

## ARTIGO

### VIAGEM E CINEMA EM ÉPOCA DE NAZISMO

Marcelo Flório\*

#### RESUMO

O artigo traz uma abordagem sobre as abordagens do significado de viajar dentro do contexto cinematográfico, em especial nos anos 30 e 40.

Palavras-Chave: Cinema – Nazismo – Gestão Cultural

#### OS SIGNIFICADOS DO ATO DE VIAJAR

Há vários sentidos atribuídos à palavra viagem. Segundo a socióloga Maria Luisa Vitule (1999), o ato de viajar é um movimento de dupla significação. É um movimento de deslocamento geográfico, como também um movimento interior que, segundo a própria autora, exige esforço intelectual e emocional para que o viajante saia de si mesmo. Concomitantemente ao processo de “saída de si mesmo”, o viajante acaba por conhecer o ‘outro’, o diferente, ou seja, novas pessoas e seus processos culturais.

Penso que acrescentar um outro significado ao termo viajar amplia esta terminologia, permitindo refletir sobre as viagens que são produzidas por necessidade vital de sobrevivência e não por lazer: esse é o caso do cineasta austríaco e judeu Billy Wilder, que se utilizava viagem para fugir de um território geográfico, marcado pelo nazismo, na Alemanha. A viagem para os Estados Unidos possibilita ao cineasta um reencontro consigo mesmo e fazer seu cinema sem a perseguição nazista, na indústria americana de Hollywood; num território geográfico e cultural distante e até então desconhecido.

Pretende-se fazer aflorar, as várias temporalidades do cinema de Billy Wilder. Para tanto, é importante discutir concepções de tempo múltiplo, dobrado, torcido, amarrotado e complexo: um tempo pensado como um lenço amassado e não como um lenço passado (PELBART, 1998). Apreender a trajetória temporal do cinema wilderiano como descontínua, não a entendendo enquanto fluxo, mas como emaranhado de tempo, diferenciando-se de uma visão de história/tempo teleológica, é uma das intenções que se busca trilhar neste artigo.

#### A FUGA DE UM PESADELO

É significativo confrontar dados biográficos de Billy Wilder com uma análise detalhada e minuciosa de seus filmes, evitando o reducionismo e o determinismo de supor que a

---

\* Doutorando em Ciências Sociais pela PUC/SP e membro do Núcleo CORDIS/PUC/SP.

trajetória de vida explica a arte cinematográfica ou vice-versa. A incorporação de um estudo biográfico remete a um trabalho com as memórias desse produtor cultural. Nesse sentido, é importante atentar para reflexões articuladas por Walter Benjamin, em análises significativas sobre a arte da rememoração/esquecimento. Pois, o importante para o autor que rememora não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência. Ou seria preferível falar do trabalho de Penélope do esquecimento? Não seria esse trabalho de rememoração espontânea, em que a recordação é a trama e o esquecimento a urdidura, o oposto do trabalho de Penélope, mais que sua cópia?

Dentro desta perspectiva, Benjamin enfatiza que, no trabalho da memória, se consegue apenas recuperar fragmentos e instantâneos das rememorações - que são resultados diretos da tessitura dialética de lembranças e esquecimentos. *Cada manhã, ao acordarmos, em geral fracos e apenas semiconscientes, seguramos em nossas mãos apenas algumas franjas da tapeçaria da existência vivida, tal como o esquecimento a teceu para nós. Cada dia, com suas ações intencionais, desfaz os fios, os ornamentos do olvido*” (BENJAMIN, 1995: 37).

Samuel Wilder, nascido no ano de 1906, em Viena, Áustria, é conhecido mundialmente por Billy Wilder, codinome que carrega desde sua infância. De Viena, viaja para Berlim, onde, entre 1929 a 1933, escreve onze roteiros para cinema. Nesses filmes, já se pode notar sua grande característica cinematográfica - explicitada de modo mais contundente anos mais tarde - em sua proposta de fazer cinema em Hollywood<sup>1</sup>: a de cinematógrafo-narrador, crítico sutil e sarcástico da modernidade, que parece inovar nos modos de jogar com as câmeras, articulando-as num ritmo ágil e alucinante, buscando representar as discontinuidades e irregularidades dos tempos modernos.

