



Afetos Abortados – Drama psicológico, o Método e a representação do macarthismo em *Um lugar ao sol*

Aborted Affections – Psychological drama, the Method, and the representation of McCarthyism in *A place in the sun*

Bruno Gavranic¹

Resumo

Esse trabalho discute estratégias formais adotadas pelo cinema dos EUA como meio de abordar os materiais sócio-históricos durante o macarthismo. A discussão será feita a partir de uma análise de aspectos do filme *Um lugar ao sol* (*A place in the sun*, George Stevens, EUA, 1951). Um dos elementos mais importantes aqui analisados será o famoso “método” de interpretação realista baseado no sistema do diretor russo Constantin Stanislavsky. Focando na expressão da vida interior da personagem, o uso dessa técnica permitiu uma maneira para driblar as proibições impostas aos artistas pelo sistema de produção. Ainda, o “método” pode ser entendido como uma forma de “monólogo interior” cinematográfico, no sentido discutido por Eisenstein, aberto a absorver, através da montagem, outras mídias da cultura de massa, como o rádio e a publicidade.

Palavras-chave: Hollywood. Macarthismo. Método. Stanislavski. George Stevens.

Abstract

A discussion on some formal strategies adopted by the American cinema to deal with the socio-historical materials from the time, mainly McCarthyism. This will be discussed through an analysis of some aspects observed in George Stevens's *A place in the sun* (1951). One of the most important elements here analyzed is the “method” of naturalistic acting based on the Stanislavsky system. Focusing on the expression of the character's inner life, the use of this technique could be a way to deal with the prohibitions imposed by the production system on artists. Thus, it could be understood as a technique of cinematographic “interior monologue”, in the sense Eisenstein discussed it, open to absorb, through montage, other Medias of mass culture, as the radio and advertisings.

Keywords: Hollywood. McCarthyism. Method. Stanislavski. George Stevens.

¹ Bruno Gavranic é ator, autor e professor de teatro. Mestrando, pesquisa as relações entre teatro e cinema nos EUA através da obra de Elia Kazan, pelo Departamento de Letras Modernas da FFLCH/USP. Publicou em 2019 o livro de poemas *Um corpo estranho atravessando o fim do mundo* (Editora Urutau).

Introdução

Em 1925, o escritor naturalista Theodore Dreiser publicou o romance *An American tragedy*, uma das obras fundamentais da literatura estadunidense. O seu poder de mobilização do imaginário é percebido pelo grande número de projetos de adaptação, bem-sucedidos ou não, que surgiram. Ainda na década de 1920, dois dos mais importantes realizadores da vanguarda do cinema europeu, então emigrados nos Estados Unidos, se envolveram com a obra: o russo Sergei Eisenstein, que teve o seu roteiro para o projeto vetado pela Paramount; e o alemão F. W. Murnau, que livremente inspirado no romance realizou seu primeiro filme em Hollywood, *Aurora* (*Sunrise – A song of two humans*, F. W. Murnau, EUA, 1927). Já em 1936, uma das mais icônicas companhias da história do teatro no país, o Group Theatre, estreava uma versão teatral da obra. *The case of Clyde Griffiths* teve dramaturgia adaptada pelos alemães Lena Goldschmidt e Erwin Piscator e direção de Lee Strasberg.

Lançado em 1951, a adaptação do cineasta George Stevens intitulada *Um lugar ao sol* (*A pace in the sun*) é um dos mais bem-acabados exemplos de dramas psicológicos do cinema norte-americano do pós-guerra. O filme narra a tentativa de ascensão social de George Eastman (Montgomery Cliff), um jovem ambicioso dividido entre o afeto de Al (Shelley Winters), uma operária que trabalha com ele em uma fábrica, e o interesse em Ângela Vickers (Elizabeth Taylor), filha de um rico industrial; uma relação capaz de lhe abrir novas oportunidades. Com a coincidência da gravidez inesperada de Al e a possibilidade de Ângela casar-se com ele, George precisa fazer uma escolha que definirá seu futuro: assumir o filho e a relação com Al, que se recusa a abortar a criança, ou se livrar dela definitivamente.

Decidindo-se pela segunda opção, ele acaba planejando o assassinato de Al e executando-o de forma indecisa e atrapalhada, o que o coloca como vítima do seu próprio plano, levando-o, ao fim, a ser condenado pela morte na cadeira elétrica. O filme foi um dos exemplos pioneiros da bem-sucedida incorporação do método de interpretação realista, com base no trabalho do encenador russo Constantin Stanislavski, no cinema de Hollywood. Sendo realizado no auge do macarthismo², a obra se apropria da traição de

² “Macarthismo” é o nome dado a um dos períodos mais intensos de perseguição à esquerda nos EUA. Vigorando de 1947 até meados dos anos 1950, a ação focou nos círculos artísticos e intelectuais, e teve no

classe como tema, e do silêncio como estratégia, se utilizando do Método, mais do que como instrumento de identificação sentimental do espectador, mas como uma ferramenta capaz de possibilitar, nos atores, uma expressão subtextual do indizível proibido pelo clima de falsa democracia durante o período mais rigoroso da caçada anticomunista.

1 O fim da consciência de classe – percepção de um novo tema trágico

É agora interessante verificar como, deste modo, um objetivo começa a determinar a moldagem das partes separadas e como este objetivo particular, com suas exigências, impregna todos os problemas de situações determinantes, de aprofundamento psicológico, e do aspecto “puramente formal” da construção como um todo – e como nos empurra em direção a métodos completamente novos, “puramente formais”, os quais, quando generalizados, podem ser reunidos numa nova percepção teórica da disciplina que governa a cinematografia como tal. (EISENSTEIN, 2002, p. 99)

Em 1932, o cineasta e teórico russo Sergei Eisenstein escreveu um ensaio chamado “Sirva-se!”, no qual se utiliza de sua experiência em Hollywood com as tentativas de realizar seu projeto baseado no romance de Dreiser, para discutir como os aspectos que determinam as condições de produção de uma obra nos ajudam a compreender sua relação e sua possível força diante do que conhecemos como “indústria do entretenimento”.

