhelmine volta ao tônus de uma oficial nazista. Ela ergue o braço para o costumeiro “Heil, Hitler!” e corre para dentro.

Por um momento, Josh fica parado, um tanto desapontado. Então, para sua surpresa, a porta se abre e Fräulein Doctor reaparece.

“Senhor Crocker”, ela diz.

“Sim?”. Josh se sente muito melhor.

“Sobre essa multa de cem xelins ...”

“Sim.”

“Acho que vamos reduzir para cinquenta.”

Fräulein Doctor se vira e mais uma vez desaparece. Josh observa por um tempo.

E assim começa uma estranha história de amor de um pangaré americano de descendência desconhecida e o fruto mais louro de uma árvore genealógica nórdica, com origem certificada.

CORRENTES

FRANCES MARION, C. 1940

Existem áreas isoladas de terra em Dakota do Norte onde a vida é primitiva e proibitiva. Embora cercados por uma beleza desoladora peculiar, a solidão dos fazendeiros os marca como figuras trágicas.

Vastas áreas de trigo ... Até onde os olhos podem ver na época da colheita, há um mar de trigo cujas ondas rolam até o horizonte distante da pradaria.

Abrimos nossa foto com uma visão geral do trigo na colheita. Um vento leve ondula em grandes marolas ... Em seguida, veem-se os homens trabalhando nos campos de trigo. A maioria deles é estrangeiro, – eslovacos, alemães, noruegueses – raças resistentes que são capazes de sobreviver a longos invernos cruéis – homens silenciosos, pouco comunicativos, sem emoção.

Neste país, não vemos tratores. Os homens colhem o trigo com balaies. Na borda do campo de trigo, vemos uma jovem forte e bonita. Essa garota é Magda. Num dia quente, seu vestido está levemente aberto, seus cabelos loiros penteados para trás e enrolados fazendo um nó estão despenteados e cheios de palha de trigo. Seu vestido simples feito em casa, que se ajusta ao corpo com um basco justo e uma saia rodada, está rasgado em muitos lugares.

Um dos homens que usa o balaio é grande, Jan Hoefel, jovem, forte como um boi. Um sujeito xucro, mas não cruel, ele pisca para o mundo com os olhos atordoados; estúpido, e sente que a força de seu corpo absorveu a seiva que deveria

ter alimentado seu cérebro. Visto em um lugar fechado, ele é desajeitado; mas, ao ar livre, ao balançar o balaio, há um ritmo fascinante no movimento de seu corpo. Ele teria enchido os olhos de Rodin ou Millet. [...]

Trabalho ... Pneus, rostos desgastados, banhados de suor ... As mulheres de costas doloridas caminhando em procissão solene contra um crepúsculo flamejante ... Pois, enfim, o dia acabou.

Nós aparecemos como um relógio antiquado e nos dissolvemos em um pêndulo. Ele balança para frente e para trás repetidamente antes de nos dissolvermos no interior da casa Treadwell. Fora da cozinha há uma grande varanda telada. Em uma mesa comprida, os empregados comem. Magda espera por eles. Seu pai se senta à cabeceira da mesa, mas não há lugar para sua mãe e ela. O trabalho delas é na cozinha. Elas servem os homens.

Quando o jantar acaba, os homens vão para os barracos onde dormem, e as mulheres ficam com o trabalho, a limpeza das cozinhas ... Grandes pilhas de pratos ... Pão para amassar e preparar.

A mãe de Magda carrega as cicatrizes de anos de chicote. Embora seu corpo esteja esgotado, suas bochechas encovadas, seus olhos fundos e fixos, vemos traços da beleza anterior. Seus olhos têm a aparência assombrada de uma mente cambaleante, pronta para entrar em colapso. Ela está tão abatida que a única emoção que sente é o amor de mãe por Magda. [...]

Comendo palitando os dentes com penas de frango ... e nenhuma palavra dita, nem mesmo um olhar expressando

uma troca de pensamentos que interesse. Comendo ... palitando os dentes ... então os homens se levantam e saem.

Treadwell se espreguiça e vai para a sala de estar. O fogo está queimando na lareira. Embora seja a época da colheita, as noites são frias. [...]

Magda está sentada em um banquinho. Em seu colo está uma cesta cheia com as meias de sua mãe.

O estalar das toras ... Uma veneziana bate na lateral da casa quando o vento sopra ... O relógio – “Tic-tac ... tic-tac ...” ... Sem outras feridas. [...]

O pai fecha a Bíblia e a coloca em cima de uma velha escrivaninha. Ele olha para o relógio. É hora de dar corda. Ele tira do bolso a grande chave que abre a caixa de vidro. Dentro do relógio, há uma pequena prateleira na qual Treadwell esconde todos os seus tesouros. Ele tira um pedaço de papel do bolso e o coloca entre as coisas que estão empilhadas ali. Então dá corda no relógio.

A chave gira no relógio ... É um som que incomoda os ouvidos de Magda; sabemos disso pelo seu olhar, pela maneira como ela tapa os ouvidos com as mãos para calar aquele ruído que agora soa tão ameaçador.

Quando o relógio dá corda, Treadwell tranca a caixa e coloca a chave de volta no bolso. [...] Mas o relógio é seu orgulho. Ele não sente nenhum ressentimento pelo que acomete essas mulheres.

Quando termina, ele se afunda novamente na cadeira confortável em frente ao fogo. Afastando-se do relógio, seu braço bate na cadeira de balanço. Ela balança para frente e para trás, como se estivesse sentado nela.

A mão de Treadwell batendo levemente no braço de sua cadeira ... O barulho da cadeira balançando para frente e para trás ... O balanço do pêndulo ... Principalmente o balanço do pêndulo! Todas essas coisas parecem se abater sobre Magda até que de repente ela se levanta, jogando a cesta de lado para que as meias caiam no chão, e grita como se a terrível tensão em que estava se quebrasse:

“Meu Deus, por que ninguém fala – digam alguma coisa!”

HEIL DARLING

BILLY WILDER E JACQUES THÉRY, 1938

Viena realmente mudou. Os cafés nas calçadas estão desertos, as meninas não riem mais, até as castanheiras não têm o mesmo cheiro. A valsa segue pisoteada. Nessas duas semanas de ocupação, os nazistas fizeram um trabalho árduo.

O Prater já não é mais alegre. No Green Husser, eles dispensaram os garçons, deixaram a orquestra ir embora e fecharam as venezianas. Mas, para esta noite, Josh pediu para abri-los novamente. A pista de dança está encerrada como um espelho, no palco as quatro garotas afinam seus instrumentos; e o velho garçom está pondo a mesa – a única mesa em toda a sala. Ele coloca champanhe no balde e o caviar num bloco de gelo. A produção custa a Krahulik cerca de duzentos xelins – e o mesmo número de gemidos de reclamação. Mas Josh o consola. “Será o melhor investimento que você já fez”, diz ele.

