

**Maria Celeste Henriques de Carvalho de Almeida Cantante**

**Um Microcosmo da  
Sociedade  
Americana na  
Década de 1950**

DEAD  
POETS  
SOCIETY

**Dissertação de Mestrado em Estudos Americanos  
Orientadora: Professora Doutora Maria do Céu Marques  
Universidade Aberta**

**Lisboa**

**2006**

Agradecimentos .....	3
Resumo .....	4
Abstract .....	6
Resumé.....	8
Introdução .....	10
Capítulo I – A Década de 1950 nos Estados Unidos da América.....	17
1. Contextualização Política e Sócio-Cultural .....	17
1.1. O McCartismo: Um Atentado à Democracia .....	21
1.2. A Escola e a Família na Sociedade Americana .....	28
1.3. Sociedade e Cultura: <i>The Silent, The Wild and The Beat Generations</i> .....	36
1.3.1. Geração <i>Beat</i> – Filosofia, Literatura e Artes Plásticas .....	48
1.4. Sétima Arte: Instrumento de Intervenção Social.....	60
1.4.1. Cinema: Uma Ficção da Realidade .....	60
1.4.2. Cinema <i>versus</i> Literatura.....	66
1.4.3. O Cinema ao Serviço do <i>Establishment</i> .....	68
1.4.3.1. <i>The Hollywood Ten</i> .....	68
1.4.4. Filmes do Decénio .....	72
Capítulo II – Abordagem Ficcional de uma Realidade Sócio-Cultural .....	81
1. Realização e Argumento da Obra Cinematográfica - Concepções .....	81
2. Análise do Filme - Metamorfose de uma Tríade de Conflitualidade.....	90
2.1. Instituição Escolar e Família - Autoridade e Repressão.....	95
2.2. Professor de Inglês - Liberdade Individual e Inovação .....	107
2.3. Alunos - Tomada de Consciência e Mudança .....	124
2.3.1. Richard Cameron - <i>The Brain Washed</i> .....	124
2.3.2. Meeks e Pitts, Dalton e Overstreet - A Explosão do Ser, a Aventura da Existência .....	126
2.3.3. A Dupla Personalidade de Neil Perry .....	130
2.3.4. Todd Anderson - Um Imagem de Mudança .....	135
3. Romance e Narrativa Fílmica: Semelhanças e Dissídios.....	141

Capítulo III - Dead Poets Society – Intemporalidade do <i>Man Thinking</i> .....	157
1. Mona Lisa Smile – Dead Poets Society Revisitado .....	157
1.1. <i>Mona Lisa Smile</i> - Microcosmo Social Feminino dos Anos 1950 .....	157
1.2. Paralelismos entre <i>Dead Poets Society</i> e <i>Mona Lisa Smile</i> .....	174
1.3. Duas Narrativas Fílmicas – Um Mesmo <i>Leitmotiv</i> .....	180
2. <i>Dead Poets Society</i> – <i>A Verse to Contribute</i> .....	189
2.1. Missiva ao Cidadão do Século XXI .....	189
2.2. Fonte de Inspiração Humanista .....	197
Conclusão.....	203
ANEXOS .....	210
Anexo 1 .....	211
Anexo 2 .....	212
Anexo 3 .....	221
Anexo 4 .....	223
Anexo 5 .....	224
Anexo 6 .....	227
Bibliografia .....	229
ALLEN, Raymond B. “Communists Should Not Teach in American Colleges, 1949.” 20 Sep. 2006.< <a href="http://www.freerepublic.com/forum/a392de9c32cf2.htm">http://www.freerepublic.com/forum/a392de9c32cf2.htm</a> >.	

## Agradecimentos

De entre todos os que se envolveram, directa ou indirectamente, na elaboração desta dissertação, gostaríamos de salientar, em primeiro lugar, a Professora Doutora Maria do Céu Marques, Orientadora e grande amiga, que nos deu força e ânimo nos momentos mais difíceis e de enorme angústia, que acompanharam a concretização deste trabalho. Ser humano de transcendente humanismo, conhecedora da alma humana, deixou-nos a marca profunda da sua competência e da sua dedicação e uma disponibilidade permanente que se revestiu, também, de um imenso apoio moral. Sem ela este trabalho não teria sido possível. Foi um privilégio tê-la como Orientadora.

Gostaríamos, igualmente, de deixar expressa a dedicação e permanente apoio da nossa amiga Constança Gomes, que não se poupou a críticas construtivas que nos conduziram à reflexão e proporcionaram relevantes melhorias neste trabalho.

Do mesmo modo, deixamos o nosso agradecimento ao companheiro que connosco partilhou as ansiedades, angústias e, por vezes, desalentos que nos assaltaram durante este processo e a familiares e amigos próximos pela paciência infindável com que acompanharam a realização desta dissertação.

Queremos, também, evidenciar a disponibilidade da Biblioteca Municipal do Concelho da Moita, da Cinemateca e da Universidade Aberta que nos facultaram e facilitaram pesquisas e consultas pertinentes e úteis ao nosso trabalho.

## Resumo

A crescente desumanização das sociedades contemporâneas, onde o conformismo se tem instalado e o fundamentalismo e a intolerância têm vindo a desempenhar um papel cada vez mais relevante, tem-nos feito reflectir e investigar sobre as causas e consequências desta crise.

Perante estes factos, pensamos que é urgente despertar perante os perigos do conformismo e retomar “The Song of Myself”<sup>1</sup> à semelhança da *Beat Generation* que recriou e inovou a literatura e as artes plásticas através da introspecção, dos *inner eyes of man*, na década de 1950, nos Estados Unidos da América.

No início deste milénio, apelar a Emerson, Whitman ou Thoreau<sup>2</sup> e valorizar o aristocrata natural americano, o homem vulgar que é capaz de realizar coisas geniais, através da simplicidade do seu dia-a-dia, *seizing the day, making lives extraordinary*<sup>3</sup>, de forma consciente, é uma necessidade e um desafio.

A sociedade reflecte os comportamentos, valores e pensamentos dos seus membros, o pensamento da classe dominante e, de igual modo, os seus conflitos, os movimentos discordantes e de contra-cultura. Por consequência, a literatura, as artes plásticas e o cinema propõem-nos a representação de microcosmos das sociedades a que se reportam e são testemunhos das épocas em que são criados.

O cinema constitui um poderoso meio de comunicação de massas e, portanto, um veículo de transmissão de ideologias e de mensagens, razão pela qual decidimos privilegiar a sétima arte nesta dissertação, optando pela obra cinematográfica intitulada *Dead Poets Society*. Através da análise desta narrativa fílmica, procuramos referenciar as características da sociedade norte-americana

---

<sup>1</sup> Poema de Walt Whitman, inserido na sua obra intitulada *Leaves of Grass*

<sup>2</sup> Pensadores transcendentalistas americanos, respectivamente: filósofo, poeta e escritor.

<sup>3</sup> Frase de John Keating, protagonista do filme *Dead Poets Society*

dos anos de 1950, completando-a com uma abordagem social e cultural do filme *Mona Lisa Smile*.

Estas duas obras cinematográficas permitem-nos reflectir sobre a essência do pensamento humanista ocidental, tradição da sociedade democrática em que estamos inseridos e na qual nos revemos e evidenciar a necessidade de manter vivo o desejo de ser *man thinking*.

## Abstract

Contemporary societies where fundamentalism and intolerance are having an important role, are becoming more and more inhuman, which is the main reason why we have been investigating and reflecting upon the causes and consequences of this crisis.

As far as we are concerned, it is urgent to wake up and fight against the dangers of conformity and reassume “The Song of Myself”<sup>4</sup> followed by the *Beat Generation*. This movement was able to recreate and reinvent literature and arts through the introspection, the *inner eyes of man*, during the 1950s, in The United States of America.

In the beginning of this millennium, appealing to Emerson, Whitman or Thoreau<sup>5</sup> and value the natural American aristocrat, the ordinary man able to make brilliant things in his everyday life, *seizing the day, making lives extraordinary*<sup>6</sup>, consciously, it is a need and a challenge.

Societies are the mirrors of behaviours, values, ideologies and thoughts of their members. They are also testimonies of the ideals of the establishment as well as the stage of conflicts and counter culture movements. Literature, arts and cinema propose representations of microcosms of societies and evidences of the historical periods they belong to.

Cinema is a powerful mass media and, consequently, a way of communication of ideologies and messages and this was why we decided to analyse the film *Dead Poets Society*. Through this analysis we try to refer the main characteristics of the American society of the 1950s. This study is complemented by a social and cultural approach to *Mona Lisa Smile* movie.

---

<sup>4</sup> Walt Whitman’s poem included in his book of poems *Leaves of Grass*.

<sup>5</sup> American transcendentalists: philosopher, poet and writer.

<sup>6</sup> John Keating’s sentence in *Dead Poets Society* motion picture

These two films allow us to think about the main principles of the western humanism thought, tradition of the democratic society where we belong and in which we believe and follow and try to give evidence on the need of keeping alive the wish of being *man thinking*.



## Resumé

Le déclenchement de la société contemporaine, provoqué par la forte déshumanisation, et où le conformisme s'est installé, et le fondamentalisme et l'intolérance jouent de plus en plus un rôle incontestable, nous incite à des introspections et à de longues et minucieuses investigations afin de connaître les causes et les conséquences de cette crise sociale.

Nous croyons qu'il est urgent se réveiller face aux dangers éminents du conformisme et reprendre "The Song of Myself"<sup>7</sup>, semblablement à la *Beat Generation* qui a recréé et innové la littérature et les arts plastiques à travers l'introspection des *inner eyes of man*, dans les années cinquante aux États Unis de l'Amérique.

Au début de ce millénaire, faire appel à Emerson, Whitman ou Thoreau<sup>8</sup>, et valoriser le pure aristocrate américain – l'homme vulgaire qui est capable de surmonter de différents domaines avec la simplicité du quotidien commun, *seizing the day, making lives extraordinary*<sup>9</sup> - c'est nettement un besoin mais aussi un défi imposé.

La société reflète les conduites, les mœurs et les pensées de ses membres, la pensée de la classe dominante et, simultanément, ses propres conflits, les mouvements discordants et de contre-culture. Par conséquent, la littérature, les arts plastiques et le cinéma nous proposent la représentation des microcosmes des sociétés auxquelles se rapportent et ce sont de vrais témoins représentatifs des époques où ils sont créés.

Le cinéma est un fort moyen de communication de masses, donc, un véhicule de transformation d'idéologies et de messages, raison pour laquelle nous avons décidé de privilégier le septième art dans cette dissertation, en choisissant

---

<sup>7</sup> Poème de Walt Whitman, d'après son œuvre *Leaves of Grass*.

<sup>8</sup> Penseurs transcendentalistes américains, respectivement, philosophe, poète et écrivain.

<sup>9</sup> Phrase de John Keating, protagoniste du film *Dead Poets Society*.

l'oeuvre cinématographique intitulée *Dead Poets Society*. À partir de l'analyse de cette narration cinématographique, nous envisageons faire référence aux caractéristiques de la société nord-américaine des années 1950, en la complétant avec l'analyse du film *Mona Lisa Smile*.

Les deux oeuvres cinématographiques nous conduisent vers une réflexion de la pensée humaniste occidentale et la tradition de la société démocratique, dont nous faisons partie, et où nous nous revoyons. Par ailleurs, nous manifestons le besoin de maintenir vivant le souhait d'être *man thinking*.

## Introdução

A crescente desumanização das sociedades contemporâneas, fervilhantes de contradições, onde o conformismo se instalou, em que a intolerância, o fundamentalismo e o autoritarismo procuram desempenhar um lugar de destaque, levou-nos a investigar e a reflectir sobre as causas e as consequências deste flagelo. Na sua essência, os caminhos da História reencontram-se como se de círculos se tratasse. Se olharmos com atenção para os trilhos percorridos pela humanidade, ao longo de séculos, verificamos que períodos de recessão económica conducentes a insatisfações e revoltas levam à emergência de lideranças fortes com ideologias próprias que instalam a sua ordem.

Na actualidade, e mais do que nunca, é urgente despertar do torpor causado pela invasão do chamado quarto poder<sup>10</sup> e reinventar a sua utilização para que retomemos a genialidade de expressarmos “The Song of Myself”<sup>11</sup>. Na década de 1950, a *Beat Generation*<sup>12</sup> ousou contestar o conformismo instalado na sociedade americana, atreveu-se a eleger os poetas transcendentalistas americanos, acreditou nas filosofias orientais e foi capaz de criar poesia, literatura e pintura consentâneas com uma perspectiva de introspecção e pensamento individuais, valorizando aquilo a que chamou o *inner eye*<sup>13</sup> e transportou o seu génio criador, único, porque individual, para as mais variadas formas de arte. Assim, assistimos ao desabrochar de uma contra-cultura que constituiria a raiz de movimentos de contestação ao *status quo* e atingiria o seu apogeu com o movimento *Hippie*, que abalaria as estruturas mais sólidas do poder instituído na época, na sociedade americana.

---

<sup>10</sup> Denominação utilizada para nos referirmos à comunicação social.

<sup>11</sup> Obra poética de Walt Whitman, poeta transcendentalista americano, ao qual são feitas inúmeras alusões no filme *Dead Poets Society*.

<sup>12</sup> Geração da década de 1950 que defendia o retorno ao pensamento transcendentalista de Emerson, bem como aos valores da filosofia oriental, que constituiu um movimento de contra-cultura e produziu uma geração notável de poetas, escritores e artistas plásticos.

<sup>13</sup> O olhar introspectivo de si mesmo.

No início do século XXI, apenas 50 anos volvidos destas convulsões na sociedade americana, consideramos que é urgente voltar a despertar, a humanizarmo-nos, apelando a Emerson, a Whitman, a Thoreau, quiçá a outros pensadores, para dar de novo sentido à vida, redescobrimo-nos, de tal forma que voltemos a ser capazes de coisas geniais, na simplicidade das nossas vidas, valorizando cada dia, *seizing the day, making lives extraordinary*<sup>14</sup>.

A sociedade reflecte comportamentos, interacções, valores e pensamentos da classe dominante, contudo, alberga, também, as suas próprias contradições, bem como movimentos de contestação e contra-cultura que encontram ecos na literatura e nas outras artes, constituindo microcosmos dessa mesma sociedade.

O cinema constitui, do mesmo modo, uma forma de arte portentosa que reflecte esse microcosmo, tendo em conta que um filme apresenta uma enorme verosimilhança com a realidade, uma interpretação do argumentista, do realizador e até dos actores. A obra cinematográfica, como poderoso meio de comunicação de massas, pode constituir uma “janela” que nos coloca perante factos e acontecimentos que nos podem conduzir à reflexão, à nossa própria interpretação da realidade, despertando-nos e motivando-nos para a acção. Embora o cinema nos apresente uma ficção da realidade, esta pode ser encarada como reflexo da sociedade que o mesmo retrata.

Deste modo, o filme, *Dead Poets Society*, realizado por Peter Weir em 1989, cuja acção decorre na década de 1950, reflecte os estilos de vida tradicionais, a repressão política perpetrada por Joseph McCarthy<sup>15</sup>, a ascensão de uma subcultura juvenil e, movimentos de contra-cultura desse período histórico, razão pela qual optámos pela sua análise.

Esta obra cinematográfica não se limita a denunciar a política social e conservadora do *mainstream*, aborda, ainda, os condicionalismos da relação entre

---

<sup>14</sup> Excerto retirado do filme *Dead Poets Society*, apanágio das ideias do Professor de Inglês, Mr John Keating.