Entre as ideias mais valiosas contidas no ensaio, está a aposta de que não adianta querer discutir a experiência da produção de arte a partir de realizações exemplares, ou conceitos ideais do que seria uma obra perfeita, ou tecnicamente mais avançada. Segundo Eisenstein, devemos partir de casos específicos, obras pontuais e seus processos de criação para assim compreendermos como a realidade histórica determina sua forma e conteúdo. É apenas assim que conseguimos apreender as complicadas relações entre arte e mercado ou cultura e sociedade. É assim, afinal, que conseguimos atingir o resultado realmente dialético de analisar uma obra de arte a partir de um ponto de vista criticamente produtivo, e não meramente valorativo.

senador republicano Joseph McCarthy a sua figura mais relevante. Artistas supostamente relacionados ao Partido Comunista eram intimados a esclarecer suas atividades políticas e delatar antigos companheiros de ação, num processo que se prestava a um espetáculo midiático a nível nacional e ficou conhecido popularmente por “caça às bruxas”. Em Hollywood, os artistas que se negavam a colaborar com as investigações foram colocados em uma “lista negra” acordada entre os grandes produtores, e ficavam impossibilitados de trabalhar.

Desse modo, é impossível se aproximar de *Um lugar ao sol*, assim como de grande parte da produção de cinema dos EUA nos anos 1950, sem considerar o impacto que o macarthismo teve nos meios de produção de Hollywood. A ideia de traição de classe, aliada ao crime como alternativa, é fundamental para a experiência estética da época. A referência à subversão de uma ordem social rígida e vigilante, que empurra as personagens a agir de forma escusa e omitir aspectos privados de suas relações da ordem pública da vida, cria um jogo constante de tensão entre o interesse pessoal e as pressões da vida coletiva, determinando a ambientação de espaços fechados e escuros.

À maneira dos filmes *noir*³, essa tendência ajuda a trazer ao foco da cena o espaço da intimidade em sua dimensão simbólica, abrindo caminhos para uma exploração psicológica das relações. Sexo, desejo, impulso de morte e qualquer forma de liberdade comportamental se torna, então, expressão de uma sociedade vigiada e proibida – o espírito mais expressivo da Guerra Fria.

No caso de George Eastman, a tensão entre moral, realização pessoal e as demandas necessárias para prosperar no mundo industrial configuram a ambiguidade de seu caráter. Filho de uma família de missionários cristãos, ele cresceu fazendo “trabalho de rua” ao lado dos pais, ou seja, cantando cânticos e recolhendo doações para os pobres. Então, Eastman viaja para a cidade grande a convite do tio, um rico industrial, que vê nele algum potencial para os negócios. Automaticamente empregado em um cargo de destaque (ainda que baixo) ele não é diretamente inserido no seio familiar de seu tio.

Assim, seu interesse pela jovem operária Al compartilha de um misto de solidariedade com sua classe – burlando a regra que proíbe a relação afetiva entre funcionários da fábrica – com o jogo de relações e pequenas conquistas de qualquer jovem solteiro comum de vinte e poucos anos. Porém, o fascínio por Ângela, que se estabelece como contraponto a sua experiência desde as primeiras cenas do filme (quando ele a vê passando a toda velocidade em um carro conversível) marca o movimento oposto, ou seja, a chance de integrar-se a um novo padrão de vida oferecendo, como contraparte à fidelidade afetiva, uma lealdade de atitude aos interesses da classe dominante.

³ *Noir* é um gênero de filmes que tematizam o submundo da criminalidade. Utilizando-se de cenários escuros e um jogo visual entre luz e sombras, com fortes referências da estética expressionista, esses filmes apresentavam uma intensa carga simbólica relacionada ao universo do desejo e da sexualidade, e forjou um modo muito específico de Hollywood discutir, através da narrativa cifrada do filme de gênero, uma imagem não tão próspera do país no período imediatamente posterior à Segunda Guerra Mundial.

O convívio de George no círculo de Ângela sempre se estabelece em uma relação de vigilância. Por exemplo, no baile em que ela declara seu interesse para George, o casal está dançando após ter cruzado displicentemente com os pais da garota. O clima de romance é quebrado logo após George declarar-se para ela. Quando a menina vai responder ao seu afeto, ela repentinamente para, olha para a câmera e pergunta: “Eles estão nos vigiando?!⁴”.

Da mesma forma, quando ele é convidado para passar uns dias na casa de férias da família, a mãe dela confessa ao marido que convidou George apenas para poder “testá-lo”, e ver se ele serve para um casamento com sua filha. O ápice desse movimento se dá logo depois do afogamento de Al, quando George, confuso e desorientado, é literalmente intimado pelo pai de Ângela a comparecer a uma espécie de audiência na qual o rapaz será finalmente testado. O clima e o ambiente de perseguição do macarthismo se fazem perceber nessa pequena prova de lealdade que George Eastman – literalmente, o “homem do Leste” – deve dar para os representantes da classe à qual pretende se aliar. Se falhar, George pode perder a chance de sua vida, da mesma forma que os artistas considerados subversivos, ao se recusarem a contribuir com a HUAC⁵, perdiam a possibilidade de trabalhar e conduzir uma carreira capaz de lhes garantir sua vida prática.

No caso do Comitê, colaborar significava, além de assumir sua própria filiação ao Partido Comunista, delatar nomes que também possivelmente tinham uma atividade subversiva. A essa morte simbólica profissional no campo da experiência histórica do cinema nos anos 1950, de artistas que não colaboraram, se contrapõe, no campo da ficção, a culpa de George em ser responsável pela morte literal de Al para que ele pudesse enfim se aliar à classe de Ângela sem impedimentos.

