
Marilyn e Wilder: mito, *star system* e persona no cinema clássico hollywoodiano da década de 1950¹

Rafael de Souza Barbosa²
Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG

RESUMO

O artigo busca analisar a apropriação da persona pelo *star system* do cinema hollywoodiano na década de 1950. Para isso, foram utilizados como objeto de estudo as duas obras que marcaram a parceria entre o diretor Billy Wilder e a atriz Marilyn Monroe e inscreveram o nome de ambos na história do cinema: *O pecado mora ao lado* (*The seven year itch*, 1955) e *Quanto mais quente melhor* (*Some like it hot*, 1959). Com base nos aportes teóricos do antropólogo, filósofo e sociólogo francês Edgar Morin, este estudo objetiva avaliar as formas de construção do mito no cinema e sua influência na linguagem clássica.

PALAVRAS-CHAVE: cinema clássico; *star system*; Marilyn Monroe; Billy Wilder; Edgar Morin

INTRODUÇÃO

“Seu impacto físico era extraordinário, ela aparecia na tela e era como se pudéssemos tocá-la, sua imagem possuía uma estranha realidade, bem além do que uma câmera pode reproduzir. Mas há outra coisa: ela possuía um instinto natural para dizer um texto cômico e lhe dar um tom especial, um sentido à parte. Nunca era vulgar mesmo num papel que tinha tudo para isso acontecer, e de certa maneira a gente sentia isso quando a via na tela. Ela tinha uma qualidade que ninguém mais teve no cinema, exceto Garbo. A verdade é essa”.

¹ Trabalho apresentado ao DT 4 – Comunicação Audiovisual do XXIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, realizado de 7 a 9 de junho de 2018.

² Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Artes da UFMG, na linha de pesquisa em Cinema. E-mail: rafaelsbarbosa@gmail.com

(Billy Wilder sobre Marilyn Monroe)³.

Com apenas um par de filmes, a parceria entre o diretor e roteirista austríaco, radicado nos Estados Unidos, Billy Wilder e aquela que é considerada um dos ícones máximos do cinema clássico hollywoodiano, sobretudo na década de 1950, a atriz californiana Marilyn Monroe, rendeu exemplares antológicos da história do cinema: os filmes *O pecado mora ao lado* (*The seven year itch*, 1955) e *Quanto mais quente melhor* (*Some like it hot*, 1959). A partir da análise dessas obras e estabelecendo conexões entre as formas de produção e o contexto histórico e cultural que vigoravam naquela época, este trabalho busca examinar a construção do mito Marilyn Monroe e, especialmente, a participação de Billy Wilder para elevar a estrela no olimpo de Hollywood.

Amparado na fundamentação teórica do antropólogo, filósofo e sociólogo francês Edgar Morin, esta pesquisa objetiva explorar o papel do *star system* no desenvolvimento do cinema clássico, sua influência na linguagem cinematográfica e, principalmente, a apropriação da persona do mito (olimpiano) para a construção do personagem na tela. Uma vez que esse sistema fundou as bases para uma das indústrias mais imponentes, tal estudo se faz necessário para compreendermos sua influência no cinema contemporâneo.

Na primeira parte, o artigo contextualiza brevemente a parceria entre Billy Wilder e Marilyn Monroe, enquanto na segunda parte, o trabalho lança luz em alguns conceitos que servirão de aporte para a análise fílmica. Para isso, recorrer-se-á a algumas proposições científicas que investigam a linguagem do cinema clássico, tendo como ponto de partida as contribuições de David Bordwell.

Os dois últimos tópicos são dedicados à análise propriamente dita e fazem uma ponte teórica com pesquisadores e críticos da obra de Wilder e MM, como Ana Lúcia Andrade, Gilberto Silva Jr., Hellmuth Karasek, Daniël Biltreyst e Marie-Magdeleine Lessana. Isto posto, esta pesquisa tem como ferramenta de metodologia a análise fílmica, percebendo a análise como a atividade que perscruta o filme ao detalhe em um duplo exercício de decompor, ou seja, descrever, e interpretar, estabelecendo e compreendendo as relações entre os elementos decompostos (VANOYE; GOLLOT-LETÉ, 1994, p.15). Aumont e Marie (2004, p.45-46) elencam os três principais instrumentos e técnicas para a análise que serão empregados neste artigo: os instrumentos descritivos (que auxiliam

³ SPOTO, D. *Marilyn Monroe, la biographie*. Paris: Press de la Cité, 1993, citado na biografia escrita pela pesquisadora francesa Marie-Magdeleine Lessana.

na apreensão e memorização do filme), os instrumentos citacionais (que realizam um estado intermediário entre o filme e sua análise) e os instrumentos documentais (que incorporam informações provenientes de fontes exteriores ao filme). Como recorte metodológico, foi adotada para a análise a forma como Wilder introduz as personagens de Marilyn nos filmes, buscando levantar evidências e criar inferências sobre o mito de MM e sua persona.