Antes de chegar a Hollywood, em 1933, passa pela França e é obrigado a se refugiar no México, vítima de perseguições nazistas. Com o fantasma do nazismo espreitando os judeus, Wilder rapidamente teve que deixar a então situação privilegiada no cinema berlinense: vendeu todos seus imóveis e fugiu para Paris. Seu relato sobre os últimos dias em Berlim demonstra a grande ansiedade em que vivia e o medo da perseguição nazista:

*“Nos últimos dias em Berlim não fiquei no meu apartamento, mas também não queria ser encontrado em meus endereços anteriores. Fiquei num pequeno quarto de solteiro no*

---

<sup>1</sup> Ainda que a filmografia de Billy Wilder seja mais ampla do que sua produção em Hollywood, esta pesquisa tem por objetivo trabalhar a inserção e a produção deste cineasta em sua passagem pelos Estados Unidos.

*Hotel Majestic, na Branderburgische Strabe, sempre pronto para o momento de fugir. Um dia, às quatro horas da manhã, dois homens em trajes civis entraram no meu quarto de hotel. Na noite anterior eu havia lido um panfleto contra Hitler e dormira durante a leitura. Por sorte, o panfleto foi parar entre a cama e a parede (no lugar certo, na hora certa), de modo que os agentes não o descobriram ao revistar superficialmente o quarto. Do contrário, dificilmente teria saído com vida da Alemanha”* (BENJAMIN, 1995: 84).

Em Paris, Wilder viveu com imensas dificuldades, mas conseguiu fazer o filme *Mauvaise Graine* como roteirista e diretor; um filme que, segundo ele, foi o precursor casual do neorealismo italiano de Rossellini e da Nouvelle Vague de Truffaut e Godard, porque como a produção estava sem verbas, o filme foi rodado em cenários originais e não em estúdio. Apesar do sucesso alcançado pelo filme, Wilder não se sentiu integrado em Paris e, ao receber o telegrama do produtor Joe May, seguiu para Hollywood em 1933, agora passando a adotar a persona Billy (com “y” e não com “ie”) Wilder, já que nos Estados Unidos “Billie” é uma denominação feminina.

Sobre a chegada de Wilder nos Estados Unidos, Veillon ressalta que o cineasta fugia de um pesadelo. Nessa perspectiva, sua ida a Hollywood não pode ser entendida como a daquele que migra fascinado pelo ideal de fazer América e que assume o ideário burguês do *american way of life*:

*“Billy faz parte da geração de emigrados para a qual a América é a única opção possível, não um sonho (...) Wilder só se tornou americano sublinhando seu sotaque e só assimila parcialmente, inscrevendo sua instabilidade essencial em toda a sua visão da América”* (VEILLON, 1993: 305).

De 1934 a 1942 trabalha somente como roteirista na indústria cinematográfica americana. Em 1942, inicia sua atuação como diretor hollywoodiano, com o filme *A Incrível Suzana*. Em um depoimento, Wilder recorda o que é ser roteirista num grande estúdio como a Paramount:

*“A Paramount fazia sessenta filmes por ano e empregava mais de cem roteiristas sob contrato. Era uma imensa fábrica, e no final de cada semana remetia-se o trabalho, doze páginas em papel amarelo, eu me lembro. Eu escrevia, mas tinha uma pequena desvantagem: não escrevia em inglês e muito menos falava a língua. Durante dois anos tive que mandar traduzir meus roteiros”* (CIMENT, 1987: 63).