Curiosamente, a cena da conversa com o pai da garota é enquadrada de um ponto de vista externo, o da própria Ângela, que entra escondida na sala para ouvir a conversa como se ela fosse uma espectadora. Ao fim, depois de ser percebida (e emocionada com a lealdade que seu namorado expressa perante o pai) Ângela se desculpa por “espionar”. Esse enquadramento da cena nos coloca, como espectadores, em uma situação complexa e

⁴ As traduções de falas do filme foram feitas livremente pelo autor.

⁵ *House of Un-American Activities Committee* (Comitê de Atividades Antiamericanas, em tradução livre). O órgão governamental criado nos anos 1930, responsável por apurar supostas ameaças ao ambiente democrático dos EUA. Nos anos 1940 e 50 foi o órgão responsável pelo processo de caça às bruxas do macarthismo.

ambígua em relação à responsabilidade que temos com o que se desenvolve no quadro. Ainda que de fora da cena, Ângela é pessoalmente interessada no andamento da audiência, e não faz nada para impedir o ritual de humilhação que seu pai faz George passar, tornando-se também cúmplice dessa conveniência. Ao assistir à cena, ela observa uma situação parecida com o que a sociedade americana assistia diariamente através de seus televisores.

Assim, o filme coloca a própria plateia em uma relação problemática no seu envolvimento de cumplicidade passiva com o processo de criminalização, investigação e condenação pública de cidadãos, empreendida pelo Estado com a conivência da mídia. Esse tipo de projeção, que coloca o espectador em uma determinada posição ao situá-lo no ponto de vista de uma personagem diretamente envolvida e interessada nos acontecimentos é uma operação que apenas uma estrutura convencionalmente dramática como essa pode realizar. E realiza sem jogar a atenção do espectador para o processo que ele está vivenciando, o que poderia acarretar em uma metalinguagem que revelaria seu procedimento técnico, exigindo assim a elucidação do motivo de seu uso, a partir de um princípio mais didático (épico?). Essa elucidação pediria um julgamento crítico que provavelmente nunca seria permitido pela censura, seja dos órgãos públicos, seja dos executivos do estúdio.

Figuras 1, 2 e 3 - Cenas do filme *Um lugar ao sol*.





Figura 4 – Audiência da HUAC.



Audiência entre George (01) e Mr. Vickers (02), sendo “espionada” por Ângela (03, ao fundo). Imagem (04) de uma audiência da HUAC, em fim dos anos 1940. Vale notar, no canto esquerdo da foto, acima e abaixo, refletores de um set de filmagem e uma máquina fotográfica, enquadrando a “cena” por ângulos diferentes. Na cena de *Um lugar ao sol*, o ponto de vista que observa a “audiência” de George não está no ângulo de visão dos juízes, mas no de quem vê de fora, sem estar ativamente participando do processo – é o caso de Ângela espionando pela janela. Porém, como a imagem 03 atesta, o filme considera os diversos ângulos possíveis para se presenciar a cena, apenas aderindo, nesse momento, ao ponto de vista da moça.

Por outro lado, a trajetória que acompanhamos é a de George. É dele a individualidade cindida que não consegue se prender em nenhum extremo de sua experiência, e a quem cabe a decisão de como agir para conquistar seus objetivos - que não são muito diferentes de muitos jovens de seu tempo, ou seja, se destacar da média social. A George (assim como a muitos que como ele foram colocados à prova pela engrenagem macarthista) apenas restavam duas opções: matar - o que ele coloca em prática ao levar Al para passear no lago - ou morrer - o que, ironicamente, acontece com ele quando é condenado à morte (por mais que o filme mostre que seu único crime foi a omissão em ajudar Al, já que é a moça quem faz, com sua agitação, o barco virar). Em todo caso, a cisão que o evento representa se dá com igual eficácia, ainda que com diferentes ressonâncias éticas. Ao matar Al, a operária que espera um filho seu, em pleno feriado do Dia do Trabalho e no meio de um lago solitário, é como se George quebrasse radicalmente seu vínculo com a classe trabalhadora em meio a um ambiente isolado e selvagem - ou seja, a antítese absoluta do mundo do trabalho e das relações de produção (a esfera da vida social propriamente dita). Por outro lado, e talvez como consequência imediata desse desejo, ao se omitir a estender a mão e salvar Al, George se recusa a executar um gesto que representa simbolicamente a solidariedade com aquele a quem se vê como um seu igual. Ainda segundo essa leitura, não precisamos fazer muito esforço para lembrar que, em inglês, Al, o apelido da garota (de Alice) lembra sonoramente a palavra "all", ou seja, todos. George Eastman, executando o ato ou simplesmente facilitando a morte, quebra de vez o laço com a classe de onde veio.

Mas George não chegou onde queria chegar. E é preciso que ele não chegue, assim como foi preciso que Al morresse, para que possamos compreender a experiência que o filme pretende proporcionar. É por isso que a construção aproximada e simpática de George, a identificação com seu fracasso, assim como, anteriormente, a dor compartilhada com a situação embaraçosa de Al era necessária para cumprir os objetivos aos quais essa forma dramática se propõe. Para que isso tudo possa ser mostrado ao espectador é que se torna necessária uma técnica de interpretação capaz de expor o texto subterrâneo que corre por baixo do silêncio do rosto na tela. E assim, chegamos à questão do Método de atuação, da proposição de uma forma cinematográfica de monólogo interior, não visual.

