



# ROSA AMBRÓSIO E NORMA DESMOND: DUAS ATRIZES, A MESMA HISTÓRIA?

---

ROSA AMBRÓSIO AND NORMA DESMOND: TWO  
ACTRESSES, THE SAME STORY?

Eliane Campello<sup>1</sup>

*Resumo:* A atriz, quando chega à velhice, enfrenta problemas tanto de ordem física, quanto psicológica. Norma Desmond, de *Sunset Boulevard* [Crepúsculo dos deuses], do script cinematográfico (1950) de Billy Wilder e Rosa Ambrósio, de *As horas nuas* (1989), de Lygia Fagundes Telles exemplificam tal situação. *Künstlerromane*, os textos explicitam a reação destas atrizes ao desafio que a velhice provoca. Na História da Literatura, este gênero (*genre*) valoriza uma estética que sustenta a *écriture*/leitura da mulher-artista (*gender*), enquanto heroína.

*Palavras-chave:* *As horas nuas*; Lygia Fagundes Telles; *Sunset Boulevard*; Mulher-artista; *Künstlerromane* (romances de artista).

*Abstract:* An actress will face physical and psychological problems as she grows older. Norma Desmond, from Billy Wilder's film script, *Sunset Boulevard* (1950), and Rosa Ambrósio, from *As horas nuas* (1989), a novel by Lygia Fagundes Telles, exemplify such a situation. *Künstlerromane*, the texts explicit these actresses' reaction to the challenge brought up by aging. In the History of Literature, such a genre values an aesthetics that supports the *écriture*/reading of the woman-artist (*gender*) as a heroine.

*Keywords:* *As horas nuas*; Lygia Fagundes Telles; *Sunset Boulevard*; Woman-artist; *Künstlerromane*.

---

<sup>1</sup> Professora vinculada ao PPG-Letras Mestrado e Doutorado em História da Literatura, da Universidade Federal do Rio Grande (FURG), RS. E-mail: elianecampello@gmail.com.

---

...And I promise you I'll never desert you again, because after "Salome" we'll make another picture, and another and another. You see, this is my life.

(Norma, *Sunset Boulevard*, 1950, p. 99)

Para escapar da velhice, querida, só morrendo jovem, mas agora não dá mais.

(Gato Rahul para Rosa, *As horas nuas*, p. 100).

*Quero de volta a minha juventude!*

(Rosa Ambrósio)

A leitura comparativa entre os textos propostos – o *script* do filme (1950) e da peça teatral (1994, 2017)<sup>2</sup>, com o título *Sunset Boulevard*<sup>3</sup> [*Crepúsculo dos Deuses*], de Billy Wilder et al. e o romance *As horas nuas*<sup>4</sup> (1989), de Lygia Fagundes Telles – vem atravessada por inúmeras questões de ordem ideológica, psicológica, de técnica narrativa, e assim por diante. Por este motivo, inicialmente apresento minha hipótese, que diz respeito ao gênero literário (*genre*). Na minha concepção, o romance de artista – *Künstlerroman*<sup>5</sup> – constitui um gênero independente do *Bildungsroman* (romance de formação), embora em dicionários de termos literários seja usual encontrar o romance de artista colocado em posição secundária e até mesmo subsumido pelo de formação<sup>6</sup>. Sustento a independência do *Künstlerroman*, na medida em que a atriz, principalmente quando protagonista, aponta para e trilha caminhos distintos da personagem em formação. Quando falamos da atriz, deparamo-nos com uma multiplicidade de eus, com a/s outra/s, com um ser plural, com a alteridade e a intertextualidade. Estas são situações que se diferenciam da busca de um sentido único e simples

---

<sup>2</sup> A peça foi apresentada na Broadway, New York City, em 1994 e 2017, com Glenn Close no papel de Norma Desmond.

<sup>3</sup> Todas as referências ao *script* são retiradas da publicação de 1950 e todas as citações são traduzidas por mim. A numeração das páginas no *script* foi acrescentada para fins de referência neste artigo, indicadas entre parênteses.

<sup>4</sup> Todas as referências são retiradas desta edição, indicadas entre parênteses pelo número das páginas.

<sup>5</sup> “A triunfante jornada em direção à autorrealização e ao sucesso independente no universo da arte não é uma trajetória facilmente alcançada pelas personagens femininas” (CAMPELLO, 2003, p. 16).

<sup>6</sup> Para Holman (1981, p. 33), por exemplo, “Quando o romance de aprendizagem trata do desenvolvimento de um artista ou *escritor*, é chamado de *Künstlerroman*” (ênfase no original).

---

de identidade, de um eu centrado, que quer se conhecer e, quem sabe, atingir a maturidade<sup>7</sup>.

Certamente, ao focarmos o desempenho de uma atriz, para melhor compreender sua resposta à passagem do tempo, assim como ocorre com Rosa Ambrósio e Norma Desmond, é preciso considerar as dimensões multifacetadas de seus comportamentos. Nesta perspectiva, incluem-se razões de tonalidade pessoal, como também, de natureza histórica, psicológica, sociológica e até mesmo política, observadas nas suas transversalidades e transdisciplinaridades. Romances de artista, *As horas nuas* e *Sunset Boulevard* conduzem para observações que favorecem o entrecruzamento entre aspectos relativos ao gênero literário (*genre*), aos ângulos oriundos da cultura algumas vezes de traços psicanalíticos e às questões de gênero (*gender*)<sup>8</sup>.

Em ambos os textos, temas transversos e acepções oriundas de disciplinas diversas – mulheres na cultura, mulheres-artistas, mulheres e beleza, mulheres e erotismo, a eterna juventude das mulheres – entre outros exemplos, surgem como argumentos consistentes, na medida em que Rosa, com 68 ou 69 anos e Norma, aos 50, são consideradas velhas demais para atuarem como protagonistas no palco: a primeira, no teatro; a segunda, nas telas hollywoodianas. Entretanto, o sonho de ambas é justamente o retorno à interpretação sob as luzes ofuscantes dos holofotes. Lógico, aqui temos de considerar o tempo da escrita das obras – 1989, a de Lygia e 1950, a do *script* do filme - e também, o ambiente cultural que determinava a morte em vida das mulheres-artistas nas ficções e no âmbito social.

