



**DRAMA E MEMÓRIA EM UM ROSTO/CORPO NO  
FILME “*SUNSET BOULEVARD* – CREPÚSCULO DOS  
DEUSES” (1950), DE BILLY WILDER**

**DRAMA AND MEMORY IN A FACE/BODY, IN THE  
FILM "SUNSET BOULEVARD - TWILIGHT OF THE  
GODS" (1950), BY BILLY WILDER**

**Wolney Nascimento Santos\***

**Universidade Federal de Sergipe -UFS**

<https://orcid.org/0000-0001-9581-1567>  
[wolneynascimento33@gmail.com](mailto:wolneynascimento33@gmail.com)

**Hamilcar Silveira Dantas Junior\*\***

**Universidade Federal de Sergipe -UFS**

<https://orcid.org/0000-0002-7676-7019>  
[hamilcar72@academico.ufs.br](mailto:hamilcar72@academico.ufs.br)

**Fabio Zoboli\*\*\***

**Universidade Federal de Sergipe -UFS**

<https://orcid.org/0000-0001-5520-5773>  
[zobolito@gmail.com](mailto:zobolito@gmail.com)

**RESUMO:** Objetiva interpelar o filme “*Sunset Boulevard* – Crepúsculo dos Deuses” (1950) reflexionando a indústria cinematográfica de Hollywood na época em que o filme foi produzido centrado na figura mítico-trágica da atriz decadente Norma Desmond em sua mansão na “*Sunset Boulevard*” – Los Angeles, Califórnia. O filme enquadra de modo perturbador a queda de uma

---

\* Mestre em Cinema e narrativas sociais pela Universidade Federal de Sergipe (UFS) – Brasil. Professor da Secretaria Estadual de Educação – SEED. Supervisor de Cultura do Serviço Social do Comércio – SESC/Socorro-SE. Membro do grupo de pesquisa “Corpo e política”. Aracaju.

\*\* Doutorado em Educação pela Universidade Federal da Bahia. Professor Associado - Nível IV da Universidade Federal de Sergipe.

\*\*\* Pós-doutor em Educação do Corpo pela Universidad Nacional de La Plata (UNLP/Argentina). Doutor em Educação pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professor do Programa de pós-graduação em Educação da Universidade Federal de Sergipe (PPGED/UFS) – Brasil. Membro do grupo de pesquisa “Corpo e política”. Aracaju .

celebridade que vai ficando sem foco diante da indústria do cinema, ao tempo que demarca oposições entre arte e mídia, câmeras de cinema e jornalísticas, entre uma personagem de ficção e uma assassina da vida real.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cinema mudo; Hollywood; Filme “Sunset Boulevard – Crepúsculo dos Deuses” (1950).

**ABSTRACT:** This essay aims to question the film "Sunset Boulevard - Twilight of the Gods" (1950) by reflecting on Hollywood film industry at a time the film was produced, centered on the mythical/tragical figure of the decadent actress Norma Desmond in her mansion on "Sunset Boulevard" – Los Angeles, California. The film frames in a disturbing way the fall of a celebrity who is running out of focus in front of the film industry, while it marks the oppositions between art and media, cinema and journalistic cameras, between a fictional character and a real-life murderer.

**KEYWORDS:** Silent movies; Hollywood; Movie "Sunset Boulevard - Twilight of the Gods" (1950).

## PALAVRAS INICIAIS, OU SOBRE A SINOPSE DE UM TEXTO DE CINEMA

O cinema desde seu início já trazia em sua interioridade a capacidade de fomentar histórias, das mais inusitadas possíveis, tendo o rosto/corpo dos/as atores/atrizes como ícones diretos a enunciar como atrações principais dos filmes. Em vários países o cinema fez surgir astros e estrelas: nos Estados Unidos, por meio do prodígio da “atriz anônima” Florence Lawrence<sup>1</sup>, que foi articulado pelo produtor e estrategista Laemmle; na França, a cantora do *music ball*, dançarina e atriz Mistinguett aproximava o público por meio do afeto que, segundo ela, conseguia trazê-lo para perto de si; contudo, foi a Dinamarca que revelou para outras audiências do mundo a atriz Asta Nielsen, de rosto formidável e trágico e olhos escuros agudos. A Asta, como era conhecida, tornou muito popular sua imagem na Alemanha e na Rússia. Então, era muito comum ouvir da audiência que só teria ido ver o filme por conta do rosto de um astro do cinema que o seduzia (COUSINS, 2013). Aqui inferimos uma questão – talvez vislumbrava no rosto do astro um possível reflexo de sonho de seu rosto na tela grande? Isso estabelecia uma relação de múltipla cumplicidade entre atores, atrizes e sua audiência.

Nessa dinâmica, nos é possível refletir junto com Laura Mulvey (2008) acerca dos prazeres visuais propostos pelo cinema. A escopofilia se faz presente no desejo de ver e ser

<sup>1</sup> “Em 1910, enquanto a contenda guerra das patentes era travada nos tribunais, o produtor Carl Laemmle anuncia estrategicamente nos jornais à morte de uma jovem ‘atriz anônima’ que participou em muito dos seus filmes. Contudo, após ser dada como morta, conta Laemmle – a jovem atriz reaparece numa transfiguração sobrenatural digna de cinema e diz que está viva! Isso fez com que seu rosto e nome Florence Lawrence fosse memorizado pelo público” (Mark COUSINS. *História do Cinema*, p. 42-43). Ver também Franchesco BALLERINI. *História do Cinema Mundial*, p. 27-28.

visto, na dimensão erotizada de mostrar e ser mostrado. De igual modo, essa exposição apela a um aspecto narcísico do prazer visual da forma humana. Nosso desejo é sempre antropomorfizado: a semelhança de nossa face, de nosso corpo, de nossos desejos humanos faz da tela do cinema, um espelho para o qual olhamos para nos assistirmos, ou, ao menos, nos idealizarmos. Por outro lado, a história do cinema amparou essas dimensões atribuindo pesos diferentes a esse prazer visual: o olhar foi traduzido em papéis ativos para os homens e passivos para as mulheres. É o olhar masculino que projeta suas fantasias sobre o corpo objetificado da mulher: “o olhar, então, agradável na forma, pode ser ameaçador no conteúdo, e é a mulher, enquanto representação/imagem, que cristaliza esse paradoxo” (MULVEY, 2008, p. 443).