2 Drama psicológico e monólogo interior - formas possíveis de representação

[...] o sistema de Stanislavsky é um progresso pelo simples fato de ser um sistema. O jogo que ele desenvolve produz a identificação de maneira sistemática; esta, portanto, não é efeito do acaso, nem do humor, nem da inspiração. [...] O progresso em questão fica particularmente visível depois que essa identificação começa a acontecer com personagens que até então não tinham nenhum papel no teatro: os proletários. Não é por acaso que na América foram justamente os teatros de esquerda que começaram a se apropriar do sistema de Stanislavski. Esse modo de representar tem a possibilidade de permitir uma identificação com o proletário, até então impossível.⁶

A observação de Brecht, o nome que é tradicionalmente contraposto ao de Stanislavski em todos os manuais de teatro, chama a atenção por atestar que a representação com base psicologizada (capaz de, em suas sutilezas emocionais, provocar a identificação do espectador com a personagem) pode também ter um papel político na construção da experiência estética.

O trabalho de Stanislavski revolucionou a arte da representação justamente por sistematizar um ofício que sempre se encontrou no meio termo entre a prática de trejeitos coletados pelos artistas durante sua experiência profissional (como é o caso da representação do teatro dramático burguês) e a prática de linguagens específicas e mais físicas, como as do teatro popular ou do sistema de máscaras, como o palhaço. Não por acaso, a pesquisa de Stanislavski foi impulsionada também por uma forma de revolução no processo histórico da arte dramática, quando o teatro precisou encontrar novas maneiras para abordar os materiais que a dramaturgia moderna apresentava. O início dos experimentos de Stanislavski é contemporâneo ao período apontado por Peter Szondi como o da “crise do drama burguês”⁷, e foi justamente para conseguir encenar os autores que Szondi estabelece como parametrais desse momento que Stanislavski sentiu a necessidade de procurar novas formas de representação. Principalmente Tchekhov e um autor não analisado por Szondi, Maxim Gorky. Foi através desse último, aliás, que aquela personagem até então inexistente na tradição dramática que Brecht cita, o proletário ou

⁶ Bertolt Brecht, conforme citado por COSTA (2011, p. 172).

⁷ Em resumo, a tese de Szondi é que, quando a dramaturgia moderna (fins do século XIX para início do XX) começou a abordar assuntos e personagens que, a princípio, não cabiam na estrutura convencional do drama burguês (com seu recorte de classe e a rigidez das leis de espaço, tempo e ação), essa tensão com o tema fez a própria forma dramática entrar em crise e procurar novos meios de registrar a realidade como, por exemplo, a epicização da cena (para referência, ver bibliografia).

mesmo a “ralé” (título de uma peça do autor) exige ser representado sem caricaturas. Ao mesmo tempo, os problemas de sua vida cotidiana pediam a abordagem de temas que a censura czarista não permitia livremente em um espetáculo público. Para conseguir dar conta de tudo isso, o encenador russo criou uma forma de trabalho na qual o ator deveria dominar suas capacidades expressivas físicas e emocionais, do ponto de vista técnico; colocar todo esse instrumental a serviço da expressão de um personagem, entendido como uma figura sócio-histórica determinada; e encontrar uma forma de expressar a complexidade interna dessa figura de acordo com o rigor da censura de sua época. Para isso, Stanislavski desenvolveu conceitos como “subtexto”, ou seja, a expressão da corrente de pensamentos e sensações que se escondem por baixo das palavras do ator em cena; ou “ação física”, ações e gestos que expressam as intenções reais (e não verbalizadas pela fala) de uma personagem.

No teatro norte-americano dos anos 1930, o sistema de Stanislavski foi a informação essencial para dar forma madura à representação da classe trabalhadora. Ainda que, na história das formas, o teatro de esquerda exultava com a exploração de estruturas como o *agitprop*⁸, o teatro de expressão dramática fundou uma tradição que se cristalizaria como essencial para a reformulação do teatro e, posteriormente, do cinema dos EUA. E a grande expressão dessa tradição foi, justamente, o Group Theatre, cujas figuras principais estão diretamente envolvidas na configuração do que se conhece, hoje, como o “Método” de interpretação naturalista (nomes como Lee Strasberg, Stella Adler, Sanford Meisner e Elia Kazan). Foi através do Group Theatre que o dramaturgo Clifford Odets fez fama com textos nos quais o drama servia como ferramenta de mobilização política através do jogo de identificação, da plateia, com as figuras em cena – proletários e imigrantes. É talvez o efeito dessa junção – da estrutura do drama psicológico com um trabalho de interpretação sutil e subjetivo – o que levou ao fenômeno *Waiting for Lefty* (1935), peça de autoria de Odets que terminava com a plateia bradando, junto com os atores, pela necessidade de conflagrar uma greve para resolver o problema dos taxistas representados em cena.

⁸ Termo que se origina das palavras “agitação” e “propaganda”. Foi um gênero de teatro político surgido na Rússia, na época da Revolução. Os *agitprops* eram encenados em espaços como fábricas e praças públicas. Seu objetivo era transmitir um conteúdo político mais direto, ou de caráter didático relativo aos costumes da classe trabalhadora (como por exemplo a importância da higiene pessoal para a prevenção de doenças) de forma clara, pretendendo ser uma intervenção no cotidiano da plateia. Utilizava-se largamente de personagens tipos (alegorias e caricaturas), canções, poemas e cartazes e de uma estruturação dramática mais dialética, por meio da montagem de cenas e fatos, quebrando a lógica de causalidade do drama tradicional.