No momento da chegada de Josh e Fräulein Wilhelmine, a orquestra, seguindo instruções explícitas, entra tocando “Tales from the Vienna Woods, de Strauss”. Eles formam um casal perfeito, de fato. Josh está de fraque, sua distinção é realçada por uma decoração altamente ornamental em sua lapela. Precisamente, é o distintivo honorário do Corpo de Bombeiros do Brooklyn, que despertou uma ótima impressão na Fräulein nazista – principalmente porque Josh havia mencionado que era a maior medalha militar americana, concedida por bravura... Quanto a ela, a Fräulein Doctor está impressionante com seu vestido noturno.

Josh havia se esforçado muito para criar essa atmosfera. Mas Fräulein Doctor imediatamente fica difícil. Ela se opõe ao champanhe porque é francês e cada importação enfraquece o equilíbrio econômico da Alemanha. Ela se recusa a tocar no caviar porque bolcheviques implacáveis o espremiavam. Ela se ressentia da valsa por causa de seu ritmo frívolo, que é a própria causa do declínio e da queda da Áustria.

Josh sinaliza discretamente para a orquestra. Eles imediatamente mudam para a abertura de “A morte de Siegfried”, de Wagner. O que lhe dá a chance de erguer o copo e propor um brinde a Wagner.

Ela bebe, com reverência.

Então ele propõe um brinde a Siegfried. Eles bebem para Siegfried.

Pouco depois, Fräulein Doctor aceita duas porções de caviar.

Então eles bebem até à morte de Siegfried.

Depois de um succulento rosbife inglês, o garçom prepara o crepe suzette – ovos dinamarqueses, licor francês, frutas espanholas, tudo aquecido pelo fogo de álcool – o álcool destilado na Suécia da madeira finlandesa. Isso definitivamente abalará todo o sistema econômico da Alemanha...

Uma piscadela de Josh e a orquestra volta para “Tales from the Vienna Woods”. E, de repente, Wilhelmine está nos braços de Josh, valsando lentamente no início, depois cada vez mais rapidamente. Com firmeza, ela se agarra a ele. Ela está um pouco tonta com a champanhe. Ou talvez seja porque um milagre estava prestes a acontecer...

Quando eles estão de volta à mesa, ela pergunta diretamente.

“Quem é essa mulher?”

“Que mulher?”

“Aquela com quem você quer se casar?”

Silenciosamente, ele serve duas taças de vinho.

“Vamos beber a ela. E vamos beber a todas as certidões de nascimento que nunca tive. De que outra forma eu teria te conhecido?”

Ele ergue o copo. Ela também.

“*Heil, Darling!*”, ele diz.

Eles bebem e dançam novamente. No meio da pista de dança, Josh para. Como se tivesse que ser agora, ele a puxa para mais perto dos seus braços. Ele olha profundamente em seus olhos. E é ela quem o beija primeiro. Beija ambos os lábios. Sua parte superior e a inferior.

THE HAPPY DAYS

BEN HECHT E CHARLES LEDERER, 1948

FEFI

Inspetor geral! Eu?

(pondera)

Não, é um erro.

(ele se deita, e depois se senta novamente)

Não é engano.

(uma pausa)

É claro. O que mais! Isso é porque eles estavam se curvando.

(uma pausa)

Impossível.

(uma pausa)

Por que seria impossível?

(animadamente)

É um erro! Sou inspetor geral!

Que tipo de inspetor geral?

(com raiva)

Qual é a diferença de que tipo?

Um Inspetor Geral!

(suas mãos saem do bolso segurando as credenciais do

Barão: ele olha para os papéis)

Com um nome! Barão Vellatski! Quem, eu?

Do que estou falando? Você não se torna um barão vestindo um terno errado.

(uma pausa)

Por que não? O que minha avó diria?

(uma pausa: vem a voz da vovó, que é Fefi falando)

Fefi, não seja idiota! Corra! Rápido! [...]

(na voz da vovó)

Você não tem que sair pela janela – você pode sair pela porta
(em sua própria voz)

Só um minuto, vó, eu sou um Inspetor geral
(na voz de sua avó)
Você é um Inspetor Geral como eu sou a Rainha da Suábia
– com um diamante no nariz.
(em sua própria voz)
Por favor – estou tentando descobrir.
Por exemplo – em primeiro lugar – um Inspetor Geral
cobra impostos.
Número dois – posso coletar todos os impostos.
(na voz de sua avó)
O quê! Você vai roubar dinheiro!
(em sua própria voz)
Shhhh! Se as pessoas me dão dinheiro, como é que isso é
roubo! Roubar é quando você passa a perna nas pessoas.
Quem eu vou enganar?
Você viu por si mesma – todo mundo está disposto a me
subornar.
(na voz sua avó)
Você vai aceitar subornos – como um canalha!
(em sua própria voz, bajulando)
Se eu fosse um Inspetor Geral e aceitasse subornos – tudo
bem! Então eu seria um canalha, chamado Barão Vellatski.
Mas por que falar tolices. Meu nome não é Barão Vellatski.
(na voz da sua avó)
Fefi – saia desta casa!
Você é um homem honesto. Você nunca pegou um centavo
que não fosse seu.
(em sua própria voz)
Se você esperar pelo que pertence a você, outra pessoa
sempre irá pegar.
Agora, por favor – você não deve entender mal. Depois de
recolher os impostos – Farei algo errado com o dinheiro?
Vou mostrar a Gita que sou um homem rico, pedir para
ela vir para Buberier e se casar comigo. Vou comprar uma
padaria – só isso – como é que isso está errado?
(na voz de sua avó)

Que vergonha – uma padaria roubada!
As pessoas ficarão doentes com o pão!
(Na voz dele)

Tudo bem, eu não preciso comprar uma padaria.
Para que preciso de uma padaria? Eu posso me aposentar.
Diga-me uma coisa melhor do que ser um homem rico que
veste roupas finas, cheira bem e pode passar o tempo todo
fazendo o bem. O que um homem pobre pode fazer? Ele
pode alimentar alguém? Ele pode dar presentes? Ele pode
fazer alguém feliz? Alguém já construiu uma estátua para
um homem pobre?

(na voz da sua avó)

Fefi, quero saber uma coisa
(em sua própria voz)

Por favor, vovó – chega de incomodar
(ele fica em silêncio)

Certo, o que você quer saber?
(na voz da avó)

Você vai contar a ela?

(ele abaixa a cabeça, vovó continua com raiva)

Você vai deixar uma linda garota que te ama por alguém
também – porque ela pensa que você é um general – um
barão?

(em sua própria voz)

Eu direi a ela – mas aos pouquinhos.

Primeiro, direi a ela que não sou um general.

Mas apenas um coronel. Então, depois de um tempo,
quando ela se acostumar com isso, direi a ela que não sou
coronel. Mas apenas um capitão. Então, quando nossos
filhos estiverem crescidos, direi a ela que não sou nem
capitão. Mas apenas um cozinheiro. Dessa forma, ela não
sofrerá de uma vez.