Para pensar Billy Wilder como cinematógrafo-narrador da modernidade torna-se significativas as contribuições sobre narradores e narrativas desenvolvidas por Walter Benjamin, que permite outras possibilidades de análise para além do conteúdo ideológico

dos filmes. Entende o cinema como linguagem do fragmentário e dos ritmos irregulares e apesar de suas ressalvas ao progresso tecnológico, Benjamin tem a percepção de que, diante do filme, o espectador trafega por novos territórios de sensibilidade estética e visual. Preocupa-se, diferentemente de Adorno, com a subjetividade dos receptores:

*“A realização de um filme, principalmente de um filme sonoro, oferece um espetáculo jamais visto em outras épocas. Não existe, durante a filmagem, um único ponto de observação que nos permite excluir do nosso campo visual as câmaras, os aparelhos de iluminação, os assistentes e outros objetos alheios à cena. Essa exclusão somente seria possível se a pupila do observador coincidissem com a objetiva do aparelho, que muitas vezes quase chega a tocar o corpo do intérprete (...) A natureza ilusionística do cinema (...) está no resultado da montagem”* (BENJAMIN, 1995: 186).

Norbert Bolz, comentando as concepções estéticas benjaminianas, argumenta que o cinema, para Benjamin, constitui-se como uma possibilidade de captar e perceber o tempo descontínuo. Bolz enfatiza, dialogando com Benjamin, que o cinema ajuda a exercitar e aprofundar uma certa percepção do mundo:

*“(...) Para Benjamin, o cinema não é nada mais nada menos do que a escola de uma forma de percepção do tempo, a saber, uma percepção do tempo para a qual não há mais continuidade, para a qual não há nenhum valor no sentido clássico do termo (...).*

*A estética benjaminiana, portanto, é uma doutrina da percepção e não algo suposto na teoria das belas artes:*

*Benjamin não mais pensa no conceito da estética no sentido tradicional para nós, no sentido de uma teoria das belas artes, nem mesmo no sentido de uma teoria das artes, mas pensa na estética a partir de sua etimologia grega, isto é, da ‘aisthesis’, ou seja, como doutrina da percepção. E, enquanto uma tal doutrina da percepção, a estética não é um departamento entre outros, mas é para Benjamin, uma nova ciência diretriz”* (BOLZ, 1991: 92).

Seguindo essa linha de raciocínio, pode-se conceber o cinema wilderiano como o narrador (BENJAMIN, 1995) da modernidade e da descontinuidade, crítico sutil e sarcástico dos modos de vida norte-americano; ele colabora no processo de decodificação das complexidades da vida urbana, possibilitando nesse sentido, o resgate de vivências miúdas e inauditas ocultadas. A proposta cinematográfica de Wilder, nessa acepção, pode falar aos receptores acerca da existência de uma modernidade descontínua, plural e recuperar experiências da cotidianidade que se perderam. Como diminuíram os espaços de velhos

contadores de história, seu cinema pode oferecer aos espectadores, narrativas também enraizadas na memória coletiva.

#### SUBVERTENDO AS REGRAS DO STAR-SYSTEM

É significativa a contribuição de Michel de Certeau (1994: 175) com seus conceitos de antidiplina, desvio, tática e estratégia para pensar o cinema wilderiano. Como Certeau afirma, suas preocupações dirigem-se no sentido de: “(...) *acompanhar alguns dos procedimentos – multiformes, resistentes, astuciosos e teimosos – que escapam à disciplina sem ficarem mesmo assim fora do campo onde se exerce (...)*”. Ele exemplifica o que vem a ser as antidiplinas:

*“(...) submetidos e mesmo consentindo na dominação, muitas vezes esses indígenas faziam das ações rituais, representações ou leis que lhes eram impostas outra coisa que não aquela que o conquistador julgava obter por elas. Os indígenas as subvertiam, não rejeitando-as diretamente ou modificando-as, mas pela sua maneira de usá-las para fins e em função de referências estranhas ao sistema do qual não podiam fugir (...) a esse poder escapavam sem deixá-lo (...)*” (CERTEAU, 1994: 39/40).

Em que Billy Wilder poderia se relacionar com a antidiplina dos indígenas analisados por Certeau? Parte-se de hipóteses segundo as quais Wilder propõe outras formas de fazer cinema dentro do próprio cinema norte-americano, usando a ordem estabelecida para exercer seu diferencial estético cinematográfico. Dentro dessa perspectiva, este trabalho procura dialogar com os pressupostos certeunianos e indagar quais as especificidades da antidiplina do cinema wilderiano.