Eisenstein, no ensaio supracitado, identifica uma força de expressão “melodramática” já no romance de Dreiser. Discutindo a figura da mãe do protagonista (que não consegue salvar o filho perante o governador, por conta de sua pesada moral cristã se debater com a consciência de que o filho, ao menos em pensamento, planejou matar a jovem operária) o diretor russo afirma que é justamente a exploração sentimental da dor da mãe que evidencia os limites e contradições das estruturas ideológicas que montam o esquema social com o qual ela se relaciona: “Quanto mais pungente se torna a tristeza dessas últimas cenas, tanto mais amargamente elas açoitam a ideologia que gerou essa tristeza.” (EISENSTEIN, 2002, p. 103). Já no cinema dos anos 1950, durante o macarthismo, a utilização programática de gêneros convencionais de narrativa se mostrou uma forma eficaz de lidar com temas e assuntos que o clima político da época não permitia tratar abertamente. Dessa forma, podemos ver o uso do drama psicológico em *Um lugar ao sol* inscrito em uma linhagem tradicional da produção dramática norte-americana, como estratégia para lidar com uma experiência social conturbada. Diante do quadro político dos EUA à época, e dentro do sistema de produção industrial de Hollywood, os realizadores precisavam dialogar com a pressão dos produtores e do Estado. E o modo de conseguir falar o que não podia ser dito era, muitas vezes, se utilizando das mesmas formas impostas pela tradição, mas de um modo produtivo, se valendo do potencial intrínseco a essas formas para conseguir comunicar o embaraço social.

Para ilustrar esse processo podemos ver a cena em que Al tenta pedir para o médico a realização do aborto. Em primeiro lugar, é importante salientar que a sequência é construída também através do jogo de mentiras e omissão de segredos que já foi discutido acima. A cena é enquadrada se utilizando da mesma estratégia de interrogatório mostrada na conversa entre George e o pai de Ângela, e também se dá entre uma figura socialmente mais frágil (a operária) e uma figura de autoridade moral (o velho médico). Em nenhum momento a palavra “aborto” é citada, e todo o entendimento entre Al e o médico ocorre através de um jogo de ideias que não se completam e frases que terminam entrecortadas por choro, gaguejar ou o olhar que se desvia. Porém, é justamente através de outro entendimento, o do público com a figura de Al, que podemos ver um exemplo da eficácia do Método operando para a construção do sentido, independentemente de qualquer outro

recurso fílmico.

Al mente o tempo todo em tudo o que fala: primeiro se diz uma mulher casada cujo marido não conseguiria sustentar a gravidez; depois, ao confessar que não é casada ela cai em outra mentira, dizendo que foi abandonada por quem a engravidou. Com George fora da cena, a jovem tem que lidar com o problema sozinha, e a única verdade que ela apresenta não é verbalizada em nenhum momento – o fato de que ela está grávida e precisa abortar, por falta de outra opção. E, ironicamente, a segunda mentira que ela conta para proteger George se revelará verdadeira depois, quando de fato ele a abandonar. O médico se relaciona com ela de forma fria, retrucando a tudo com um conselho moral, defendendo a instituição familiar quase com as palavras de um pastor, e não o que se espera (ao menos idealmente) de um homem da ciência. Ao perceber que Al está firme em abortar a criança, ele encerra a conversa e diz que não pode ajudá-la, o que levará Al a forçar George a se casar com ela.

As mentiras de Al servem para reafirmar a verdade que a plateia já sabe, e essa verdade se expressa através de ferramentas que só o olhar detalhista do cinema pode fazer uso. É através do olhar, do tom de voz, das inflexões, da respiração contida e das lágrimas de Al que a verdade da cena se revela. E é através da relação que esse tipo de interpretação estabelece com o público (o jogo de identificação e piedade emotiva que a tradição dramática prega) que o filme estabelece a adesão ao drama da garota, e revela o seu abandono tanto por aqueles que deveriam lhe prestar solidariedade quanto pelo contexto social maior. A trilha sonora pontua a cena (uma base de violinos seguindo um tom meloso e patético) trazendo um estofo sentimental que amplia o desespero de Al, atingindo seu clímax (as notas mais agudas) ao mesmo tempo em que o médico de voz grave repete, de forma contundente, a frase “Não, eu não posso te ajudar!”

Enquanto isso, George espera Al no carro. Quando eles se encontram, a referência ao *noir* como forma de tentar representar uma experiência política de ambiguidades é evidente. O quadro é absolutamente escuro, e o pouco que há de luz incide sobre o rosto de Al, ainda que de forma incipiente, iluminando apenas meia face. George, quem de fato está dissimulando, permanece o tempo todo na sombra, e sua silhueta apenas se revela rapidamente, de perfil, quando ele acende o cigarro.

Como exemplo de contraponto a essa forma de representação, podemos citar uma cena tematicamente muito próxima, no filme alemão *Kuhle Wampe*, com roteiro de Bertolt Brecht e direção de Slatan Dudow⁹. A determinado momento, um jovem casal de operários discute sobre a melhor maneira de lidar com uma gravidez indesejada. A decisão, que no caso pende para a realização do aborto, é igualmente tomada após uma cena quase silenciosa. Porém, o silêncio aqui segue outra proposição estética, oposta à identificação sentimental. A proposta de distanciamento que a teoria épica brechtiana prega determina toda a composição da sequência, desde a interpretação até a maneira como essa se relaciona com outros elementos fílmicos. A conversa entre o casal (e não entre a moça e um médico) é quase muda. Eles estão enquadrados de perfil, não se olham, e falam poucas palavras. O papel que, no filme de George Stevens, cabe à manipulação, pela atriz e pela câmera, de uma técnica de representação que tenta dar conta do monólogo interior da personagem e conduzir o espectador à compreensão de sua decisão, no filme alemão cabe ao trabalho da montagem. O jovem casal, caminhando pelas ruas, cruza com um grupo de crianças, e esse encontro descortina uma profusão de imagens na mente da operária que revelam todos os gastos que ela terá que arcar se optar por ter a criança: imagens de brinquedos, produtos alimentícios e de saúde específicos para recém-nascidos, sempre através do filtro de anúncios publicitários, enquadram sob uma ótica materialista o significado prático real de optar por ter um filho, jogando fora qualquer tipo de relação sentimental envolvida na expectativa de um bebê. Fechando por fim esse fluxo de consciência o filme repete as imagens nas quais o caixão de um jovem desempregado que se suicidou no início da história é conduzido para dentro do carro funerário, concluindo assim esse painel do ciclo da vida de um operário na Alemanha dos anos 1930. Nas cenas seguintes, descobrimos que a mulher não está mais grávida.