1 UMA COMBINAÇÃO INCENDIÁRIA

Billy Wilder contou em sua trajetória profissional com grandes e, muitas vezes, duradouras parcerias. Além de assinar 13 roteiros com Charles Brackett e outros 11 com I. A. L. Diamond, Wilder trabalhou com o ator Jack Lemmon em sete produções e outras quatro com Willian Holden. Perto desses números, a passagem de Marilyn Monroe pela carreira do diretor austríaco decerto possa ser considerada meteórica, mas, mesmo breve, fato é que essa parceria ainda marca a história do cinema.

Os dois dividiram o *set* de filmagens pela primeira vez na comédia *O pecado mora ao lado* (*The seven year itch*, EUA, 1955, 105 min, cor). Wilder havia acabado de encerrar um longo contrato com a Paramount e ingressava na 20th Century Fox que mantinha um contrato de sete anos com Marilyn Monroe. Ainda que a estrela tenha tirado o sossego do diretor nas filmagens do primeiro filme, com atrasos e repetições de cenas por bloqueio de memória (algo que viria a se intensificar no segundo encontro entre os dois), Billy Wilder retoma a parceria quatro anos mais tarde, em *Quanto mais quente melhor* (*Some like it hot*, EUA, 1959, 120 min, p&b), escolhida em votação do American Film Institute (AFI) como a melhor comédia de todos os tempos.

Como roteirista, Wilder é conhecido por seu talento com os diálogos, marcados pela inteligência e o sarcasmo. Gostava de lapidar os textos. Como diretor, soube extrair interpretações memoráveis de seus atores, quatorze deles foram indicados ao Oscar sob sua direção. Marilyn Monroe, talvez, seja uma das mais beneficiadas desse talento do diretor e roteirista. Wilder soube como ninguém jogar com a dualidade frágil e sensual da atriz e alçou sua carreira de comediante. Em contrapartida, Marilyn ofereceu aquilo que tinha de mais forte: uma persona capaz de transcender a tela e, por empatia, fazer os espectadores se renderem à sua imperfeição.

Sob as coordenadas de Wilder, Marilyn Monroe ganhou uma indicação ao BAFTA por *O pecado mora ao lado* e saiu consagrada como melhor atriz no Globo de Ouro pela interpretação de Sugar Kane, em *Quanto mais quente melhor*. A junção não poderia ser mais explosiva: Marilyn era fogo e Wilder a gasolina. Numa época em que a moralidade era institucionalizada pelo Production Code Administration (PCA), também chamado de Código Hays (1934-1968) – órgão de censura criado pela Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA), dirigido por Will Hays que temia que o governo criasse um setor de censura ainda mais severo – e os padrões morais do cinema eram controlados de perto por ligas religiosas, como a Legião da Decência, Wilder soube como poucos incendiar as salas de cinema em todo o mundo. Se Marilyn por si só já inflamava a sétima arte com seu *sex appeal*, na imaginação hábil e nos textos ácidos de Wilder, a *blonde bombshell* estourou de vez. Como bem resume Gilberto Silva Jr. (2013):

Mesmo tendo sido apenas um par de filmes, não é exagero dizer que estes muito provavelmente tenham sido os dois mais importantes que contaram com a figura de Marilyn desde a sua aparição inicial, uma quase figuração, em *Idade perigosa* (1947), de Arthur Pierson. Apesar de ter sido também dirigida por cineastas de prestígio como Howard Hawks, em *O inventor da mocidade* (1942) e *Os homens preferem as louras* (1953); Otto Preminger, em *O rio das almas perdidas* (1954); George Cukor em *Adorável pecadora* (1960); ou John Huston em *Os desajustados* (1961) – sem contar a pequena participação em *A malvada* (1950), de Joseph L. Mankiewicz foi Wilder quem melhor trouxe para as telas a encarnação da persona cinematográfica de Marilyn, misto de sensualidade e fragilidade, mulherão e criança, explorando limites até então não acessados de seu talento bruto como comediante. (SILVA JR., 2013, p. 104).

2 A APROPRIAÇÃO DO MITO

O conceito de *persona* foi desenvolvido pelo psiquiatra e psicoterapeuta suíço Carl Gustav Jung (1875-1961) para designar “a personalidade que o indivíduo apresenta aos outros, mas que geralmente esconde os verdadeiros pensamentos e sentimentos”⁴. Sem pretensões de aprofundar nas implicações do termo dentro da Psicologia, o que exigiria um conhecimento mais amplo desta vertente do conhecimento, sobretudo da psicologia analítica, o conceito de *persona* aqui tratado presta como evidência do uso deliberado do *star system* no cinema clássico.

⁴ Definição de “persona”, in *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* [em linha]. 2008-2013. Disponível em: <<https://www.priberam.pt/DLPO/persona>>. Acesso em 31 maio 2016.