Seria nos Estados Unidos da América que o cinema ganharia a dimensão de “indústria”, quando instituiu as patentes e suas respectivas quebras, estabelecendo a livre concorrência entre os estúdios, sob a dinâmica da produção artística de filmes. Esta indústria se estabeleceu de forma avassaladora e em pouco tempo, sucumbiram as iniciativas das produtoras da Europa [Gaumont, Pathé...] em território americano. Não obstante consolidou várias formas próprias de produção, distribuição e exibição na América e passou a comandar em outros países a exibição de filmes estadunidenses. Com isso, a indústria de cinema nos Estados Unidos movimentava vultosa fortuna a cada produção e instituiu um *Star System* alicerçado nas personas de diretores, atores, atrizes, roteiristas e outros que viriam a sobreviver sob a sombra da magnífica arte de projetar à vida em movimento – o Cinema.

Neste contexto trazemos ao ensaio o filme “*Sunset Boulevard* – Crepúsculo dos Deuses” (1950) como sendo um clássico que apresenta em sua diegese a dramática história de uma celebridade do cinema mudo, a atriz Norma Desmond. Norma é uma atriz que, por conta do advento do cinema sonoro, deixa de ser convidada para atuar em filmes há anos e, por conta disso, vive de sua fortuna adquirida com os filmes de outrora. O filme dirigido por Billy Wilder é uma ácida crítica à indústria cinematográfica de Hollywood na medida em que mostra como a sétima arte trata seus atores e atrizes. Partimos do pressuposto que Billy Wilder subverte a ideia do prazer visual de objetificar Norma Desmond, estabelecendo uma contundente crítica a essas perspectivas históricas do cinema hollywoodiano. Norma confunde sua existência com a de sua personagem, estrela de cinema, ou não consegue descolar-se da mesma. Nesse movimento, a cena final, quando Norma diz, de frente para as câmeras dos repórteres e de seu diretor/mordomo: “Tudo

bem, Sr. DeMille, estou pronta para o meu close-up”<sup>2</sup>, enquadra de modo perturbador a queda de uma celebridade que vai ficando sem foco diante da indústria do cinema, ao tempo que demarca oposições entre arte e mídia, câmeras de cinema e jornalísticas, entre uma personagem de ficção e uma assassina da vida real.

O interesse dos roteiristas Billy Wilder, Charles Brackett e D.M. Marshman Jr de trazer à tela o *Studio System* e *Star System*, através da dramática história do fim da atriz do cinema mudo Norman Desmond demonstra que uma das possíveis considerações que podemos fazer ao cinema é pontuar sobre a sua capacidade de pensar sobre si mesmo, trazendo aspectos estruturais de sua própria história. O rosto/corpo de Norma não aceita a senescência do tempo sobre ele e nem seu afastamento do glamour e das extravagâncias. Ela não entende que a cada dia Hollywood busca um novo rosto para nele projetar uma nova celebridade. Assim, como Narciso que foi até a malha da água parada para ver seu rosto sem reconhecer o seu duplo, se afogando no entorpecimento de seu próprio reflexo, inferimos que, dentre outras coisas, o que se pretende no filme é que Norma Desmond se reconheça em sua condição de reminiscência de um passado que é atual.

Contudo, ela não se vê uma celebridade do passado. Durante seu drama, ela tece e articula seu retorno ao cinema, através da relação de paixão pelo jovem roteirista Joe Gillis. Joe, reescreve seu roteiro final: “Princesa Salomé”. Seu ex-diretor, ex-marido e agora, mordomo fiel Max, após o final trágico, quando ela assassina Joe Gillis – posiciona-se para dirigir seu último *close-up* como Salomé, com o rosto em riste, olhos bem abertos e mãos arquejadas em direção a câmera denunciando os exageros e sonhos de Hollywood.

Dito isso, o presente ensaio tem como objetivo interpelar o filme “*Sunset Boulevard* – Crepúsculo dos Deuses” (1950) reflexionando a indústria cinematográfica de Hollywood na época em que o filme foi produzido centrado na figura mítico/trágica da atriz decadente Norma Desmond em sua mansão na “*Sunset Boulevard*” – Los Angeles, Califórnia. Para tal, desenvolvemos o escrito a partir de dois atos: num primeiro, guiados tanto pelo modo com que Norma vive das reminiscências do cinema mudo, bem como pelo jeito com que a indústria cinematográfica de Hollywood lida com seus ex-astros do passado, analisamos os personagens centrais do filme (a ex-atriz Norma Desmond e o promissor jovem roteirista Joe Gillis) pelo viés “mítico/trágico”, considerando o desfecho da história; no último ato, à guisa de considerações finais, tencionamos a tese de Billy Wilder de criticar a indústria de Hollywood, a partir de dois astros da época de ouro do cinema mudo: a atriz Gloria Swanson, que interpreta a ex-atriz Norman Desmond e o ex-diretor excêntrico de cinema

<sup>2</sup> Tradução dos autores da frase original: "Alright, Mr. DeMille, I'm ready for my close-up".