<sup>15</sup> Senador norte-americano da década de 50, conhecido pela sua luta feroz contra o comunismo, pela implementação da chamada “caça às bruxas”.

escola, professores, pais e alunos no seu inconfundível papel de socialização focando os problemas dos jovens em formação e, sobretudo, faz-nos reflectir sobre a possibilidade de reverter situações, criar alternativas e escolher caminhos.

Tendo em conta que as mensagens que este filme nos transmite continuam actuais procuraremos deixar expresso que *Dead Poets Society* reflecte a sociedade da época a que se reporta, podendo ser encarado como um microcosmo social, que pode ser transposto para a actualidade, não pela representação da época que lhe subjaz, mas pela mensagem que encerra.

Assim, a nossa dissertação está estruturada em três capítulos. No primeiro capítulo, tentaremos fazer o enquadramento da década de 1950 a nível histórico, social e cultural, nos Estados Unidos da América, salientando questões relacionadas com a política externa mas, sobretudo, com a situação interna deste país, nas suas vertentes política e sócio-cultural. Abordaremos o pensamento puritano de origem calvinista, nos princípios que estiveram na génese da sociedade americana, para que possamos ter uma melhor compreensão dessa mesma sociedade. Relataremos o papel desempenhado pelo McCartismo neste período e relacionaremos os papéis da escola e da família e os seus contributos para a formação dos jovens e para a sua socialização, sobretudo, à luz do pensamento do filósofo e pedagogo John Dewey, uma vez que a *plot* de *Dead Poets Society* se desenrola no espaço escola e a educação assume, nesta obra cinematográfica, um papel determinante.

Procuraremos, de igual modo, evidenciar as características da sociedade da época, dividida entre conflitos geracionais expressos através de uma *Silent Generation* conservadora, uma *Wild Generation* rebelde da qual emerge uma subcultura juvenil e uma *Beat Generation* humanista que encabeça um movimento de contra-cultura, sustentado em filosofias da antiguidade, no transcendentalismo americano e no budismo.

Ainda neste capítulo, pretende-se reflectir sobre o cinema, como forma de arte, o que ele representa, os seus agentes, os seus contributos, a sua

verosimilhança com a realidade e a forma como reflectiu a sociedade americana do período histórico em análise.

No segundo capítulo, pretendemos perspectivar a representação cinematográfica, *Dead Poets Society*, de Peter Weir, que decorre nos Estados Unidos, tendo em conta as características que subjazem à sua realização cinematográfica, bem como as convicções e opiniões do argumentista, Tom Schulman, que situa este filme num microcosmo social, o colégio onde decorre a acção, que sustenta uma sociedade conservadora em ascendente convulsão. Abordaremos, também, a importância da poesia como forma de arte e veículo de transmissão privilegiado de pensamentos, filosofias e valores, bem como as correntes filosóficas que lhe estão próximas. Esta abordagem será feita através da análise de uma tríade de conflitualidade assente na dicotomia conservadorismo, tradição / inovação, transformação, na qual o colégio representa a tradição a manter, o professor a transformação a operar e os alunos as três gerações em conflito: *silent*, *wild* e *beat*.

Para melhor sustentarmos esta análise recorreremos à obra literária homónima, de autoria de N.H. Kleinbaum, inspirada na representação fílmica e no guião que a norteia, evidenciando algumas semelhanças e diferenças com a obra cinematográfica.

No terceiro capítulo, centraremos a nossa atenção na intemporalidade que *Dead Poets Society* encerra. Para tal recorreremos à obra cinematográfica, *Mona Lisa Smile*, realizada em 2003, com a qual estabeleceremos alguns paralelismos por considerarmos que ambos os filmes apresentam um mesmo *leitmotiv*. Na obra de Peter Weir o papel das mulheres não se apresenta abrangente e profundo pois só nos dá pequenas pistas pouco conclusivas sobre a sua reduzida intervenção na sociedade de então, daí que sentíssemos a necessidade de completar a análise da sociedade norte-americana da década de cinquenta, através deste filme que contém uma visão do pensamento e dos comportamentos femininos da época.

Tencionamos inferir, também, sobre o primado da reflexão interior do ser humano de que *Dead Poets Society* está imbuído, partindo do pressuposto que este constitui parte integrante do pensamento ocidental, consubstanciado na tradição humanista na qual nos revemos. Procuraremos, ainda, evidenciar a necessidade de preservar, reabilitar e reavivar esses princípios, sempre que as sociedades, em geral, e alguns homens, em particular, os desvirtuem ou ponham em perigo. Esta abordagem tem em conta os perigos do neoliberalismo na actualidade, na ênfase que dá ao lucro financeiro, à globalização e à padronização do pensamento, correndo-se o risco da prática da cidadania de feição social, individualista, mas, sobretudo, humanista se diluir, transformando o indivíduo, num agente ao serviço do *establishment*.

Uma vez que esta dissertação se prende com uma análise de um microcosmo da sociedade americana, e se pretende ajuizar da intemporalidade da mensagem de *Dead Poets Society*, reflectiremos, ainda neste capítulo, sobre a similitude de propósitos entre a luta anticomunista e o combate ao terrorismo internacional encabeçado pelos Estados Unidos, na actualidade.

Para finalizar, há ainda que mencionar o facto de termos seleccionado, de forma não aleatória, percursos, factos, acontecimentos, temáticas, conceitos, filosofias e pedagogias. Com efeito, escolhemos aquelas que melhor poderiam contribuir para uma melhor análise do filme, na certeza de que outros caminhos poderiam ter sido percorridos. Todavia, apesar da subjectividade das escolhas, pretende-se que este trabalho se pautar pela imparcialidade sustentada nas diversas pesquisas que foram levadas a cabo, não obstante estarmos cientes de que a neutralidade é sempre difícil de manter.

## **CAPÍTULO I**



*I saw the best minds of my generation  
destroyed by madness, starving hysterical naked,  
dragging themselves through the negro streets at  
dawn looking for an angry fix,  
angelheaded hipsters burning for the ancient  
heavenly connection to the starry dynamo in the  
machinery of night (...)*

*Howl and Other Poems*  
Allen Ginsberg (1926-1997)

## Capítulo I – A Década de 1950 nos Estados Unidos da América

### 1. Contextualização Política e Sócio-Cultural

O enquadramento histórico, político e sócio-cultural surgiu da necessidade de perceber a década de 1950, na qual decorre a realização fílmica, *Dead Poets Society*, objecto da nossa análise.

A existência de conflitos latentes no seio da sociedade norte-americana que, neste decénio, conduziram a transformações profundas levaram-nos a traçar um percurso histórico, mas sobretudo, sócio-cultural com vista a sustentar a nossa interpretação do filme e uma análise suportada pela magnificência de um período histórico que extravasou além fronteiras e constitui, ainda nos nossos dias, uma referência cultural do mundo ocidental. Dada a pertinência de uma dicotomia sustentada na tradição conservadora de uma sociedade que se procura manter preservada na sua imutabilidade e na transformação irreversível que os acontecimentos históricos e o desenvolvimento tecnológico operam numa sociedade, em especial nas gerações mais jovens, procuraremos destacar os aspectos que mais agudizaram este conflito, bem como as contradições que deles emanam.

Além deste cenário dicotómico, importa referenciar, também, uma tríade de conflitualidade subjacente a estes dois grandes antagonismos. Estas incompatibilidades foram sustentadas por ideologias e filosofias dissemelhantes daí a necessidade de as diferenciar para que possamos inferir das correntes de pensamento eleitas pelo realizador do filme, como formas de nos transmitir uma mensagem.

De igual modo, consideramos pertinente, uma vez que esta dissertação se prende com uma análise cinematográfica, evidenciar alguns aspectos relacionados com a evolução da sétima arte e a forma como reflecte a sociedade e as suas

problemáticas, bem como relacionar literatura e cinema, uma vez que este filme serviu de inspiração a um romance homónimo, situação pouco frequente.

A realidade histórica, política, social e cultural dos Estados Unidos da década de 1950 surgiu como consequência de percursos prévios percorridos por este país ao longo da sua curta existência, por isso, consideramos importante referir alguns acontecimentos que marcaram a sua história e que contribuíram para a solidificação do pensamento e da cultura do país, nomeadamente, o puritanismo. De igual modo, contextualizaremos este período histórico, sobretudo destacando a sociedade e a cultura da época, procurando inferir da importância destes factos enquanto factores de mudança da sociedade americana desta década.

Os reflexos do puritanismo na sociedade americana remontam ao século XVII e, ainda hoje, permanecem, sobretudo, ao nível da estrutura familiar, repercutindo-se, também, na educação e na sociedade em geral. Embora diluídos no tempo, os extremismos pelos quais se pautava o comportamento individual, familiar e social dos puritanos, as raízes do seu pensamento continuam a nortear o espírito belicoso da sociedade americana, ávida de produzir riqueza e bem-estar que agrada a Deus e a purifica.

O pensamento puritano americano, de influência Calvinista<sup>16</sup>, regia-se por princípios ortodoxos que se reflectiam na vida familiar e comunitária, pela forma severa como estabeleciam as suas relações e comportamentos. Ao chefe de família puritano era devida submissão e obediência, tanto por parte dos filhos como da mulher a quem era exigido recato, simplicidade e fidelidade ao marido. A comunidade era totalmente regida pelos homens, chefes de família, gestores do poder local e entidades religiosas. Os seus membros empenhavam-se em tarefas árduas com vista à melhoria das condições de vida das famílias e do grupo, em

---

<sup>16</sup> João Calvino, teólogo e reformador protestante, de origem francesa, está ligado aos princípios emanados da Reforma Protestante iniciada por Martinho Lutero, mas interiorizou-os de forma mais radical, pois o homem, segundo ele, era uma criatura abjecta e profundamente pecadora que só podia salvar-se pela fé, através da vontade divina. Essa fé era provada pelo sucesso material, pelo enriquecimento. Calvino defendia o empréstimo de dinheiro a juros e considerava a pobreza como sinal do desfavor divino.

geral, mas, sobretudo, porque essa era a forma privilegiada de agradar a Deus. As regras de convivência comunal eram muito austeras, sendo os desvios às normas estabelecidas punidos com enorme severidade.

Conscientes de que a influência da filosofia de vida deste grupo ainda hoje, não só permanece nos Estados Unidos, como também no mundo ocidental, através de uma economia assente no racionalismo preconizado pelos puritanos, não quisemos deixar de a referenciar. Segundo alguns críticos e historiadores, o capitalismo moderno está consubstanciado nestes princípios e Alonzo Bezerra de Carvalho<sup>17</sup>, em *Puritanismo na Perspectiva Weberiana*, corrobora esta ideia quando refere que “o racionalismo, que Weber aponta como característica específica ao capitalismo ocidental moderno é, visto como algo resultante do processo desencadeado pela Reforma Protestante.”<sup>18</sup>

A racionalidade dos princípios inerentes à filosofia de vida puritana conduziu as comunidades do novo continente à prosperidade e permitiu o estabelecimento de uma sociedade organizada e independente.

Para além da influência puritana, outros valores definem e caracterizam este país e constituem os princípios fundamentais estabelecidos nos ideais do Sonho Americano como a igualdade, o individualismo, o patriotismo, o progresso, o pragmatismo, a determinação e a coragem.

Empenhados na construção de um país próspero e no seu bem-estar social e económico, os Estados Unidos voltaram-se para si mesmos, pelo que se pautaram, durante muito tempo, por uma política de isolacionismo e neutralidade em relação ao mundo.

Após a Primeira Guerra Mundial, (1914-1918) os Estados Unidos da América tornaram-se uma potência mundial interventora em resultado da alteração da correlação de forças internacional saída da guerra. No plano interno, uma situação financeira auspiciosa proporcionou aos americanos um enorme bem-

---

<sup>17</sup> Professor brasileiro pertencente ao Departamento de Educação.

<sup>18</sup> Alonzo Bezerra de Carvalho, “Puritanismo na Perspectiva Weberiana”. 7 Jun. 2004. <<http://www.anglicanismo.net/humanas/sociologia/sociologia006.htm>>.

estar económico e social, um aumento do consumismo e o acesso fácil ao crédito, tendo o chamado *American Way of Life* tido aqui a sua origem. Um novo conflito bélico à escala do planeta, a Segunda Guerra Mundial, iria abalar o período de paz periclitante que se viveu até ao ano de 1939. A seguir ao ataque japonês a *Pearl Harbor*, em 1941, os Estados Unidos intervieram neste conflito. A supremacia militar americana conduziu à derrota das forças de Hitler e ao restabelecimento da paz e da democracia, nos países que constituíram as Forças Aliadas, sobretudo, na Europa Ocidental.

Esta guerra alterou, definitivamente, a política isolacionista e neutral tradicionalmente adoptada pelos Estados Unidos, conforme é sublinhado por Francisco Lyon de Castro<sup>19</sup>:

A Segunda Guerra Mundial redefiniu as relações não só entre nações e continentes, como também entre cidadãos e Estado. (...) Ao invés da posição assumida nos anos entre guerras, os Estados Unidos não tinham agora qualquer intenção de se refugiar no isolamento político ou económico. A liderança americana era essencial à nova ordem internacional. (Castro 1993: 5-6)

A política expansionista da União Soviética de Joseph Staline, contribuiu, de igual modo, para a necessidade dos Estados Unidos salvaguardarem a sua posição hegemónica e enfrentarem a nova super-potência de feição comunista que, no seu ponto de vista, ameaçava a democracia ocidental e o país em particular. Esta situação permitiu, em simultâneo, um redimensionamento da actuação dos Estados Unidos no mundo, a partir desta altura e, também, o alargamento da influência do pensamento comunista no seio da sociedade americana. Deste modo, a defesa da segurança interna e internacional eram prioridades com que os governantes do país justificavam as suas políticas.

---

<sup>19</sup> Este autor português foi, também, jornalista, activista político e lançou as populares “Publicações Europa América”, em Portugal.

A Administração americana utilizou, para esse fim, todos os meios à sua disposição, desde a imprensa à televisão, passando pelo cinema.

### 1.1. O McCartismo: Um Atentado à Democracia

No plano interno, o período do pós-guerra e, em particular, a década de 1950, caracterizou-se pelas contradições com que se defrontou a sociedade americana sitiada entre a ideologia americana de defesa da liberdade e da democracia e a repressão exercida sobre os cidadãos, justificada pela ameaça a essa liberdade.

O povo americano, com especial destaque para a classe média, vivia uma época de bem-estar económico alheada das convulsões e transformações internacionais. Os *mass media* postos ao serviço do regime, encarregavam-se de ignorar estes factos, veiculando apenas os valores estabelecidos pela Administração norte-americana da época. Uma onda de conformismo e hipocrisia assolou o país e envolveu a classe média emergente. Todavia, apesar desta situação, diversos grupos de cidadãos opuseram-se ao *establishment*, pelo que foram alvo de perseguições e acusações, uma vez que o governo estava determinado a conter a influência comunista.

A prosperidade e a tranquilidade domésticas, sustentadas pela unidade da família nuclear eram, com frequência, abaladas pelos receios infundados de um senador alucinado pelo medo do comunismo.

Embora os Estados Unidos exportassem uma imagem de grandeza, serenidade, unidade e prosperidade, defrontaram-se com conflitos e desigualdades sociais. Assim, este decénio conviveu e degladiou-se entre uma *silent generation*, uma *wild generation*, uma *beat generation* e um *red scare* que procurava fazer recuar as transformações sociais decorrentes do desenvolvimento histórico de um país em ebulição. Autores como Steven J. Ross, em *Movies and American Society*,

são de opinião que: “The 1950s were rife with paradoxes: They were a time of prosperity and poverty, of freedom and discrimination, of domestic tranquillity and fear of nuclear war.” (Ross 2002:220)

Enquanto, a nível externo, a Administração Truman se empenhava em exportar os ideais da democracia e do sonho americanos, no plano interno, os Estados Unidos vivenciaram uma experiência controversa pois, apesar de se considerarem o baluarte da liberdade e da democracia e de actuarem contra regimes totalitários, no país surgiu um clima de suspeição e repressão, veiculando-se o perigo do comunismo. Retomavam-se assim os receios do início do século XX, quando surgiu nos Estados Unidos a primeira vaga de um *red scare* oriundo da longínqua Rússia assolada pela Revolução Bolchevique, em 1917, contra os Czares.