Em “O feminino em cena: dos bastidores ao palco da intertextualidade” (1997), Maria Bernadette Porto faz um dos trabalhos pioneiros de Literatura Comparada, em língua portuguesa, considerando a figura da atriz “como um lugar privilegiado para se refletir” (p. 106). Em *As horas nuas*, um dos romances por ela analisado, bem como nos demais<sup>9</sup>, a crítica afirma que as atrizes são

---

<sup>7</sup> Para um estudo acerca de identidade, ver Hall (2006). Os movimentos psicológicos que caracterizam o posicionamento das atrizes nas obras analisadas se coadunam com a proposta de Hall, no que se refere ao seu conceito das “novas identidades”, que surgem “fragmentando o indivíduo moderno”... que deslocam “as estruturas e processos centrais das sociedades modernas” e abalam “os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social” (p. 7).

<sup>8</sup> Utilizo a acepção de “gênero”, de acordo com Joan Scott em “Gênero: uma categoria útil para análise histórica”, em que a autora mostra que “as feministas começaram a utilizar a palavra ‘gênero’ mais seriamente, no sentido mais literal, como uma maneira de referir-se à organização social da relação entre os sexos” (p. 2).

<sup>9</sup> *A doce canção de Caetana* (1987), da brasileira Nélide Piñon e *Le premier jardin* (1988), da canadense Anne Hébert.

---

“conhecedoras, em graus diversos, dos riscos da despersonalização, anunciam o direito à diferença e o acesso a outras cartografias existenciais” (p. 106).

As atrizes são viajantes, cultivam o nomadismo, uma vez que “percorrem e habitam provisoriamente significantes diversos” (PORTO, 1997, p. 106), pois incorporam os desejos de outrem como seus, habitam outros corpos e suas vozes entoam múltiplas ideologias, seja para reivindicar, denunciar ou buscar posições mais justas para as mulheres por elas representadas. É o que ocorre com Norma, em seu afã de transfigurar-se em Salomé<sup>10</sup>, a protagonista da peça por ela escrita. O mesmo se passa com Rosa, que mente para o Doutor Marcus, o neurologista, que está ensaiando *À margem da vida* (*The glass menagerie*), peça do dramaturgo estadunidense Tennessee Williams, de 1944. Seu sonho sempre foi o de fazer o papel de Amanda Wingfield (p. 151).

Embora as histórias destas personagens, Salomé e Amanda, sejam apenas referidas nas obras analisadas, é sabido que na concepção tradicional, Salomé, depois de Eva, é a mulher mais malévola da Bíblia. Amanda, neurótica e frustrada de 48 anos, usa vários mecanismos de defesa, pois há anos abandonada pelo marido, vive rememorando o passado. É igualmente (re)conhecida a noção de que cabe às atrizes reverterem as visões convencionais. Isto, porque para elas não há certo nem errado, pois buscam sua autonomia, via o exercício da arte. As atrizes, ensina Porto (1997), reverterem “o papel de Eco, reprodutora da fala de Narciso na mitologia grega” (p. 109), uma vez que não são apenas veiculadoras de discursos, mas transvestem-se em “produtoras, na sua qualidade de leitoras-consumidoras do discurso de outrem” (p. 109). Além disto, apoderam-se não só da voz, mas exercem a alteridade, em especial, ao, “simbolicamente”, investirem-se “do corpo de outrem”, movidas pela “paixão” (p. 109). Por isto, tanto Rosa quanto Norma desejam retornar para o palco, o espaço dialógico *par excellence*, no qual as atrizes esperam se (re)ge/ne/rar, isto é, nutrir-se dos fragmentos de vidas fictícias que representam para conseguirem (re)viver as suas vidas próprias.

Quando Joe Gillis, o jovem *ghostwriter*, que forma o par romântico com Norma Desmond, chega na mansão dela, na Avenida Sunset Boulevard, em Los Angeles, Estados Unidos da América, se espanta ao vê-la e lhe pergunta: “Eu não a vi por aí? Claro, você é Norma Desmond. Eu a vi no cinema. Você era grande!”,

---

<sup>10</sup> No Novo Testamento, ela executa João Batista. É também título de uma peça de Oscar Wilde, de 1893.

---

ao que ela responde: “Eu sou grande! Os filmes é que ficaram pequenos!”. E, Gillis complementa: “Eu sabia que havia alguma coisa errada com eles”<sup>11</sup> (p. 12).

A mansão de Norma transpira Norma Desmond. O pensamento de Gillis é afiado a respeito dela:

... ela ainda era uma sonâmbula \_\_ totalmente louca quando o assunto era este: seu eu de celuloide, a grande Norma Desmond. Como ela podia respirar nesta casa, tão amontoada de Normas Desmonds?<sup>12</sup> (p. 26-27).

Toda a decoração é montada a partir de um acúmulo de fotos. Mais do que isto, Norma conduz Gillis à sala de projeção para assistir um filme seu, logicamente. Ele sugere irem ao cinema; ela recusa e Gillis conclui: “A verdade nua e crua era que ela estava com medo daquele mundo lá fora. Medo que ele a lembrasse de que o tempo havia passado”<sup>13</sup> (p. 27).

Max maneja o projetor. Ao final, ela se manifesta:

Ainda maravilhoso, não é? E sem diálogo. Nós não precisávamos de diálogo. Tínhamos nossos rostos. Simplesmente, não há mais rostos como este. Bem, talvez um\_ \_Garbo<sup>14</sup> (p. 28).

Oriunda do cinema mudo, Norma expõe todo seu saudosismo e, ao mesmo tempo, desdenha os avanços da sétima arte. Ela vive isolada na mansão, acompanhada apenas por Max, seu primeiro de três maridos, agora seu mordomo: uma figura ameaçadora, fantasmagórica, que “toca órgão de luvas brancas”<sup>15</sup> (p. 25) e que afirma ter sido ele a fazer dela uma *star*. Ele a mantém vivendo na esfera da imaginação, alimenta seu sonho, ou melhor, delírio: o de voltar a filmar. Gillis tenta mostrar-lhe a realidade, porém ela não lhe dá ouvidos, conforme se pode ler no diálogo seguinte:

---

<sup>11</sup> GILLIS: “Sure. Wait a minute -- haven't I seen you --?” [...] / GILLIS: “I know your face. You're Norma Desmond. You used to be in pictures. You used to be big”. / NORMA: “I am big. It's the pictures that got small”. / GILLIS: “I knew there was something wrong with them” (p. 12).