(na voz de sua avó)

Fefi! Saia da cama! É o verdadeiro inspetor!

Ele virá! Esta noite! Amanhã!

Eles vão prendê-lo – vão colocá-lo na prisão!

A TRAIÇÃO

FRANCES MARION, 1944

O Dr. Grisvold abaixa a cabeça e olha através de seus olhos castanhos para Jason, que olhava para Christina, seus olhos denunciando seu desejo por ela. “Não é que ele não seja bom”, Sara continua. “Jason é um rapaz que trabalha duro e nunca ouvi ninguém no vale dizer uma palavra contra ele. Mas ele anda sombrio. É isso! Há algo frio e oculto nele. Eu simplesmente não consigo definir o que é, mas eu sei que ele não é o único para a minha Christina.”

“Ela gosta dele?”

“As meninas não gostam sempre daquele com quem os pais tentam impedir que elas se casem?”

O Dr. Grisvold respira fundo. “Eles ainda não estão comprometidos!”

“Não. Ainda não. Mas ele a acompanha até em casa depois da igreja, e eles conseguem se encontrar de alguma forma. Não em casa. Nunca incentivei sua ida para lá.”

“Talvez tenha sido seu erro!”

“Acho que você está certo, Dan. Mas de alguma forma não consegui tolerar a ideia. Ele não é como o outro rapaz; ele sempre fica meio de fora, como se vivesse algum tipo de vida secreta que não pode compartilhar com ninguém. E ele está carrancudo. Completamente taciturno! Eu estive pensando –”

[...]

O rosto de Sara ilumina-se. Por um momento, ela esquece seu problema no desejo de fazer parte do sucesso de Cristina.

Enquanto a garota toca, todos ouvem, embora poucos pudessem apreciar seu talento. Eles a amavam, ela era uma das jovens moças mais doces do vale, mas eles simplesmente não conseguiam entender a peça que ela estava tocando. Alguns estavam inclinados a rir quando seus dedos percorriam as teclas com tanta velocidade que pareciam piscar. “Laway, Sara deve estar completamente louca para dar tanto trabalho para as mãos daquela pobre criança”, sussurrou a Sra. Crowley, a esposa do xerife, para a vizinha.

Christina estava tocando um estudo de Chopin.

Jason olhou para ela, não para suas mãos, mas para seu rosto, e sua mandíbula se contraiu severamente. Ele a ama. Está determinado a se casar com ela!

Após os exercícios, o piquenique. Depois do piquenique, a dança com Christina ensinada nos braços de Jason.

Em seguida, os jovens brincam de esconde-esconde, e logo se juntam a eles os adultos, que querem reviver a juventude, e os jovens amantes, que usam as brincadeiras como desculpa para fugir para os salgueiros que margeiam o rio Banco.

Christina está rindo enquanto corre de Jason, mergulhando em uma longa cortina verde oscilante. Mas ele logo a pega e se recusa a escapar, ele a aperta e pressiona sua boca sobre a dela, suas mãos tateando os contornos firmes e redondos de seu corpo. “Minha”, ele repete, “você é minha! Você tem que se casar comigo.”

Naquela noite, depois que os outros dormem, Sara vai para o quarto de Christina. Ela encontra a menina se olhando no espelho, olhando para o que via com espanto, sem

fôlego. Seus olhos estavam brilhando e seu rosto estava vermelho com um despertar estranho, uma emoção como ela nunca tinha conhecido antes. “Venha aqui, Christina”, sua mãe diz, com uma urgência silenciosa. “Tenho algo para lhe dizer que pode mudar sua vida inteira.”

E o que ela disse não traiu nenhum segredo de família, foi apenas isso ... Sara nasceu no vale. De alguma forma, ela parecia diferente das outras garotas do interior; era porque ela tinha um desejo criativo que a percorria como uma corrente de fogo e não podia ser negado. Quando ela ainda era uma garotinha, ela costumava ir ao velho piano quadrado e escolher melodias que ela ouvia cantadas na igreja. Naquela época, a professora de música havia chegado ao vale. Minnie Dick era o nome dela. Ela reconheceu imediatamente o talento da criança e a tomou como aluna. Quando Sara tinha dezoito anos, ela pediu aos pais que a mandassem embora para estudar. Eles apenas riram da ideia. Para o pai dela, que era um escocês esperto, isso significava pedir dinheiro inutilmente. Então ela ficou no vale e acabou se casando com o homem que seus pais aprovaram, o pai de Christina. Ele era um agricultor trabalhador descendente de norueguês e, com o passar dos anos, eles acabaram sendo donos da fazenda onde Christina nasceu.

“Você deve ir embora do vale antes que seja tarde demais”, gritou sua mãe. “É como uma prisão verde, te cercando e que te tira o rico dom da vida.”

Christina ficou assustada com a intensidade da mãe. “Dê a si mesma um ano”, ela implorou, “um ano em San Francisco. Sonhei com isso, planejei isso, desde que você era

uma garotinha. Comecei a guardar dinheiro antes mesmo de seu pai morrer, então teria o suficiente para mandá-la embora. É por isso que dei aulas de música, fiz todas aquelas costuras extras além das minhas próprias tarefas, para que você fosse libertada! Você tem de ir, Christina! Vá, antes que seja tarde demais!”

Christina protesta. Diz que ama Jason. Ela quer se casar com ele.

“Bobagem!”, exclama a mãe, “não é amor! É juventude. São os seus primeiros murmúrios como uma mulher”.

Ela implora novamente com tanta intensidade e determinação que Christina sente-se arrebatada pela força da paixão de sua mãe.

A DIVINA SARAH

BEN HECHT, 1944

DISSOLVEMOS para um corredor de hospital lotado de pessoas. Dois médicos e sua comitiva de enfermeiras e assistentes passam pelo caminho. Um grupo de jornalistas, incluindo fotógrafos, aborda os médicos.

JORNALISTAS

Perdão, doutora Marin. Você vai operar Madame Bernhardt esta manhã?

DOUTORA

Sim, imediatamente. Tenho pouco tempo para a imprensa, senhores.

JORNALISTA

Você poderia nos dizer sobre natureza da operação?

DOUTORA

Uma amputação acima do joelho.

Os médicos continuam. Seguem pela porta, rumo à grande sala de cirurgia. Eles vestem luvas de borracha, preparam seus instrumentos.

Uma porta de elevador se abre na sala de cirurgia. Bernhardt entra numa cadeira de rodas, empurrada por Millea, e uma enfermeira.

BERNHARDT

Espero que não o tenha deixado esperando muito tempo, doutor.

DOUTOR

Uns vinte anos, Madame.

BERNHARDT

Posso me levantar de uma vez?

MILLEA (chorando)

Não, não, é doloroso. Não deixe ela fazer. Você prometeu, Sarah.

BERNHARDT (com raiva)

Quieta! O que você está fazendo aqui? Isso aqui não é uma estreia. Vá embora.