Eric Von Stroheim, que interpreta o fiel mordomo Max Von Mayerling e que é também ex-marido de Norman Desmond. Juntos Swanson e Stroheim contracenam com o ator William Holden que glosa a interpretação de Joseph C. Gillis (Joe) – um jovem ambicioso e promissor roteirista de filmes B que se envolve num romance amoroso com a ex-atriz Norman Desmond.

“*Sunset Boulevard*” – que em 2020 completou 70 anos – ganhou três *Academy Awards* – Melhor Roteiro Original (Billy Wilder, Charles Brackett e D.M. Marshman Jr); Melhor Música (Franz Waxman); Melhor Direção de Arte (Hans Dreier, John Meehan, Sam Comer e Ray Moyer). Este filme, segundo George Sadoul (1979) em seu “Dicionário dos Cineastas”, no comentário sobre o filme “*Sunset Boulevard*”, é “um testemunho por vezes degradante sobre a velha Hollywood”. Wilder faz uma homenagem ao tempo em que lança ácida crítica à indústria de cinema que após o declínio do gênero cinema mudo, com a chegada do filme sonoro abandonou seus astros e estrelas. O filme, ao definir como título a estrada que leva à casa de Norma Desmond, espaço claustrofóbico no qual ela coabita com seu mordomo Max e que será o espaço da tragédia de Joe Gillis, define também, conforme Gemünden (2008), um caminho de morte: morte em vida de Norma e Max, além da morte literal de Joe Gillis.

### **“SUNSET BOULEVARD – CREPÚSCULO DOS DEUSES”: A RELAÇÃO MÍTICO/TRÁGICA NO ROSTO/CORPO DE NORMA DESMOND E JOE GILLIS**

Eu sou grande!  
Os filmes é que ficaram pequenos<sup>3</sup>  
Norma Desmond – “*Sunset Boulevard*”, 1950

O filme tem seu início em caráter narrativo, logo na primeira cena: são 5h da manhã e carros da polícia se deslocam com detetives e jornalistas para o endereço na *Sunset Boulevard*, Los Angeles, Califórnia, nº 10.000 para fazer a perícia no local por conta de um homicídio. A cena está composta com um corpo de um homem boiando na piscina. De conta ouvimos em voz *off*:

Mas, antes de ouvirem um relato distorcido e exagerado, antes dos colunistas de Hollywood, porém a mão nessa história, talvez queiram ouvir os fatos, toda a verdade. Se esse é o caso, vieram falar com a pessoa certa (Voz *off*, SUNSET BOULEVARD, 1950).

<sup>3</sup> Tradução dos autores da frase original: “*I am big. It’s the pictures that gotsmall*”.

Bem ao estilo da escrita argumentativa Billy Wilder de narrar a história utilizando figura de linguagem, o narrador faz uma supressão temporal por meio de uma elipse, retornando a contar a história, seis meses antes do homicídio, quando o jovem roteirista Joe Gillis acidentalmente chega até a garagem de uma mansão com o objetivo de fugir e esconder seu carro, um Plymouth conversível modelo 1946. Nesta mansão mora a ex-atriz e vedete do cinema mudo Norma Desmond.

Norma Desmond ao saber que Joe Gillis é escritor, roteirista e argumentista de cinema, acaba oferecendo um contrato de trabalho e hospedagem (num quarto sobre a garagem) para que ele reescreva seu roteiro predileto [Princesa Salomé] cujo objetivo é enviar o roteiro para o estúdio Paramount Pictures e aguardar o telefonema de um produtor e/ou diretor para iniciar seu retorno as telas dos cinemas.

Trabalhando no roteiro escrito por Desmond, Joe Gillis percebe o quanto é uma escrita muito sincera; entretanto, com hiatos de coerência e diálogos que podem encadear a narrativa da história. Em alguns trechos achou melhor suprimir parte do roteiro e Norma Desmond repreendeu-o dizendo: “quer me cortar! Ponha a cena de volta.” (Norma Desmond, *SUNSET BOULEVARD*, 1950).

A relação de Joe Gillis e Norma Desmond dentro da narrativa do filme vai ficando mais complexa e em pouco tempo percebe-se que ela está apaixonada por ele. Esta analogia afetiva entre os dois é utilizada intencionalmente por Wilder na trama da história. Norma Desmond acredita que o público ainda deseja vê-la interpretando uma personagem no cinema e idealiza proezas a favor de seu retorno. A frieza e interesse somente no dinheiro e luxo em que Joe se alimenta nessa afinidade com Norma Desmond é a representação plena, [uma metáfora] do setor do cinema de Hollywood que projetou, explorou e condicionou a um mundo de suntuosidades e depois esqueceu sua estrela no mais absoluto ostracismo.

Ao tempo em que Norma Desmond joga e articula para ter Joe Gillis ao seu lado, comprando-o com roupas e presentes, isso parece não adiantar, porque ele se esvai – como uma luz no set de filmagem que vai se apagando lentamente. Apagando tal qual a imagem do rosto de Norma Desmond, cuja memória ela luta para sobreviver, respondendo cartas e autografando fotografias para uma audiência supostamente inventada por seu fiel mordomo Max, que se encarrega de endereçar cartas falsas a ela com o objetivo de manter vivo o status e sonho de Desmond de vedete do cinema hollywoodiano.

A Joe Gillis cabe o rosto da ambição e promessa de alguém desconhecido da mídia (cinema, jornal, rádio e TV) que tenta emplacar e vencer no setor cinematográfico,



mesmo sabendo que o roteiro a Princesa Salomé é por demais excêntrico e fora de tempo. Para Joe Gillis, o cinema mudou. Para Norma Desmond, o cinema está abrindo suas cortinas para o seu retorno ao glamour do passado.