<sup>12</sup> ...she was still sleepwalking -- plain crazy when it came to that one subject: her celluloid self, the great Norma Desmond. How could she breathe in that house, so crowded with Normas Desmonds? (p. 26-27).

<sup>13</sup> GILLIS' VOICE: "So much nicer than going out," she'd say. The plain fact was that she was afraid of that world outside. Afraid it would remind her that time had passed (p. 27). [Apenas a platéia ouve a voz de Gillis, como a expressão de seu pensamento].

<sup>14</sup> NORMA: Still wonderful, isn't it? And no dialogue. We didn't need dialogue. We had faces. There just aren't any faces like that anymore. Well, maybe one – Garbo (p. 28).

<sup>15</sup> B-7 A PAIR OF HANDS IN WHITE GLOVES, PLAYING THE ORGAN. PULL BACK: They belong to Max von Mayerling (p. 25).

---

Norma: Eu sou uma estrela.

Gillis: Cresça, Norma. Você é uma cinquentona. *Não há nada trágico em ter 50 anos, a não ser que você finja ter 25* [ênfase acrescentada].

Norma: Eu sou a maior estrela de todas<sup>16</sup> (p. 94).

Norma reafirma sua posição e seu sonho, uma vez que para ela “As estrelas não têm idade, não é?”<sup>17</sup> (p. 95). Ela se apaixona por Gillis, financia seu luxo, enche a piscina, que ele usufrui e que sempre foi um de seus maiores desejos, enfim torna-se um ricoço, sustentado por uma mulher muito mais velha. O jogo entre eles é o de poder e o de dominação. Norma, de certa forma, o manipula: se ele ameaça abandoná-la, ela tenta o suicídio. Ele volta.

Apesar de saber que Norma já havia tentado se suicidar anteriormente, em períodos de surtos de melancolia, e que Max tomou todos os cuidados para que isto não voltasse a acontecer – as portas não têm chave, objetos cortantes e soníferos são escondidos, etc – ela encontra a navalha de Gillis e corta os pulsos. Para ele, este ato de desespero, “certamente daria manchetes atraentes: Grande Estrela Comete Suicídio por um Escritor Desconhecido”<sup>18</sup> (p. 50-51).

Em conversa com Max, Gillis vem a saber que o mordomo dirigiu seus primeiros filmes juntamente com DeMille. Por isto, considera-se seu criador e talvez, imagino eu, tão, ou mais visionário que ela, alimenta esta vida de ilusão: é Max quem lhe escreve centenas de cartas como se fossem de seus fãs: “Eu a descobri quando ela tinha dezoito anos. Eu fiz dela uma estrela. Eu não posso permitir que ela seja destruída” ... “Madame é a maior estrela de todas...”<sup>19</sup> (p. 82, 94). Para Gillis, a mansão, bem como o modo de agir de Max combinados formam “O cenário perfeito para uma rainha do cinema mudo. Pobre coitada, ainda abana orgulhosamente para um desfile que há muito passou por ela”<sup>20</sup> (p. 35).

Todavia, Gillis decide largá-la, porque se apaixona por Betty, noiva de seu melhor amigo, com quem está, às escondidas de Norma, escrevendo um *script* para o cinema. Ao sair da mansão, Norma disfire três tiros contra ele. Ela não

---

<sup>16</sup> NORMA: I'm a star. / GILLIS: Norma, grow up. You're a woman of fifty. There's nothing tragic about being fifty - not unless you try to be twenty-five. / NORMA: I'm the greatest star of them (p. 94).

<sup>17</sup> NORMA: Stars are ageless, aren't they? (p. 97).

<sup>18</sup> GILLIS: It sure would have made attractive headlines: Great Star Kills Herself for Unknown Writer (p. 50-51).

<sup>19</sup> MAX: I discovered her when she was eighteen. I made her a star. I cannot let her be destroyed. ... Madame is the greatest star of them all... (p. 82, 94).

<sup>20</sup> GILLIS: The perfect setting for a silent movie queen. Poor devil, still waving proudly to a parade which had long since passed her by (p. 35).



---

consegue superar o fato de ser abandonada pelo homem que ama, além de enfrentar a realidade - a solidão - que Gillis lhe aponta:

GILLIS: Acorda, Norma. Você estaria se matando por um teatro vazio. A audiência foi embora há vinte anos. Agora enfrente isto.

Adeus. Norma.

NORMA: Ninguém abandona uma estrela. Isto é o que faz de alguém uma estrela<sup>21</sup> (p. 93, 94).

Mas, o *grand finale* ainda está por vir. Envolta em sua alucinação ou loucura, como queiram, incentivada e enganada por Max, Norma confunde as câmeras da mídia e a polícia com as luzes ofuscantes das filmagens. Finalmente, pensa ela, DeMille, veio para filmar “Salomé”.

Gillis, depois de morto, ainda fala, manifestando preocupação com a forma como a mídia iria acabar com ela: “Mesmo que ela levasse o caso à justiça - crime passionnal - insanidade temporária – estas manchetes iriam matá-la: Estrela Esquecida uma Assassina, Velha Atriz, Rainha do Glamour de Outrora”<sup>22</sup> (p. 97). Parece que ele faz uma leitura trágica da realidade que Norma jamais vê.

A ritualização da vida própria das duas atrizes, Norma e Rosa, fica por conta de Max e do gato Rahul, respectivamente. Enquanto Max insufla o estado de ilusão de Norma, Rahul atua como uma espécie de alter ego de Rosa e divide a posição de narradora com ela; ele, em relação à Rosa, é seguido de perto por Dionísia (Diú), a fiel, realista e sábia empregada negra. As palavras de Norma, ao definir o desejo da atriz, servem perfeitamente à situação de Rosa: “Não há nada mais - só nós [as atrizes] e as câmeras e aquelas pessoas maravilhosas lá, no escuro...”<sup>23</sup> (p. 99). E, Rosa, por sua vez, sintetiza o sentimento de uma atriz: “Só no palco...sempre fui inteira” (p. 143), fato que serve também à identificação de Norma Desmond.