Uma grande parte da sociedade americana acreditava que a barbárie comunista traria consequências inimagináveis e provocaria a subversão dentro do próprio país o que atemorizou o povo e facilitou a aplicação de uma política interna que desencadeou uma verdadeira “caça às bruxas”. Protagonizada pelo Senador Joseph McCarthy, considerado um dos homens mais poderosos do seu tempo, apesar do seu curto “reinado” de quatro anos, esta política seria considerada um dos mais ferozes ataques à democracia e à liberdade dos cidadãos americanos.

Com o objectivo de limitar a influência comunista na sociedade americana, em 1948, foi implementada a lei *Taft-Hartley Act* que se destinava, sobretudo, a confinar os poderes abusivos dos sindicatos. Nesse ano, a sociedade americana já havia interiorizado de tal forma a mensagem anticomunista, que se vivia um ambiente social doentio de proporções alarmantes. Contudo, esta não seria a única lei aprovada com vista à cobertura da política do regime. Em 1950, seguiu-se o *International Security Act*. Esta lei era de tal modo contundente na sua vertente anticomunista que o Presidente Truman se insurgiu contra ela, tendo, em 22 de Setembro de 1950, argumentado o seguinte:

We can and we will prevent espionage, sabotage, or other actions endangering our national security. But we will betray our finest traditions if we attempted, as this bill would attempt, to curb the simple expression of opinion. This we would never do (...). The course proposed by this bill would delight the Communists, for it would make a mockery of the Bill of Rights and our claims to stand for freedom in the world.”<sup>20</sup>

Na opinião de Truman, este decreto constituía uma ameaça às tradições de que os americanos como ele se orgulhavam e que davam voz à liberdade de expressão do povo americano. Estas medidas legislativas culminariam com a aprovação do *Communist Control Act*, em 1954, que constituiu, de igual modo, um suporte legal poderoso no combate ao comunismo e a sua aplicação teve enormes repercussões nos Estados Unidos.

Estas leis, a conivência de figuras públicas e poderosas como Joseph P. Kennedy, funcionários federais acreditados e respeitados e a aprovação inicial de largos sectores da população, deram carta branca ao Senador McCarthy que se envolveu numa verdadeira cruzada contra os comunistas que declarava estarem infiltrados no Governo Federal, no ano de 1950. Num discurso proferido<sup>21</sup> em 9 de Fevereiro de 1950, McCarthy afirmava:

The reason why we find ourselves in a position of impotency is not because our only powerful, potential enemy has sent men to invade our shores, but rather because of the traitorous actions of those who have been treated so well by this nation. It has not been the less fortunate or members of minority groups who have been selling this nation out, but

---

<sup>20</sup> Harry S. Truman. “Speech on the Veto of the McCarran Internal Security Act - September 22, 1950”. 13Mar.2005.<<http://teachingamericanhistory.org/library.index.asp?document=859> <http://www>>.

<sup>21</sup> Neste discurso, McCarthy afirmava ter uma lista de cidadãos conhecidos do *State Department* que eram membros do Partido Comunista Americano, o que considerava uma traição. Esta lista não era secreta, pois já tinha sido publicada em 1946 pela Secretaria de Estado Americana.



rather those who have had all the benefits that the wealthiest nation on earth has had to offer -- the finest homes, the finest college education, and the finest jobs in government we can give.<sup>22</sup>

Como podemos constatar nesta citação, era convicção do senador que o país mais rico do mundo, que oferecia aos cidadãos bem-estar e poder económico, estava a ser traído por aqueles que dele tinham beneficiado.

O Senador, contou com amigos e colaboradores, dos quais salientamos J. Edgar Hoover, responsável pelo FBI, que se empenhava em fornecer informações a McCarthy, facilitando os seus propósitos e, deste modo, alargando o seu espaço de manobra. Theodore Kirpatrick, agente do FBI e Vincent Harnett, produtor de televisão publicaram, um panfleto intitulado *Red Channels*, com uma lista de 151 escritores, directores e artistas que teriam sido membros de organizações subversivas anteriormente à Segunda Guerra Mundial. Esta informação fora adquirida através de fontes diversas, designadamente o jornal de direita *Counterattack*, ficheiros do FBI e uma análise detalhada feita ao jornal *Daily Worker*. Uma cópia deste documento seria enviada para os empresários da *entertainment industry* e os nomes constantes nesta lista constituiriam uma famosa “lista negra” de cidadãos sob suspeita de serem comunistas ou de colaborarem com organizações subversivas, pelo que tiveram que comparecer perante a HUAC (*The House of Un-American Activities Committee*). Nesta lista constavam, entre outros, os nomes de Josh White, Leonard Bernstein, Lee J. Cobb.

Numa escalada imparável, 21 líderes do Partido Comunista foram indiciados por um Tribunal Federal de Nova Iorque por conspiração contra o governo americano. Com o propósito de fazer eleger o candidato republicano Dwight Eisenhower, McCarthy desencadeou uma campanha difamatória contra o

---

<sup>22</sup>Joseph McCarthy. “Speech on Communists in the State Department”. 13 Mar. 2005. <<http://www.cnn.com/SPECIALS/cold.war/episodes/06/documents/mccarthy/>>.

presidente Truman que considerou “a dangerous liberal”<sup>23</sup> tendo contribuído para o seu derrube. A eleição do Presidente Eisenhower assegurou, ainda por dois anos, a política McCartista que atingiu enorme proporções no país. A desconfiança grassava e, em cada esquina, em cada lar se receava a existência de um espião infiltrado pronto a colaborar com o regime comunista soviético.

McCarthy não limitaria a sua actuação apenas à perseguição de cidadãos suspeitos ou conotados com o comunismo, iria mais longe, mais fundo, procurando corroer o tecido social em geral e a educação em particular. Deste modo, as instituições escolares foram palco de ataques incisivos a professores que perfilhavam a ideologia comunista. Considerando que a educação constitui uma poderosa arma de propaganda e instauração da ideologia de qualquer regime, não nos surpreende o facto de ter sido, também, um alvo preferencial do mesmo.

A repressão perpetrada por McCarthy entrou em escolas e universidades, ganhando adeptos entre professores e reitores e procurou impedir que profissionais do ensino, de feição comunista, leccionassem nas escolas, apesar de se ter criado no país o *Department of Health, Education, and Welfare*. Raymond Allen, presidente da Universidade de Washington, em Seattle, em 1949 sustentava que professores de ideologia comunista não serviriam a democraticidade do pensamento americano, como se pode verificar na seguinte citação:

Members of the Communist Party should not be allowed to teach in American colleges.(...) (...) The classroom has been called "the chapel of democracy." As the priests of the temple of education, members of the teaching profession have a sacred duty to remove from their ranks the

---

<sup>23</sup> s.a.“Joseph McCarthy 1908 - 1957”.20 Dec. 2004.<<http://www.u-s-history.com/pages/h1774.html>>.

false and robot prophets of Communism or of any other doctrine of slavery that seeks to be in, but never of, our traditions of freedom.<sup>24</sup>

Apesar da convivência e colaboração de alguns professores e reitores, universidades públicas e privadas foram alvo de investigações. Os planos definidos para estas operações foram denunciados por Archibald MacLeish. Este autor augurava uma escalada de perseguições que poderia abranger *The League of American Writers* e outras organizações de carácter antifascista, o que se veio a verificar. Era propósito do Senador aniquilar os sectores que, em sua opinião, pudessem contribuir para o alastramento da subversão no país. Nesta perspectiva, a literatura podia constituir uma ameaça se não fosse controlada. Por estas razões, muitas livrarias foram inspeccionadas e cerca de 30.000 publicações retiradas de circulação.

*The Art Students League*<sup>25</sup> sofreu, do mesmo modo, com as perseguições perpetradas por McCarthy, pelo facto de professores e estudantes desta organização terem estado envolvidos na produção de jornais marxistas como *The Masses*, *The Liberator* ou de *New Masses*.

A educação e a cultura não estavam dissociadas da política repressiva, conservadora e anticomunista do regime, embora o sector da educação constituísse uma das preocupações dos políticos de então. Em 1958 foi aprovado o *National Defense Education Act*, que estimulava o desenvolvimento dos campos científico e tecnológico, a Matemática e a Geografia, embora dentro dos parâmetros conservadores vigentes e de forma a servir o *establishment*.

McCarthy efectuou averiguações a cidadãos, instituições e empresas, investigou vários departamentos de estado e o passado político de um sem número de pessoas pertencentes a esses organismos, tendo alguns sido exonerados por

---

<sup>24</sup> Raymond B. Allen. "Communists Should Not Teach in American Colleges, 1949." 20 Sep. 2006. < <http://www.freerepublic.com/forum/a392de9c32cf2.htm> >.

<sup>25</sup> Organização criada em Nova Iorque, em 1875.

terem pertencido ao Partido Comunista. A delação era a única forma de serem ilibados. Artistas e intelectuais de esquerda como Joseph Losey, Hubert Biberman, Richard Wright abandonaram o país, radicando-se na Europa.

A psicose anticomunista do Senador McCarthy e o poder ilimitado que julgava possuir, conduziu-o a uma imprudência cujas consequências não previu quando, no ano de 1953, iniciou uma investigação às forças Armadas Americanas com o intuito de descobrir infiltrações comunistas no seu seio, o que não se veio a provar. Esta veleidade inconsequente foi a principal causa da sua derrota. Na sequência desta atitude as Forças Armadas Americanas informaram os jornalistas sobre McCarthy e Roy Cohn, um dos seus principais colaboradores, sobre questões relacionadas com abuso de poder. Da mesma forma foi denunciado e tornado público, através da televisão, o teor das investigações feitas às Forças Armadas Americanas.

Em consequência deste facto, figuras públicas proeminentes como Richard Nixon, procuraram distanciar-se de McCarthy. Por seu turno, escritores como Freda Kirkchway e cartoonistas como Herb Block, que desde sempre se opuseram à política McCartista, protagonizaram uma campanha contra o senador, contribuindo para a sua derrocada.

Apesar de ser conivente com a política McCartista durante os dois primeiros anos do seu mandato e de defender a contenção do comunismo, Eisenhower destituiu McCarthy em 1954. Todavia, esta situação não teria tido lugar sem o apoio do Presidente dos Estados Unidos, Harry S. Truman e a tolerância do seu sucessor, o Presidente Eisenhower<sup>26</sup>, que foi considerado “The prime American symbol of the fifties” (Ross 2002:222), devido à forma cautelosa e inteligente como conduziu a política do país.

O período histórico que permeia os anos de 1950 a 1954, que ficou conhecido como McCartismo, é considerado uma época negra na história dos Estados Unidos, pela ferocidade com que intentou contra instituições e cidadãos.

---

<sup>26</sup> Este Presidente governou o país de 1952 a 1961.

Apesar da curta duração da política perpetrada pelo senador de Wisconsin, esta deixou marcas e danos profundos na sociedade norte-americana e manchou a imagem da democracia americana defensora dos direitos e liberdades dos cidadãos.

## 1.2. A Escola e a Família na Sociedade Americana

A alternância dos ciclos da História, nas suas convulsões e contradições, nos seus avanços e retrocessos, põe, por vezes, em causa a democracia e a liberdade dos cidadãos que depende, em nosso entender, em larga medida, da consciencialização dos homens em relação a tudo o que os rodeia e do desenvolvimento social de povos e nações.

Uma vez que este trabalho de investigação se prende com a análise do filme *Dead Poets Society*, cuja acção se desenrola num espaço escola e se relaciona com conceitos e práticas pedagógicas em confronto, consideramos oportuno tecer algumas considerações acerca da escola e da educação e do seu papel na socialização do indivíduo, sobretudo, através do pensamento de John Dewey<sup>27</sup>. Esta abordagem prende-se com o facto de considerarmos que a filosofia deste pedagogo, na área da educação se relaciona, de forma intrínseca, com o pensamento e prática do protagonista, o professor de Inglês, John Keating e com a mensagem veiculada por esta personagem.

Na visão deste pensador, o significado do conceito de democracia está relacionado com a supremacia da cultura humanista e com a definição de educação que, na sua acepção, é considerada um importante instrumento ao serviço da democracia. Para Dewey, educar significa mais do que reproduzir conhecimentos, é, também, incentivar o desejo de desenvolvimento contínuo, com

---

<sup>27</sup> John Dewey (1859-1952), filósofo pragmático, pedagogo, professor e escritor, nascido em Vermont, adoptou uma posição de intervenção social durante toda a sua vida.

vista à inovação e à transformação. A acção e a reflexão estão ligadas, sendo a educação uma experiência reflexiva, que tem como consequência novos caminhos a percorrer.

Este filósofo defende que não pode haver separação entre vida e educação que prepara os jovens para enfrentar uma existência complexa e, por vezes, sinuosa, numa perspectiva de desenvolvimento permanente. As soluções para os problemas não podem ser apresentadas de imediato, mas devem ser colocadas questões que conduzam os alunos à elaboração das suas próprias conclusões. Este pedagogo acreditava na capacidade de pensar dos alunos e considerava a escola um espaço onde se educa e se é educado. Defendeu, ainda, as virtudes do individualismo e da democracia no espaço escola, propício ao intercâmbio de ideias e de experiências.

Todavia, os princípios subjacentes a esta filosofia da educação, de tendências favoráveis à espontaneidade do educando, em detrimento do controlo de autoridades seculares ou espirituais não obstam a que os alunos devam ser incentivados a participar e a aprender num espaço planeado para o desempenho de funções reguladoras, que contrariam os aspectos negativos da vida social. As escolas devem, deste modo, assegurar que a educação se transforme numa ferramenta ao serviço do individualismo, da liberdade e da democracia em que os alunos sejam responsáveis, conscientes e ponderados, capazes de agir no momento certo, com sabedoria e inteligência.

Seguindo esta linha de pensamento, não podemos deixar de salientar o papel da escola na educação dos cidadãos bem como o seu valioso contributo para a sua consciencialização e, em consequência, para a instauração da vida democrática. Para Dewey “a democracia não é um dado, é um projecto, uma experiência que levamos adiante porque julgamos ser este o melhor modo de vida.”<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup>Priscila Ramalho. “John Dewey: Atual há 100 Anos”. 15 Jul. 2004. <[http://novaescola.abril.com.br/ed/159\\_fev30/html/pensadores.htm](http://novaescola.abril.com.br/ed/159_fev30/html/pensadores.htm)>.

A educação assume, neste contexto, um papel determinante, porque, na óptica deste pensador: “Educar (...) é mais do que reproduzir conhecimentos. É incentivar o desejo de desenvolvimento contínuo, preparar as pessoas para transformar algo.” A aprendizagem deve ser, também, “uma prática social comprometida com o futuro”.<sup>29</sup> Assim, a escola deve ser um espaço de reflexão e acção, numa perspectiva de educação para a cidadania, razão pela qual não deve haver separação entre vida e educação. Deste modo, a escola deve promover a igualdade de oportunidades, o desenvolvimento da personalidade e do espírito de tolerância, de compreensão mútua, de solidariedade e de responsabilidade, o progresso social e a participação democrática na vida colectiva.

A liberdade que está implícita a este conceito prende-se com a preconizada pela Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão de 1789, na qual se declara que “os homens nascem e permanecem livres e iguais de direitos”.