Ainda que as duas cenas se desenvolvam de maneiras tecnicamente opostas ambas lidam com uma mesma problemática sócio-histórica, sendo cada uma circunscrita nas especificidades de seu tempo (República de Weimar e macarthismo). Um detalhe pequeno na cena de *Um lugar ao sol* deixa evidente essa vinculação entre o material dos dois filmes. No início da consulta de Al, a jovem começa a explicar sua situação expondo o fato que o marido não tem dinheiro e que ela tem que arcar com as despesas sozinha. Então, o toque

⁹ *Kuhle Wampe: ou a quem pertence o mundo?* (*Kuhle Wampe*, Slatan Dudow, Alemanha, 1932).

de um relógio interrompe seu pensamento, o que a leva a virar o rosto repentinamente (em direção ao relógio), quebrando a fixidez do quadro. Em consequência disso, ela finalmente introduz o assunto da gravidez. A força de determinação do tempo do trabalho, como dinâmica da relação entre o sistema de produção de bens e a demanda pela força produtiva, sendo esse o ritmo que marca a experiência de vida da classe trabalhadora, é o que também aparece como um detalhe essencial no início de *Kuhle Wampe*, na cena em que o jovem operário comete suicídio. Antes de se jogar, ele retira o relógio do pulso e o coloca cuidadosamente no parapeito da janela. Um mesmo símbolo, denotando uma mesma força dominante na experiência da sociedade ocidental urbana moderna, exerce seu poder de determinação tanto no início (gestação) quanto no fim (morte) da vida do trabalhador. E que, irônica e amargamente, resulta igualmente em uma forma de aniquilação motivada através de um processo de decisão pessoal tanto no primeiro caso (o aborto) quanto no último (o suicídio). A expressão dessa força de escolha sobre o destino retira toda e qualquer visão idealista sobre uma concepção “naturalizante”, ou “universalista” da vida humana. O poder sobre essa reside, afinal, no campo material das relações e da construção da história, e a expressão dessa concepção da experiência se encontra nos dois filmes.

2.1 O Método como uma forma cinematográfica de monólogo interior

O homem da classe média não é nem sincero nem honesto nem leal – ele tem que possuir dinheiro. Seu espírito ama ocultar situações; tudo o que é encoberto o impressiona, visto que o seu mundo é segurança e conforto. Ele conhece a auto reprovação e a auto humilhação. [...] A era do industrialismo e do capitalismo arrebatou as mentes, corações e almas das pessoas, mas, para alcançá-la, elas renunciaram ao outro lado de si mesmas. (ADLER, 2002, p. 99)

Seguindo o caminho de compreensão das condicionantes históricas em jogo nesse período da vida cultural dos EUA, que vai dos anos 1930 até início dos anos 1960 – e que passa pelo *New Deal*, ascensão do fascismo, Segunda Guerra Mundial e Guerra Fria – podemos olhar para aspectos da forma convencional do cinema Hollywoodiano e compreendê-los como um modo de responder às demandas de desenvolvimento técnico que a própria evolução do cinema enquanto meio exigia. Assim, para o cinema dos EUA, o

aprimoramento do uso do Método pode ter servido como desenvolvimento de uma forma específica de “monólogo interior”.

Na conclusão do ensaio “Sirva-se!”, Eisenstein reconhece que o “monólogo interior”, emprestando o termo de uma técnica narrativa da literatura moderna, é o grande material do cinema sonoro. Mais do que o diálogo, matéria da forma dramática, a narrativa cinematográfica tem o potencial de se desenvolver através da exploração do monólogo interno das personagens, podendo lançar mão de um amplo arsenal de dispositivos técnicos para ir além do que o teatro tinha conseguido dar conta na expressão do mundo interior do indivíduo. A grande resposta formal que Eisenstein encontra para defender essa ideia é a própria noção de montagem, como dispositivo narrativo capaz de conjugar som e imagem através de uma operação estética que objetiva a subjetividade da personagem, justamente ao abolir “a distinção entre sujeito e objeto, expondo a re-experiência do herói de uma forma cristalizada” (EISENSTEIN, 2002, p. 104).

A cena de *Kuhle Wampe* citada acima é um típico exemplo dessa concepção de monólogo interior através do procedimento de montagem. *Um lugar ao sol* também lança mão desse procedimento em um determinado momento. Quando George começa a trabalhar na fábrica do tio, há uma passagem de tempo marcada por uma sequência de imagens sobrepostas embalada por música igualmente dinâmica, onde os quadros de trabalhadoras manuseando os produtos na linha de montagem é intercalado por símbolos que expressam a passagem temporal, como o rolar das folhas de um calendário ou um relógio (novamente o relógio!) de ponto. Assim, temos em sequência a imagem de três trabalhadoras, no mesmo enquadramento e executando as mesmas ações: primeiro uma moça muito jovem, em seguida uma mulher de meia idade e, por fim, uma senhora mais idosa. Ao fundo, nas costas delas, os cartazes de publicidade da fábrica de roupas íntimas exibem a mesma mulher jovem e exuberante em diversas poses. Pontuando toda a passagem está o olhar de George Eastman sobre as operárias. É o suficiente para nos mostrar que George Stevens tinha consciência do potencial da montagem enquanto forma narrativa no cinema, como defendido por Eisenstein. Ao fim da sequência, o olhar do protagonista (e o nosso) termina na imagem de Al trabalhando exaustivamente no mesmo ritmo que as suas colegas, e vemos então ela percebendo o flerte do protagonista.