Assim como Norma, Rosa acalanta o desejo do retorno aos aplausos. Na velhice, o vazio que se instaura nas atrizes só poderá ser saciado pela experiência artística. Ambas mostram cuidados especiais com o corpo, na busca por uma

---

<sup>21</sup> GILLIS: Wake up, Norma. You'd be killing yourself to an empty house. The audience left twenty years ago. Now face it. Goodbye. Norma. / NORMA: No one leaves a star. That makes one a star (p. 93-94).

<sup>22</sup> GILLIS' VOICE [after his death]: What would they do to her? Even if she got away with it in court - crime of passion - temporary insanity - those headlines would kill her: Forgotten Star a Slayer--Aging Actress-- Yesterday's Glamour Queen... (p. 97).

<sup>23</sup> NORMA: There's nothing else - just us and the cameras and those wonderful people out there in the dark... (p. 99).

---

juventude impossível de ser restaurada. Afinal, o corpo é o instrumento principal da vida de uma atriz. Em *As horas nuas*, a função dos espelhos assemelha-se aos olhos dos admiradores (PORTO, 1997, p. 112), bem como o gato Rahul lembra as inúmeras vidas representadas pela atriz, sua fragmentação e, ao mesmo tempo, paradoxalmente, multiplicação das vidas levadas ao palco.

Rosa Ambrósio é viúva saudosa, de Gregório – pai de Cordélia. Ela condena a filha, porque esta se relaciona, desde os 15 anos, com sua “tropa de amantes”, a “homenzarrada” (p. 18, 21): todos velhos. Embora chore pelo marido morto, espera pela volta do amante (apesar de já ter tido outros), Diogo, seu amor, seu jovem e lúcido secretário, que lhe chama de “burguesa alienada” (p. 11). No entanto, a respeito de si mesma, Rosa diz:

Tantos espelhos. Mas só agora me vejo, uma frágil mulher cheia de carências e aparências, dobrando o Cabo da Boa Esperança, já nem sei que cabo é esse, era a mamãe que falava nisso mas deve ter alguma relação com a *velhice*, ô! Meu Pai<sup>24</sup>, *que palavra ignóbil*. ... Prefiro falar em maturidade. Idade da maturidade (p. 11).

E, desde cedo na narrativa, isto é, já no primeiro capítulo, Lygia Fagundes Telles introduz todo o drama de Rosa e indica o caminho para a leitura/interpretação do tema central. Aqui, a família de Rosa e suas circunstâncias são de pronto apresentadas. Ela também tem uma psiquiatra, Ananta, a “Esperançosa” (p. 20): uma “analista idiota”, que quando fala é para “descobrir que o mel é doce” (p. 21, 14), militante feminista, jovem e virgem., “branca, brasileira, trinta e um anos, solteira, de instrução superior e situação confortável” (p. 207). Ananta some misteriosamente e seu primo, Renato Medrado, enceta uma busca por ela, sem resultado. Parte do mistério da narrativa recai no desaparecimento da psiquiatra: levou com ela todos os segredos de Rosa! Quando Medrado, que divide com uma terceira pessoa onisciente a função narrativa nos últimos capítulos, vai à clínica para entrevistar a “atriz” em processo de desintoxicação, ele se surpreende com sua própria atitude e se pergunta: “O que tenho eu a ver com essa confusão de feministas e doidos é o que gostaria de saber” (p. 208).

Rosa Ambrósio se identifica em toda a narrativa como uma atriz, uma atriz decadente, que clama pela loucura, que quanto mais bebe, em sua própria expressão, de tom paradoxal, afirma: “vou ficando um esplendor de lucidez...” (p. 40).

---

<sup>24</sup> “Ô! Meu Pai” funciona no texto, com uma espécie de bordão de Rosa.



---

Uma das palavras que aponta para a identidade de Rosa, além de estar vinculada semanticamente à noção de velhice, é “decadência”, que traduz também algo, alguém ou alguma coisa esfacelada, destruída, degradada, deteriorada. Em variadas passagens do romance, Rosa assim se julga, em dizeres, mais uma vez, paradoxais e crivados de um humor ácido:

Só se fala na decadência dos usos, decadência dos costumes, está na moda a decadência. Sou uma atriz decadente, logo estou no auge. ... *Décadence, décadence*. Parece que está na moda mas só em outra língua. ... Vou trabalhar, o palco, adoro o palco com os invejosos mordendo o rabo feito escorpião, bem feito! (p. 19, 41).

Na passagem a seguir, Rosa reafirma sua intenção: a de “voltar ao palco”, conforme o diálogo com a filha Cordélia:

- Você não quer viajar também? Vem comigo, mãezinha, de navio, você gosta.  
- Ainda prefiro as diligências. E chega de vagabundagem, hem?! Estou me preparando para uma fase de trabalho, quero escrever essas memórias, quero voltar ao palco. Preciso estar em forma (p. 83).

Apesar de sua determinação, antes de seu internamento, Rosa passa por momentos “deprê”, na voz de Rahul, que são bastante negativos: “Atriz medíocre, mãe egoísta, amante infiel e dona-de-casa descuidada, ela disse hoje para o espelho com expressão de desafio” (p. 92), ao que ele responde: “Você não é inferior nem superior, Rosona, você é louca” (p. 98). A conversa entre eles continua: Rahul: - “É simples, Rosa, escuta, você está em pânico porque sente que está envelhecendo” ... / Rosa: - “Deus sabe que eu quero voltar a trabalhar” (p. 100).

É Dionísia, do alto de sua sabedoria e, talvez, ironia, quem revela a Renato Medrado o nome da peça em que Rosa pretende atuar no seu retorno ao palco: *Doce pássaro da juventude*<sup>25</sup> (p. 220), também de Tennessee Williams. Cabe às/ aos leitoras/es realizar a associação entre Rosa e Alexandra. O primo de Ananta, contrariando a preferência de Rosa pela obscuridade de seu quarto, afirma para Diú, que ela é atraente: “Sua patroa é um ser solar, tem o sol dentro dela” (p. 217).

---

<sup>25</sup> No original de Williams (1911-1983), *Sweet Bird of Youth* (1959). No filme de 1962, baseado na peça, Chance Wayne (Paul Newman) volta a sua cidade natal após muitos anos. Com ele está a temperamental, bêbada e decadente estrela de cinema, Alexandra Del Lago (Geraldine Page). Entre os principais trabalhos de Williams constam também *A Streetcar Named Desire* (*Um bonde chamado desejo*, 1947) e *Cat on a hot tin roof* (*Gata em teto de zinco quente*, 1955).