No seguimento dos princípios que caracterizam a educação para a cidadania, defende-se que a liberdade e a autoridade devem ser complementares, pois, na educação é suposto encontrar-se o equilíbrio entre a necessidade de obedecer e de ser autónomo, dentro do bom senso necessário, do respeito e da afectividade. Do mesmo modo, consagra-se a conflitualidade enquanto factor de dinâmica pedagógica, sem, contudo, cair na violência, promovendo uma pedagogia da divergência e da diferença numa perspectiva de escola inclusiva que deve promover o desenvolvimento da autonomia da pessoa humana e da cooperação entre alunos. Por estes motivos:

A cidadania tal como a liberdade, não se impõe, mas constrói-se, organizando-se como uma tarefa que deve ser, afinal o próprio cerne da educação de crianças e jovens em fase de formação da sua personalidade, e que se pretende que sejam cidadãos responsáveis. (Figueiredo 1999:88/89)

---

<sup>29</sup> *Ibidem*

Por outro lado, a educação deve ter uma dimensão social, para além da dimensão individual que a caracteriza, na medida em que ela se processa com vários intervenientes directamente envolvidos na relação educativa: professores alunos e família. Esta dimensão foi evidenciada por Emile Durkheim<sup>30</sup> que afirma que a educação é uma acção social e não uma acção individual. Para além disso, a educação é, também, uma acção global pois tem em vista a formação do indivíduo e o desenvolvimento da sua inteligência e carácter, bem como a sua integração na sociedade.

Nesta linha de pensamento, a educação visa a formação e o desenvolvimento total do homem e não apenas uma parte e constitui um processo de socialização, na medida em que tem por objectivo integrar o indivíduo na sociedade. Não obstante, essa socialização implica uma transmissão cultural diferenciada, veiculada pelos professores que: “Enquanto corpo de agentes próprio, especializados e mandatados para realizar o processo de socialização, vão modificar esta mesma socialização em termos dos seus próprios padrões culturais.” (Pires 1991:111/112). Eurico Lemos Pires<sup>31</sup> afirma que a dimensão social da educação inclui, também, a família, em especial, a família nuclear, característica da classe média, cujo contributo para a socialização do jovem se impõe devido à proximidade e profundidade da relação que estabelece com os filhos. O controlo da criança/jovem é exercido pelos pais, durante a infância e é, em parte, transferido, mais tarde, para a escola. Todavia, a família é vista, pelas sociedades ocidentais, como o principal agente de socialização da criança/jovem. Na opinião de P.W. Musgrave “A família molda a personalidade da criança antes da idade escolar e exerce enorme influência sobre ela durante a idade escolar. A cultura é transmitida no seio da família.” (Musgrave 1979:62) Deste modo,

---

<sup>30</sup> Sociólogo fundador da escola francesa de sociologia.

<sup>31</sup> Autor de vários trabalhos sobre Sociologia da Educação e Política Educativa.



família e professores detêm um papel determinante na educação do jovem em formação.

Com efeito, a função socializante da família, é fundamental, pois mantém uma relação importante com o sistema educativo. A socialização do jovem em formação processa-se em três fases, através de uma inter-relação entre educação e socialização, dentro dos parâmetros da família nuclear. A primeira socialização desenvolve-se no seio da família nuclear que veicula a sua cultura e conhecimentos à criança. O desenvolvimento da personalidade constitui a segunda fase deste processo. A terceira diz respeito ao controlo do adolescente quando a família nuclear oferece, normalmente, um campo de acção satisfatório ao jovem. Todavia, existe já a possibilidade de geração de conflitos pois os códigos de valores diversificam-se pelo contacto do adolescente com outros grupos e outras realidades sociais que favorecem a criação rápida dos próprios códigos de valores. Esta situação de conflito latente ou activo pode ser minimizada através de uma transição suave da família para a escola. Com efeito, cabe à escola e à família a responsabilidade de uma formação adequada do adolescente, dentro dos parâmetros do respeito pelos factores de personalidade que o jovem traz como herança e da sua individualidade, auxiliando “A criança a atravessar a adolescência com um mínimo de comportamento anti-social, sem no entanto lhe distorcer a personalidade.” (Musgrave 1979:62)

Na adolescência o grupo de colegas exerce sobre o jovem uma tremenda influência e constitui o primeiro passo na separação jovem/família. Segundo Musgrave, “Os jovens fazem as suas opções e vivem a sua vida principalmente com os amigos.” (108) Num processo multicultural que o grupo propicia, escolhem os seus estilos de vida, razão pela qual detêm um papel importante no processo de socialização dos jovens. Se o grupo se consciencializar da importância desse papel pode criar oportunidades de conflito, que podem conduzir a mudanças e processos de socialização imprevisíveis, como foi o caso do Maio de 68, em Paris.

No processo educativo, na escola, em particular, o professor desempenha um papel crucial na socialização dos seus educandos. Ele pode aprovar ou reprovar os seus alunos, louvar ou censurar o seu trabalho, mostrar-lhes um único caminho ou abrir-lhes as portas para a descoberta das suas capacidades e da sua individualidade. O professor pode identificar-se com o *status* ou pode ultrapassar as barreiras do comportamento profissionalmente correcto e partir para novas experiências, ser criativo e inovador.

“Nas sociedades urbanas avançadas, há quatro agentes que parecem ser cruciais, nomeadamente, a família, a escola, o grupo de colegas e os meios de comunicação de massa.” (:3) Segundo este autor, através destes agentes, procura assegurar-se uma versão do pensamento, da cultura e da ideologia da época.

A família e a escola detêm um papel muito importante no processo educativo, razão pela qual têm a responsabilidade de se empenhar na socialização dos jovens que deve processar-se tendo em vista a construção de uma sociedade mais humanizada, a sociedade democrática, na acepção de John Dewey.

A vida familiar da geração de 1950 conviveu com enormes tensões o que proporcionou desequilíbrios que podem ter prejudicado a formação harmoniosa dos jovens pois, a família estava suportada na figura parental, símbolo da autoridade e da estabilidade. A cultura e a educação eram asseguradas pelos princípios veiculados pela autoridade paterna. A família estava subjugada à sua vontade o que gerava dois tipos de situações: o conformismo e consequente aceitação passiva ou rebeldia e acção. A estrutura familiar funcionava como barómetro moral no seio da sociedade americana, tendo desempenhado um papel determinante na preservação dos mitos culturais, nos Estados Unidos, nesta época. Os conteúdos, estratégias e metodologias utilizados na educação procuraram, do mesmo modo, assegurar a continuidade de uma tradição educativa e sócio-cultural.

Embora a análise de *Dead Poets Society* se centre na década de 1950, este filme reflecte o pensamento e as preocupações que assolaram os anos 1980, pois

foi realizado em 1989 e espelha, também, os problemas dessa geração. Por estas razões, passamos a referir os contornos da família e da educação deste período que se caracterizou por um revivalismo dos anos 1950, “When the kids only wanted the right to drink and drive.” (Palmer 1995: PrefaceX)

A ideologia da família, nos anos de 1980, continuava a ser a da família nuclear de origem protestante, contudo verificava-se um número crescente de famílias monoparentais Sarah Harwood, no livro intitulado *Family Fictions – Representations of the Families in 1980s in Hollywood Cinema*, partilha esta opinião quando afirma que: “Family breakup (...) was primarily caused by individual election rather than mortality or even economic circumstances.” (Harwood 1997:37)

A alteração que se verificou deveu-se, sobretudo, ao acesso fácil ao divórcio, ao aumento do número de mulheres exercendo uma profissão, a uma contraceção mais eficaz, ao aumento da longevidade e da mobilidade do mercado de trabalho. O discurso dominante desta época revê-se em palavras como mudança e crise, procurando-se, contudo, reeleger a família nuclear como padrão, numa tentativa de negar a necessidade de assumir que essa transformação era uma realidade. Nas palavras de Sarah Harwood: “The ideological family represented a mythical vehicle for denying the necessity and reality of change or at least finding a refuge from turbulence of the social realm.” (38/39)

A política governamental girava em torno da família nuclear e teve suporte legislativo através do *Social Security Act* (1986) e do *Education Reform Act* (1988). O Governo de Ronald Reagan justificava esta actuação partindo da tradição de família “as guardian of society’s most fundamental resources: people and wealth.” (40) Todavia, os novos tipos de estrutura familiar emergentes revelavam-se, com frequência, incapazes de gerir estes deveres, o que causava problemas sérios na vida dos cidadãos americanos e nos jovens, em particular.

Os anos 1980 caracterizaram-se por contradições ao nível da família que se debate entre uma estrutura familiar nuclear tradicional, organizada e estável

que se procurava manter, e a criação de famílias alternativas ou vivências individuais. Num revivalismo inquietante, veiculava-se que o pai “should be the breadwinner. He should be responsible for his children’s actions. He should be respected by those who teach his children.”(4), à semelhança do que acontecia na década de 1950. No entanto, a figura parental estava em crise. “Masculinity (...) was represented as being in a state of crisis in the 1980s.” (43) As profissões masculinas davam lugar aos serviços que eram, com frequência, assegurados por mulheres em *part-time*. Um enorme investimento para que o homem mantivesse o *status* no seio da sociedade americana teve lugar nesta época, todavia não surtiu os efeitos pretendidos, pois o pai, chefe da família tradicional, dava, com frequência, lugar à mulher que assumia o papel de patriarca.

A educação dos adolescentes sofreu as consequências desta política e representou, nas suas actuações, a conflitualidade e a transformação da sociedade em que estavam inseridos. A função socializante da família na educação dos jovens reflectiu estes paradoxos e contradições da sociedade americana e a escola foi, em parte, o espelho da sociedade da época.

A política de Reagan, implementada com vista à obtenção de lucro através da família, alargou-se ao campo da educação e a publicação do relatório da Administração Reagan, intitulado *A Nation at Risk*, em 1983, deixou expresso que a educação deve focar-se numa formação de conduta e disciplina rigorosas, privilegiando uma educação para a excelência. Como forma de atingir estes parâmetros de qualidade implementou os chamados *vouchers*<sup>32</sup> e expandiu o modelo de escolas *charter*<sup>33</sup>, num movimento favorável à privatização das escolas públicas. Estes estabelecimentos de ensino viam-se a braços com a comercialização da educação, a corporativização dos serviços educativos públicos e a restrição do acesso ao conhecimento, afastando-se a política educativa dos princípios de Dewey, e da educação para a cidadania. Do ponto de vista

---

<sup>32</sup> Créditos educativos atribuídos a alunos para frequência de escolas privadas.

<sup>33</sup> Financiamento público e administração privada nas escolas.

económico, à semelhança dos anos 1950, a década de 1980 pautou-se por uma estabilidade, que facilitou a aquisição de bens de consumo.

Nos dias de hoje assistimos, com alguma frequência, a situações de violência nas escolas, a gravidez precoce é uma realidade, o desinteresse, a falta de empenhamento e o desapego à cultura e às artes constituem preocupações dos agentes sociais mais esclarecidos. Os ambientes familiares cada vez mais desestruturados, as famílias monoparentais, as condições de trabalho das populações com menor estabilidade, o aumento de horas de trabalho constituem factores de desagregação familiar, de falta de afecto e de atenção que as crianças e jovens necessitam para um crescimento e desenvolvimento pessoal equilibrados, pelo que os jovens procuram integrar-se no grupo, sujeitando-se às suas boas ou más influências. Os *video games* e a *Internet* confinam os jovens a um maior isolamento transformando-os em potenciais focos de violência, em indivíduos alienados, insatisfeitos e egocêntricos.

A escola actual continua a confrontar-se com desafios e tem-se mostrado incapaz de ultrapassar os graves problemas que enfrenta, reflectindo-se esta situação na vida social contemporânea, pois a escola, a família e a sociedade continuam a ter uma relação de cumplicidade forte e indissociável. Deste modo, carece alertar, mais uma vez, para a importância de uma participação activa e consciente de cada indivíduo na vida social.

### 1.3. Sociedade e Cultura: *The Silent, The Wild and The Beat Generations*

Com o fim da Segunda Guerra Mundial uma economia de abundância, nos Estados Unidos, favoreceu a criação de uma cultura suburbana, encabeçada por uma classe média florescente que saía das grandes cidades e se fixava nos arredores, em espaços habitacionais arejados e tranquilos, onde a procura do

sucesso e o ênfase no conformismo social se tornaram os valores dominantes da época.

Milhares de militares desmobilizados tiveram acesso ao ensino universitário, refizeram famílias, retomaram a vida profissional, compraram casas e carros, atribuindo contornos específicos a uma classe média endinheirada. Os automóveis eram vistos como sinal de riqueza, prosperidade e modernismo e a aquisição de casa própria ficou facilitada com a implementação da *Levitown*, constituída por habitações de construção rápida, confortáveis e económicas. Verificou-se um enorme *baby boom*, que se deveu ao regresso dos soldados. Os *Drive in Movies* tornaram-se populares, permitindo a visualização de filmes ao ar livre, dentro dos automóveis particulares, criando novos hábitos de entretenimento. De acordo com a opinião do professor de História Americana, Malcom Sylvers:

A posse de casa própria, uma mulher que não tenha necessidade de trabalhar, um aumento constante de bens de consumo possuídos, a possibilidade de viagens e tempo livre e ainda uma certa mobilidade social em direcção ao cimo da escala, na maior parte das vezes pela evolução dos filhos através do ensino. (Sylvers 2003:115)

Num contraste profundo com a situação da Europa destruída pela guerra, os Estados Unidos viviam numa época de prosperidade, permitindo às famílias uma situação económica e social, invejáveis que atingiu o seu apogeu na década de 1950. Os cidadãos americanos conheceram uma época de expansão industrial que procurou satisfazer as necessidades de consumo de uma população saída da guerra. O país atravessou um período de euforia e de consumismo. Uma parte da população preocupava-se, sobretudo, com a satisfação imediata das suas necessidades e com a aquisição de bens, muitas vezes, supérfluos.

Assistiu-se à ascensão de uma nova classe média impregnada de uma certa inocência, conformista e bem sucedida, num retorno ao *American Way of Life* dos anos de 1920.

*The age of ideology* foi substituída por uma fé no capitalismo, no pluralismo político e na perfeição da sociedade americana. Acreditava-se que o crescimento económico e a aplicação prática dos princípios científicos trariam justiça e resolveriam os problemas sociais. Assim, não havia necessidade de redistribuição de riqueza uma vez que: “The American people were supposedly become more economically equal. (...) Poverty (...) was seen as gradually disappearing.” (Ross 2002:222) Do mesmo modo, acreditava-se na igualdade de oportunidades e os americanos recusavam aceitar outras ideologias que não a sua.

A classe média americana dos anos 1950 era constituída, sobretudo, por “White Anglo-Saxon Protestant heterosexual parents with na average of two point eight children.” (Harwood 1997:37). Esta estrutura familiar assentava no casamento monogâmico, em que o pai era o chefe de família e assegurava a subsistência do agregado familiar. Os valores pelos quais se pautava eram os da moral e da ética vitoriana. “Até aos anos 70 a família nuclear monogâmica (...) constituía o modelo central das sociedades industrializadas.” (Slepoj 2000:88)

Se considerarmos a família “as a vehicle of the domestication and socialization of its members, therefore, the family functioned to replicate hegemonic ideologies” (Harwood 1997:42), podemos inferir que a família norte-americana da década de 1950 constituiu um veículo privilegiado de transmissão e sedimentação ideológica e cultural do regime e uma forma de controlar os cidadãos e de contornar os conflitos sociais. “The ideology of the nuclear family type sustained a universal rosance for domestic and social forms of organization and seemed the political Project being implemented.” (41)

Deste modo, a família era um dos pilares do regime e da sua política interna, que, na sua tentativa de repor a figura parental na liderança das famílias e

na subjugação dos restantes membros da mesma à sua vontade, procurava criar cidadãos confinados ao conformismo e à obediência.