Espere por mim lá em cima. Vou me levantar mais uma vez e ninguém vai me impedir.

Millea recua em direção à porta enquanto Bernhardt lenta-

mente sai da cadeira de rodas. Um médico dá um passo à frente para apoiá-la. Ela se recusa.

BERNHARDT

Não! Eu quero ficar sozinha.

(ela se firma com uma mão na cadeira. Então ela olha para a mesa de operação em que as máscaras brancas estão esperando. Ela fala em voz baixa.)

Pobres Camille, Hamlet, pobres L'Aiglion e Phedre – sofram por eles, senhores. Eles estão prestes a perder uma perna.

DISSOLVEMOS para as manchetes dos jornais:

“BERNHARDT APÓS AMPUTAÇÃO”

“FRANÇA ATACA COM A MARINHA”

“A FEBRE DE BERNHARDT AUMENTA. MÉDICOS PREOCUPADOS”

“RETIRADA DOS ALIADOS. NOVO ATAQUE ESPERADO”

“PARIS SE AGITA PELA RECUPERAÇÃO DE BERNHARDT”

[...]

DISSOLVEMOS para Bernhardt numa cadeira de rodas. Ela está sentada diante de um grupo de altos funcionários num escritório do governo. Ela está enfeitiçada, emburrada e incrivelmente elegante na sua cadeira de rodas.

Fala o Ministro da Propaganda:

MINISTRO

Madame, adoro-a há cinquenta anos, mas o que me pediu é impossível. Peça-me qualquer outra coisa, e eu concederei.

SECRETÁRIO

Você está muito velha, madame, para essa missão, e muito fraca.

MINISTRO

Além de incapaz de andar, madame. Eu imploro que você leve isso em consideração.

BERNHARDT (calmamente)

Terminaram?

(Uma pausa. Ela ri.)

Que grupo galante de franceses. Os soldados estão terminando de erguer uma plataforma. Outros soldados estão atirando. Eu estou indo para as trincheiras. Eu estou indo entre os soldados. Vou me apresentar para eles – em sua lama – sob o fogo.

(sua voz aumenta)

Cavalheiros – velha, maltratada e com uma perna só – valho uma divisão inteira. E eu vou pro front!

DISSOLVEMOS para uma trincheira francesa. Os soldados estão terminando de erguer uma plataforma. Outros soldados estão atirando. Vê-se Bernhardt. Ela está numa cadeira de rodas e é empurrada entre a lama da vala.

Ao vê-la, os soldados comemoram como loucos. Ignorando o fogo alemão, uma dúzia deles a iça, com cadeira de rodas e tudo, para o palco improvisado.

Ela sai da cadeira de rodas e se levanta, agarrando-se a ela como apoio. Um oficial vai até um amplificador e se dirige aos soldados.

OFICIAL

Cessar fogo. Descansar! Temos uma convidada esta manhã. Uma convidada de Paris. Não! Eu estou errado. Uma

convidada que é a cidade de Paris. É uma honra apresentar a vocês uma grande combatente, Sarah Bernhardt.

Uma tremenda alegria emerge ao som de seu nome. Os disparos das trincheiras alemãs diminuem. O oficial levanta a mão.

OFICIAL

Quieto! As cortinas estão levantadas! Não temos muito cenário, então peço que imaginem a cena. O cenário é o front de batalha – uma trincheira da linha de frente. Madame Bernhardt fará o papel de um tenente ferido em batalha e carregando um camarada ferido através da terra de ninguém. É noite. As armas estão disparando.

O oficial para abruptamente e salta do palco. Bernhardt está sozinha. Os canhões alemães ficam silenciosos.

BERNHARDT

(começa a atuar. Sua voz grave e vibrante.)

Não posso carregá-lo mais longe, Pierre. Morto ou vivo, você para aqui – nesta lama francesa fina. Ah, sem resposta. Como vão as coisas? Mal? Ah, acabou, hein? ... Não admira que você esteja tão pesado. Os mortos são mais pesados do que os vivos, meu mestre costumava me dizer, porque o espírito os deixou. Bem, meu pesado Pierre, vamos nos sentar aqui e esperar. Pelo menos, você está um pouco mais confortável do que eu. Essa ferida feia dói menos. E posso imaginar a boa companhia ao seu redor. Todos aqueles que morreram pela França. Os cavaleiros de armadura. Os mosqueteiros da Gasconha. Os lanceiros de Amiens. Os granadeiros de Tarascon. E os poetas – ainda cantando além das estrelas das casinhas da Bretanha e da aparência dos castanheiros de Paris na primavera. Posso ouvi-los todos cheios de perguntas. Como vocês

estão nesta noite, franceses? Ao que você responde – tenho certeza de que você era um bom sujeito, Pierre. Sim, cantamos as mesmas canções, senhores. Pois não somos menos do que vocês eram. As mesmas canções. A canção que o coração canta quando está sozinho na lama escura – com o canhão trovejando – com a morte caminhando pela noite – sem esperança – com a vida se esvaindo.

Bibliografia

Banks, Miranda J. *The Writers: A History of American Screenwriters and Their Guild*. Londres: Rutgers University Press, 2016.

Beauchamp, Cari. *Without Lying Down: Frances Marion and the Powerful Women of Early Hollywood*. Berkeley: University of California Press, 1998.

Bise, Sheri Chinen. *Film Censorship: Regulating American's Screen*. Nova York: Columbia University Press, 2018.

Blanchot, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2019.

Bordwell, David. *Reinventing Hollywood: How 1940s Filmmakers Changed Movie Storytelling*. Chicago: University of Chicago Press, 2017.

Cavell, Stanley. *Contesting Tears: The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*. Chicago: Chicago University Press, 1997.

----- *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of*

Remarriage. Cambridge:
Harvard University Press, 2003.

Chandler, Charlotte. *Ninguém é perfeito: Billy Wilder, uma biografia pessoal*. São Paulo: Landscape, 2003.

Chartier, Roger. *Do palco à página*. São Carlos: Edufscar, 2017.

David Bordwell, Janet Staiger e Kristin Thompson. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. Nova York: Columbia University Press, 1985.

Derrida, Jacques. *Mal d'archive*. Paris: Galilée, 2008.

Doherty, Thomas. *Pre-Code Hollywood: Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema, 1930-1934*. Nova York: Columbia University Press, 1999.

Field, Allyson. *Uplift Cinema: The Emergence of African American Film and the Possibility of Black Modernity*. Durham: Duke University Press, 2015.

Gabler, Neal. *An Empire of their Own*. Toronto: Anchor, 1989.

Gemüden, Gerd. *A Foreign Affair: Billy Wilder's American Films*. Nova York: Berghahn Books, 2008.

Gonçalo, Pablo. *O cinema como refúgio da escrita: roteiro e paisagem em Peter Handke e Wim Wenders*. São Paulo: Annablume, 2016.