---

Quando Rosa aparece para ele, na “porta do casarão verde”, o local de sua reabilitação, vestindo “uma longa bata branca” e um “pano listrado que caía reto até os ombros num arranjo egípcio” (p. 214), Medrado fica embevecido pela figura da atriz em sua imagem de rainha.

Na última cena da peça, coincidência ou não, exclusive pelas belas joias de Norma, Glenn Close também usa uma longa bata e um turbante, que reforçam a imagem de rainha. Não só Max, como também os policiais, sua falsa plateia, ficam extasiados diante dela. Para eles, ela pretende realizar a “dança dos sete véus” (p. 117). Lygia Telles, em *As horas nuas* e a representação teatral de *Sunset Boulevard* parecem definir magistralmente a *star*, que no dizer de Bernadette Porto, é um “objeto sagrado”, pois vive a paixão e todos os sentimentos da Outra.

Se colocarmos Rosa Ambrósio e Norma Desmond, lado a lado, podemos ainda salientar outros pontos comuns: profunda depressão, estrangeiras delas/nelas mesmas, velhice, ilusão e desejo.

Para Simone de Beauvoir, “a velhice não poderia ser compreendida senão em sua totalidade; ela não é somente um fato biológico, mas também um fato cultural” (1990, p. 20). Além disso, a autora usa o termo “declínio” para caracterizar este período da vida. É um estágio crítico, próprio das mulheres, que bruscamente perdem sua capacidade física de procriar, por isto novos significados se instalam nelas. As velhas provocam escândalo quando manifestam os mesmos desejos, sentimentos e reivindicações das jovens; o amor e o ciúme, nelas, parecem ridículos ou odiosos, a sexualidade é repugnante, a violência derrisória. Em consequência, o receio de cometer erros leva as pessoas de muita idade a se cristalizarem numa atitude negativa – a qual não se adequa nem à Rosa, nem à Norma, embora motivadas por circunstâncias distintas. O maior problema para as atrizes recai no fato de que, consideradas velhas, são “frequentemente expulsos [expulsas] da coletividade de maneira mais ou menos brutal” (CALADO, 2014, p. 6).

Em uma sociedade em que a juventude é o único sinônimo de beleza, dizer como Rosa Ambrósio que “a velhice é ignóbil”, é “obscena” (p. 11, 42), não causa surpresa, pois o que a deprime é o preconceito, a limitação do trabalho (p. 100). Mas, “o adulto se comporta como se não tivesse que ficar velho nunca” (BEAUVOIR, 1990, p. 11), afirmativa que traz a origem do sentido contido no embate entre ilusão e realidade.

Norma e Rosa criam um universo diferenciado daquele a que chamamos realidade. Neste sentido, princípios psicanalíticos podem auxiliar no

---

entendimento da “ilusão”, que parece dirigir suas vidas. Conforme Cláudia Garcia (2007), “a definição de ilusão, em psicanálise, subverte sua acepção corriqueira<sup>26</sup> já que positiva o conceito que passa a ser entendido como a expressão legítima de uma realidade incontestável – a realidade psíquica. A ordem da ilusão é, por excelência, a ordem do psíquico, do singular e, portanto, daquilo que não é passível de erro ou equívoco, no sentido da linguagem comum” (p. 169).

Esta psicanalista e pesquisadora, ao estudar a posição de Freud, em 1908, afirma que somente quando ele estabelece as relações entre o brincar, a fantasia e a criação literária é que se infere a noção de ilusão como a realização de um desejo e como uma proteção, uma defesa contra a “inevitabilidade da dependência e do desamparo” (p. 170), que ameaçam o universo de completude narcísica – tese freudiana de 1914. Ligada ao narcisismo, a ilusão não é necessariamente falsa ou irrealizável ou, ainda, uma contradição à realidade. Não é um erro. Norma e Rosa, ao desejarem voltar aos palcos, passam a viver em um universo comandado pela “busca compulsiva de um estado ideal”, em que pretendem anular as diferenças e negar o conflito presente nos grupos ideológicos, conforme acredita Chasseguet-Smirgel (1928-2006), psicanalista francesa especializada na sexualidade feminina, criatividade e perversão, narcisismo e o ego ideal. Ela aplica princípios da psicanálise à literatura, cinema, arte e política e também acredita que o estado de apaixonamento intensifica o narcisismo e estimula a ilusão. Para a psicanalista, o retorno a um estado mítico de coisas, tomado como ideal, estaria representado pela fusão originária com a mãe. Segundo Chasseguet-Smirgel (1988), deve haver um “elemento propulsor que leve as [mulheres] a criar, exigindo a criação, ao meu [seu] ver, a projeção do narcisismo sobre uma figura ideal que se trata de atingir por meio da criação” (p. 121). O ideal, volta Garcia (2007) a ensinar, na concepção de Chasseguet-Smirgel, deveria apontar para a tentativa de recuperação do estado narcísico primário, presente no desejo de retornar ao útero materno, *locus* privilegiado do narcisismo (p. 171).

Nesta perspectiva, vale lembrar que as posições entre Rosa e Norma são distintas. A primeira faz referência à mãe, em um misto de saudosismo e admiração, durante toda a narrativa, enquanto Norma nunca menciona nem a

---

<sup>26</sup> O sentido dicionarizado de ilusão aponta para uma confusão de sentidos que provoca uma distorção da percepção. É o engano dos sentidos ou da mente, e faz com que se interprete erroneamente um fato ou uma sensação. Disponível em <https://www.significados.com.br/ilusao/>. Acesso em 6 dez. 2017.

---

mãe, nem alguém da família. Ela parece ser única e seu companheiro de toda a vida é Max apenas. De certa forma, ele abandona a posição de marido, para assumir a de babá, mãe, pai e diretor cinematográfico de Norma. Fica por conta da experiência de mundo das/os leitoras/es o fato bem conhecido de jovens meninas que abandonam o lar para tentar um trabalho de atriz em Hollywood. Imagina-se que tenha sido esta a história pregressa de Norma.