A identificação imediata do espectador com o personagem da história é uma das configurações estilísticas mais recorrentes no cinema clássico. Ao analisar as normas e os princípios narrativos do cinema hollywoodiano, David Bordwell (2005, v. 2, p. 278) revela que o filme clássico “apresenta indivíduos definidos, empenhados em resolver um problema evidente ou atingir objetivos específicos”. Nessa busca, o personagem embarca em uma jornada e entra em conflito com outros personagens ou com circunstâncias externas. A história termina com a resolução do problema e a conquista, ou não, dos objetivos que levaram o personagem à ação. Bordwell (2005, v. 2, p. 279) quer, com isso, destacar que o principal agente causal reside no *personagem*, “um indivíduo distinto dotado de um conjunto evidente e consistente de traços, qualidades e comportamentos”. Sob a lógica da espectadorialidade clássica, o autor explica que o público “conhece os personagens e as funções de estilo mais prováveis. Possui internalizadas as normas cênicas de exposição, de desenvolvimento da linha causal anterior” (BORDWELL, 2005, v. 2, p. 295). Uma das formas de onde advém esse conhecimento prévio sobre o personagem reside no emprego do *star system* pelo cinema clássico, no qual o ator/atriz é escolhido(a) de acordo com as características do personagem, e suscita, conseqüentemente, um reconhecimento de sua persona. Para Bordwell:

[...] o *star system* tem como uma de suas funções a criação de um protótipo de personagem básico que é então ajustado às necessidades particulares de cada papel. O personagem mais “especificado” é, em geral, o do protagonista, que se torna o principal agente causal, alvo de qualquer restrição narrativa e principal objeto de identificação do público. (BORDWELL, 2005, v. 2, p. 279).

A apropriação da persona e o uso do *star system* são ferramentas essenciais na engrenagem do cinema clássico e na formação daquilo que Morin (1997) chama de olimpiano. O sociólogo francês associa o universo das vedetes do cinema com a mitologia dos deuses do Olimpo para desenvolver o conceito no qual, segundo o autor, os olímpianos são seres:

[...] magnetizados no imaginário e no real, simultaneamente, ideais inimitáveis e modelos imitáveis; sua dupla natureza é análoga à dupla natureza teológica do herói-deus da religião cristã: olímpianas e olímpianos são sobre-humanos no papel que eles encarnam, humanos na existência privada que eles levam. (MORIN, 1997, p. 106).

Para Morin (1997, p. 107), é por transitar entre o humano e o divino, por meio de sua dupla natureza, que os olímpianos concretizam a circulação entre o “mundo da projeção” e o “mundo da imaginação”, uma vez que eles “realizam os fantasmas que os mortais não podem realizar, mas chamam os mortais para realizar o imaginário”. O mito abrange o coletivo imaginário de uma época e, por vezes, atravessa gerações, fomentado pelos meios de comunicação de massa que, “ao mesmo tempo que investe os olímpianos de um papel mitológico, mergulha em suas vidas privadas a fim de extrair delas a substância humana que permite a identificação” (MORIN, 1997, p. 106-107). É dessa identificação que Bordwell (2005) avança no conceito de “motivação transtextual”, ou seja, a apropriação de características construídas, ou mesmo projetadas, pelos mitos em suas vidas que são transpostas para a obra cinematográfica. Para o autor, “as formas mais importantes de motivação transtextual são o reconhecimento da *persona* de um astro de um filme” (BORDWELL, 2005, p. 295).

Marilyn Monroe pode ser considerada, nesse sentido, uma das olímpianas do *star system* que mais teve sua *persona* apropriada nas telas do cinema, principalmente, sob a direção de Billy Wilder. Para Morin (1989, p. 18-19), Marilyn é quase “um símbolo do novo renascimento do *star system*” integrada nas “normas fundamentais da estrela”. Morin (1989) acrescenta:

Por um lado, seus dois desempenhos em comédias ligeiras (*Como agarrar um milionário* e *O pecado mora ao lado*) a apresentam e transformam numa mulher como todas as outras - no primeiro caso, uma jovem míope louca para casar; no segundo, uma moça do interior à procura de trabalho em Nova York. Por outro lado, lendo Dostoiévski e Shakespeare, casando com Arthur Miller, Marilyn adquire os galões supremos da espiritualidade. Dessa forma, Marilyn Monroe, operando a síntese das qualidades opostas do ídolo da tela e da jovem casadoura, da ávida por amor e da boa samaritana, efetua antes da tragédia irremediável que já a consome e consome Hollywood, a última realização grandiosa do *star system*. (MORIN, 1989, p. 19).

Para Morin (1989), a morte prematura de Marilyn Monroe põe fim ao *star system* hollywoodiano. Segundo o autor, “no instante em que o *star system* morre, a estrela, que também julgávamos morta, adquire essa sobrevivência que em arte se chama afortunadamente imortalidade” (MORIN, 1989, p. 135).

Em suas pesquisas sobre a filmografia de Billy Wilder, Ana Lúcia Andrade (2004, p. 111) explica que o diretor, durante a fase áurea de Hollywood, foi proeminente na apropriação do *star system* para “incorporar em seus personagens notáveis e

inesquecíveis”. Para autora, ao compreender “a relação existente entre o personagem e a imagem mítica do ator que o interpreta na tela diante do público, Wilder procurava escrever papéis que se adequassem à escolha do astro” (ANDRADE, 2004, p. 89).