----- . “Fábulas sem olhos: os roteiros não filmados na historiografia do cinema brasileiro”. *E-compós*, n. 23, 2020. Disponível em: <<https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/2102>>.

----- . “Mank: o bêbado, o gênio e a cobra de duas cabeças”. 19 jan. 2021. Disponível em: <<http://revistacinetica.com.br/nova/mank-fincher-pablo-goncalo/>>.

Gunning, Tom. 2009. “The Cinema of Attraction[s]: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde”. In: Wanda

Strauven (org.). *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2009, pp. 381-188.

Hansen, Miriam. *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge: Harvard University Press, 1994.

Hecht, Ben. *I Hate Actors*. Nova York: Crown Publishers, 1944.

----- "The Divine Sarah". Austin, Tex: Harry Ransom Center, 1944.

----- "Joan of Arc". Austin, Tex: Harry Ransom Center, 1946.

----- "The Happy Days". Madison, Wis: Warner Bros Script Collection, 1948.

----- *A Child of the Century: The Autobiography of Ben Hecht*. Nova York: Simon & Schuster, 1954.

----- Artigo em Jornal. Fonte Primária. Chicago: Newberry Library, s. d.

Hecht, Ben e Herman Mankiewicz. *The Coward*. Los Angeles, Ca: Margaret Herrick Library, s. d.

----- *Hecht Releases a Manifest*. Chicago: Newberry Library, s. d.

Heffner, Hernani. "Contribuição a uma história do roteiro". In: Estevão Garcia (org.). *Leopoldo Serran: escrevendo com imagens*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Caixa Econômica Federal, 2012, pp. 11-43.

Hoenig, Barbara. "Gatekeepers in Social Science". *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences*, 2ª ed. Londres: Elsevier, 2015, pp. 618-622.

Hoffman, Adina. *Ben Hecht: Fighting Words, Moving Pictures*. Yale: Yale University Press, 2019.

Janicot, Christian. *Anthologie du cinéma invisible: 100 scénarios pour 100 ans de cinéma*. Paris: ARTE, 1995.

- Kaplan, E. Ann. "The Case of the Missing Mother: Maternal Issues in Vidor's *Stella Dallas*". In: P. Erens (org.). *Issues in Feminist Film Criticism*. Bloomerg: Indiana University Press, 1990, pp. 127-145.
- Kaufman, Monica. "Report on MGM". Los Angeles, 1950.
- MacAdams, William. *Ben Hecht: A Biography*. Nova York: Barricade Books, 1990.
- Mankiewicz, Herman & Nestor, Albert: *The Mad Dog of Europe*. Ebook for students, 2020.
- Maras, Steven. *Screenwriting: History, Theory and Practice*. Nova York: Wallflower, 2009.
- Marion, Frances. *Chains*. Los Angeles, Cal.: Margareth Herrick Library, s. d..
- *How to Write and Sell Film Stories*. Nova York: Covici-Friede, 1937.
- *The Betrayal*. Los Angeles, Cal.: Margareth Herrick Library, 1944.
- "Why Do They Change the Stories on the Screen". *Photoplay*, v. XXIX, n. 4, mar. 1926.
- Murdock, Maureen. *The Heroine's Journey*. Los Angeles, Cal.: Shambala, 1990.
- Price, Steven. *The Screenplay: Authorship, Theory and Criticism*. Londres: Palgrave, 2010.
- Ross, Lilian. *Picture*. Nova York: New York Review Book Classics, 2019.
- Schatz, Thomas. *O gênio do sistema*. Trad. Marcelo Dias Almada. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- Sikov, Ed. *On Sunset Boulevard: The Life and Times of Billy Wilder*. Nova York: Hyperion, 1999.
- Stern, Sydney Ladensohn. *The Brothers Mankiewicz: Hope,*

Heartbreak, and Hollywood Classics. Jackson: University Press of Mississippi, 2019.

Tieber, Claus. *Schreiben für Hollywood: das Drehbuch im Studiosystem*. Münster: LIT, 2008.

Vuillard, Éric. *A ordem do dia*. São Paulo: Tusquets, 2019.

Welch, Rosanne. *When Women Wrote Hollywood: Essays on Female Screenwriters in the Early Film Industry*. Jefferson: Macfarland & Company, 2018.

Wilder, Billy. "The art of screenwriting" (entrevista). *The Paris Review*, n. 138, 1996.

Wilder, Billy e Jacques Théry. *Heil Darling*. Los Angeles, Cal.: Margareth Herrick Library, 1938.

Williams, Linda. "Something Else besides a Mother: *Stella Dallas* and the Maternal Melodrama". *Journal of Cinema and Media Studies*, v. 24, n. 1, 1984, pp. 2-27.

Williams, Raymond. *Drama in Performance*. Bristol: Open University Press, 1991.

Woolf, Virginia. *A Room of One's Own and Three Guineas*. Penguin: Londres, 1993.

Agradecimentos

Agradeço a Margaret Herrick Library, Newberry Library, Wisconsin Center for Film and Theater Research, Harry Ransom Center e a UCLA Film & Television Archive, arquivos dos Estados Unidos nos quais pude pesquisar com o apoio da bolsa Fulbright Junior Visiting Scholar, que me permitiu reunir roteiros não filmados da Hollywood clássica. Agradeço aos meus supervisores de pesquisa, Allyson Field, da University of Chicago, e Eduardo Morettin que me recebeu na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Ismail Xavier, Gertrud Koch, Denilson Lopes e Ian W. MacDonald me deram apoios essenciais na confecção das primeiras ideias e nos riscos desta pesquisa.

Na minha estada nos Estados Unidos, tive empolgantes diálogos com diversos colegas. Agradeço a Dudley Andrew, David Bordwell e Kristin Thompson, Daniel Morgan, D. N. Rodwick, Salome Skvirsky, Patrick Jagoda, Nicholas

Baer, Cooper Long, Cinta Pelejà, Gustavo Jardim, Tom Gunning, Thomas Elsaesser, *in memoriam*, Mark Payne, Victoria Saramago e Jens Andermann. Também lembro com bastante carinho das trocas com Fábio Andrade, que gentilmente me hospedou na ocasião de uma palestra na New York University.

Em Los Angeles, contei com o apoio de Genevieve Maxwell e de Louise Hilton. Uma menção muito especial vai para Nayla Ramalho, Henrique Sertão, Aleph e Lila. Guardo com ternura os momentos em que carregamos sofás e cadeiras nas esquinas de Culver City.