O projecto político implementado traduzia-se, também, na satisfação de necessidades de consumo, lazer e ascensão social, deixando pouco espaço para a análise dos problemas sociais, para o espírito crítico ou para a intervenção consciente procurando, deste modo, apaziguar ou esboroar eventuais focos de descontentamento e conflitualidade gerados no seio da comunidade mais jovem da população confinada ao poder da figura parental.

Uma nova sociedade consumista tirou partido do desenvolvimento das comunicações, da ciência e da tecnologia, com o aparecimento dos electrodomésticos (máquina de lavar roupa, aspirador), utilizando-os ao serviço da dona de casa. Os electrodomésticos auxiliavam nas tarefas domésticas, abandonadas durante a guerra e retomadas pelo sector feminino da população no pós-guerra. Na década de 1950, a mulher assumiu a sua feminilidade e tornou-se sofisticada, seguindo a moda lançada pelo *New Look* de Christian Dior, em 1947. Costureiros famosos como Chanel, Givenchi e Dior ditando as suas regras marcaram, de forma significativa, este período histórico. Os vestidos eram amplos, de cintura bem marcada e os sapatos altos e elegantes. As mulheres da classe média alta usavam jóias caras, luvas e outros acessórios de luxo, em momentos especiais. Dois estilos de beleza feminina marcaram esta década e influenciaram as mulheres desta geração que imitaram, por um lado, a candura elegante de Grace Kelly e a ingenuidade e sensualidade da atriz Marilyn Monroe que era vista como sex-symbol. Esta atriz era apresentada como “a male fantasy than a woman that other women could identify with.” (Ross 2002:229) A atriz Doris Day, personificando a futilidade da época e apresentando uma imagem de mulher endiabrada, era vista com simpatia pelo público e estava enquadrada nos parâmetros e valores da classe média americana dos anos 1950.

Apesar de às jovens ser permitido acompanhar a moda juvenil, sair com os amigos e os namorados, frequentar o cinema ao ar livre e festas de jovens, era-



lhes vedada a fuga às normas da sociedade vigente. Uma gravidez fora do casamento era punida com severidade, até rejeitada pela sociedade. O uso de contraceptivos era condenável ou mesmo proibido. A homossexualidade feminina ou masculina podia resultar em prisão. As relações interracialis garantiam o ostracismo, incluindo o da própria família.

A tradição dos valores conservadores estava de volta, com a mulher de regresso ao lar, assumindo o papel de figura subserviente e obediente, resplenderosa e bela como convém a uma sociedade consumista, conservadora e machista. Não obstante uma aparente flexibilidade em relação aos comportamentos e atitudes, o controlo que os adultos exerciam sobre os jovens era rígido de maneira a assegurar que os adolescentes não excedessem os limites que a sociedade impunha.

Nesta época, a segregação de sexos nas escolas era uma realidade e os colégios privados eram, sobretudo, escolas para rapazes. Aos jovens do sexo masculino era dada prioridade na educação e no acesso ao ensino superior, uma vez que à mulher estava destinado o papel de dona de casa. Para elas, a formação escolar servia apenas para acompanhar o marido e para a educação dos filhos. O número de raparigas que continuava os seus estudos era muito inferior ao dos rapazes, a quem estavam destinadas as nobres tarefas de chefes de família. Às mulheres era vedada a plena integração numa sociedade conservadora, tanto no seio da família onde o poder de decisão era diminuto, como em relação à educação a nível superior ou no acesso a uma carreira profissional.

No campo da educação, era atribuída à instituição escolar um papel de educador, na qual as famílias, em particular a classe média alta, depositavam uma enorme confiança, principalmente nos colégios internos para onde, com frequência, enviavam os seus filhos. Nas escolas, universidades e colégios privados veiculava-se a ideologia do regime, procurando que os jovens se preparassem para a vida activa, numa perspectiva de sucesso profissional e económico.

Nas instituições escolares incutiam-se conceitos difundidos pelo reverendo Norman Vincent Peale através da sua mensagem de *positive thinking*, num apelo à religião de feição mais socializante do que espiritual. Deixava-se de lado a politização dos jovens e a sua consciencialização política e social. “College students were in harmony with this mood and were for the most apolitical (“a silent generation”), interested in a fraternity-sorority-based social life and in preparing for future careers.” (223).

A religião, na década de 1950, era tida como um indicador anticomunista, pelo que a prática religiosa se transformou num acto social. As famílias eram vistas com regularidade na igreja, o que lhes dava credibilidade no meio social em que viviam e lhes trazia segurança. Nas escolas, a prática religiosa era, também, uma realidade.

Assim, os aspectos que melhor caracterizam os anos 1950 são a prática religiosa, o conservadorismo e o sentimento anticomunista. Um dos seus mais expressivos indicadores é a expressão *under God*, que é utilizada, no seio da sociedade americana, como forma de relacionar a religião com o espírito anticomunista, visto ser o comunismo uma prática política, social e cultural que não contemplava qualquer religião.

Na literatura, surgiram publicações dos sociólogos americanos David Riesman como e William H. Whyte’s, respectivamente, *The Lonely Crowd* (1953) e *The Organization Man* (1956) nas quais a classe média era vista pela sua propensão para a uniformidade e pelo seu papel social e *privatism* num “anti-intellectual taste of the times.” (223).

Os *mass media* reflectiam e reforçavam os valores defendidos pela política interna norte-americana, com prioridade para a televisão que invadia os lares e a privacidade das famílias com séries de sucesso coniventes com o regime como *I Love Lucy, shows* como *Twenty-one* e comédias como *Your Show of Shows* ou dramas como *Playhouse 90*.

Todavia, nos finais desta década emergiram alguns realizadores de televisão como Delbert Mann, John Frankenheimer, Sideny Lumet, Robert Mulligan ou Arthur que foram responsáveis por uma mudança de estilo influenciada pelo teatro e pelos *media*. Assim, a música deu lugar ao diálogo, o sonho à realidade e a concepção da cor passa a ser menos romântica do que anteriormente.

Nas palavras do professor universitário, americano, Steven Ross: “Clearly these deviant currents and dark strains were not preeminent ones in the fifties’ America (...) the era was more complex than is implied by the visual images and descriptive phrases evoking a time supposedly dominated by a passive “ silent generation.” (225).

Com efeito, os desvios a uma prática democrática tradicional conduziram à manipulação, sobretudo, da classe média que apoiou a luta anticomunista. Apesar de ter sido difundida uma imagem de tranquilidade na sociedade americana, em simultâneo, conflitos geracionais, suportados na insatisfação e no descontentamento, fervilhavam aguardando uma oportunidade.

A conquista de um melhor nível de vida teve, entre outros aspectos, como consequência alguma negligência familiar, deixando, não raras vezes, que a instituição escolar tomasse o papel que lhe cabia. Deste modo, a camada mais jovem da população ficou vulnerável face à falta de orientação familiar e de afectos o que conduziu a um conflito de gerações.

Muitos adolescentes reagem, de forma contundente, à tentativa de manter a tradição dos valores conservadores e revoltava-se. Assistiu-se ao advento de uma subcultura juvenil, um grupo social distinto pelos seus interesses, moda, gostos musicais e poder económico. Em gerações anteriores jovens e adultos usavam o mesmo estilo de sapatos e de vestuário, partilhavam os mesmos gostos e só adquiriam a sua autonomia e estatuto de adulto com o casamento.

A ascensão deste grupo social deveu-se, ao contrário das gerações anteriores, à prosperidade do país no pós-guerra. A moral da classe média era

elevada, a situação económica favorável. Pela primeira vez os jovens, *teenagers*<sup>34</sup>, tinham dinheiro e liberdade para fazer o que qualquer geração em idade juvenil esperava ser seu direito. Os adolescentes tinham carros próprios, vestiam-se de forma distinta dos adultos, mas continuavam a partilhar as refeições com os os mais velhos e a assistir a programas de televisão “respeitáveis e saudáveis”.

As raparigas desmaiavam perante os seus ídolos de cinema ou da música e liam revistas de moda ou de aconselhamento amoroso, imitavam a actriz *sex symbol* francesa, Brigitte Bardot, cortavam os cabelos, ou apanhavam-nos em rabo-de-cavalo e usavam franjas para terem uma aparência ingénua e juvenil.

Os rapazes enebriavam-se com os novos modelos de automóveis, usavam cortes de cabelo profusos de brilhantina e blusões de cabedal, deslocando-se em motas ou em automóveis, muitas vezes levando as namoradas com eles, imitando os actores James Dean ou Marlon Brando. Grupos mais arrojados do sexo masculino organizavam-se, com frequência, em *gangs* e percorriam as ruas de vilas e cidades nas suas motas barulhentas, provocando distúrbios e lançando a confusão à semelhança da figura do Teddy Boy originário da Grã-Bretanha, na mesma década. A insatisfação de algumas camadas de jovens da população conduzia ao desacato e, por vezes, à delinquência.

De acordo com as palavras de Steven Ross:

The 1950s were a time when youth culture and especially rebellion made it (...) onto the nation's movie screens in a major way. The presence of gangs and widespread reports of increased juvenile delinquency presented major challenges to the ideals of prosperity, consensus and conformity.” (240)

Deste modo, uma *Wild Generation* de jovens que rejeitavam os valores da família parental, pessimista em relação à natureza humana e que recusava continuar

---

<sup>34</sup> Esta terminologia surgiu pela primeira vez nos Estados Unidos, nos anos de 1950.

com o estilo de vida que lhe era veiculado, constituía uma das contradições da sociedade de então.

No campo da música reviveu-se o *jazz* e acentuou-se a aventura do *bebop*<sup>35</sup> encarnado pelos músicos Charlie Parker, Dizzy Gillespie e Thelonious Monk. Os jovens brancos seduzidos pelo ritmo dos *blues* e *gospel* fizeram emergir o *rock and roll*. De facto, autores como Steven Ross acreditam que: “The fifties also saw the development of a destructive youth culture accompanied by a new (though derived from black rhythm-and-blues music) form of music – rock and roll.” (225). Este novo estilo musical era, frequentemente, visto pelas gerações mais velhas como amoral e obsceno. Elvis Presley, Billy Halley e Vince Taylor são nomes marcantes deste meio musical, bem como Bob Dylan e Joan Baez que, ao seu estilo, divulgaram a canção e a balada de intervenção social e política.

A rebeldia dos jovens deste período não se confinava a um novo estilo de vida, de música ou de vestuário, outras questões que se prendiam com o dinamismo, a irreverência e a não-aceitação de regras vigentes, características próprias da juventude, colocaram-se, também, na sociedade americana, nesta época. A desigualdade e a injustiça social encontrariam um campo propício para movimentos de contestação que conduziram a transformações profundas na sociedade e na cultura americanas deste período histórico. Salientamos as mudanças respeitantes à abolição da segregação racial nas escolas e o movimento pacifista de integração das minorias no seio da sociedade americana.

À semelhança da juventude de raça branca, as minorias, com destaque para a minoria negra, revoltavam-se enfrentavam problemas de segregação racial nas fábricas e escritórios, no mundo laboral, na vida social e nas escolas, em particular.

Os jovens de raça negra assimilaram e vivenciaram esta nova subcultura juvenil na moda, no gosto musical, nas preferências de tempos livres, mas eram

---

<sup>35</sup> Uma forma de jazz que surgiu nos anos 1940, que se caracteriza por tempos rápidos e improvisação baseados mais numa estrutura harmónica do que em melodia. Mais tarde emergiu o *hard bop* combinado com *blues* e *gospel*.

segregados em relação aos brancos, não sendo admitidos em espaços dançantes como o *American Bandstand* ou o *Milt Grant Show*. Todavia, partilhavam o mesmo gosto pelo *rock'n roll* emergente. O *doo-wop* mudança recente dos *rhythm and blues*, forma de música originária das comunidades negras, era apreciada, em simultâneo, por brancos e negros. Esta situação acarretou um descontentamento crescente que culminou com manifestações e com a emergência de um movimento de contestação e de luta pelos direitos civis que atingiu enormes proporções.

O *Civil Rights Movement*, movimento pacifista dos negros americanos, liderado pelo pastor Martin Luther King Jr, marcaria sobremaneira esta época, na medida em que contribuiu, também, para acentuar as contradições da sociedade e para as transformações profundas e irreversíveis que esta geração protagonizou. Nas palavras de Steven Ross: “The fifties also saw civil rights movement begin to take shape.” (224)

Uma outra segregação que se confinava ao espaço residencial ensombraria a imagem de igualdade e prosperidade veiculada pelo poder instituído. A ocupação dos espaços urbanos por negros e imigrantes pobres de origem espanhola ou sul-americana, que havia sido abandonada pela classe média baixa de raça branca que se deslocara para áreas suburbanas, provocou uma enorme deterioração da vida urbana, uma escalada de violência e problemas de ordem social de difícil solução, aumentando a segregação residencial que existira no passado. Ainda segundo Steven Ross: “The movement to the suburbs by urban whites also carried a critical, even dark, undercurrent.” (224)

Perante esta agitação espontânea gerada pelo descontentamento crescente e o frenesim consumista em que a sociedade vivia, uma política repressiva e carismática procurava conter esta onda de contestação e inovação e encontrar inimigos da democracia e da liberdade no seio da população. A atitude, por vezes intransigente de pais e governantes contribuiu para o alastramento de uma onda de

descontentamento que se alargou a outros sectores da população, atingindo intelectuais, escritores e artistas plásticos que procurariam inverter esta situação.

Jovens brancos, negros ou de outras minorias, numa faixa etária preocupada, em particular, com a descoberta da sua identidade, procurou-a mesmo significando tensão ou conflito entre autoridade e autonomia, restrição e escolha, liberdade e regras. A sociedade não era mais homogénea e os adultos teimavam em mantê-la intacta. As raparigas, em particular, debatiam-se com um conflito de identidade que se prendia com uma opção de vida: o tornar-se dona de casa ou enveredar por uma carreira profissional para a qual era demovida ou lhe estava quase vedada por ser mulher. Os rapazes, detentores de maior liberdade, preocupavam-se, sobretudo, em descobrir quem eram, para onde queriam ir e com o que estava ao seu redor. Esta procura implicava, por vezes, desobediência à autoridade, sobrepor-se às regras e às restrições impostas, bem como uma tomada de atitudes autónoma e consciente. Assim, a individualidade sobrepunha-se à homogeneidade e ao colectivo.

Uma *Wild Generation* de jovens que rejeitava os valores da família parental, pessimista em relação à natureza humana desinteressada pela actividade política ou social, constituía uma das contradições da sociedade de então pela forma como contestava o *establishment*. A ascensão de uma subcultura juvenil proporcionou aos adolescentes um espaço próprio no seio da sociedade americana e uma oportunidade de afirmação, granjeando o respeito dos demais parceiros sociais e da classe política. Este novo grupo social, criado a partir desta época, está hoje instalado por todo o mundo ocidental.

Uma sociedade próspera, aparentemente feliz e pacífica, encerrava uma tensão permanente entre o masculino e o feminino, o adulto e o jovem, o professor e o aluno, o branco e o negro, o pai e o filho.

A repressão McCartista que subjugava a sociedade americana fazia, também, agitar um outro sector da juventude consciente e esclarecido que demonstrava o seu enorme descontentamento. Esta situação fez desabrochar um

movimento de contra-cultura, do qual faziam parte escritores, músicos e artistas plásticos que rejeitaram os valores tradicionais da sociedade americana da época, seguiram filosofias orientais como o Budismo Zen, deram primazia ao indivíduo e conjugaram o *jazz* com a poesia numa simbiose única. Este movimento ficou conhecido como *Beat Generation* e os seus defensores ou seguidores foram apelidados de *Beatniks*.