Nesse sentido, pode-se pensar que ele escapa do poder do star-system americano sem deixá-lo completamente, acenando com outras possibilidades fílmicas dentro da padronizada indústria cinematográfica norte-americana. Esse diretor-roteirista de perfil multifacetado erige seus valores, sentimentos, atitudes e comportamentos nas tensões e conflitos do dia-a-dia da indústria cinematográfica hollywoodiana e se contrapõe por meio de inúmeras sutilezas e táticas que tão bem sabe improvisar, ao inscrever suas tramas no jogo ardiloso da indústria cultural americana.

Estas subversões ao modelo star-system podem ser notadas, por exemplo, no final do filme *Se meu apartamento falasse* (1960), onde a protagonista busca o homem amado sem, entretanto, se manifestar em forma de um apelo afetivo óbvio, geralmente expresso por um beijo e seguido do *The End*. Apesar de não se desvencilhar da forma happy end, pode-se pensar que Wilder propõe um final feliz diferenciado para os padrões do cinema

hollywoodiano onde, em geral, segundo afirma Morin, o casal protagonista aparece num desfecho esperado: no crescendo de uma música alegre, a palavra End embrulha a felicidade deles numa eternidade de celofane (MORIN, 1994).

Já nos filmes *Crepúsculo dos deuses* (1950) e *Se meu apartamento falasse* (1960), se pode notar um tom de criticidade técnica e temática em relação ao próprio universo do cinema hollywoodiano e ao mundo do trabalho americano. No filme *Pacto de sangue* (1944), Wilder constrói uma trama em que a cobiça possibilita uma reflexão sobre a falta de ética. Em *Farrapo humano* (1944), discorre sobre um problema social, o alcoolismo.

No caso dos filmes *O pecado mora ao lado* (1955) e *Quanto mais quente melhor* (1959), narrados mais especificamente por um viés cômico, Wilder elabora uma crítica aos valores estereotipados atribuídos aos universos femininos e masculinos, buscando construir de modo diferente a idéia da mulher submissa ao homem. Apresenta uma mulher erotizada, em filmes que rompem com o esperado happy end tradicional. Quando o faz, é de modo a inverter os clichês, narrando um happy end inusitado e destoante da produção que caracteriza a indústria cinematográfica. Essa questão fica bastante clara ao final de *Quanto mais quente melhor* (1959), com a insinuação de que dois homens podem formar um par amoroso, romântico e, até, assumir o casamento como ideal.

Dentro dessa dimensão de análise, pode-se notar que Billy Wilder rompe com a teoria estanque das formas narrativas, à medida que se percebe que seu cinema apresenta uma proposta de articulação dos gêneros ficcionais ou territórios de ficcionalidade (CALVINO, 1993). Por exemplo, no filme *Se meu apartamento falasse* (1960), Wilder inicia a trama dialogando, primeiramente, com a narrativa cômica, caricaturando os costumes urbanos americanos. Depois passa para o drama sem, contudo, cair no chavão emocional e finalmente termina no formato romance não convencional.

Diante destas questões, Billy Wilder parece imprimir uma marca estranha/estrangeira em relação ao mundo americano, desafiando e subvertendo as regras da indústria do cinema hollywoodiano. Suas críticas são elaboradas, na maior parte das vezes, embaralhando as fronteiras dos gêneros ficcionais e difundindo uma nova maneira de fazer comicidade, melodrama, suspense e romance de forma pouco usual para o campo do cinema norte-americano. Por exemplo, os gêneros cômicos e melodramáticos aparecem de modo bastante misturados na maior parte da produção cinematográfica wilderiana.

Os gêneros ficcionais, na contemporaneidade, estão presentes nos vários meios de comunicação de massa (cinema, televisão, música, rádio e outros) e configuram-se enquanto elementos de fronteira entre expressões da cultura erudita, massiva e popular, não

se encontrando manifestos em sua forma pura, mas permanecendo em constante estado de fluxo e redefinição (FEUER, 1998), ao se reapropriarem de matrizes culturais, ao mesmo tempo tradicionais e outras engendradas pelo próprio processo de modernização.