É dessa habilidade do diretor e roteirista que surgem dois dos personagens mais emblemáticos do cinema clássico, na segunda metade da década de 1950: Sugar Kane, de *Quanto mais quente melhor*, e “a garota”, de *O pecado mora ao lado*, ambos personificados por Marilyn Monroe. O trabalho de Billy Wilder com Marilyn é um exemplo notório de como a persona pode reiterar ou mesmo amplificar o mito que se constrói na grande tela. Andrade (2004) destaca que:

Na maioria das vezes, Wilder construía seus personagens tendo em mente o ator ou atriz para interpretá-los na tela. Dessa forma, muitas das características dos personagens já poderiam ser definidas a priori, contando com a capacidade do ator escolhido, assim como sua aparência física, além da imagem que poderia representar perante o público. (ANDRADE, 2004, p. 80).

2.1 A comichão do pecado

Em *O pecado mora ao lado*, Wilder abre o prólogo com uma espécie de *mockumentary* para contextualizar os hábitos dos homens de Manhattan no verão. É durante as altas temperaturas de julho que vemos, tal como seus antepassados índios faziam há 500 anos – ao embarcar esposas e filhos rio acima para as montanhas ou para a costa, enquanto os maridos permanecem na ilha cuidando dos negócios –, a Grand Central Station em um vai e vem desordeiro, repleta de homens que “despacham” suas famílias para as férias de verão.

Nesse cenário, Wilder apresenta o Sr. Richard Sherman (interpretado por Tom Ewell), “um típico marido de Manhattan”, casado com Helen e pai do Ricky. Wilder repete a mesma batida jazzística, pontuada por tambores, para reencenar o começo do prólogo na estação de trem. Assim como os índios mal se despedem de suas famílias e já partem logo para “a caça”, seguindo a sedutora índia que cruza à frente, Wilder coloca um grupo de homens engravatados andando em matilha atrás de uma curvilínea mulher (com um arranjo de pena na cabeça), exceto Richard que põe freio aos seus “instintos”.

Sherman trabalha na pequena editora Brady & Company que publica edições de bolso baratas. Ele é uma espécie de profissional do marketing, responsável por gerenciar os negócios e, principalmente, criar títulos vendáveis e capas interessantes. “É tudo uma

questão de imaginação. E o Sr. Sherman tem muita imaginação”, diz o narrador do filme. A família vive no térreo de uma casa de dois andares que fora dividida em dois apartamentos. Essa peculiar divisão se faz notória logo que o apartamento é apresentado ao espectador, com uma escada no meio da sala cujos degraus conduzem a uma tampa de madeira, lacrada no andar superior, e que serve, a princípio, apenas com estante de discos. Ao chegar em casa, Sherman desfruta a tranquilidade de estar só, sem desenhos animados na televisão, cheiro de comida da cozinha ou alguém para perguntar como foi seu dia de trabalho. Seu sossego só é rompido por uma campainha insistente.

Billy Wilder dedica 11 minutos e meio do filme para dar o contexto do trabalhador e fiel Sr. Sherman, um patriarca responsável que busca, a todo custo, se desvencilhar das tentações do cigarro, do álcool e, sobretudo, da luxúria. Marilyn só surge neste ponto. No filme, sua personagem não tem nome. No roteiro, é apenas “a garota”. Para representar a tentação maior, Wilder não precisa mais do que a silhueta de Marilyn, distorcida por uma cortina na porta que dá acesso a casa. É Sherman quem libera a entrada para a desajeitada loura que surge com um vestido justo que lhe realça as curvas, carregando entre o braço um pacote com batatas e, na outra mão, um pequeno ventilador ainda com a etiqueta da loja.

Após receber as desculpas pelo incômodo da campainha, Sherman questiona (embasbacado pelo “mulherão” à sua frente) se poderia ajudar em algo mais, enquanto acompanha “a garota” começar a subir as escadas até perceber que o fio do ventilador ficou preso na porta. Ela, então, pergunta: “poderia apertar o botão de novo?” Além do diálogo malicioso, Wilder neste momento começa o enquadramento com Marilyn de costas, num recorte que vai dos ombros até a panturrilha, mostrando não apenas a feição estupefata de Sherman (em segundo plano) como destacando as nádegas da atriz (em primeiro plano). Sherman ainda tenta arrancar mais algumas informações de sua vizinha, contorcendo sua cabeça para manter a garota sob seu campo de visão, ao passo que ela, sorrateiramente, responde continuando a subir os degraus para o apartamento de cima. Sim, o pecado mora acima (e não ao lado, como sugere a tradução do filme no Brasil), mas, independentemente de sua posição, é a proximidade que coloca em risco a fidelidade conjugal de Sherman. Wilder não tomou mais que um minuto e 10 planos para introduzir sua ideia de tentação no filme. Para o diretor, esta já estava encarnada na própria persona de Marilyn Monroe. Andrade (2004) lembra que:

[...] quando foi preciso, Wilder aproveitou-se da áurea mítica do astro, até mesmo reforçando-a, para compor personagens eloquentes. Por vezes, transformou o “personagem real” em “personagem fictício”. [...] Outras vezes, conseguiu até “humanizar” o mito através de um personagem fictício calcado na imagem do astro. Por fim, “concretizou” personagens de imagem e som, a partir de astros que os representaram de corpo e alma. (ANDRADE, 2004, p. 110).