Tive a oportunidade de apresentar algumas ideias, versões e capítulos no Grupo de Trabalho de Estudos de Cinema, Fotografia e Audiovisual da Compós (GT), no Seminário Temático de Cinema Comparado da Socine (ST), nas minhas aulas de Cinema Clássico de Hollywood, na Screenwriting Research Network (SRN), no Grupo História e Audiovisual: Circularidades e Formas de Comunicação, e no Grupo de Estudos Poéticas Femininas, Políticas Feministas. Agradeço a Roberta Veiga, Gustavo Souza, Érica Sarmet, Luis Flores, Luiz Carlos Oliveira Jr., Mateus Araújo Silva, Claus Tieber, Eszter Polonyi, Janet Staiger, Carla Italiano, Mariana Baltar, Rafael Zanatto, Luís Felipe Labaki, Aaron Cutler, Petterson Costa, Arthur Menezes, Ana Luisa Meneses e Matheus Lima. Depois do primeiro “tratamento” do manuscrito, tive trocas estimulantes com Alfredo Manevy, Stefan Solomon, Cari Beauchamp, Amanda Barbour, Noah Isenberg, Gerd Gemünden, Clio Nicastro, Marcelo Mello, e Ester Marçal Fer. A Carlos Marcelo, meu obrigado pela generosa leitura.

Agradeço aos colegas da UnB que me apoiaram nessa pesquisa, sobretudo a Gustavo de Castro, Susana Dobal, Mariana Souto, Rose May, Denise Moraes, Mauro Giuntini, Maurício Fonteles, Felipe Polydoro, Fernando Oliveira Paulino e Luiz Claudio Martino. Um agradecimento especial vai para João Lanari, pela generosa acolhida na editora Zazie, à leitura e às observações de Paulo Paniago.

No meu círculo afetivo mando aquele abraço para George da Guia, Lila Foster, Ciro Marcondes, Ulisses de Freitas, Dani Marinho e Andrea Lanzoni. Agradeço ao zelo e entusiasmo de Juliana Otoni, o apoio, as leituras e os comentários na etapa final do manuscrito. Esse livro também segue para Maya, minha sobrinha, Devrim e Nina, crianças que alegraram os intervalos no cotidiano da escrita. Carlos, Thomaz, Elza e João, só posso dizer obrigado. Ontem, agora, sempre. Theo, menino de olhos radiantes e fala suave, valeu aí pela paciência de assistirmos lado a lado alguns desses filmes antigos. É um aprendizado doce ser seu pai.

Dedico este livro a Denise Agostinho, que, tendo Nina Simone como trilha, me incentivou a coletar sonhos e primeiro ouviu as narrativas que avistei.

Sobre o autor

PABLO GONÇALO é crítico, curador, roteirista e professor do Departamento de Audiovisual da Universidade de Brasília. É doutor pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, com passagem pela Universidade Livre de Berlim, onde foi bolsista do Deutscher Akademischer Austauschdienst (Daad). Em 2019, realizou pesquisa de pós-doutorado sobre a história do roteiro no cinema brasileiro e na Hollywood clássica, em parceria com a Universidade de São Paulo e a Universidade de Chicago, como bolsista da Fulbright.

É autor do livro *O cinema como refúgio da escrita: roteiros e paisagens em Peter Handke e Wim Wenders* (2016). Seus ensaios se concentram sobre as trajetórias históricas de roteiristas, com ênfase na pesquisa sobre roteiros não filmados. Desde 2012 Pablo Gonçalves escreve críticas e ensaios para a revista *Cinética* e, entre outros periódicos, já colaborou na *Folha de S.Paulo*, no *Estado de Minas*, nas revistas *Quatro Cinco Um* e *Cult*, em *Senses of Cinema* e *La Furia Umana*. Entre 2014 e 2016, participou da comissão curatorial do Festival de Brasília do Cinema Brasileiro.

Índice remissivo

Os números em *itálico* indicam imagens e números seguidos da letra *n* indicam nota.

- Actors and Sins* (1952), 75n
Al Capone, 73
Alma no lodo (*Little Caesar*, 1931), 18, 19
Anderson, Maxwell, 85n
Anjos da Broadway (*Angels over Broadway*, 1940), 75
Anna Karenina (*Love*, 1927), 171, 178
Anna Karenina (Tolstói), 171, 178
Aristóteles, 77
Arthur, Jean, 139
Azner, Dorothy, 156

Bazin, André, 27n
Beauchamp, Cari, 159-60, 166, 189n
Benson, Minnie, 158
Bergman, Ingrid, 78-9, 80-1, 82-3, 85n, 101
Bessie, Alvah, 31n
besta de Berlim, A (*Hitler, the beast of Berlin*, 1939), 144n
Biberman, Herbert, 29n
Bola de fogo (*Ball of Fire*, 1941), 113, 128n
Bordwell, David, 55-6
Bottome, Phyllis, 148
Bozarge, Frank, 144, 146
Brackett, Charles, 113n, 128-9n
Branca de Neve e os sete anões (1941), 129n
Branca de Neve e os sete anões (irmãos Grimm), 129n
Breen, Joseph I. / O., 12n, 20-22, 86, 95, 96, 98, 143, 147
Brook, Clive, 19, 69
Brown, Joe E., 109

Campbell, Joseph, 39
campeão, O (*The Champion*, 1930), 156n, 165-6n, 181

- Chandler, Charlotte, 117-8, 126n
- Chaplin, Charles, 48, 144n
- Chartier, Roger, 42n
- Cidadão Kane* (*Citizen Kane*, 1941), 202
- Cinco covas no Egito* (*Five Graves to Cairo*, 1943), 112, 113
- Clark, Fred, 109
- Cole, Lester, 29n
- Colman, Ronald, 160
- Cooper, Gary, 71, 74
- Correntes* (*Chains*, roteiro não filmado), 35, 157, 159, 177, 179, 182-92
- covarde, O* (*The Coward*, roteiro não filmado), 202, 203-7
- Crawford, Joan, 167n
- Crepúsculo dos deuses* (*Sunset Boulevard*, 1950), 108, 110, 129n, 193
- Cukor, George, 167n
- Dalí, Salvador, 82, 82n
- Davis, Bette, 99-100n, 100, 167n
- DeMille, Cecil B., 18, 21
- Diabo a quatro* (*Duck Soup*, 1933), 18
- Dias felizes* (*The Happy Days*, 1948), 43, 44, 45-7, 48, 48n, 202, 221-23
- Dieterle, William, 99
- Dietrich, Marlene, 15-8, 17, 136-7, 138, 139
- divina Sarah, A* (*The Divine Sarah*, roteiro não filmado, 1944), 21-22, 35, 65-6, 85-104, 87, 96, 97, 149, 194, 198, 202, 227-32
- Dmytryk, Edward, 29n
- Do palco à página* (Chartier), 42n
- Douglas, Kirk, 110, 167n
- Drácula* (*Dracula*, 1931), 19
- Dreyfus, Madame, 88, 94, 102
- Dune, Phillipe, 28-9
- E o vento levou* (*Gone with the Wind*, 1939), 65
- Einstein, Albert, 141
- energúmeno, O* (*The Scoundrel*, 1935), 75
- espectro da rosa, O* (*Specter of the Rose*, 1946), 75n
- expresso de Xangai, O* (*Shanghai Express*, 1932), 17, 17
- Farrapo humano* (*The Lost Weekend*, 1945), 109
- Fedora* (1978), 109-10
- Fine, Sylvia, 44, 45, 49
- Fitzgerald, F. Scott, 61
- Fleming, Victor, 85n
- Ford, John, 72
- Frankenstein* (1931), 19
- Freud, Sigmund, 79
- Garbo, Greta, 101, 171
- gênio do sistema, O* (Schatz), 27n, 42, 49-50, 62, 78n, 156n
- Gente no domingo* (*Menschen am Sonntag*, 1930), 108n, 117
- Gish, Lillian, 168-9, 170, 172, 174
- glória de um covarde, A* (*The Red Badge of Courage*, 1951), 61n
- Goebbels, Joseph, 139, 144
- Gogol, Nikolai, 43, 44, 48n, 203