Cabe aqui, também, referir que na concepção de Winnicott (1896-1971), conforme Garcia (2007)<sup>27</sup>, o espaço potencial, como território privilegiado da criatividade é o *locus* de origem do brincar infantil, da arte, da religião, das formações grupais e da cultura, constituindo-se no campo de atuação por excelência do agir humano. De qualquer forma, seja considerando a ilusão uma busca pelo estado ideal, seja como o *locus* da criatividade, nos dois textos estamos diante de atrizes que só vislumbram a felicidade, no momento de (re)criação de personagens na atuação no palco. E não é isto o brincar? A arte? As máscaras sobrepostas?

A representação (na tela ou no palco) nos leva a associar as atrizes à estrangeira que habita em nós. Como sugere Julia Kristeva (1994), ela é a “face oculta da nossa identidade” e “a marca ambígua de uma cicatriz” que mantém “essa eternidade em fuga ou esse transitório perpétuo” (p. 4, 12), relacionados a um vagar constante em busca de um território invisível, de um sonho, em que as máscaras se multiplicam e se concretizam no palco como “falsos selves” (p. 16). Por isto, as atrizes nunca são inteiramente verdadeiras, nem inteiramente falsas – porque a “ilusão” (na visão psicanalítica) jamais é errônea. Kristeva acena para a possibilidade de quando se é uma Outra, quando se ocupa o lugar da Outra isto corresponde a pensar sobre si mesma e a se fazer outrem para si mesma. Mais ainda, estas identidades desdobradas, este caleidoscópio de identidades provoca o questionamento de Kristeva, que se aplica perfeitamente à temática de *As horas nuas* e à de *Sunset Boulevard*. A pergunta da teórica atinge o cerne da instigante reflexão fundamental provocada pelas duas obras: “... poderíamos ser para nós mesmos um romance interminável sem sermos vistos como loucos ou falsos?” (p. 21).

---

<sup>27</sup> Embora haja diferenças entre Chasseguet-Smirgel e Winnicott, ambos parecem acreditar na potencialidade criativa do espaço da ilusão, mesmo quando ela aponta para a patologia dos nossos tempos. Para Garcia (2007), “Nossa hipótese, no entanto, é de que, apesar de tão diferentes, suas contribuições podem ser consideradas como complementares e se afiguram como explicações alternativas e extremamente atuais para o entendimento da clínica psicanalítica hoje” (p. 173).

---

Os (des)ligamentos de Norma Desmond com a realidade concebida pelas demais personagens, bem como os de Rosa Ambrósio devido à bebida mostram que há um exílio interior, uma dissociação, que elas vivem na *borderline*, que há um estranhamento<sup>28</sup>, pelo fato de não haver identificação entre o que é considerado o *self* e sua exteriorização. As atrizes parecem confirmar a noção de “delírio errante” (KRISTEVA, 1994, p. 49). O importante nas duas obras é que nenhuma delas luta contra o estranho, a Outra no interior delas mesmas. Ao contrário, é esta presença, esta possibilidade de conviver com a/s Outra/s, de viver Outras, que lhes dá a capacidade de inter/agir e de acreditar na validade da fruição estética e do desempenho artístico.

Com apoio no gênero (*genre*) – *Künstlerroman* - verifico que o mesmo faz surgir, no âmbito da historiografia e da crítica literárias, uma poética e uma estética que dão conta de uma escritura/leitura de valorização positiva da mulher-artista (*gender*), elevando-a à posição de heroína.

---

<sup>28</sup> Parece ser possível traçar relações entre o posicionamento de Kristeva (abjeto) e os termos *Unheimliche* (tenebroso, estranho) e *uncanny* (estranho, misterioso, incrível etc), no entendimento de Annalise Baird, para quem há um certo sentido de interconexão profunda entre os conceitos de abjeto, estranhamento (Freud) e sublime (Kant), embora não sejam descrições do mesmo fenômeno. Entretanto, são fortemente relacionados entre si e conectados à criação e destruição das fronteiras dentro do reino do paradoxo. De acordo com Freud, *Unheimliche* é o não-familiar. Em *Powers of horror*, Kristeva escreve acerca do *uncanny* em relação ao abjeto; é o não-ego, a/o outra/o e também, com a morte, o duplo. O conceito do duplo recai no sentido de que uma coisa é muito similar à outra, mas também que elas não são exatamente uma só e a mesma. Para Freud, o estranhamento (*the uncanniness*) está emaranhado com a repetição, um sentimento de que algo se repetiu ou dobrou e é, então, familiar. O crime hediondo é abjeto, porque empurra os limites da lei e abre espaço para a ambiguidade e a confusão. O desconhecido produz horror. A única exceção social a este fenômeno, de acordo com Kristeva, é a literatura, que confronta e explora o abjeto ao invés de tentar reforçar as fronteiras para excluí-lo da sociedade. Mas, o que há além do abjeto, se é que há alguma coisa? A resposta, Kristeva afirma ser o sublime. O sublime é “algo somado”, que nos permite estar em dois lugares (o aqui e o além), levando-nos longe e nos expandindo. É outra forma de duplo, na medida em que percebemos que estamos aqui e além daqui em um simples momento de sublimação. A natureza ambígua e paradoxal do sublime e as sensações que ele provoca parecem estar muito relacionadas com o abjeto e o estranho (*uncanny*). Em sua *Critique of Judgement*, Kant descreve o sublime como algo que existe além do mundo físico, dividido entre o sensível e o supersensível. O uso da linguagem escrita (literatura) é a forma da sociedade confrontar o abjeto, de acordo com Kristeva, e o uso da linguagem verbal (psicanálise e a associação livre) é um modo de confrontar o estranhamento e os impulsos reprimidos, conforme Freud. A Arte, outro produto da existência humana, é interligada com a ideia do sublime, de Kant (minha tradução, ver o [site](https://pt.scribd.com/document/282467312/Baird-The-Abject-the-Uncanny-and-the-Sublime) <https://pt.scribd.com/document/282467312/Baird-The-Abject-the-Uncanny-and-the-Sublime>. Acesso em 12-06-2018).