O pecado mora ao lado deflagra, em forma de comédia, o conservadorismo dos anos 1950. O filme foi baseado na peça homônima (*The seven year itch*) montada na Broadway, em 1952, e escrita por George Axelrod, que assina o roteiro cinematográfico ao lado de Wilder. Se nos palcos já se desfrutava de certa liberdade para a produção dramaturgica, nas salas de cinema ainda vigorava a censura prévia criada pelos estúdios e ditada pelo chamado Código Hays.

Joseph L. Breen⁵, um dos ferrenhos censores norte-americanos, bradava que “o vulgar, o baixo e o que for de mau gosto está fora. Não há lugar nos cinemas para filmes que ofendam a decência moral. E estes não serão admitidos pela indústria”⁶. Ora, é justamente essa pseudodecência que *O pecado mora ao lado* põe por terra. Vários produtores desistiram de levar a adaptação da peça para os cinemas, mas Wilder estava motivado justamente por esse desafio.

O diretor já havia burlado a censura anteriormente em filmes sobre adultério (como em *A mundana*, de 1948) e alcoolismo (em *Farrapo humano*, de 1945). Apesar de criticar a censura imposta, Billy Wilder dizia que ela “naturalmente nos estimula a enganá-la”. “Pode-se dizer, talvez, que é por essa razão que os filmes de Lubitsch⁷ são tão cheios de graça. Porque ele teve que dar um jeito de fugir da censura” (VANDAELE, 2002, p. 270 *apud* BILTEREYST, 2013, p. 78).

Na prática, a empreitada para produzir *O pecado mora ao lado* foi mais complexa do que o esperado. Wilder tirou várias referências ao adultério do roteiro. Por fim, queria apenas insinuar um caso entre Sherman e a “a garota” numa cena em que a empregada encontraria um grampo de cabelo na cama do patrão, mas o chefe do estúdio, Richard D. Zanuck, e o produtor do filme, Charles K. Feldman, recusaram a proposta.

⁵ BACK Story: *The Seven Year Itch*. Produção e direção: Michele Farinola e Mimi Fredman. Roteiro: Monica Regal. Narração: Rino Romano. Prometheus Entertainment, 2000. 1 filme (24 min), son., color.

⁶ A declaração faz parte do documentário supracitado que integra o material extra que acompanha o filme *O pecado mora ao lado*, lançado pela 20th Century Fox, em 2001.

⁷ Diretor alemão que influenciou a carreira de Billy Wilder e serviu de inspiração em suas obras.

A fim de tentar contornar a censura, Wilder empregou de maneira sagaz alguns dispositivos para representar o desejo da traição em Sherman. O que é um sentimento – a tentação ou, se preferir, a coceira (*itch*) que dá título à obra em inglês – torna-se tangível na resistência do protagonista em beber e, principalmente, em fumar, ou seja, de entregar-se aos seus desejos. Ainda na estação, após sair do fluxo de engravatados que perseguem a curvilínea mulher, Sherman imediatamente leva a mão ao bolso (onde há um maço de cigarros), mas resiste. Afinal, ele havia acabado de prometer para sua esposa que não iria beber nem fumar. A provocação é novamente repetida poucos minutos adiante, quando Sherman, ao ordenar a alteração na capa de um livro (sugerindo que a ilustração seja refeita acrescentado um decote mais farto às garotas que estampam a publicação), logo imagina como ficaria tal decote na senhorita Morris, sua secretária. Mais uma vez, ele busca pelo maço no bolso de sua camisa, que está vazio, porém encontra em quantidade farta em um pote sobre sua mesa de trabalho e, mesmo assim, resiste novamente.

Depois de construir o jogo com o cigarro, Wilder vai reiterar esse dispositivo na cena que sucede o primeiro encontro de Sherman com “a garota”. Após ter um torcicolo para acompanhar a nova vizinha subindo as escadas, Sherman retorna ao seu apartamento, vai – num movimento quase involuntário – até a cigareira na mesa da sala e coloca um cigarro em sua boca, sem acendê-lo. Ao tomar consciência do ato que está prestes a cometer, ele tranca a caixa com os cigarros na gaveta de um armário e joga a chave no alto de uma estante de livros. Esse recurso de *plant and payoff* (plantar e colher depois) no roteiro, criado a partir do cigarro e da bebida, será repetido pelo diretor, de forma gradual para acentuar o desejo de Sherman até sua derradeira entrega.