Borelli compreende os gêneros como: espaço de permanente mobilidade e transformação e podem ser qualificados como dinâmicos, móveis, capazes de incorporar as mudanças que historicamente se impõem (BORELLI, 1996). Nessa perspectiva de análise, pode-se entender que o cinema wilderiano é um dos palcos privilegiados para a atuação dos gêneros ficcionais, pois: Borram fronteiras entre realidade e ficcionalidade, seduzem o receptor provocando lágrimas, risos, medos, alegrias e servem de suporte na construção do imaginário coletivo. Também nas reflexões de Jesús Martín-Barbero, os gêneros ficcionais atuam como mediadores entre produto, produtores e receptores:

*“(...) os gêneros não podem ser estudados sem uma redefinição da própria concepção que se teve de comunicação. Pois seu funcionamento nos coloca diante do fato de que a competência textual narrativa, não se acha apenas presente, não é unicamente condição de emissão, mas também da recepção”* (MARTIN-BARBERO, 1997: 302).

#### A INSERÇÃO NO CAMPO STAR-SYSTEM

Embora a filmografia wilderiana possa se contrapor ao padrão estabelecido e desafiar, por vezes implicitamente, as regras do próprio campo do cinema hollywoodiano, Wilder não deixa de fazer parte da indústria cultural cinematográfica norte-americana e enredar-se em seus meandros. Billy Wilder está inserido no campo do star-system como um agente social, um produtor cultural, que ali parece transitar de modo crítico.

Ao dialogar com Pierre Bourdieu, pode-se pensar o star-system - articulado pelos estúdios cinematográficos norte-americanos - como um espaço constituído por relações de poder. Interessa, nesse sentido, entender a posição ocupada por este cineasta no campo cinematográfico de Hollywood e como ele se movimenta no seu interior. Para tanto, é de fundamental importância ter como referência o conceito de campo desenvolvido por Bourdieu. Como ele mesmo afirma: *“cada vez que se estuda um novo campo, seja o campo da filologia no século XIX, da moda atual ou da religião da Idade Média, descobre-se propriedades específicas, próprias a um campo particular, ao mesmo tempo que se faz avançar o conhecimento dos mecanismos universais dos campos que se especificam em função de variáveis secundárias. Por exemplo, as variáveis nacionais fazem com que mecanismos genéricos tais como a luta entre os pretendentes e os dominantes assumam formas diferentes”*.

Renato Ortiz comenta que, na acepção de Bourdieu (1983), o campo é determinado por relações de poder e no seu interior os indivíduos são alocados de modo desigual; há os que dominam e os que são dominados:

*“O campo se particulariza, pois, como um espaço onde se manifestam relações de poder, o que implica afirmar que ele se estrutura a partir da distribuição desigual de um quantum social que determina a posição que um agente específico ocupa em seu seio. Bourdieu denomina esse quantum de “capital social”. A estrutura do campo pode ser entendida tomando-se como referência dois pólos opostos: o dos dominantes e o dos dominados. Os agentes que ocupam o primeiro pólo são justamente aqueles que possuem um máximo de capital social, em contrapartida, aqueles que se situam no pólo dominado se definem pela ausência ou pela raridade do capital social específico”* (ORTIZ, 1983: 21).

O padrão star-system hollywoodiano dissemina-se por várias partes do mundo, com grande audiência do público que lota as salas de cinema nos anos 1930/40 e, principalmente, nos anos 50, em contraposição à situação de países como a Alemanha, Inglaterra e França que interrompem suas grandes produções cinematográficas com o advento da segunda guerra mundial (MENEGUELO, 1996). As salas de cinema, em diversos países, apresentam concorridos filmes norte-americanos como os protagonizados por Rita Hayworth, Rock Hudson, James Dean, Gene Kelly, Bette Davis e também Marilyn Monroe que, na década de 50, surge como a mais nova grande estrela dos estúdios cinematográficos hollywoodianos. Esses astros e estrelas participam do elenco de algumas das películas mais procuradas, povoando o imaginário de jovens do mundo inteiro que passam a idolatrá-los e a buscar copiar suas maneiras de agir e de se comportar. Essa forma de fazer cinema conquista o público com sua magia visual de fotogramas, introjetando-se no cotidiano com a devida colaboração de revistas especializadas que ajudam a construir o culto popular às estrelas de cinema.