---

## NOTA DE FECHAMENTO

Norma Desmond – louca? delirante? - torna-se uma assassina. É uma criminosa que deverá pagar pela morte de Joe Gillis. Talvez não chegue a perceber racionalmente o que acontecerá no futuro, uma vez que vive plenamente a ilusão do que já está acontecendo. Para ela, esta é a realidade. A falta de opção de Norma, porque a ilusão nela é alienante, em oposição à esperança que Lygia Fagundes Telles oferece à Rosa, adquire também uma nova dimensão quando se observa o espaço geográfico em que a história ocorre: o do cinema em Hollywood. A luta contra o preconceito e os estereótipos, o que situa o problema no domínio de gênero (*gender*), se apaga. Norma, mulher e velha – cinquentona (em 1950 é considerada velha) -, não tem chance nem de permanecer, nem de (re)ingressar na indústria cinematográfica. Para uma atriz aparecer frente às câmeras nesta época era preciso evoluir juventude (talvez, esta exigência permaneça até nossos dias, isto é, século XXI)<sup>29</sup>. O fato é que a maquiagem pesada e os brilhos das roupas de Norma não conseguem disfarçar sua idade. O retrato do cinema hollywoodiano, em *Sunset Boulevard*, é cruel. O filme, era e ainda é considerado o mais amargurado sobre Hollywood.

Rosa Ambrósio, por outro viés, mantém seu sério desejo de retornar aos palcos, por isto aceita ir para uma clínica de desintoxicação. Não ficamos sabendo se ela consegue parar de beber ou não. Entretanto, em comparação com o destino de Norma, Rosa é privilegiada.

Ambas, contudo, são profundamente marcadas pela marginalização – Rosa prefere acomodar-se sobre as roupas sujas, no chão de seu quarto escuro, lugar relacionado a desprestígio e desonra -, enquanto Norma isola-se na mansão ornada apenas com fotos suas do tempo do cinema mudo, metaforicamente, sinônimo de passado distante e não mais operante. Além disto, é necessário considerar o contraste violento entre o brilho ofuscante de suas joias com o nevoeiro que envolve sua mente e a impede de ver a realidade. A diferença entre elas, no entanto, atribui-se ao fato de que em Rosa este efeito de mente toldada, que interfere em sua percepção do real, devido à bebida pode ser temporário; em Norma, parece ser permanente.

---

<sup>29</sup> Para fins de ilustração e para confirmar a suspeita que levanto no texto, indico a leitura da notícia veiculada na Revista *Cosmopolitan*, de 22/05/2015, acerca do *ageism* – preconceito contra atrizes hollywoodianas. Trata-se da denúncia de Maggie Gyllenhaal, de 37 anos, que foi rejeitada para o papel de amante de um homem de 55 anos, por ser “velha demais”. Disponível em <https://cosmopolitan.abril.com.br/entretenimento/atrizes-americanas-denunciam-preconceito-contra-mulheres>. Acesso em 20 fev. 2018.



---

No final, há uma alternância, melhor percebida simbolicamente, entre os hábitos de Rosa e Norma. A primeira, nas fases melancólicas, busca a penumbra de seu quarto, a escuridão e o isolamento a fim de poder “beber sem testemunhas, algo doada no chão...Invisível” (p. 9). A segunda, Norma, apesar de viver reclusa na mansão, está sempre preparada para entrar em cena:

Uma palavra varava as brumas que cercavam Norma.  
NORMA: Câmeras?...O que é isto, Max?  
MAX: As câmeras chegaram, Madame ...  
NORMA: Com licença, cavalheiros. Preciso me aprontar para a minha cena  
... Ao pé da escada, Norma para, emocionada.  
NORMA: Tudo certo, Sr. DeMille, estou pronta para o meu *closeup*<sup>30</sup> (p. 97, 98, 99).

Para Angélica Soares (1999), “o estado de perturbação própria do erotismo” (p. 22), que a crítica refere em relação à poesia brasileira, aplica-se perfeitamente às reações de Rosa e de Norma, ao avanço da idade. As imagens literárias encontradas nos textos se concretizam como uma forma de “desequilíbrio erótico, que conduz à ultrapassagem dos limites, ao não caber-se em si, ao transbordamento” (p. 22). Em ambos os textos analisados, este “transbordamento” materializa-se especialmente no desejo que move a vida psíquica, na ânsia de voltar a atuar.

Em *Sunset Boulevard*, o desejo se alimenta também com o amor por Gillis que, quando verificado por Norma ser impossível, transborda em um ato assassino, conforme sua confissão:

NORMA: É engraçado que eu esteja apaixonada por você?  
GILLIS: O que é isto?  
NORMA: Estou apaixonada por você. Você não sabe disto? Eu sempre estive apaixonada por você<sup>31</sup> (p. 38-39).

Em *As horas nuas*, o erotismo desequilibrado, vincula-se à espera do retorno do amante – o belo Diogo – combinado com a embriaguez. Rosa lembra da manchete: *A atriz Rosa Ambrósio é carregada para fora do avião completamente*

---

<sup>30</sup> A word has pierced the mists that surround Norma. / NORMA: Cameras? ...What is it, Max? / MAX: The cameras have arrived, Madame. /... NORMA: You will pardon me, gentlemen. I have to get ready for my scene. .../ At the foot of the stairs Norma stops, moved. /NORMA: All right, Mr. DeMille, I'm ready for my closeup (p. 97, 98, 99).

<sup>31</sup> NORMA: Is it funny that I'm in love with you? / GILLIS: What's that? / NORMA: I'm in love with you. Don't you know that? I've been in love with you all along (p. 38-39).

---

*embriagada* (p. 9). Logo após, Rosa nos situa no gênero literário: autobiográfico. Ela vai falar de suas memórias. Inicia assim:

Bebo devagar. O pano baixa devagar. Desconfio que essa ideia narcisista já andou numa peça...Mas fui verdadeira. Assumi minhas curtas verdades, assumi as mentiras compridíssimas, assumi fantasias, sonhos – como sonhei e como sonho ainda! Principalmente assumi o meu medo (p. 10).

Parece adequado falar aqui, em mais uma cena erótica de “transbordamento” com Diogo, que fica encantado com a cultura de Rosa e se ajoelha aos seus pés. Ela relembra que:

Bati a cinza do cigarro em seus cabelos e rolamos em seguida pelo chão brincando de nos molhar com uísque e nos lambar depressa, não perder nenhuma gota. Aqui, *minha velha!* (ênfase acrescentada).  
Minha velha. *Era brincadeira e não é brincadeira* (p. 14, ênfase acrescentada).

O jogo nesta passagem é sintático-semântico realizado a partir dos tempos verbais empregados ao verbo ser. No momento da ocorrência, é utilizado o tempo passado, enquanto que no presente, momento de (re)memorização, em que Rosa julga (f)atos anteriores, ela usa o tempo presente.