Sobre este passado do cinema no que se refere a atuação das celebridades, as cenas eram construídas com a participação dos diretores que invariavelmente determinavam o tempo espaço da ação, utilizando em alguns momentos recursos para destacar o rosto e o olhar dos astros. Em “*Sunset Boulevard*” percebemos dois tipos de interpretação: a primeira de William Holden (Joe Gillis), mais simples com o rosto jovem e bonito de olhares lentos e narcisistas, sempre no sentido simbólico do contorno das circunstâncias, dando-nos a sensação de um rosto em trânsito na busca de algo. Talvez em busca de si mesmo. A segunda, de Gloria Swanson (Norma Desmond) e Eric Von Stroheim (Max) que atuam nos limites do antinaturalismo emblemático do rosto, onde dentro do cinema mudo “o rosto é o lugar e o tempo de uma linguagem, de uma ordem simbólica” (LE BRETON, 2019, p. 118). Os exageros expressivos do “*face a face – rosto a rosto*”, acompanhados com o gesticular das mãos (como se fossem garras) e olhos bem abertos e agudos na suntuosa inclinação do rosto, compõem a singularidade da *mise-en-scène* do exagero dramático neste cinema.

Em companhia as ideias de Wilder sobre este cinema dramático, destacam-se as pesquisas relacionadas ao fenômeno artístico através da forma das coisas por meio da iluminação, realizadas pelo esteta e diretor de fotografia do filme John Francis Seitz<sup>4</sup>, com a iconografia visual característica do *Film Noir*<sup>5</sup>, onde a iluminação claro-escuro de baixa intensidade realça as cenas com resultados primorosos nos fotogramas, obtendo áreas difusas de contraste entre luz e sombra com alguns significativos momentos no filme em que na altura da posição da câmera em *Plongée e Contra-plongée*<sup>6</sup>, destaca a cenografia do lugar-espaço-cênico da mansão onde vive Norma Desmond – impondo-se ao mesmo tempo como excêntrica, claustrofóbica e expressionista, assim como o cotidiano dramático e psicológico de sua proprietária.

---

<sup>4</sup> John Francis Seitz (1892-1979). Cineasta, diretor de fotografia e inventor norte americano. Considerado como esteta e estudioso que revolucionou o conceito e utilização da iluminação na fotografia cinematográfica.

<sup>5</sup> *Film Noir*, foi um termo criado pelos franceses que se referiam as produções de romances e filmes estadunidenses entre 1930-1950, tendo como características iniciais a violência em histórias policiais com uma fotografia em contrastes entre luz e sombra e uma representação crítica da sociedade americana. Ver (AUMONT, Jacques, MARIE, Michel, 2012; MASCARELLO, 2006; SILVER, Alain; URSINI, James, 2012).

<sup>6</sup> São planos/enquadramentos utilizados na altura da câmera tendo como base o objeto filmado. *Plongée*: câmara alta, de cima para baixo. *Contra-plongée*: câmara baixa, de baixo para cima.

Entretantes, ao drama representado no cinema mudo não havia a sonoridade da fala do ator. Portanto, mais ainda ao rosto/corpo se atribuía a expressividade da pantomima dos personagens com seus interlocutores. Neste sentido, Billy Wilder utiliza elementos do *Cinema Silencioso* em diálogo com a estética do *Film Noir* de maneira que os astros Gloria Swanson e Eric Von Stroheim primorosamente atuam diante das delimitações dos sonhos, desejos e loucura de Norma Desmond. Vejamos o que diz Le Breton (2019, p.121) sobre o desempenho da arte do comediante e seu rosto:

Mas a arte do comediante ou a pantomima baseia-se no ritual do corpo – e, sobretudo, o do rosto – cujos sinais não poderiam ser alterados por ele sem conturbar a significação do espetáculo. Sob a ordem expressiva do personagem, ele suprime o que sente enquanto indivíduo que sonha em sua vida pessoal.

Quanto a suprimir o que sente e a sonhar em sua vida pessoal, Norma Desmond dá asas aos desejos das personagens e celebridades que interpretou no cinema silencioso, atualmente chegando a viver e a confundir-se em seu rosto/corpo as fisionomias de cada uma delas. Por exemplo, em “*Sunset Boulevard*” a própria Norma Desmond é uma estrela plena, tendo a expectativa de viver a história de uma personagem histórica dirigida pelo diretor Cecil B. DeMille. Enquanto Joe Gillis, deslocado deste mundo do passado, é apenas um jovem escritor/roteirista que sonha em ter fama.

Deste modo, podemos inferir um diálogo entre a personagem Norma Desmond por meio de uma das categorias que alicerçam a *Femme Fatale*<sup>7</sup> e pelas acepções do caráter mítico/trágico do rosto/corpo encantador e acintoso de uma mulher possuidora de uma ideologia de transformação, poder e imortalidade. Bem ao perfil sarcástico de Billy Wilder e dentro da formalização do *Noir* a personalidade de Norma Desmond está acionada por uma alegoria clássica e sombria que associa retenção social do estrelato de uma ex-atriz do cinema mudo e a sexualidade de uma mulher efêmera. Todavia, esses diálogos estão nublados pelo lúgubre claustro da mansão na *Sunset Boulevard*. Quem é Norma? A que se apresenta às câmeras de Billy Wilder e nós acompanhamos sua tragédia? Ou a que habita as fotografias e transita pelos espelhos da mansão? Para Gemünden (2008, p. 79):

Norma Desmond é uma morta-viva, embalsamada em suas próprias ilusões (as dezenas de fotos que lotam sua casa; os filmes dela mesma

<sup>7</sup> Arquétipo da mulher fatal, muito usado na produção da cultura de massa do século XX, em especial na literatura e depois em personagens femininos do cinema. Billy Wilder construiu uma das *femme fatales* icônicas do cinema: Phyllis Dietrichson, interpretada por Bárbara Stanwyck, no filme “Pacto de sangue” (1944).



que seu mordomo seleciona para ela à noite; as cartas falsas de fãs que ele escreve); ela é menos uma femme fatale do que um vampiro que sustenta sua fantasia drenando a vida daqueles que a cercam. Quando Gillis tropeça em sua casa, ela está enterrando seu chimpanzé de estimação; em uma irônica inversão de papéis, ele deixará a casa como um cadáver seis meses depois. A mansão dilapidada com pesadas cortinas fechadas, o vento suspirando através do órgão de tubos e ratos correndo no fundo de uma piscina vazia marca-a como um gótico lugar que irradia viscosidade e decadência. Mesmo que a história comece no nascer do sol, *Sunset Boulevard* denota uma estrada que leva literalmente à morte<sup>8</sup>.