- Goulding, Edmund, 171
grande ditador, O (The Great Dictator, 1940), 144n
- Grant, Cary, 16, 83
- Green, Alfred E., 15
- Grimm, irmãos, 129
- Hanson, Lars, 170, 172
- Hawks, Howard, 18, 71n, 73, 113n, 128-9n
- Hawthorne, Nathaniel, 167
- Hays, William H., 12n, 142
- Hecht, Ben, 14-5, 21, 28, 31, 35, 43, 44, 48-50, 66-8, 66, 67, 71-79, 72, 73, 74, 82, 84-104, 87, 149, 176, 193-4, 198, 201-202, 203-7, 209-12, 221-23, 227-32
- Heil Darling* (1938), 11-12, 21n, 35, 52n, 107-35, 121, 138-9, 141, 146n, 147-50, 194, 202, 207-9, 212-4, 218-20
- Heine, Heinrich, 141
- Heroine's Journey, The* (Murdock), 181n
- Hersholt, Jean, 161
- Hill, George, 159, 173, 174n
- Hitchcock, Alfred, 78-9, 82, 82n, 84, 84-5n
- Hitler, Adolf, 12, 112, 130, 134, 139, 140, 142-3; *ver também Heil Darling* (1938)
- Hobsbawn, Eric, 146-7n
- Hoenig, Barbara, 40-1
- Holden, William, 108, 200
- Homero, 207
- Hopkins, Miriam, 71, 73
- How to sell a screenplay* (Marion), 177
- How to Write and Sell Film Stories* (Marion), 155n
- Huston, John, 61n
- Hyams, Leila, 175
- I Hate Actors* (Hecht), 76
- Idade perigosa (Wild Boys of the Road, 1933)*, 21
- imperador Jones, O (The Emperor Jones, 1933)*, 18
- imperador Jones, O (The Emperor Jones, O'Neill)*, 18
- Inferno número 17 (Stalag 17, 1953)*, 112-3, 129n
- inimigo público, O (The Public Enemy, 1931)*, 18
- inspetor geral, O (Gogol)*, 43, 44, 49, 203
- Interlúdio (Notorious, 1946)*, 78-9, 83
- Invisible Projections* (2005), 31, 32
- Italiano, Carla, 153n
- Jaffe, Sam, 142-3
- Jejum de amor (His Girl Friday, 1940)*, 71n
- Joana d'Arc (Joan of Arc, 1946)*, 85, 202, 209-12
- Joys, Alice, 161
- juventude manda, A (This Day and Age, 1933)*, 18, 21
- Kafka, Franz, 39-40, 101
- Kaplan, Ann, 166-7
- Kaufmann, Monica, 53-6

- Kazan, Elia, 144-6
King Kong (1933), 19
 King, Henry, 160, 166
 Koster, Henry, 49
- Lamarr, Hedy, 138
 Lanzmann, Claude, 143n
 Lardner, Ring, Jr., 29n
 Lawson, John Howard, 29n
 Lederer, Charles, 43, 44, 48-9, 202, 221-23
 Lemon, Jack, 107
 LeRoy, Mervyn, 18
letra escarlate, A (*The Scarlett Letter*, 1926), 167-70, 168-9
Little Review, The, 67
 London, Jack, 159
 Loos, Anita, 156
Love Light, The (1921), 159, 171-72
 Lubitsch, Ernst, 72, 112n, 113n, 132n
 Lund, John, 136-7, 139
luz é para todos, A (*Gentleman's agreement*, 1947), 144-6, 146
Luzes da Cidade (*City Lights*, 1938), 48
 Lynch, 98
- MacArthur, Charles, 71, 74, 75
 MacKena, 53
Mad Dog of Europe, The (1933), 139-44, 146-7n, 149
Madame Satã (*Madam Satan*, 1930), 18
 Maltz, Albert, 29n
 Mankiewicz, Herman, 71, 103, 139-44, 146n, 147-9, 198, 202, 203-7
- Mankiewicz, Joseph, 52, 52n, 140n, 141, 147-8
 March, Fredric, 71, 74
 Marion, Frances, 11, 14-5, 28, 31, 35, 50, 50n, 75n, 153-90, 154, 162-3, 168-9, 174, 175, 176, 193-4, 198, 202, 215-8, 224-7
 Marx, irmãos, 18
 Marx, Karl, 141
 Mathis, Judith, 156
 May, Joe, 118n
 Mayer, Louis, 160
 McCarthy, Joseph, 29, 145-6
Mein Kampf (Hitler), 130, 140, 208
 Meredyth, Bess, 156
 Milestone, Lewis, 71
 Milland, Ray, 109
Min and Bill (1930), 181-82
Monstros (*Freaks*, 1932), 19, 20
montanha dos Sete Abutres, A (*Ace in the Hole*, 1951), 110
 Moran, Lois, 161
 "morte de Siegfried, A" (Wagner), 219
mundana, A (*A Foreign Affair*, 1948), 136-7, 138-9, 138
 Murdock, Maureen, 181n
 Murphy, Dudley, 18
 Mussolini, Benito, 128
- Napoleão Bonaparte, 44
 Nichols, Dudley, 14
 Nightingale, Florence, 99
Ninotchka (1939), 112n, 113
Ninotchka and her Rocket, 148
Ninotchka at Yale, 148

No tempo das diligências (Stage-coach, 1939), 72, 72

O'Neill, Eugene, 18

Ohanian, Melik, 31, 32-3

Olson, Nancy, 109

On Sunset Boulevard (Sikov), 112n

Öphuls, Max, 167n

ordem do dia, A (Vuillard), 138n

Orfeu, 77-8

Ornitz, Samuel, 29n

Owens, Len, 158

Owens, Maria Bensons *ver* Marion, Frances

Pacto de sangue (1944), 129n

Paixão e sangue (Underworld, 1927), 67, 67

Paris Review, The, 107

Parker, Dorothy, 56

Parque da punição (Punishment Park, 1971), 31

Peck, Gregory, 79, 80-81, 145, 146

Perkins, Anthony, 39

Photoplay, 166, 178

Pickford, Mary, 159, 162-3, 171-72, 176, 189

Pound, Ezra, 67

prefeito do inferno, O (The Mayor of Hell, 1933), 21

presídio, O (The Big House, 1930), 156n, 173-5, 175, 176

processo, O (Le procès, 1962), 39

processo, O (Welles), 39, 101

Prouty, Olive Higgins, 160

Quando fala o coração (Spellbound, 1945), 78-9, 80-1, 82n

Quanto mais quente melhor (Some Like It Hot, 1959), 107, 129n
quarto só seu, Um (A Room of One's own, Woolf), 155n