Sob a coordenação de Wilder, a tentação é personificada em Marilyn Monroe. Tanto em *O pecado mora ao lado* como em *Quanto mais quente melhor*, Marilyn dá corpo ao desejo: “A garota” representa o impulso íntimo da traição para o pacato Richard Sherman, é o fruto proibido que coloca em prova o sagrado matrimônio; Sugar representa a doce provocação, é o teste de resistência para a abstinência sexual forçada de Joe (interpretado por Tony Curtis) e Jerry (Jack Lemmon), uma vez que “quebrar essa dieta” poderia colocar em risco o disfarce dos dois e, conseqüentemente, levá-los à morte. Em ambos os filmes, é a personagem de Marilyn quem cria o conflito necessário para a trama.

2.2 Quanto mais Wilder melhor

Em *Quanto mais quente melhor* o nome de Marilyn abre os créditos do filme, antes mesmo de o título da obra surgir, todavia, assim como em *O pecado mora ao lado*, sua personagem só será apresentada após o contexto da trama estar exposto e bem definido. Afinal, nos filmes de Wilder, as personagens de Marilyn não vêm para explicar, elas são, em sua essência, a definição do conflito. Assim, como define Andrade (2004):

[...] o mito MM é utilizado no sentido de acentuar o impasse dos personagens, ao mesmo tempo em que intenta provocar a imaginação do espectador pela situação proposta pela trama [...]. Em ambos os exemplos, os personagens de Marilyn somente são introduzidos na história depois de preparado o terreno para seu surgimento (ANDRADE, 2004, p. 132-133).

Sugar Kane só aparece no fim do primeiro ato, aos 25 minutos e meio. Antes disso, Wilder já havia “preparado todo o terreno”. O filme começa com um carro fúnebre ocupado por quatro homens que cruza a pista molhada de uma avenida. O silêncio da noite é rompido pela sirene do que se revela ser uma viatura policial que persegue o rabeção. A corrida acelera e a troca de tiros tem início. Um espectador desavisado que assistisse apenas aos primeiros minutos do filme poderia achar que se trata do gênero ação ou policial ou mesmo de gangster. Não é à toa que Wilder brinca com os gêneros do cinema para construir sua comédia farsesca. A farsa, aliás, está não apenas nos gêneros explorados no filme, mas na construção das personagens Daphne (Jack Lemmon) e Josephine (Tony Curtis) ou, até mesmo, do ilusório milionário Shell Júnior (mais um personagem, de três, interpretado por Tony Curtis no filme).

Quanto mais quente melhor é ambientado na Chicago de 1929, época em que imperava a Lei Seca e que surge a Grande Depressão, crise que desestabilizou os Estados Unidos e marcou a economia por um longo período de recessão. O carro fúnebre do começo do filme revela-se, na verdade, um dos mecanismos que a máfia ítalo-americana utilizava para a comercialização clandestina de bebidas alcoólicas. Alvejado pela polícia no tiroteio, o caixão faz escorrer parte do líquido das dezenas de garrafas que estavam escondidas internamente.

Os gangsteres dirigem até a Mozarella’s Funeral Parlor, empresa de fachada que abriga um cabaré clandestino em seu interior, especializado em servir aos seus clientes cafés “batizados”. É nesse ambiente que trabalham o saxofonista Joe (Tony Curtis) e o contrabaixista Jerry (Jack Lemmon), músicos *freelancers*, trambiqueiros (que penhoram até os casacos em pleno inverno) e endividados, principalmente quando a denúncia de

uma máfia rival conduz a polícia para uma batida no bar/funerária, levando-os a fugir sem ao menos receber o cachê da noite. À procura de emprego, a dupla só consegue um baile de namorados em um local distante para tocar. Porém, ao chegarem à garagem para pegar um veículo emprestado, os dois testemunham, acidentalmente, uma chacina. Wilder adaptou para o filme o verídico episódio conhecido como “Massacre de São Valentim”, um acerto de contas entre máfias rivais que manchou de sangue o Dia dos Namorados nos Estados Unidos (em 14 de fevereiro). Joe e Jerry conseguem escapar, mas estão agora jurados de morte.

Wilder constrói nesse risco iminente de morte o motivo para a dupla topar se travestir de Josephine e Daphne e embarcar numa viagem de trem para a Flórida como membros da banda feminina Sweet Sue and Her Society Syncopaters, que cumprirá uma temporada de shows no Hotel Ritz. Quando o caos dos personagens aparenta entrar em ordem com a solução da fuga e do disfarce, surge a doce Sugar. É esse sedutor pleonasma, na pele de Marilyn Monroe, que reinstaura a confusão e ameaça aquele que seria o disfarce perfeito.