Esse jogo cênico e existencial criado por Billy Wilder está no cerne de sua filmografia. Sua chegada aos Estados Unidos, fugindo da perseguição nazistas aos judeus, não fez dele um realizador de tributo ao *american way of life*; pelo contrário, foi um ferrenho crítico das contradições e hipocrisias estadunidenses. Suas comédias criticavam a fachada dos casamentos monogâmicos e a masculinidade do estadunidense médio (“O pecado mora ao lado”, de 1955; “Quanto mais quente melhor”, de 1959; e “Se meu apartamento falasse”, de 1960), seus dramas de guerra refletiam a estupidez da mesma e a alienação dos sujeitos em seu entorno (“Inferno nº 17”, de 1953), ironizou o sistema judiciário com “Testemunha de acusação” (1957), a hipocrisia social que criminalizava o alcoolismo em “Farrapo humano” (1945), sobretudo desvelou a espetacularização das tragédias realizada pela mídia jornalística em “A montanha dos sete abutres” (1951). “*Sunset Boulevard*” é, então, uma grande reflexão sobre sujeitos e personagens, sobre o cinema e a sociedade que o engendra, sobre ficção e realidade<sup>9</sup>.

O filme, portanto, vai se construindo a partir do relato do já falecido Joe Gillis, que vai nos apresentando o caminho de sua derrocada junto a Norma. Em uma sequência de cenas do filme, Norma Desmond conversa com Joe Gillis mostrando envaidecida o roteiro que levou anos para ser escrito. Contudo, os roteiristas do filme Billy Wilder, Charles Brackett e D.M. Marshman Jr. de forma certa fazem um paralelo entre a produção da arte alegórica, simbolista e decadente do final do século XIX, influenciados

<sup>8</sup> Tradução dos autores da versão original: “Norma Desmond is the undead, embalmed in her own illusions (the dozens of photos that fill her house; the films of herself her butler selects for her at night; the fake fan letters he writes); she is less a femme fatale than a vampire who sustains her fantasy by draining the lives of those around her. When Gillis stumbles into her house, she's burying her pet chimpanzee; in an ironic role reversal, he will leave the house a corpse six months later. The dilapidated mansion with heavy drapes drawn, the wind sighing through the pipe organ and rats running at the bottom of an empty pool marks it as a gothic place that radiates viscosity and decay. Even though the story begins at sunrise, *Sunset Boulevard* denotes a road that literally leads to death” (GEMÜNDEN, 2008, p. 79).

<sup>9</sup> Billy Wilder retornaria à crítica ferina ao cinema em 1978 com o filme “Fedora”, na qual uma atriz se submete a vários procedimentos cirúrgicos para permanecer jovem. Ao não conseguir, obriga sua filha a assumir sua identidade o que gerará, após a imbricação das duas personalidades em uma terceira, o suicídio da jovem. Ironicamente, Wilder coloca no papel do empresário de Fedora, William Holden, o mesmo ator que interpretara Joe Gillis em “*Sunset Boulevard*”.

pelo mito bíblico de Salomé<sup>10</sup> –, que fora neste período bastante abordado pelas pinturas femininas e textos da literatura, com o drama existencial de Norma Desmond –, voltar aos “píncaros da glória” do cinema interpretando a história da Princesa Salomé.

A história de Salomé tem como base antológica as escrituras dos Evangelhos de Mateus e Marcos. Conta-se que no banquete dado na festa de aniversário do Rei Herodes Antipas a jovem sobrinha Salomé, filha de Herodíades, mulher de seu irmão Felipe, com quem tinha casado, dança para homenageá-lo diante de todos os convidados. Herodes em gesto de agradecimento diz a Salomé: “pede-me o que quiseres e eu te darei”. Ela lhe respondeu após consultar a mãe Herodiades: “A cabeça de João Batista” (MATEUS, 14: 1-13; MARCOS, 6: 14-28).

Nada mais absoluto em sua decadência, e, por que não dizer, trágica história, que inserir na personagem central do filme o desejo de pulsão de reviver o mito da tríade relação incestuosa do Tetrarca Herodes, Herodíade e Salomé.<sup>11</sup>

Entendemos que Norma Desmond é um poder real constituído de sua própria história dentro do estelato do cinema. Isso é inconteste. Lembremos da cena quando auspiciosamente ela visita o estúdio da Paramount Pictures, sendo recebida pelo diretor Cecil B. De Mille e lembrada por técnicos e atrizes. Entretanto, Norma Desmond (Gloria Swanson), assim como o Max Von Mayerling (Eric Von Stroheim) e o Diretor Cecil B. DeMille são também inseridos como “elementos fundadores da tradição”(PARENT-ALTIER, 2011, p.51-52) que os roteiristas utilizam para a estruturação da metalinguagem do filme, que é confluir suas histórias de personalidades do cinema, junto à crítica direcionada ao Star System da indústria cinematográfica hollywoodiana.