Rains, Claude, 84

Robinson, Edward G., 19

Roosevelt, Franklin, 20

Rosen, Al, 143-4

Ruggels, Wesley, 16

Santa não sou (I'm no Angel, 1933), 16, 16

Schary, Dore, 53, 57, 59, 102

Schatz, Thomas, 27n, 156n

Schulberg, B. P., 97, 98

Scott, Adrian, 29n

Selznick, David O., 21, 59, 65-6, 78, 85, 86-7n, 94, 95, 97-102, 202

Semente do mal (Mauvaise graine, 1934), 108n, 117

Ser ou não ser (To Be or not to Be, 1942), 132n

Serpentes de luxo (Baby Face, 1933), 15

Shoah (1985), 143n

Sikov, Ed, 112n

Siodmark, Robert, 108n

Sjöström, Victor, 170, 172

Soak the rich (1936), 75n

Sócios no amor (Design for Living, 1933), 71, 72, 74

Solt, Andrew, 85n

- Stanwyck, Barbara, 15, 18, 113,
160n, 167n
- Stella Dallas* (1925 e 1937), 160,
160n, 164, 165-7, 180-82
- Stella Dallas* (Prouty), 160, 178, 179
- Stern, Sydney Ladensohn, 140n,
141, 143
- Sternberg, Joseph von, 17, 67, 71,
167n
- Strauss, Johan, 219, 220
- Sturges, Preston, 14
- “Tales from the Vienna Woods”
(Strauss), 219, 220
- Tempestades da alma* (Bottome),
148
- Tempestades da alma* (*The Mortal*
Storm, 1940), 144, 145, 147-8
- Thalberg, Irving, 26n, 117, 118n,
154n, 156-7, 177, 190
- Théry, Jacques, *III*, 112, 112n, 116n,
125n, 131n, 133n, 138, 207-8,
212-4, 218-20
- Thompson, Fred, 159
- Thompson, Fred, Jr., 159
- Tolstói, Liev, 171, 178
- traição, A* (*The Betrayal*, roteiro
não filmado), 35, 157, 159, 177,
182-3, 186, 188, 190, 194, 202,
224-7
- Trumbo, Dalton, 29-30
- Ulmer, Edgar, 108n
- última hora, A* (*The front page*,
1931), 69, 71
- último magnata, O* (Fitzgerald), 61
- Veiga, Roberta, 153n
- Vento e areia* (*The Wind*, 1928), 172-
3, 174, 186
- vergonha de uma nação, A* (*Scar-*
face, 1932), 18, 73-4, 73
- Vidor, King, 160n
- Vogler, Christopher, 39-40
- Vuillard, Éric, 138n
- Wagner, Richard, 132, 219
- Wald, Jerry, 44, 48n, 49
- Wanger, Walter, 85n
- Warner, Harry, 99
- Warner, Jack, 65, 99-100
- Watkins, Peter, 31
- Weber, Lois, 176, 189
- Welles, Orson, 39-40, 101, 202
- Welman, William, 18
- West, Mae, 15-6, 16, 18, 21
- Wilder, Billy, 11-12, 15, 28, 31, 35,
50, 52n, 75n, 103, 107-39, 108,
III, 138, 146n, 150, 176, 193-
4, 198, 201, 202, 207-9, 212-4,
218-20
- Williams, Linda, 166-7
- Woolf, Virginia, 155, 155n
- Zola, Émile, 88

2022 © Pablo Gonçalves
© Zazie Edições

Todos os direitos desta edição são reservados à Zazie Edições e Produções Culturais. A versão digital desta obra é livremente disponibilizada no site da editora e pode ser compartilhada de forma gratuita.

Nesta edição a grafia foi atualizada segundo o Acordo Ortográfico em vigor no Brasil desde 2009, embora a Zazie resguarde aos autores o direito à escolha.

COORDENAÇÃO EDITORIAL
Maria de Andrade

EDIÇÃO
Maria de Andrade
Laura Erber

PREPARAÇÃO
Angela Vianna

REVISÃO DE TEXTO
Cecilia Andreo

ÍNDICE REMISSIVO
Gabriella Russano

REVISÃO DE DIÁLOGOS
Maíra Mendes Galvão e João Velho

PROJETO GRÁFICO DO MIOLO
Anderson Junqueira

PROJETO GRÁFICO DA CAPA
E DIAGRAMAÇÃO
Leonardo Araujo Beserra

TRATAMENTO DE IMAGENS
Pedro Andrada

A arte de capa da coleção Biblioteca de Cinema é inspirada nos cartazes cinematográficos de Saul Bass. Retratos desta capa, da esq. para dir., de Ben Hecht, Billy Wilder e Frances Marion (imagens de divulgação, sem data).

Todos os esforços foram feitos no sentido de identificar a origem das imagens. A editora reserva o direito e creditará as fontes faltantes, caso se manifestem.

Agradecemos a Melik Ohanian pela reprodução de imagem da instalação *Invisible Film*, aos arquivos Harry Ransom Center, Margaret Herrick Library e Wisconsin Center for Film and Theater Research, pela licença de uso dos documentos, e ao sítio TMDB pela disponibilização de arquivo digital de cinema livre de direitos (*frames*, *stills* e cartazes de cinema).

zazie

Zazie Edições e Produções Culturais
Zazie Sharing Knowledge for Democracy
r. Goethe, 5 / 301 - Rio de Janeiro / RJ - 22.281-020 - Brasil
Jagtvej 111 - c.2.14 - København - 2200 - Denmark
zazie@zazie.com.br • www.zazie.com.br

Este livro foi editado em setembro de 2022 na cidade do Rio de Janeiro, durante a Guerra da Rússia contra a Ucrânia. Foram usadas as fontes Acumin Pro e Silva Text, e o papel Polen Bold 90 g/m². Impresso na gráfica Trio.

2ª edição corrigida, dezembro de 2022

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
(EDOC BRASIL, BELO HORIZONTE/MG)

B349d

Gonçalo, Pablo.

Hollywood de papel: roteiros não filmados de Ben Hecht, Billy Wilder e Frances Marion / Pablo Gonçalo. – Rio de Janeiro, RJ: Zazie Edições, 2022.

256 p. : il. ; 14 x 21 cm – (Biblioteca de Cinema)

ISBN 978-65-997971-0-1

1. Cinema – História – Estados Unidos. 2. Indústria cinematográfica – Estado Unidos. I. Título. II. Série.

CDD 384.80979494

Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422