Sugar Kane aparece na história quando Joe e Jerry caminham desengonçados de salto alto pela estação, enquanto as outras meninas da banda fazem fila para entrar no vagão. Ao olhar para trás, Jerry vislumbra a bela mulher que caminha em sua direção e cutuca o amigo para contemplar a loura que se aproxima. Os acordes de jazz abrem passagem, como se estendessem um tapete para o rebolado daquela mulher com a caixa do seu ukulele nas mãos. Ela cruza na frente dos dois que, inebriados, acompanham-na com os olhos – sem piscar. Em um plano no estilo *point of view* dos rapazes, Wilder começa o enquadramento do tornozelo até a cintura (realçando as nádegas de Marilyn, tal como fizera em *O pecado mora ao lado*), seguindo seus passos, pontuados pelo bater do salto alto e pela quebra de cintura, até pouco à frente onde fixa a câmera e deixa que a atriz, ao se afastar, fique enquadrada de corpo inteiro. Em pouco menos de 20 segundos, Billy Wilder preenche a tela com a lasciva persona de Marilyn Monroe, um mito no auge de sua carreira. A libidinagem é tamanha que o diretor brinca com a fumaça que sai das engrenagens do trem, como se fosse um extintor querendo conter a chama de MM.

Em *Quanto mais quente melhor*, Sugar é a vocalista de uma banda só de mulheres, que, cansada das desilusões amorosas com seus ex-parceiros, desconta suas amarguras na bebida. Para muitos críticos e pesquisadores do cinema, *Quanto mais quente melhor* foi

o filme em que Marilyn Monroe foi mais Marilyn Monroe. De acordo com Andrade (2004):

[...] ao mesmo tempo em que utiliza o mito da estrela Marilyn Monroe como a “loura-burra”, bêbada e infeliz no amor, apesar de sua beleza e sensualidade, Wilder parece compreender e dignificar a imagem da mulher Norma Dean, através do personagem criado para ela. Afinal, Sugar Kane é uma garota doce e ingênua que utiliza a bebida como sedativo para sua dor. (ANDRADE, 2004, p. 91).

Silva Jr. (2013) defende que ninguém como Billy Wilder conseguiu tão bem “captar esse frágil gigante”. Segundo o autor:

[...] se jogar com as aparências é ato essencial para sobreviver, temos na necessidade desse jogo o principal dilema de Sugar Kane (Marilyn Monroe), que se coloca como uma derrotada por não conseguir ser outra coisa que não ela mesma. E esse ela mesma é, assim como em *O pecado mora ao lado*, nada mais do que a própria Marilyn. (SILVA JR., 2013, p. 110).

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

De jovem aspirante a um espaço no estrelato, à cantora em performance extasiante. Dona de uma pureza que exala *sex appeal*; misto de “mulherão”, com a inocência de uma criança; temperada de determinação e insegurança. Esses adjetivos cabem bem para descrever “a garota”, de *O pecado mora ao lado*. Também poderiam resumir Sugar Kane, em *Quanto mais quente melhor*. Mas pertencem, mais que qualquer uma delas, a Marilyn Monroe. Modelo fotográfica catapultada ao estrelato no cinema. *Sex symbol* que fomentou como poucas os meios de comunicação de massa. Casada, divorciada três vezes, solitária. Garota do calendário que estampou a primeira capa da revista Playboy. Com sua voz hipnotizante, cantou o *happy birthday* mais célebre da história. Presença vulcânica por onde passava, nutria internamente a depressão que a consumiu. Porém essa mesma morte também “dá vida nova à estrela de cinema” (MORIN, 1989, p. 132)

É com Billy Wilder que Marilyn constrói aquela que seria a imagem mais icônica de sua carreira. Após sair de uma sala de cinema com Sherman, “a garota”, de *O pecado mora ao lado*, para sobre o respiradouro do metrô e observa o jato de ar vir em sua direção, até levantar sua saia e refrescar-lhe do calor. Por causa da censura, o público e os fotógrafos que se apertaram para acompanhar a gravação numa rua de Nova York (mais

tarde regravada em estúdio) viram mais do que, de fato, Wilder conseguiu levar para dentro dos cinemas, embora nos *outdoors* de divulgação do filme e nos tabloides a imagem tenha sido difundida sem cortes. André Bazin (2014, p. 266) expõe que essa ideia “só poderia ter nascido no contexto de um cinema dono de uma longa, rica e bizantina cultura da censura. Tais achados pressupõem um extraordinário refinamento da imaginação, adquirido na luta contra a rematada estupidez de um código puritano”. Para Silva Jr. (2013, p. 108), a cena do vestido levantado “surge como a quintessência da figura marilyniana em paralelo com todo o espírito do filme”.

Em resumo, Hellmuth Karasek (1998), biógrafo de Billy Wilder, expõe que:

Caso se queira escolher a cena mais típica de Hollywood, entre todos os grandes filmes típicos de Hollywood, esta seria certamente a cena de Marilyn sobre o respiradouro do metrô de Nova York, com o vento provocado pelo trem lhe levantando o vestido, e sua feição maravilhosa, à vontade e libidinoso – este seria o ícone de Hollywood, o *leitmotiv* de MM, o nascimento de uma nova Vênus sobre o poço de ventilação do metrô, uma nova Vênus surgindo do mar de sonhos do cinema. E caso se queira recordar o papel em que Marilyn é mais Marilyn: uma figura emocionante e um clichê, sentimental e prática, bêbada e sóbria, enganada e ardentemente amada, uma tolinha e uma mulher com um coração infinitamente sábio, uma cômica capaz de arrancar lágrimas, uma garota que canta que o amor já passou para ela no momento em que volta a se apaixonar [...] quem fala é Sugar Kane, a tocadora de guitarra e cantora da orquestra feminina em que Jack Lemmon e Tony Curtis têm de se esconder. Aqui, Marilyn é inteiramente ela mesma, e inteiramente arte cômica. Billy Wilder elaborou todas as contradições e conflitos dela para torná-la uma figura imortal. *Quanto Mais Quente Melhor* é o melhor filme de Marilyn Monroe, porque não é absolutamente um filme de Monroe, mas um filme de Wilder. (KARASEK, 1998, pp. 396-397).

Sob a direção de Wilder, as personagens de Marilyn foram transformadas na representação da concupiscência, seres míticos, quase intocáveis que instauram o conflito por onde passam. Sugar e “a garota” são o fruto proibido que deflagram o pecado original. Quem se aproxima delas sempre coloca algo em risco, seja a vida conjugal, a promessa de fidelidade, a fraude ou mesmo a garantia da vida. Suas personagens desmancham os disfarces dos protagonistas, arrancam-lhes a máscara social e, como em um espelho, expõem suas debilidades nas suas próprias fragilidades.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2004.

ANDRADE, Ana Lúcia. **Entretenimento inteligente: o cinema de Billy Wilder**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

BAZIN, André. “À margem de L’Érotisme au cinema”. In: BAZIN, André. **O que é cinema?** São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 263-270.

BILTEREYST, Daniël. “Billy Wilder e os censores: Pacto de Sangue, Quanto mais quente melhor e outros filmes controversos nos EUA e na Europa”. In: SAVINO, Fábio; ZACHARIAS, João Cândido. **Billy Wilder**. São Paulo: SESC – Serviço Social do Comércio, 2013. p. 74-99.

BORDWELL, David. “O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos”. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria contemporânea do cinema**. Vol. 2. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005. p. 277-301.

KARASEK, Hellmuth. **Billy Wilder e o resto é loucura**. São Paulo: DBA. pp. 396-397. Disponível em: <<https://palavrasdecinema.wordpress.com/2016/04/16/bastidores-wilder-e-monroe/>>. Acesso em: 9 jun. 2016.

LESSANA, Marie-Magdeleine. **Marilyn**: retrato de uma estrela. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

MORIN, Edgar. **As estrelas**: mito e sedução no cinema. 3ª. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

MORIN, Edgar. “Os Olímpianos”. In: MORIN, Edgar. **Cultura de massa no século XX**. 9ª. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997. Cap. 10, p. 105-109.

SILVA JR., Gilberto. “Captando o frágil gigante: Billy Wilder e Marilyn Monroe”. In: SAVINO, Fábio; ZACHARIAS, João Cândido. **Billy Wilder**. São Paulo: SESC – Serviço Social do Comércio, 2013. p. 100-111.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 4. ed. Campinas: Papirus, 1994.

Referências audiovisuais

O PECADO mora ao lado (The Seven Year Itch). Direção: Billy Wilder. Roteiro: Billy Wilder e George Axelrod. Produção: Billy Wilder e Charles K. Feldman. Direção de fotografia: Milton Krasner. Montagem: Hugh S. Fowler. Direção de arte: George W. Davis e Lyle Wheeler. Figurino: Travilla. Trilha sonora: Alfred Newman. Elenco: Marilyn Monroe (A garota), Tommy Ewell (Richard Sherman), Evelyn Keyes (Helen Sherman), Sonny Tufts (Tom Mackenzie), Rober Strauss (Sr. Kruhulik), Oscar Homolka (Dr. Brubaker), Marguerite Chapman (Srta. Morris), Victor Moore (bombeiro), Dolores Rosedale (Elaine), Donald MacBride (Sr. Brady). Los Angeles: Twentieth Century Fox, 1955. 1 DVD (105 min), widescreen, cor. Produzido por 20th Century Fox.

QUANTO mais quente melhor (Some like it hot). Direção e produção: Billy Wilder. Roteiro: Billy Wilder e I.A.L.Diamond. Direção de fotografia: Charles Lang Jr. Montagem: Arthur P. Schmidt. Direção de arte: Ted Haworth. Figurino: Orry-Kelly. Trilha sonora: Adolph Deutsch. Elenco: Marilyn Monroe (Sugar Kane Kowalczyk), Tony Curtis (Joe/Josephine/Shell Jr.), Jack Lemmon (Jerry/Daphne), George Raft (Spats Colombo), Pat O’Brien (Det Mulligan), Joe E. Brown (Osgood Fielding III), Nehemiah Persoff (Little Bonaparte), Joan Shawlee (Sweet Sue), Billy Gray (Sig Poliakoff), George E. Stone (Toothpick Charlie). Los Angeles: Twentieth Century Fox, 1959. 1 DVD (120 min), letterbox, p&b. Produzido por 20th Century Fox.