Neste sentido, ao delimitar o território cênico de Norma Desmond recorrendo aos estereótipos do corpo que em si dialoga com o reflexo da própria imagem, nos vários espelhos nos cômodos da mansão e dos porta-retratos da sala de estar, assegura à Norma Desmond o fato de não aceitar nada que não seja o reflexo dela mesma. Ou seja, a imagem de sua deidade suprema coroada na história e glória do cinema. Por conseguinte, a relação amorosa que se constrói entre Joe Gillis e Betty Schaefer (*Nancy Olson*), escrevendo juntos um roteiro *Untitled Love Story* (História de Amor), ainda sem título. Isto constitui a base do ciúme de Norma Desmond, sendo o estopim para o desfecho trágico do filme.

<sup>10</sup> Ver a pintura **Salomé dansant devant Hérode** (1876), de Gustave Moreau. Na literatura, o conto **Herodíade** (1877), de Gustave Flaubert; a peça teatral **Salomé** (1891), de Oscar Wilde; o texto dramático e poético **Herodíade** (1865-1869-1898), de Stéphane Mallarmé.

<sup>11</sup> Ver PARENT-ALTIER, 2011.

Evocaremos aqui sucintamente a metáfora mítica da relação de Norma Desmond e Joe Gillis, ao mito de Eco e Narciso. Conta-se que Narciso era filho do Deus Céfiso e da ninfa Líriope. Após o nascimento do menino, o cego e clarividente Tírsias teria dito que possivelmente Narciso teria a viver muitos anos, contanto que ele não conhecesse o reflexo do próprio rosto. Possuidor de beleza invejável, as ninfas e mulheres se apaixonavam por ele. Entretanto, Narciso não amava a nenhuma. Eco era uma bela ninfa que vivia nos bosques e nas fontes; ela amava Narciso e nunca fora correspondida. Antes de morrer de amor vozeando palavras e despistando a todos, pediu em oração à deusa da justiça Nêmesis que a vingasse fazendo com que Narciso amasse e não fosse correspondido. Um dia, Narciso após retornar da caça, fadigado e com sede, encontra uma fonte virgem de água prateada. Viu sua própria imagem refletida na água e imaginou ser algum espírito das águas. Paralisado pelo fascínio, acabou se apaixonado por si mesmo. Quanto mais ele mergulhava os braços na água para pegar a imagem, mas ela lhe escapava. Torturado por esse desejo de separar a imagem do seu corpo, acabou se ferindo. Despediu-se do espelho d'água, perdendo sua beleza até ao ponto em que expirando morreu. Ali no entorno da fonte de água nascera uma flor formidável, roxa: o narciso (ABRÃO, 2016; BULFINCH, 2018; ROUDINESCO, 1998). “*Sunset Boulevard*—Crepúsculo dos Deuses” representa a relação afetiva amorosa de Norma Desmond à Joe Gillis que não é correspondida. As questões se agravam com a aproximação de Joe Gillis com a jovem e bonita Betty Schaefer, num triângulo amoroso, causando ciúmes e cólera em Norma Desmond.

Desorientada, Norma Desmond liga constantemente para Betty Schaefer, quando Joe Gillis intercede a ligação telefônica e pede que Schaefer fosse até a mansão na *Sunset Boulevard*, para saber onde e com quem ele está vivendo. Joe sarcasticamente apresenta a mansão dizendo que fez um contrato de longo prazo sem opções com Norma Desmond e que ela, Schaefer, termine o roteiro que estavam escrevendo e case-se com o roteirista Artie, acompanhando-a até ao portão da saída.

A seqüência de cenas com os diálogos no quarto é emblemática para a cena final do filme. Joe Gillis arruma as malas, entrega as roupas e acessórios a ela ordenando que vá embora. Norma Desmond não aceita. Grita por Max. Claramente o drama existencial da ex-atriz se revela: não aceitar a condição de não ser “a maior de todas as estrelas!”. Joe Gillis se despede com um triste: “Adeus, Norma!”, ao tempo que ela responde: “Ninguém abandona uma estrela. É isso que faz de uma estrela o que ela é!”. Joe Gillis desce as escadas em direção à saída seguido por Norma Desmond, gritando desesperada: “Joe! Joe!”. No momento em que Joe Gillis está na área do jardim, Norma Desmond apoia a

mão esquerda na pilastra e, com uma arma na mão direita, desfere três tiros; os dois primeiros pelas costas e o último, no estômago. O corpo cambaleia acompanhado pela câmera em posição *Plongée*, caindo abruptamente na piscina.

O corpo morto de Joe Gillis é uma parábola mítica da “impossibilidade de ser sem o Outro: ele exprime que, para existir, há necessidade de cruzar o olhar do Outro, de se reconhecer nele e de responder ritualmente ao face a face” (LE BRETON, 2019, p. 142).

O corpo boiando na piscina de olhar fixo sobre o fundo nos parece que Joe Gillis admira em busca não somente de seu reflexo, mas de seu duplo que invariavelmente seria “o Outro”, que, por meio das relações simbólicas do vínculo social e afetivo, Joe não conseguiu manter, mostrando-se sempre fugidio ao amor das duas mulheres – da prisão que Norma Desmond lhe condicionava com conforto, dinheiro e presentes, assim também foi com a paixão da inteligente de Betty Schafer. Preferiu abraçar-se aos seus mais ímpios desejos de seu simbólico reflexo na flor da água. Estava mesmo obcecado pela ascensão econômica e social, a partir do reconhecimento de seu trabalho como roteirista para os estúdios em Hollywood. O filme em seu início traz esta narração de quem ainda não sabemos. Provavelmente o noticiário matutino emplacaria ao jovem escritor: “Pobre coitado! Sempre quis ter uma piscina. E acabou conseguindo uma, só que a um preço um tanto alto” (*SUNSET BOULEVARD*, 1950).