Rosa também declara seu amor por Diogo. As duas atrizes, Rosa e Norma, são apaixonadas por homens bem mais moços, sinal de uma busca incessante pela juventude. Este toque de erotismo acrescenta uma nova dimensão à identidade de Rosa: “Assim viciosa eu o percorria inteiro, fala, Diogo, onde é que você está? Eu te amo. Agora que te perdi é que sei o quanto eu te amei” (p. 10).

Em ambas, o desejo é visto como o mantenedor da vida. Rosa, apesar de apontada como “a atriz aposentada” (p. 173), enquanto grava seu “depoimento-*virgem*” (p. 180), demonstra certeza do que pretende:

A pronúncia caprichada, nenhum né? E nenhum tá! porque Sou uma atriz e uma atriz de classe deve falar bem. Com a altivez de quem interpretou Shakespeare e se prepara para voltar ao palco. *Eu vou voltar* (p. 180, ênfase acrescentada).

O entendimento comum é opor juventude e velhice, no campo ideológico em que começo está para prazer e produtividade em contraposição à término, que está para dor e inutilidade (SOARES, 2009, p. 153-155). Lygia Fagundes Telles, porém, volta-se para a possibilidade de (re)começar, extinguindo a discriminação e o preconceito contra a velhice. Rosa entende a vida assim, no momento em que age positivamente, isto é, busca a cura. Desvencilha-se da névoa que embaça seu raciocínio, volta a respirar o que compreende como sua

---

realidade. Ao rememorar sua vida e largar a bebida, encontra seu *self* de *star* e, espero, torna-se livre, como se ouve no grito contido: “Aceito, nenhuma censura, longe de mim, hem?! Sou uma artista. Meu nome é Liberdade!” (p. 18).

Por outro lado, no fechamento de *Sunset Boulevard*, Norma jamais retoma a conexão com a nossa realidade. Em outras palavras, ela nunca sai de cena, na medida em que termina assim como começa, no âmbito da ilusão. Suas circunstâncias, entretanto, se agravam, pois adentram o espaço da violência: ela responde ao abandono com o assassinato de seu amado.

Talvez nesta “nota” possa ser enfatizada a distinção entre um texto de autoria masculina e um de autoria feminina, na medida em que Lygia Fagundes Telles resgata uma possibilidade de sucesso para Rosa Ambrósio.

## REFERÊNCIAS

BEAUVOIR, Simone de. *A velhice*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BAIRD, Annalise. The Abject, the Uncanny, and the Sublime: A Destabilization of Boundaries. Disponível em <<https://pt.scribd.com/document/282467312/Baird-The-Abject-the-Uncanny-and-the-Sublime>>. Acesso em 12 jun 2018.

CALADO, Livia Paula Freitas de. A velhice. A realidade incômoda [resenha do livro *A velhice*, de Simone de Beauvoir, da Faculdade de Ciências Médicas de Minas Gerais]. Disponível em <[A\\_velhice\\_Simone\\_de\\_Beauvoir.pdf](#)>. Acesso em 20 fev. 2018.

CAMPELLO, Eliane T. A. *O Künstlerroman de autoria feminina: a poética da artista em Atwood*, Tyler, Piñon e Valenzuela. Editora da FURG: Rio Grande, 2003.

CHASSEGUET-SMIRGEL, Janine. Alguns aspectos específicos do Édipo feminino. A culpabilidade feminina. In:\_\_\_ e colaboradores. *Sexualidade Feminina: uma abordagem psicanalítica contemporânea*. Trad. de Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Artes Médicas, 1988. p. 105-121.

*CREPÚSCULO DOS DEUSES [SUNSET BOULEVARD]*. Paramount Pictures, 1950. Roteiro de Billy Wilder, Charles Brackett, e D. M. Marshman, Jr. 110 min. DVD digital, 1 v., preto e branco. Edição especial para colecionadores [o *script* do filme é o mesmo da peça de 1994, 2017].

GARCIA, Claudia Amorim. O conceito de ilusão em psicanálise: estado ideal ou espaço potencial? Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. *Estudos de Psicologia* 2007, 12(2), p. 169-175.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOLMAN, C. Hugh. *A handbook to literature*. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1981.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Tradução de Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994 [1ª. ed. 1988].

PORTO, Maria Bernadette Velloso. O feminino em cena: dos bastidores ao palco da intertextualidade. *Gragoatá: figurações do gênero e da identidade*. Revista do Instituto de Letras, PPG. Universidade Federal Fluminense. Niterói, n. 3, 105-118, 2 sem. 1997.

---

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para análise histórica. Tradução de Christine Rufino Dabat e Maria Betânia Ávila. Disponível em [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/185058/mod\\_resource/content/2/G%C3%AAnero-Joan%20Scott.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/185058/mod_resource/content/2/G%C3%AAnero-Joan%20Scott.pdf). Acesso em 30 jan. 2018.

SOARES, Angélica. *A paixão emancipatória: vozes femininas da liberação do erotismo na poesia brasileira*. Rio de Janeiro: DIFEL, 1999.

\_\_\_\_\_. *Transparências da memória/ Estórias de opressão: diálogos com a poesia brasileira contemporânea de autoria feminina*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2009.

SUNSET BOULEVARD. *Playbill*, the National Theatre Magazine, Palace Theatre, Broadway, New York, United States of America. Stewart F. Lane & James L. Nederlander (directors). June 2017. Musical com Glenn Close, no papel de Norma Desmond. Música de Andrew Lloyd Webber. Book and Lyrics Don Black & Christopher Hampton [Esta e a versão anterior, a de 1994 são baseadas no *script* de Billy Wilder et al., de 1950].

TELLES, Lygia Fagundes. *As horas nuas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

WILDER, Billy, BRACKETT, Charles e MARSHMAN, JR. D. M. *Script* do filme Sunset Boulevard, 1950. Disponível em <[http://www.dailyscript.com/scripts/sunset\\_bld\\_3\\_21\\_49.html](http://www.dailyscript.com/scripts/sunset_bld_3_21_49.html)>. Acesso em 30 jun. 2017.

Nota do editor:

Artigo submetido para avaliação em: 01/05/2018.

Aprovado em sistema duplo cego em: 03/06/2018.