Muitos jovens recusaram continuar o estilo de vida tradicional dos seus antecessores e, contrariando as ordens do chefe de família, saíram de casa e partiram à procura de novas experiências, de uma forma independente e autónoma, na linha do romance de Jack Kerouac, *On the Road*.

Os acontecimentos decorrentes da Segunda Guerra Mundial, vieram alterar profundamente os espaços, economias, políticas, relações sociais, culturas, arte e literatura do mundo ocidental, tendo na América do pós-guerra, em particular, as cidades de Nova Iorque e de São Francisco concentrado uma actividade de intelectuais, escritores, actores e artistas plásticos sem precedentes.

Descontente com a apatia e o conformismo instalados, com as perseguições a artistas e intelectuais da geração de contra-cultura de 1950, movidas contra as suas ideias humanistas, a *Beat Generation* toma nas mãos a tarefa de se recusar a continuar com estilos de vida sem objectivos ou ideais, que valorizavam o consumismo, caminhando em direcção a uma nova sociedade mais liberta e menos preconceituosa, experimentando a vida, numa procura incessante de realização pessoal. “Eram andarilhos solitários, porém solidários.”<sup>36</sup> Afirmavam-se inconformistas, subversivos e, por vezes, corrosivos numa postura de antítese entre o comunismo e o capitalismo. Este movimento subscreveu um estilo de vida e uma postura, segundo o poeta *beat* Allen Ginsberg, de percepção abrangente, particular e real da natureza das coisas. “Ser *Beat* é ser aberto e receptivo para uma visão.”<sup>37</sup>. Enquanto “[*The Lost Generation*”<sup>38</sup>] was occupied

---

<sup>36</sup> Creedance Kiddo. s.t.25 Aug. 2004.< <http://whiplash.net/especiallist.mv?rec=357>>.

<sup>37</sup> *Ibidem*



with the loss of faith, the Beat Generation is becoming more and more occupied with the need of it.”<sup>39</sup> Os jovens da geração de sessenta, nos Estados Unidos, tomaram este movimento como referência e, nas décadas seguintes, o mundo ocidental assistiu a manifestações e objecções à política de intervenção dos Estados Unidos em vários países do mundo.

### 1.3.1. Geração *Beat* – Filosofia, Literatura e Artes Plásticas

A geração *Beat* não limitou a sua actividade à contestação, à recusa em perpetuar os estilos de vida conservadores que procuraram impor-lhe. Este grupo de jovens procurou alternativas que encontrou numa produção literária e artística singulares e no retorno aos valores genuínos da identidade americana, num regresso ao transcendentalismo de Ralph Waldo Emerson, Walt Whitman e David Thoreau. Seguindo estes pensadores do século XIX, procurou valorizar o pensamento individual, a realização pessoal, conferindo a cada cidadão o direito ao livre arbítrio, à dignidade humana na sua indiscutível individualidade, singularidade e igualdade, na sua supremacia em relação ao mundo, tentando romper com o *status quo* imposto pela classe dirigente. A *Beat Generation* foi, de alguma forma, responsável pelo despertar da consciência americana na época, tal como já o fizera Ralph Waldo Emerson no século anterior, nas suas obras, das quais salientamos, o ensaio intitulado *The American Scholar* (1837), *Self Reliance* (1841) e *Divinity School Address* (1838). Este filósofo defendia os valores supracitados, afirmando, no final do seu discurso *The American Scholar*, que: “Another sign of time is, the new importance given to a single person (...) the

---

<sup>38</sup> A chamada *Great Depression* que se seguiu à Primeira Guerra Mundial deu suporte a uma postura social que se caracterizou pela falta de confiança. Houve, também, uma corrente literária homónima na qual se destacam os escritores Ernest Hemingway e Ezra Pound, entre outros.

<sup>39</sup> Cellon Holmes. “This is the Beat Generation” 11 Nov. 2003. <<http://www.dept.english.upenn.edu/~afilreis/50s/beats/per???holmes.html>>.

world is nothing, the man is all; in yourself is the law of all nature, (...) in yourself slumbers the whole Reason.”.<sup>40</sup>

O filósofo apelava, de igual modo, para o acordar da consciência nacional e desafiava o povo americano a caminhar pelos seus próprios pés, a tornar-se independente, a ser *man thinking* afirmando que: “We will walk, on our feet; we will work with our hands; we will speak our own words (...) a nation of men will for the first time exist, because each believes himself inspired by the Divine Soul which also inspires all men”.<sup>41</sup> Segundo Emerson, em *Self Reliance*, é indispensável acreditar em si próprio e viver de acordo com as suas convicções e ser coerente, pois “Every time man is a cause, a country, and an age.”<sup>42</sup> De novo em *The American Scholar*, afirma que a sociedade contraria essa individualidade e, facilmente, nos conduz ao conformismo que nos torna “parrots of other man’s thinking (...). This conformity makes them not false in a few particulars, authors of a few lies, but false in all particulars”, o que priva o homem de se afirmar como indivíduo, por isso “I must be myself.(...), Insist on yourself, never imitate” acrescenta e conclui: “Nothing can bring you peace but yourself. Nothing can bring you peace but the triumph of principles.”<sup>43</sup>

No seguimento da filosofia de Emerson, o escritor Henry David Thoreau, seu contemporâneo, advoga, na obra intitulada *Civil Disobedience* (1849), que o verdadeiro americano não se deve submeter ao poder instituído. Nesta obra acrescenta, que cabe ao homem o direito à revolução, à desobediência ao poder instituído, sempre que: “All men recognize the right of revolution; that is, the

---

<sup>40</sup> Ralph Waldo Emerson. “The American Scholar” 4 Jan. 2005.

<<http://www.vcu.edu/engweb/transcendentalism/authors/emerson/essays/amscho lar.html>>.

<sup>41</sup> *Ibidem*

<sup>42</sup> Ralph Waldo Emerson. “Self Reliance”. 4. Jan. 2005.

<[http://www.rwe.org/works/Essays-1st\\_Series\\_02\\_Self-Reliance.htm](http://www.rwe.org/works/Essays-1st_Series_02_Self-Reliance.htm)>.

<sup>43</sup> Ralph Waldo Emerson. “The American Scholar” 4 Jan. 2005.

<<http://www.vcu.edu/engweb/transcendentalism/authors/emerson/essays/amscho lar.html>>.

right to refuse allegiance to, and to resist, the government, when its tyranny or its inefficiency are great and unendurable.”<sup>44</sup>

Thoreau acreditava que a evolução para a democracia estava consubstanciada no respeito pelo indivíduo enquanto ser independente e superior. “There will never be a really free and enlightened state until the state comes to recognize the individual as a higher and independent power.”<sup>45</sup> reforçava.

A *Beat Generation*, inspirou-se no pensamento dos autores transcendentalistas americanos que acabámos de referir e procurou, de igual modo, a essência da sua interioridade e individualidade, dos seus valores e do sentido das vidas daqueles que nela participaram, em filosofias milenares orientais e ocidentais, das quais se destacam o Budismo Zen e o Epicurismo. Este movimento, imbuído de um espírito humanista norteou-se pela doutrina que assentava no pensamento epicurista, retomado pelo poeta americano do século XIX, Walt Whitman.

O filósofo grego Epicuro criou a noção de liberdade na vontade, acreditando que todo o nosso conhecimento deriva da sensação, num mundo em que o homem deve adaptar-se para viver a plenitude da existência, no prazer imediato, sábio e prudentemente escolhido. Apelando ao *carpe diem*, Epicuro, marcaria uma época e a sua filosofia impor-se-ia ao longo de séculos, chegando a Whitman no século XIX, aos poetas da *Beat*, na década de 1950. Cada nova geração almeja poder aproveitar o dia, *carpe diem*, a vida num conceito de liberdade mutante de geração em geração, mas sempre na busca da realização pessoal e contra as presumíveis repressões políticas, religiosas ou morais instaladas pela classe dirigente, nas diferentes épocas. Este objectivo é traçado numa ligação profunda à natureza, numa perspectiva antimaterialista, em

---

<sup>44</sup> David Thoreau. “Civil Disobedience” 4 Jan. 2005. <<http://www.cs.indiana.edu/statecraft/civ.dis.html>>.

<sup>45</sup> *Ibidem*

articulação com uma tomada de consciência ecológica de defesa do mundo contra o que o destrói, incluindo a guerra.

A produção literária dos escritores da *Beat Generation*, inspirada, com frequência, na poesia whitmaniana do século XIX, reflecte, à sua semelhança, o pensamento transcendentalista dos anos de 1800. Walt Whitman, na sua obra intitulada *Leaves of Grass*, deixa expresso o pensamento do escritor em admirável sintonia com o ideário transcendentalista do seu tempo. Democrata, patriota, amante da natureza e expoente dos valores espirituais da realização pessoal, o poeta de “Song of Myself” (Anexo 4), poema inserido em *Leaves of Grass*, um hino ao intimismo, centro do cosmos universal. Na sua poesia fala-nos da natureza humana e da harmonia universal através da sua experiência de vida pessoal.

Whitman era defensor acérrimo da democracia em cujos valores acreditava plenamente. Admirador de Abraham Lincoln, deixou-lhe homenagens expressas em poemas como *O Captain! My Captain!* e *When Lilacs Last in the Dooryard Bloom’d*, constituindo, este último, uma elegia à morte do estadista. Na sua poesia transparece uma torrente de emoção expressa espontaneamente. Os principais propósitos de Whitman eram a realização pessoal e a percepção espiritual das verdadeiras prioridades da vida, a relação homem/natureza numa antítese ao conceito de ser humano massificado e alienado. O poeta transcendentalista estabelecia, assim, um paralelo com a filosofia mística budista, que o influenciou.

Whitman, é considerado um “democrat, egalitarian, patriot, metaphysicist, nature lover, lover, true spirit, and exponent of the spiritual values of self realization through the recognition of life’s real priorities, moderation, balance and tolerance”<sup>46</sup> que, na sua obra *Leaves of Grass* defende que “the subject material is from the particular to the universal, from the intimate to the cosmic.”<sup>47</sup>

*Leaves of Grass* dá-nos a visão de que cada percurso de vida se faz de aprendizagens e que cada um de nós dá o seu contributo para o colectivo. Walt

---

<sup>46</sup>s.a.“About the Poetry of Walt Whitman”. 20 Mar. 2004.<<http://liglobal.com/walt/poetry.shtml>>.

<sup>47</sup> *Ibidem*

Whitman amava profundamente a vida e acreditava que é da emoção que deriva o poder. Deste modo, exprime um ideal de unidade cósmica que o “Eu” representa.

Tal como Whitman, os poetas da *Beat Generation* são subversivos, abrindo novos caminhos à poesia individualista e intimista norte-americana. Os seus poemas reflectem, também, intenções e expressam, como Whitman, emoções e sentimentos. São introspectivos e espelham o *inner eye* dos seus autores. A poesia *Beat* está intimamente associada à natureza, numa permanente ligação ao indivíduo, ao homem comum, tal como acontece com Whitman. Para ambas as gerações, o aristocrata natural, o homem comum é capaz de coisas geniais, reflectindo a poesia do quotidiano, essas mesmas genialidades.

Poetas e escritores *Beat* privilegiam uma análise meditativa e intuitiva, numa ligação plena à natureza como preconiza a filosofia budista *Zen* e cuja influência subjaz às obras literárias de muitos dos seus autores. Contudo, esta influência não é inédita e exclusiva desta geração pois, já no século XIX, pensadores e trovadores transcendentalistas admiravam os escritores clássicos e as filosofias orientais, cujos princípios tiveram um impacto profundo na cultura ocidental. Concentrados em São Francisco, transformaram esta cidade num espaço vivo onde crescia uma dinâmica cultural cuja efervescência lhe deixaria um lugar de destaque na História dos Estados Unidos e do mundo ocidental. Nesta metrópole das artes e das letras, a actividade cultural era rica e diversificada, desde a produção literária à representação teatral, passando pela música e pela pintura. Berço e o repositório dos ideais do movimento literário que subjaz à *Beat Generation*, esta cidade tornou-se o refúgio de objectores de consciência, de jovens americanos sem ideologia definida que simplesmente se opunham à guerra da Coreia e, mais tarde, à do Vietname.

Uma vaga de poetas, a chamada *Escola de São Francisco*, que rejeitava o *status quo* estabelecido antes da Segunda Guerra Mundial, exercia a sua influência dentro e fora do país, por volta de 1955. Conhecido por *San Francisco's Renaissance*, este movimento literário lançaria os alicerces para a sua

consolidação nos cinco anos seguintes. Na sequência destas actividades culturais de poetas e escritores surgiram revistas como a *Time* e a *Life*.

A poesia de Allen Ginsberg<sup>48</sup>, considerado um dos mais carismáticos líderes da *Beat Generation* e o principal elo de ligação entre a geração *Beat* de 1950 e a geração *Hippie* de 1960, deu voz a uma nova forma de poesia. Liberta e arrojada, sobretudo, o poema “Howl”, que deixou a audiência perplexa, quando foi lido pelo autor, pela primeira vez, na Six Gallery, constituiria um dos baluartes da *Beat Generation*. A poesia de Ginsberg sofreu influências diversificadas, desde o romantismo ao modernismo, passando pela cadência do *Beat Jazz*, pelo budismo *Kagyn*, pelo seu *background* judaico e, também, pela poesia transcendentalista de Walt Whitman e, ainda, por autores seus contemporâneos como William Carlos Williams e Jack Kerouac. “Howl” é um dos seus poemas mais expressivos, um brilhante reflexo da vida boémia do escritor, uma expressão da sua rejeição por uma civilização mecanicista que destrói o espírito, conferindo-lhe uma visão dialéctica transcendente, do concreto e do abstracto, do sublime e do vernáculo/banal.

“Howl” foi publicado pela San Francisco’s City Lights Bookstore<sup>49</sup>, em 1956, mas retirado de circulação por ser considerado obsceno. “I saw the best minds of my generation destroyed by madness”, começa por afirmar Ginsberg no início do poema, conferindo-lhe, desde logo, um carácter de directa e contundente crítica político-social. De entre a sua produção literária, destacamos *Howl and Other Poems*, obra na qual se insere o poema “Howl” e *Kaddish and Other Poems*, publicado em 1961.

---

<sup>48</sup> Este poeta viveu entre os anos de 1926 e 1997 e foi, também, romancista e dramaturgo.

<sup>49</sup> Esta livraria era propriedade de Lawrence Ferlinghetti e aqui promoviam-se debates, sessões de leitura, encontros e editavam-se livros de bolso, os *Ferlinghetti’s Pocket Poets*, acessíveis às diversas camadas da população, que tinham como objectivo fazer chegar a literatura às camadas menos favorecidas.