Paralela a essa dimensão de Narciso e seu reflexo é a imagem de Norma, idealizada como uma estrela do cinema mudo, que jamais perderia seu brilho que a canaliza para a completa dissociação da realidade. Norma se vê nos espelhos, nos retratos, nos filmes que contracenou, enquanto Billy Wilder vai nos mostrando como a indústria do cinema tornara-se tão somente isso, uma indústria, moedora e descartadora de corpos! Emblemática a cena na qual nos mostra a filmagem do set em que Cecil B. De Mille está filmando nos estúdios da Paramount. O plano *plongée* desvela a centena de trabalhadores que rompem a mítica das estrelas como o brilho eterno. As estrelas o são por conta dos diversos astros anônimos que lhe permitem existir. Quando um jovem vigilante não permite a entrada de Norma, pois não a conhece, ela se indigna e afirma que a Paramount só existe (consequentemente, o emprego do vigilante) por conta dela! A idealização de sua imagem e o descarte dela por parte dos estúdios canalizam para a sua loucura

Por fim, de modo generoso com a tragédia de Norma, Wilder reflete na voz over de Gillis flutuando na piscina, baleado e morto por ela, buscando seu outro: “O sonho ao qual ela se agarrou tão desesperadamente a envolveu.”<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Tradução dos autores para a frase: "The dream she so desperately clung to enveloped her".

## À GUIA DE CONSIDERAÇÕES FINAIS: “*SUNSET BOULEVARD*”, UMA CRÍTICA À INDÚSTRIA DE HOLLYWOOD

Billy Wilder, quando chegou a Hollywood, em 1934, tratou de aprender a falar e escrever em inglês, por conseguinte uma de suas maiores notoriedades era escrever, argumentar e criar roteiros. Especializou-se em contar histórias com uma incrível forma de articular tramas e paisagens de seus personagens que a ele foi confiado a dirigir filmes.

O roteiro de “*Sunset Boulevard – Crepúsculo dos Deuses*” teve como base o conto: “*A Can of Beans*” de Charles Brackett e Billy Wilder. Estes dois últimos trabalharam juntos em várias produções, entretanto foi após este trabalho que a dupla Wilder e Brackett separaram. Segundo os bastidores do setor, os dois já vinham se desentendendo algum tempo, chegando “a brigar na sala de projeção” diante do resultado de algumas cenas.

Contudo, neste trabalho colocaram a acidez, a maldade, o ciúme e a torpeza do que viveram e viram da indústria de Hollywood. Alguns diretores e personalidades execraram o filme, por conta da amargura e frieza com que retratava os bastidores de Hollywood. Uma das histórias famosa foi a reação de indignação de Louis B. Mayer, chefe da MGM, durante a exibição. Ao término, encontrou Billy Wilder e lhe disse: “como pôde fazer isso? – Canalha!” (Making Off, “*SUNSET BOULEVARD*”, 1950).

Entretantes, inferimos daí que as discordâncias entre Brackett e Wilder se deram também por conta da forma como Wilder filmou algumas cenas e construiu a direção do filme conduzindo os personagens para seu aniquilamento. Mas acreditamos que era o interesse de Wilder que o filme fosse um espelho, isto é, uma espécie de reflexo e metalinguagem do que foi o cinema neste período. E Wilder se utiliza de diversos recursos da sintaxe do cinema para fazer com que ele (o cinema) olhe para si.

Não é sem razão, após o trágico final, quando Norma Desmond assassina Joe Gillis, ainda sobre a crise da alucinação, ela diz: “As estrelas são eternas, não são?” (“*SUNSET BOULEVARD*”, 1950). Não reconhecendo o ato que fez.

A acidez crítica de Wilder, inclusive, desvela a crueldade machista da indústria ao colocar em cena o próprio Cecil B. DeMille. Como Norma Desmond, DeMille iniciou no cinema mudo, porém sobreviveu às suas mudanças e continuou produzindo seus grandes épicos, repletos de beldades femininas, até sua morte. Em Hollywood, você só era descartável se fosse um corpo feminino que não mais correspondesse à imagem desejada. De igual modo, ao sinalizar que o cinema estava em mudança, Billy Wilder prevê o caso dos filmes grandiosos baseados em histórias bíblicas e da antiguidade clássica ocidental.

DeMille morreria em 1959, cinco anos antes de “Cleópatra”, de Joseph L. Mankiewicz levar a 20th. Century Fox à falência e decretar o fim dos épicos grandiloquentes.

Por outro lado, uma figura é fundamental nessa análise: a participação de Erich Von Stroheim como o mordomo Max Von Mayerling. Stroheim fora um grande diretor do cinema mudo que, em 1924, realizaria o primeiro filme da história inteiramente rodado em locações: “Ouro e maldição” se tornou um clássico do cinema pelo seu virtuosismo visual e sua história de cobiça, vingança e morte. Porém, se tornou ainda mais famoso pelos dissabores de sua produção. Segundo Ebert (2004), a produção original de Stroheim chegou a ter nove horas de duração, sendo retirada de suas mãos pelos produtores Louis B. Mayer e Irving Thalberg, sendo retalhada na sala de montagem para uma versão de 140 minutos. A fama de rigoroso, temperamental e intransigente de Stroheim, além da humilhação impingida pelos produtores o acompanhou por sua carreira que, a partir de meados da década seguinte, se dirigiu apenas ao trabalho de atuação.

Ao dar a Stroheim o papel de Max Von Mayerling, um cineasta de sucesso relegado ao ostracismo que se dedica, então, a manter viva a ilusão de sua musa (e ex-mulher) Norma Desmond, Wilder escancara as incongruências de Hollywood e sua fábrica de ilusões. Max continua a alimentar Norma por imagens de fotografias, filmes e espelhos, enquanto se porta como um diretor, administrador da vida de sua estrela, agora na função de mordomo.