Sobre elas Morin ressalta que *“as estrelas são seres que têm as propriedades simultaneamente do humano e do divino, análogas em certos aspectos aos heróis mitológicos ou aos deuses do Olimpo, suscitando um culto mesmo, uma espécie de religião. (...) o fenômeno das estrelas é simultaneamente estético-mágico-religioso, sem nunca ser, exceto no filme extremo, totalmente este, aquele ou aquele outro”* (1970: 9-10).

## VIAGEM E CINEMA

A proposta deste artigo é entender como por meio de uma viagem, Billy Wilder continua mantendo sua proposta autoral no interior da indústria hollywoodiana. Nesse sentido, não

se busca qualificar todo o cinema americano como imperialista e portador de uma estética comercial. Adota-se essa dimensão de análise para não se deixar de perceber os signos híbridos (CANCLINI, 1990) que o cinema hollywoodiano de Wilder produz.

O cinema é aqui abordado como fonte de pesquisa propiciadora de outros referenciais interpretativos da realidade social. Nesta perspectiva, o cinema é pensado como um caleidoscópio repleto de significados não verbais, uma linguagem em movimento que, por excelência, é tematizadora dos conflitos sociais, e que representa as ambigüidades da modernidade, sob diversos prismas. Seguindo o raciocínio desta postura teórico-metodológica, pode-se interpretar o conteúdo imagético como o emissor de olhares plurais, subjetivos e estéticos que se debruçam sobre os diversos cacos e fragmentos da vida na modernidade. Nesse sentido, esta forma de problematizar o cinema propõe discutir o autor que retrata o cotidiano vivido, a partir do modo como experimenta as relações sociais, sexuais e afetivas de sua época.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**. São Paulo, Brasiliense, 1995.

BOLZ, Norbert. “Teoria da mídia em Walter Benjamin” In: Sete perguntas a Walter Benjamin. **Revista USP**. São Paulo: 1991.

BORELLI, Silvia Helena S. **Ação, suspense, emoção**. Literatura e comunicação de massa no Brasil . São Paulo: Educ/Estação Liberdade, 1996.

BOURDIEU, Pierre. “La domination masculine” In: **Actes de la recherche**, 84, set. 1990.

BUTLER, Judith. “Fundamentos contingentes: o feminismo e a questão do pós-modernismo”. **Cadernos Pagu**. São Paulo: Ed. Unicamp, 1998.

CALVINO, Ítalo. **La machine littérature**. Paris: Seuil, 1993.

CANEVACCI, Massimo. **Antropologia do cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

CANCLINI, Nestor. **Culturas híbridas**. México: Grijalbo, 1990.

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

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

KARASCH, Hellmuth. **Billy Wilder**. E o resto é loucura. São Paulo: Dórea Books and Art, 1998.

MARTÍN-BARBERO, Jesus. **Dos meios às mediações**. Comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

MENEGUELO, Cristina. **Poeira de estrelas**. O cinema hollywoodiano na mídia brasileira das décadas de 40 e 50. São Paulo: Ed. Unicamp, 1996.

MORIN, Edgar. **As estrelas de cinema**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

\_\_\_\_\_. “O espírito do tempo 1: neurose”. **Cultura de massa no século XX**. Rio de Janeiro: Forense-universitária, 1984.

\_\_\_\_\_. **Le cinéma ou l’homme imaginaire**. Paris: Minuit, 1956.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

\_\_\_\_\_. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PELBART, Peter. **O tempo não reconciliado: imagens de tempo em deleuze**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

\_\_\_\_\_. “Rizoma temporal” In: **Educação, subjetividade & poder** . Nespe, 1998.

ROLLINS, Peter C. **Hollywood as historian: american film in a cultural context**. Kentucky: The university press of Kentucky, 1983.

SORLIN, Pierre. **Sociologie du cinéma**. Paris: Aubier Montaigne, 1977.

VEILLON, Olivier-René. **O cinema americano dos anos cinquenta**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

WALSH, Andrea S. **Women’s film and female experience 1940-1950**. New York: Praeger Publishers, CBS, 1984.