Lawrence Ferlinghetti<sup>50</sup> foi outra figura emblemática da geração *beat*. Este autor define a poesia como “ a light house moving its maghaphone over the sea (...) a real canary in a coal mine and we know why the caged bird sing.”<sup>51</sup>, deixando-nos, desde logo, a noção de poesia como fonte inspiradora da caminhada do indivíduo, “*bird*”, para a sua libertação. Considerado “honored as counterculture prophet, pioneer hipster and artist.”<sup>52</sup>, “King of San Francisco Beats (...) catalyst of poetry for more than 50 years.”<sup>53</sup>, este poeta, pensador independente e dissidente político, foi influenciado pelo budismo *Zen* e adepto da filosofia transcendentalista americana. Os seus poemas reflectem os princípios do *man thinking* defendidos pelo filósofo Ralph Waldo Emerson, num apelo ao regresso à identidade americana perdida nos meandros da política McCartista. Este escritor defendia os ideais de liberdade, paz, amor livre e vida espiritual e introspectiva no espírito da *Beat Generation*. Das suas produções literárias salientamos *A Coney Island of the Mind*, publicada em 1958. A sua poesia, na opinião da crítica de arte Regina Hackett, constitui “a warning against the perils of hyperindustrialization, unrespected capitalism.”<sup>54</sup> Este escritor foi perseguido pelo regime e acusado de divulgar pornografia, quando publicou “Howl and Other Poems”, acontecimento que teve um papel determinante na divulgação do movimento *Beat* em todo o país. Esta foi uma das primeiras grandes vitórias sobre a censura instalada por McCarthy, correspondendo a um crescimento de popularidade das obras dos escritores deste movimento que foi, em parte, responsável pela desacreditação e queda de McCarthy e do seu comité.

---

<sup>50</sup> Este escritor nascido em 1919, foi, também, poeta, ensaísta, tradutor, dramaturgo, activista e crítico de arte.

<sup>51</sup> Lawrence Ferlinghetti. “What is poetry?” 15 Mar. 2004.

<<http://projects.ups.edu/engl/sp2001/203a/cjacobsbon1/Influence%20Trek.htm>>.

<sup>52</sup> Regina Hackett, “Poet Lawrence Ferlinghetti returning to Seattle after 40 Years”. 10 Apr 2003. <[http://seattle.nwsourc.com/books/17943\\_ferlinghetti.shtml](http://seattle.nwsourc.com/books/17943_ferlinghetti.shtml)>.

<sup>53</sup>sa “2003 Woodstock Poetry Festival – 24 August 2003”. 15 Apr 2003. <<http://www.woodstockpoetryfestival.com/poets/ferlinghetti.htm>>.

<sup>54</sup> *Ibidem*

O escritor Jack Kerouac (1922-1969) foi, também, uma das figuras mais emblemáticas da *Beat Generation*, pela forma como retratou a juventude inquieta da sua geração. A sua influência na literatura foi notável e a sociedade norte-americana do seu tempo deve-lhe a divulgação da sua irrequietude e descontentamento e o contributo para a sua transformação. Este romancista procurou, através das suas obras, sobretudo, autobiográficas, transmitir o estilo de vida, o pensamento e a cultura *Beat*, no que tem de mais genuíno e desejável: a libertação do espírito e a liberdade individual.

O seu famoso romance, *On the Road*, não é mais do que uma autobiografia do autor, relatando episódios da vida real de um jovem vivendo aventuras pelas estradas dos Estados Unidos. O artigo intitulado “On the Road by Jack Kerouac”, corrobora a nossa opinião, da seguinte forma:

*On the Road*, the most famous of Jack Kerouac's works, is not only the soul of the Beat movement and literature, but one of the most important novels of the century. Like nearly all of Kerouac's writing, *On The Road* is thinly fictionalized autobiography, filled with a cast made of Kerouac's real life friends, lovers, and fellow travelers. Narrated by Sal Paradise, one of Kerouac's alter-egos, *On the Road* is a cross-country bohemian odyssey that not only influenced writing in the years since its 1957 publication but penetrated into the deepest levels of American thought and culture.<sup>55</sup>

As obras literárias de Jack Kerouac, Allen Ginsberg e William Burroughs, espelharam estes princípios através de um novo estilo literário pelo que são consideradas, por muitos, impulsionadoras do movimento de contra-cultura que lideraram. A *Beat Generation*, caracterizava-se por uma atitude inconformista e não convencional, deixava perplexo o poder político instituído e a classe média

---

<sup>55</sup> s.a. “On the Road by Jack Kerouac”.12 Sep 2006. <<http://www.amazon.com/On-Road-Jack-Kerouac/dp/0140042598>>.



americana. As suas obras literárias reflectiram o conflito entre a “self-satisfaction of the Happy Days of the 50s and the cultural self-doubt conformity and the true worth of American values”.<sup>56</sup>

Nenhum dos grandes poetas, escritores ou artistas pertencentes a este grupo era originário de São Francisco. Todavia, foi nesta cidade que vivenciaram experiências, criaram obras literárias e artísticas e fizeram desta cidade um verdadeiro baluarte do movimento *Beat*, tendo-se tornado verdadeiras celebridades a nível mundial.

A cidade de São Francisco atingiu um nível artístico e cultural elevado e a sua influência transbordou para o resto do país e para o estrangeiro. Os escritores e poetas deste movimento, empenharam-se em dar contributos inovadores à literatura americana. A *Beat Generation*<sup>57</sup> protagonizou um movimento ímpar de contra-cultura, nos Estados Unidos mas que acabou por ser absorvido pelo sistema e passou a fazer parte daquilo a que chama “the international entertainment industry”.

Mais tarde, os intervenientes deste movimento foram sujeitos a pressões de ordem vária e as instituições promotoras das suas actividades deixaram de ser subsidiadas, o que levou ao encerramento de espaços culturais importantes para o movimento, ligados ao teatro e à música.

No campo das artes plásticas, o *Expressionismo Abstracto*<sup>58</sup> tomava forma na *California School of Fine Arts* sob a égide do pintor Douglas McAgly.

---

<sup>56</sup> s.a. “American Cultural History”. 25 May 2003. <<http://kclibrary.nhmccd.edu/decade50.html>>.

<sup>57</sup> O renascimento da poesia/jazz teve, também, o seu lugar de destaque durante a década de 1950. Poetas como Rexroth e Ferlinghetti inauguraram uma série de *Jazz-poetry concerts*, que os celebrizou, tendo a revista *Life* destacado o seu trabalho, deixando a *Beat Generation*, também, muito ligada a este tipo de música.

<sup>58</sup> Corrente de artes plásticas do mundo ocidental que, na pintura, nos Estados Unidos da América, nos anos 1950, atingiu o seu expoente máximo com o pintor Jackson Pollock. Os pintores deste movimento consideravam a liberdade, a expressão individual, a espontaneidade e a improvisação os aspectos fundamentais do acto criativo. Os pintores deste movimento encararam a pintura como uma forma de improvisação psíquica, à semelhança da “escrita automática” dos surrealistas. Na pintura expressaram uma força criativa inconsciente. Abandonaram por isso todas as regras tradicionais de composição, alteraram os métodos de pintar (Pollock dispunha as telas no chão) e aumentaram o tamanho das telas deixando a pintura atingir efeitos visuais monumentais.

À semelhança de São Francisco, a cidade de Nova Iorque acordava para o esplendor das artes, tendo adquirido uma importância extraordinária ao congregar no seu seio uma boa parte de artistas de vanguarda europeus expulsos ou exilados pelo fascismo na Europa. Durante a Segunda Guerra Mundial criou-se em Nova Iorque “uma nova Atenas”, como a definiu o historiador e crítico de arte, Jean Louis Pradel, em torno de artistas quase míticos como Ferdinand Léger, Piet Mondrian, Max Ernst ou o poeta André Breton. Entre os monstros sagrados da vanguarda europeia e os jovens artistas norte-americanos, o pintor chileno Roberto Matta influenciaria uma nova geração de pintores americanos pela via de um automatismo gestual e de uma liberdade espacial, nas quais os sentidos se substituíam aos espaços. O Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, espaço de exposição de quadros de Matisse e Picasso, abriu as portas ao novo movimento e colocou em lugar de destaque as obras dos seus intervenientes como por exemplo, as do pintor cubano Wilfredo Lam como a *Selva*.

Nova Iorque transformou-se no único espaço que acolheu as novas formas de expressão artística que irromperam desta agitação que deu origem a uma nova escola de artes plásticas, cujo expoente máximo seria Jackson Pollock. Influenciado por Max Ernst, André Breton, Joan Miro e Picasso, este artista plástico trouxe ao *Expressionismo Abstracto* uma pintura liberta de convenções. Pollock, numa ruptura com a herança europeia, impôs-se, criando aquilo a que o crítico de arte, Harold Rosenberg chamou a *action painting*. Este pintor transformou a tradição ocidental utilizando o corpo para pintar, trabalhou a tela no chão, utilizou a técnica *dripping*<sup>59</sup> de tal forma que estabeleceu com a pintura uma forte ligação ao acaso, deixando cair a tinta de forma a que a pintura ganhasse

---

<sup>59</sup> Técnica desenvolvida por Jackson Pollock que consiste em traçar manchas, fios e gotas, deixando cair a tinta de um recipiente suspenso sobre a superfície da tela, colocada horizontalmente em relação ao artista. Pollock colocou a tela no chão, trocou os pincéis por utensílios como facas, colheres, paus e tudo o que servisse para salpicar de tinta a superfície da tela. Este pintor utilizou outros materiais como a areia e o vidro partido. Técnicas como o "dripping" e o "pouring" já tinham sido experimentadas pelo pintor muralista mexicano David Alfaro Siqueiros. Pollock participou num "workshop" de construção de um mural organizado por Siqueiros, em Los Angeles, em 1936.

vida própria, numa harmonia de movimento solto, misturando o incontrolável com o controlável num movimento profuso de energia semelhante a uma dança de cor. Influenciado pelos *Indian Sand Painters* do Oeste americano, pelos muralistas mexicanos mas, sobretudo, pelo automatismo surrealista, Pollock foi figura de charneira do Expressionismo Abstracto americano. Mediatizado através da revista *Life*, Jackson Pollock foi considerado o gigante do movimento de artes plásticas de Nova Iorque. Pintores como Morris Graves<sup>60</sup> deixando uma obra *suis generis* contribuíu, do mesmo modo, para o vanguardismo e engrandecimento deste movimento no domínio das artes plásticas, nos Estados Unidos da América, nos anos 1950.

No final da década, sucedeu-se a chamada *cool-art*, também denominada *minimal art*<sup>61</sup> e assistiu-se ao regresso a um certo figurativo, anunciando as primeiras manifestações da chamada *pop art*<sup>62</sup> que iniciava o seu percurso. Nova Iorque recebia, de novo, no seu seio novas formas de arte e acolhia-as com generosidade e entusiasmo.

Este movimento transformou a cidade de Nova Iorque no mais importante centro de artes plásticas do mundo ocidental e redimensionou a pintura norte-americana durante a década de 1950, transportando assim o fervilhante e tradicional mundo artístico de Paris para aquela cidade. O Movimento de Artes Plásticas de Nova Iorque contribuiu, à semelhança de São Francisco, para a ascensão de uma nova vida cultural nos Estados Unidos da América.

Estas formas de arte inovadoras transpuseram as fronteiras americanas e repercutiram-se na Europa, constituindo a vanguarda do movimento de artes

---

<sup>60</sup> A pintura deste artista plástico reflecte a introspecção do seu autor e o seu estado de espírito.

<sup>61</sup> A *cool art/ minimal art* procura reduzir a formas geométricas base, utilizando um pequeno número de cores, linhas e texturas, dando ênfase à simplificação extrema de cor e forma.

<sup>62</sup> A *pop art* é um movimento artístico que floresceu nos finais dos anos 1950 e 1960, nos estados Unidos e no Reino Unido. Esta denominação é atribuída ao crítico de arte Lawrence Alloway, aludindo, deste modo, aos objectos banais do quotidiano das obras destes pintores. Nos Estados Unidos, Claes Oldenburg, Andy Warhol, Tom Wesselman e Roy Lichtenstein e, do outro lado do Atlântico, David Hockney e Peter Blake foram as suas figuras mais emblemáticas. A *pop art* é considerada uma reacção ao Expressionismo Abstracto.

plásticas da sua época. A *Beat Generation* deixou, através da literatura e das artes plásticas, um legado que tem inspirado as gerações que se seguiram e, ainda hoje, constitui uma importante referência para escritores, pintores e escultores.

Os ideais e pensamentos que inspiraram e nortearam a contra-cultura *beat*, instalaram-se nas mentes dos cidadãos e, por consequência, influenciaram a sociedade americana, contribuindo para a sua transformação, em oposição à política repressiva McCartista.

As contestações à política governamental ao nível interno e externo agudizaram-se e a política de intervenção no Sudeste Asiático que culminou com a Guerra do Vietname, foi duramente contestada. A defesa da paz e do amor livre foram o estandarte da juventude que abraçou o novo movimento, o *Flower Power*<sup>63</sup>, quebrando o vínculo com a tradição e os valores defendidos pela classe média a que pertenceram os seus pais e avós.

In the 60s, the generation of Americans born in the 40s, the “baby boomers”, came of age. To the display of their parents, they turned away from traditional middle class values-career, family and religion and adopted lifestyles in open rebellion toward established institutions. The ideas and attitudes that inspired these new lifestyles became the soil out of which grew an American counterculture.<sup>64</sup>

As transformações causadas pelo movimento *Beat* foram de tal modo profundas que poderão, ainda nos nossos dias, ser tomadas como referência para um novo movimento que devolva aos cidadãos dos países democráticos do ocidente o mote deixado pela *Beat Generation* de que é sempre possível acordar, inovar, melhorar, transformar, numa perspectiva de valorização do ser humano enquanto indivíduo.

---

<sup>63</sup> As flores simbolizavam a paz e o amor livre que os *Hippies* defendiam, e eram o seu emblema de eleição. O *Flower Power* estava, por isso, em oposição à violência e à guerra.

<sup>64</sup> Eric Noble. “The Artists Liberation Front and the Formation of the Sixties Counterculture.” 10 Jun 2003. < <http://www.diggers.org/alf.htm> >.

O fenómeno McCartista, estranho e complexo numa sociedade orgulhosa da sua *Bill of Rights*, apesar de deixar perplexos os observadores internacionais, proporcionou à sociedade americana a oportunidade de se redimensionar e transformar, pela forma controversa como se desenvolveu, deixando para a posteridade um legado insubstituível.

A geração de 1950 viveu, em simultâneo, um pesadelo e um sonho e contribuiu para a transformação da realidade da época histórica que lhe subjaz, na convicção de que é possível um ser humano realizar-se em plena liberdade de sentidos, numa ligação profunda à natureza.

#### 1.4. Sétima Arte: Instrumento de Intervenção Social

##### 1.4.1. Cinema: Uma Ficção da Realidade

Considerando a relação estreita existente entre o cinema, a história e a sociedade, a realização cinematográfica reflecte os conflitos políticos, económicos e sócio-culturais dos povos em geral e dos indivíduos em particular. Da produção fílmica transcorrem os problemas e as necessidades do século XX, da civilização ocidental, da individualidade e da alma humana, nas suas contradições, avanços e recuos. “A antropologia, a história e a sociedade estão em íntima relação, dentro duma mesma visão total (...). A antropologia do cinema tem de articular-se, necessariamente, com a sua sociedade e a sua história.” (Morin 1997:242) Os filmes reflectem uma tripla realidade antropológica, histórica e sócio-cultural, todavia, sujeita à percepção e absorção do espectador e à subjectividade do realizador.