As percepções de George sobre o funcionamento da vida no ambiente fabril ao qual ele está sendo inserido demarcam o seu olhar como foco narrativo da história, e colocam nossa atenção em sua trajetória. A tarefa do filme é desenvolver o caminho de George compreendendo o que é necessário para que ele consiga se destacar e ser bem-sucedido nos seus planos de ascensão social. Essa tarefa é empreendida pela elaboração desse monólogo interior através de uma exposição detalhada do trabalho do ator: gotas de suor, olhar perdido, respiração acelerada, batimento cardíaco, pulsação nas têmporas, boca seca, tudo é capturado pelos longos planos em *close* de Montgomery Clift. Pelo olhar e pela expressão de sua máscara facial, o ator comunica todo um fluxo de pensamento não verbalizado que nos ajuda a seguir a lógica do raciocínio do personagem.

A tarefa da expressão dessa corrente interior, levando em consideração os aspectos sócio-históricos externos na composição de um papel, indica um momento maduro da influência desse tipo de interpretação nos EUA, no auge daquilo que ficou conhecido como um “Método”. Sendo o personagem um ser social, o ator deve estudá-lo minuciosamente, como se este fosse um animal numa aula de dissecação. A diferença entre seu ofício e o de um cientista com um bisturi é que o ator não age sobre um material externo, mas usa seu próprio corpo e estrutura interna para reproduzir em cena o modelo observado. O trecho de Stella Adler citado acima evidencia o quanto a busca por oferecer materiais para o trabalho do ator pode se tornar não somente uma maneira de compreender os próprios caminhos de expressão pessoal de um intérprete, mas também uma tentativa de compreensão, pela técnica de interpretação, do fenômeno social. Ou seja, uma técnica de exploração da expressão interior que ainda tenta não se desconectar da realidade externa a qual ela serve. Dessa forma, o técnico em representação deve se tornar um pesquisador, uma espécie de analista.¹⁰

Esse embate entre expressão pessoal do ator e elemento social externo revela, no âmbito da realização do filme, um embate também sentido entre a expressão da vida interior da personagem e as interferências externas que as diversas formas de discurso

¹⁰ O ponto dessa conexão entre expressão técnica e personalidade do ator é o grande motivo das discordâncias entre o trabalho de Adler, focado na compreensão das circunstâncias dadas pelo texto e na elaboração das ações externas do ator, e a técnica de Lee Strasberg, que buscava uma expressão mais subjetiva, e por assim dizer emotiva (e mesmo descontrolada), por parte do intérprete. Essa última tornou-se hegemônica no cinema de Hollywood justamente a partir da década de 1950, quando Strasberg assume a direção artística do Actor’s Studio em 1951 (mesmo ano em que *Um lugar ao sol* estava sendo lançado).

existentes no cotidiano exercem sobre as escolhas de um indivíduo. A explicitação do embate entre essas duas formas possíveis de discurso na constituição do monólogo interior de uma personagem, é um salto que denota uma consciência do próprio realizador sobre as complexidades da matéria com a qual ele trabalha, ainda que sob um enquadramento (o dramático) que, em teoria, não encoraja a expressão dessa multiplicação, ou alienação, da voz subjetiva do indivíduo. A expressão dessa forma específica de monólogo interior é o que se pode perceber na cena em que George pensa pela primeira vez em cometer o assassinato de Al, logo na sequência em que eles se decidem pelo casamento, depois que a garota sai do consultório médico. Esse é talvez o uso mais radical de um monólogo silencioso dentro do filme. A cena não tem uma única fala. Pelo menos não de George. O que configura a relação complexa exposta no parágrafo anterior é a presença da locução no rádio que George liga ao entrar em casa. A informação trazida pelo rádio complementa o pensamento do rapaz a ponto de, ao fim, sugerir um modo de resolver seu problema.

No começo da cena, o pensamento silencioso de George e a voz do rádio são duas linhas que se desenvolvem em paralelo, de forma distinta. Através de suas ações – pegando o calendário e riscando datas com um lápis – percebemos que George está planejando sua viagem de férias, quando prometeu a Al que se casariam. Porém, é evidente sua agitação mental: ele fuma, gesticula bruscamente, está irrequieto. Enquanto isso, o locutor no rádio dá a previsão do tempo para os próximos dias. Em um momento específico, George paralisa sua ação em frente à data que riscou, como se estivesse emperrado em algum tipo de decisão. Ao mesmo tempo, o locutor inicia um novo raciocínio dentro das informações que veiculava, com um “Entretanto”, e segue: “o bom tempo também teve o seu lado negativo. Patrulheiros dizem que o número de vítimas de acidentes [...] foi maior do que no mesmo fim de semana no verão passado”.

Nesse momento George deixa de ver a folhinha e direciona seu olhar para um ponto qualquer do espaço, numa típica expressão de olhar perdido para o mundo exterior, e voltado “para dentro”. É então que a notícia sobre as condições do tempo, que podem causar temporais e “fatalidades”, assume a função de externar o pensamento de George. A evocação de assuntos e tópicos antes conversados entre ele e Al (o fato de George ser bom nadador e Al não saber nadar), a fala sobre o perigo de afogamento por conta da agitação

das águas e o conselho final (“tome cuidado, você pode ser o próximo”) são elementos suficientes para que possamos ler, no rosto perturbado do ator, o que se passa na cabeça do personagem. A trilha incidental tensa evidencia o clima de tragédia iminente – mas não fatalidade, pois sabemos que essa tragédia não será ocasionada por “razões naturais”, como a notícia sugere, mas que se aproveitará dessas razões para uma tentativa de homicídio premeditado. Ao fim da notícia, a trilha mantém a atmosfera tensa enquanto o quadro formado por um *close* no rosto de George (que havia se iniciado 10 segundos antes) se estende por mais 27 segundos sem nem uma linha de qualquer tipo de texto verbal, completando no total quase 40 segundos de *close* fechado no rosto de um mesmo ator, acompanhando, através das mudanças que muito sutilmente ocorrem em sua máscara facial, a agitação interior do personagem. Para o ritmo de montagem do cinema convencional de Hollywood, esse tempo empregado em um único quadro é uma eternidade angustiante.