Na cena final no *bouloir* do quarto, cercada por policiais e jornalistas que vieram cobrir o homicídio, Norma Desmond acredita que está prestes a iniciar as filmagens de seu filme. Seu fiel e sinistro mordomo Max recebe os jornalistas e a equipe do noticiário da TV Paramount News e se posiciona como diretor dos vários filmes que fez com ela. “Atenção! Câmeras, ação!” Norma Desmond desce a escada de sua mansão. As câmeras estão posicionadas para flagrar o seu rosto de Salomé. Lentamente ela desce a escada degrau a degrau com olhos fixos num misto de felicidade a voltar ao estúdio. Posiciona-se com olhos bem abertos e o rosto inclinado, olhando fixamente a câmera, enquanto suas mãos em garras levantadas à altura do ombro, a boca entreaberta cerrada, pronta para o close final. Consoante Gemünden (2008, p. 94):

Quando no final ele ‘a dirige’ ‘descendo a escada do Palácio’, ele prova pela última vez como seu destino está ligado ao dela. A saída dela nos



carros de polícia à espera, também encerrará seu projeto de tempo de vida<sup>13</sup>.

Esse é o instante catártico do obscurecimento da realidade, não só de Norma e Max, mas de todo o filme e sua representação do cinema e da sociedade hollywoodiana. Para quem Norma representa? Para seu diretor favorito Cecil B. DeMille, transmutado em seu mordomo Max Von Mayerling, ou para as câmeras dos jornalistas, a nova instituição do entretenimento da nascente televisão? Quem Norma e Max acham que são naquele momento? Astros do *establishment* hollywoodiano? Ou sequer se percebem como são na verdade, uma assassina e seu cúmplice?

Essas inquietações e outras vão para os roteiristas do filme Wilder, Brackett e Marshman – por que decidiram que a personagem Norma Desmond iria viver em seu retorno ao cinema a história da Princesa Salomé? Considerando que estamos diante de um filme que faz uma crítica, mas também constrói uma autocrítica do Star System do cinema? Poderíamos pensar em “suprimir o rosto ou separar a cabeça do tronco são maneiras implacáveis de eliminar a pessoa, de privar os sobreviventes da memória que guardavam do defunto” (LE BRETON, 2019, p. 314). Enquanto isso, de quem ela pedirá a cabeça numa bandeja? Entende-se, pois, que o rosto humano, imanente em si, é um arranjo resultado de uma construção social e cultural no mundo.

Ao retratar o declínio de Norma se transformando numa espécie de transtorno, o filme enquadra de modo perturbador a queda de uma celebridade que vai ficando sem foco diante da indústria do cinema. Talvez devêssemos entender a necessidade que a personagem Norma Desmond tem de estar com seu rosto/corpo em um constante close final. Ou seria Hollywood que, naquele ano de 1950, ainda não estava preparada para olhar para o espelho ou para dentro de si mesma?

## REFERÊNCIAS

ABRÃO, Baby Siqueira. **História da mitologia grega**. São Paulo: Hunter Books, 2016.

\_\_\_\_\_. **Deusas, deuses e heróis gregos**. São Paulo: Hunter Books, 2016.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas, SP: Papyrus, 2012.

<sup>13</sup> Tradução dos autores da versão original: “when in the end he 'directs' her 'down the stairs of the Palace', he proves for the last time how his destiny is linked to hers. Her departure in the waiting police cars will also end her lifetime project.”

- BALLERINI, Franthiesco. **História do Cinema Mundial**. São Paulo, SP: Summus, 2020.
- BIBLIA sagrada. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.
- BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia**: história de deuses e heróis. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2018.
- COUSINS, Mark. **História do Cinema**. São Paulo: Martins Fontes – selo Martins, 2013.
- EBERT, Roger. **A magia do cinema**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- FLAUBERT, Gustave. Herodiade. In: \_\_\_\_\_. **Três Contos**. Porto Alegre: L&PM, 2010. p. 89-128.
- LE BRETON, David. **Rostos**: ensaio de antropologia. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019.
- MASCARELLO, Fernando. (Org.). **História do Cinema Mundial**. Campinas, SP: Papirus, 2006.
- MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail. (Org.). **A experiência do cinema**: antologia. 4. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2008. p. 437-453.
- PARENT-ALTIER, Dominique. O Enredo. In: \_\_\_\_\_. **O Argumento cinematográfico**. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.
- ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. **Dicionário de psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- SADOUL, Georges. **Dicionário dos cineastas**. Vinhedo/SP: Editora Horizontes, 1979.
- SILVER, Alain; URSINI, James. **Film Noir**. EUA: Editora Taschen, 2012.
- WILDE, Oscar. *Salomé*. São Paulo: Martin Claret, 2016.

## INTERNET

Documental: Billy Wilder biografia

<https://www.youtube.com/watch?v=o1xGmIgNrIE>

consultado em 10.08.20

Hammer Museum

Pintura **Salomé dansant devant Hérode** (1876) de Gustave Moreau

<https://hammer.ucla.edu/collections/armand-hammer-collection>

consultado em 01.06.21

Texto dramático e poético **Herodiade** (1865-1869-1898), de Stéphane Mallarmé.

<http://wladimirsaldanha.blogspot.com/2018/10/herodiade-de-mallarme.html>

consultado em 01.06.21

## FILME ANALISADO

SUNSET BOULEVARD – Crepúsculo dos Deuses. Filme. Direção Billy Wilder.  
ESTADOS UNIDOS. 1950. 1 DVD (110 min.).

**RECEBIDO EM: 16/08/2021**  
**PARECER DADO EM: 17/12/2021**



[www.revistafenix.pro.br](http://www.revistafenix.pro.br)