O fator problemático dessa forma de monólogo interior é justamente ele se dar através de um recurso ligado a uma mídia externa (o rádio) que corporifica a influência da indústria cultural e dos meios de comunicação em massa na vida cotidiana. Dessa maneira, esse monólogo “interior”, que teoricamente deveria ser o discurso de uma subjetividade específica, toma de empréstimo para sua expressão uma mídia pública, de caráter massivo. Ou seja, a expressão da consciência desse personagem específico, George Eastman – um jovem dentro do que se pode considerar uma classe média trabalhadora, entre dois extremos sociais – é incapaz de se fazer por si mesma, e precisa do auxílio dessas vozes externas e já prontas para se formalizar. Isso se torna mais problemático ainda se levarmos em consideração que o rádio não está simplesmente comunicando algo que pode ser análogo ao que George estaria pensando, mas que, ainda assim, a notícia do rádio é o que sugere a George o assassinato de Al e comunica, a nós espectadores, o pensamento do personagem silencioso diante da câmera.

A indústria cultural como essa espécie de discurso mediador da relação entre as pessoas e o mundo aparece por todo o filme: ela está logo no começo, quando George pede carona na estrada debaixo de um *outdoor* com a propaganda das roupas íntimas que seu tio fabrica, ou nos vários pôsteres espalhados pela fábrica; no início da relação entre George e Al, mediada pelas imagens publicitárias nas caixas de produtos que ambos

manipulam, e depois quando os dois finalmente tem um primeiro encontro num cinema; a fatídica noite de amor entre eles se dá quando, contra a resistência de Al, George invade o quarto dela para tentar abaixar o som do rádio, que subitamente começou a tocar em alto volume; por fim, a notícia de que o corpo de Al foi encontrado boiando nas águas do rio é veiculada também através do rádio, na cena em que o rapaz, ainda aturdido pelo ato que acabara de cometer, é obrigado a fazer um passeio no lago dirigindo a lancha para que Ângela e seus amigos ricos se divirtam. Nessa última cena, enquanto vemos ao fundo a lancha ir e vir e ouvimos o riso despreocupado dos jovens, um rádio esquecido no chão do *deck* é focalizado em primeiro plano, veiculando a notícia que atesta o fracasso do projeto de ascensão social de George, e explicita o seu papel de brinquedo nas mãos da classe à qual ele tentou se vincular.

Conclusão

Todas essas interferências externas sobre o pensamento e poder de decisão e ação de uma figura como George ecoam a análise que Stella Adler faz do caráter geral da classe média dos EUA (que descreve um possível *pathos* comum a essa classe) como forma de criar uma ferramenta objetiva para o trabalho de interpretação. Esse caráter moralmente ambíguo, não comprometido com nenhum tipo de conexão a não ser a necessidade de garantir a própria subsistência e sucesso, encontra ressonância na experiência de afrouxamento dos laços de solidariedade de classe, que o macarthismo estava operando dentro da indústria do entretenimento dos EUA. Principalmente no cinema, cuja maioria dos trabalhadores (pelo menos grande parte dos realizadores que estavam empreendendo um trabalho relevante de modernização e politização dos filmes) era de origem imigrante e/ou proletária, advindos de experiências artísticas mais radicais, que marcaram o intenso período de criação e mobilização política da arte nos EUA durante os anos 1930 – período que foi denominado pelo crítico cultural Michael Denning (1998), como “*cultural front*”, em alusão à mobilização das frentes populares (*popular fronts*) contra o fascismo na política internacional e sob o estímulo dos planos de desenvolvimento econômico e cultural de Roosevelt.

Assim, a adoção de técnicas e procedimentos oriundos dessas experiências (como o Método de interpretação, o drama social psicológico ou mesmo certos procedimentos de montagem cinematográfica) são formas que os artistas inseridos no grande esquema de produção industrial do cinema encontraram para conseguir dialogar criticamente com a experiência histórica, ainda que dentro das estruturas rígidas que esse sistema de produção exigia (como o drama convencional, o *star system* ou a censura, por exemplo). Compreender a força dessas condicionantes no ambiente de produção nos ajuda a discutir os caminhos indiretos e tortos que, muitas vezes, a expressão formal tem que trilhar para continuar se desenvolvendo - ainda que adotando procedimentos considerados, à primeira vista, “regressivos” - e assim dialogar com uma realidade política que é por si só fundamentalmente retrógrada. É dessa maneira que podemos compreender, recuperando a primeira lição de Eisenstein citada no início desse texto, a relação viva, dinâmica e determinante entre história e estética, evidente também, e talvez ainda mais, no desenvolvimento das formas de expressão tidas como convencionais e hegemônicas, como é o caso do grande cinema de Hollywood.

Referências

ADLER, Stella. **Técnica da representação teatral**. 9 ed. Trad. de Marcelo Mello. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2016

COSTA, Iná Camargo. Aproximação e Distanciamento (o interesse de Brecht por Stanislavsky). In: CAVALIERI, Arlete; VÁSSINA, Elena (Org.), **Teatro russo - literatura e espetáculo**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011. p. 163-181.

DENNING, Michael. **The cultural front: the laboring of American culture in the Twentieth Century**. New York; London: Verso, 1998.

EISENSTEIN, Sergei. “Sirva-se!”. In: _____. **A forma do filme**. Trad. de Teresa Ottoni e notas de José Carlos Avellar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002. p. 89-107

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno**. Trad. de Luiz Sérgio Rêpa. São Paulo: Cosac e Naify, 2003.

Submetido em: 24 jan. 2019

Aprovado em: 11 set. 2019