O fascínio que o cinema exerce sobre o homem encerra as mais variadas sensações, atributos inalienáveis que o distinguem e o aproximam das outras artes, como a magia do eu e do outro, a ilusão de participar numa aventura, um retorno ao passado, uma viagem ao futuro, um sonho que nos alimenta, uma

verosimilhança da realidade ao serviço do homem e da sociedade. “Ir ao Cinema” é uma expressão mágica que nos transporta para o desconhecido, para o espaço sideral do nosso imaginário onde as estrelas iluminam a escuridão da nossa expectativa e a nossa mente se prepara para entrar nas constelações de mundos inimagináveis, conduzindo a nave do pensamento às mais espantosas experiências. O escritor e sociólogo, francês, Edgar Morin deixa-nos expressas sensações que se prendem com o início de uma sessão cinematográfica, da seguinte forma:

Um toque repetido (...) convida-nos a entrar (...). Entramos nas trevas duma gruta artificial, onde poalha luminosa se projecta e dança sobre o ecrã, absorvendo o nosso olhar: essa poalha ganha corpo e vida; arrasta-nos para uma estrutura errante; franqueamos o tempo e o espaço, até que uma música solene dissolve as sombras sobre a tela novamente branca.” (21)

Por seu turno, o crítico de cinema e ensaísta, italiano, Ângelo Moscariello completa a imagem de Morin, afirmando: “O nosso sonho de olhos abertos está prestes a começar. (...) Mantemo-nos fisicamente presentes (...) apesar de termos a ilusão de viver uma outra dimensão.” (Moscariello 1985:67). É essa dimensão que nos pode fazer regressar ao passado, ao futuro, ao interior de nós mesmos. Apesar de nos entregarmos ao prazer das imagens, do movimento e do som que transborda do ecrã para os nossos olhos, não o fazemos de forma incondicional e a nossa atenção leva-nos a identificar o local e a data em que decorre o filme.

Maravilhados com a arte de criação que o cinema encerra, que nos deixa sonhar acordados, que nos faz voar para o imaginário de nós próprios, questionamo-nos sobre a sua origem, o seu percurso, as suas características, o seu papel.

Oriundo das mais remotas pinturas rupestres de Altamira, passando pelo mito de Ícaro<sup>65</sup>, remontando às sombras milenares chinesas, ligado à lanterna mágica<sup>66</sup> dos feirantes do século XIX, o cinema torna-se realidade nas mãos dos irmãos Lumière, em 28 de Dezembro de 1895, no *Grand Café* do *Boulevard des Capucines*, em Paris. Assim nasceu o cinematógrafo, transformando as imagens do quotidiano em espectáculo, relacionando o cinema de casa com a história da vida social. As imagens captadas à saída de uma fábrica e na estação de caminho de ferro com o comboio a entrar, ficaram para a história do cinema e constituem, até hoje, os registos mais emblemáticos e representativos de uma das maiores descobertas do mundo, no século XIX.

Em 1896-97, o cinéfilo francês, Georges Méliès (1861-1938), por influência da sua forte ligação ao mundo do teatro<sup>67</sup>, aliou a imagem ao fantástico e concebeu a *mise en scène* e o americano David Wark Griffith (1875-1948)<sup>68</sup>, inspirado em Charles Dickens, revolucionou a linguagem cinematográfica de uma forma irreversível com o filme *The Birth of a Nation*, em 1915.

Após a Primeira Guerra Mundial a *Nouvelle Vague*, juntamente com o neo-realismo italiano, consolidariam, definitivamente, o cinema como expressão artística e fonte de entretenimento.

A partir dos anos 1920, o cinema é encarado como sonho e arte. O aparecimento do filme sonoro nos finais da década, rapidamente proliferou em Hollywood, surgido nos Estados Unidos entre 1910 e 1913, dando origem à famosa *Fábrica de Sonhos*. O desenvolvimento dos grandes estúdios

---

<sup>65</sup> Lenda grega que relata a fuga de Ícaro, filho de Dedalus, do Labirinto, onde se encontrava aprisionado que, numa oportunidade para que provasse sua ilimitada capacidade criativa, inventou asas que colou com cera e colocou em si próprio mas, deslumbrado com o seu voo, aproximou-se demasiado do Sol, deixando derreter a cera, que destruiu as asas e o fez cair no mar.

<sup>66</sup> Caixa dotada de uma fonte de luz e lentes que reflectia imagens ampliadas numa tela. Foi inventada pelo alemão Athanasius Kircher no século XVII.

<sup>67</sup> A experiência de Méliès está intimamente ligada ao teatro.

<sup>68</sup> David Ward Griffith contribuiu, de forma notória, para a criação da linguagem cinematográfica, *Birth of a Nation*, baseado no romance de Dickson é a primeira longa-metragem americana considerada um filme épico, na forma como apresenta a Guerra Civil Americana. Nesta longa-metragem de cerca de duas horas, estão presentes inovações técnicas que Griffith trouxe para a linguagem do cinema, a salientar, a montagem paralela, o *last minute rescue* e o *travelling*.

proporcionou o aparecimento do *Star System* que ainda hoje prevalece. O cinema de Hollywood foi posto ao serviço do regime americano no período entre as duas Guerras Mundiais e, igualmente, durante o período da Guerra Fria, evidenciando os padrões de vida americanos, o *american way of life*, exercendo, à escala mundial, uma influência cultural padronizada (apelando ao herói destruidor do mal, através de uma ética de violência pela destruição da violência. Deste modo, destruindo o inimigo, vingando os seus mortos), ao serviço da hegemonia norte-americana e da globalização do mundo actual.

Os cineastas americanos de Hollywood, seriam, influenciados por movimentos europeus, dos quais se destaca o *filme d'auteur* ou *European auteurism* que foi considerado arte a partir de Abril de 1951, quando os *Cahiers du Cinéma*, em França, (publicados pela revista de cinema *La Revue du Cinéma*) se tornaram num fórum crítico para jovens cineastas como Jean-Luc Godard, Eric Rohmer, Claude Chabrol e pelo crítico de cinema André Bazin. A chamada política de autores foi teorizada, pela primeira vez, por François Truffaut na *Nouvelle Vague*<sup>69</sup>. Através do *filme d'auteur*, o cinema transformou-se numa forma de expressão, numa linguagem através da qual o cineasta podia expressar os seus sentimentos e obsessões tal como os grandes escritores nos seus romances.

Para Edgar Morin, a imagem subjacente à arte fílmica constitui “uma presença vivida e uma ausência real.” (Morin 1997:42), pois transmite uma impressão poderosa da realidade que projecta todas as aspirações do indivíduo: a busca da imortalidade. Com efeito, o cinema eterniza o homem, fixando-o na película, num sinal inequívoco da construção do ser humano e do seu mito. A magia universal do espelho, o duplo, a representação da realidade, “irradiam a fatalidade ou a esperança, o nada ou a transcendência, a imortalidade ou a morte.” (49) Por consequência, numa total alienação ao seu duplo, o ser humano, projecta,

---

<sup>69</sup> Este cineasta teorizou a política de autores através de um texto sobre o filme *Ali Baba and the Forty Thieves*, de Arthur Lubin, em Fevereiro de 1955.



de modo similar, no cinema a alma e o coração, os sonhos, os medos, os devaneios, os desejos, num todo organizado, constituído por fragmentos.

Ângelo Moscariello, em *Como Ver um Filme*, sustenta esta afirmação referindo que: “O espaço fílmico é selectivo mas a percepção que temos dele é global. (...) O fragmento da realidade apresenta-se invariavelmente na sua totalidade.” (69), o que constitui um microcosmo que encerra essa realidade. De facto, somos postos perante uma realidade visível no ecrã que é equivalente à que se viveu no período histórico a que se pode reportar a obra cinematográfica que nos mostra e demonstra, testemunha e, por vezes, ajuíza um percurso, através de um espaço restrito e de um número de intervenientes limitado.

Cem anos após o seu aparecimento, através da câmara de filmar, continua a apropriar-se do quotidiano, conferindo-lhe importância, sitiando a vida e surpreendem-a sob os ângulos mais variados e emocionantes, permitindo-nos a ilusão ou a magia de participarmos das coisas simples ou grandiosas da existência. Ela observa, atentamente, as personagens e espelha-as no ecrã nas suas formas e aparências, desnuda-as e introspecciona-as, remetendo o espectador para o mais íntimo dos seres humanos ficcionados na obra cinematográfica, porque “A câmara é, ao mesmo tempo, um microscópio e um espelho mágico.” (Agel 1963:8).

Num processo universal, o cinema projecta as nossas aspirações, receios, desejos que, num processo complexo de projecção-identificação que absorve e percebe a intensidade da vida, de forma subjectiva, desenvolve em nós estados de alma ao ponto de participarmos afectivamente sobre a nossa própria entrada em cena. Daí que a forma como interpretamos o filme seja sempre subjectiva. Numa procura incessante de verosimilhança com a realidade, entra no nosso imaginário, transportando-nos, embora de forma ficcional, para as nossas necessidades afectivas e racionais, cujas tendências dominantes são determinadas por linhas de força culturais. Nesta perspectiva, o filme recria a realidade numa linguagem que lhe é própria, através da sua dimensão dinâmica encadeada

narrativamente, por um argumento, uma planificação e um enredo que se torna um discurso lógico.

A verosimilhança obra cinematográfica com a realidade, propicia a sua utilização como meio de propaganda. e constitui um agente da história, da sociedade e da cultura que lhe subjazem. Todavia, porque é um meio de comunicação de massas pode ser, de igual modo, consequência de consciência social dos indivíduos mais esclarecidos.

Por outro lado, a necessidade de auto-conhecimento e do conhecimento da vida e do mundo podem constituir, de forma similar, motivações de entidades de indivíduos de grupos ou de classes sociais para transmissão dos seus valores, ideais ou pontos de vista.

No domínio das relações sociais, o filme pode constituir, do mesmo modo, um objecto de reflexão e de análise sendo um instrumento de função didáctica de grande eficácia, quer ao nível da psicologia social, das chamadas mentalidades ou do imaginário, quer das articulações destas com a ideologia e com as relações sociais de uma determinada sociedade.

O filme constitui um produto histórico e social determinado que, numa dialéctica real/irreal, exprime uma determinada realidade histórica, social e cultural, proporcionando-nos a possibilidade de “ver” as imagens que o filme nos apresenta, mas, sobretudo, de “ler” essas imagens com se de um romance se tratasse.

Os nossos olhos seguem os ângulos de câmara que penetram no mais íntimo pensamento e sensações das personagens, nos seus comportamentos, levando-nos a uma experiência visual espantosa que nos desperta para as vidas adormecidas e ensombradas pelo conformismo a que a azáfama quotidiana dos nossos dias nos conduz. Segundo o realizador, ensaísta e crítico de cinema, Eduardo Geadá, em *Estéticas do Cinema*, “ O cinema, se por um lado nos faz perceber melhor as necessidades da vida, leva, por outro, a abrir um campo de acção imenso e insuspeitado.” (Geadá 1985:35)

### 1.4.2. Cinema *versus* Literatura

Considerando que “O filme é um recurso particular e insubstituível que toma de assalto os indivíduos e suas razões, envolvendo-os na trama do real.”<sup>70</sup>, esta afirmação poderia levar-nos a confundir cinema com literatura à qual subjaz, de igual modo, a ideia de discurso narrativo intencional de comunicação envolvente e poderosa. Ambos procuram atingir uma meta similar que se insere na substância da expressão que, contudo, é diversa, mas, “aos diferentes procedimentos «escriturais» que regem a produção de sentido na tela e na página, mantém-se, contudo, inalterada a tensão efabuladora comum que faz mover a máquina de filmar e a pena.” (Moscariello 1985:51)

No filme lidamos, sobretudo, com a imagem, mas importa, também, ter em conta o ponto de vista do realizador e do argumentista, o espaço da narrativa fílmica e o tempo em que ela é apresentada, que é o presente onde o passado e o futuro com ele coexistem.

O romance “consiste numa narração escrita de um acontecimento unitário expresso na primeira ou na terceira pessoa. Isto significa que o ponto de vista adoptado pelo romancista pode ser «subjectivo» ou «objectivo», consoante decida identificar-se com a personagem narrante ou com a acção exterior.” (Moscariello 1985:52). O espaço do romance é um lugar puramente abstracto ligado à capacidade evocadora das palavras utilizadas e no grau de sensibilidade linguística que o leitor possui, o que tem que ver com o facto do código verbal se basear em signos arbitrários e convencionais relativamente aos objectos designados. A categoria do espaço-tempo cinematográfico é autónoma em relação à que intervém na narrativa escrita, pois é consubstanciada no guião, o que não se verifica no romance.

---

<sup>70</sup> Jorge Nóvoa. “Apologia da Relação Cinema-História.” 11 Jun 2005. <<http://www.oohodahistoria.ufba.br/01apolog.html>>

Por sua vez, o texto literário é plural, isto é, engloba em si um complexo sistema de vários sistemas de signos. Tem que existir uma transformação para que se efectue a comunicação de signos comuns ao emissor e receptor, para que este os decodifique. Na linguagem cinematográfica, numa perspectiva semiótica também existem uma série de códigos, como acontece na linguagem literária. Todavia, a componente icónica do signo ocupa no cinema um lugar de destaque, pois a imagem e a justaposição das imagens adquire uma função sígnica. A linguagem cinematográfica assemelha-se à linguagem literária pela multiplicidade de códigos e pela sua pluralidade. Por estas razões, o cinema recorre com frequência ao romance para dele retirar ideias, fazendo transposições cinematográficas de textos literários. O cinema inspira-se no romance mas o oposto também se verifica, embora com menor frequência.

Nesta situação, o romancista apropria-se de técnicas de narrativa da linguagem cinematográfica procurando, à semelhança do filme, criar no leitor imagens ficcionadas de representação da realidade, utilizando a especificidade da linguagem escrita para narrar uma história, pois no romance a matéria não é a imagem visual. A relação intersemiótica dos filmes com textos literários é similar, uma vez que em ambos, se narra ou representa uma história. Os dois reflectem, com mais ou menos acuidade, a história, a sociedade e a cultura do seu tempo.

Assim sendo, são documentos sócio-culturais de importância relevante. A realidade-ficção do cinema promove leituras e interpretações das camadas sociais e pode constituir um veículo de ideologias formadoras das grandes massas da população, objectivos que o romance pode igualmente almejar. Sendo que o cinema pode, em consciência, ser considerado um meio privilegiado de comunicação de massas, que envolve pela imagem, o espectador e mais facilmente o influencia.

### 1.4.3. O Cinema ao Serviço do *Establishment*

#### 1.4.3.1. *The Hollywood Ten*

Se considerarmos que o cinema pode constituir um poderoso meio de propaganda da ideologia dominante, ou, por oposição, um instrumento eficaz de a combater, devido ao poder avassalador que exerce sobre a opinião pública, julgamos oportuno destacar e reflectir sobre os diferentes papéis que este tem desempenhado na sociedade. Referiremos, em particular, o cinema de Hollywood, na década de 1950, uma vez que o objecto da nossa análise é uma obra cinematográfica que se reporta a este período histórico.

McCarthy procurou garantir todas as frentes, exercendo, do mesmo modo, uma enorme pressão sobre a indústria de entretenimento, em especial a televisão e, sobretudo, o cinema. Apesar de famosa, esta fábrica de sonhos, foi na época McCartista, palco de um dos cenários mais dramáticos da História do cinema americano. O clima de delação que se vivia no país conduziu à deterioração das relações sociais e atingiu camadas diversificadas da sociedade americana, organismos privados e públicos. A indústria de entretenimento, com realce para o cinema de Hollywood, foi, também, afectada por esta política que exerceu uma profunda e nefasta influência neste campo, através da *The House Un-American Activities Committee, H.U.A.C.* Este organismo, criado em 1938, pela Câmara dos Representantes, tinha como objectivo neutralizar ou destruir as organizações que agissem na clandestinidade ao serviço de países estrangeiros, eclodiu de novo na década de 1950, recebendo denúncias de infiltrações comunistas em Hollywood, o que serviu de pretexto para perseguir e acusar actores, argumentistas e realizadores.

Organizações como a *Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals*, liderada pelos actores Sam Wood e Gary Cooper, disponibilizou à Comissão de Actividades Anti-Americanas, H.U.A.C., à subcomissão do

Senado Americano, presidida pelo republicano Parnell Thomas, uma lista com centenas de nomes de profissionais do cinema que seriam, em sua opinião, responsáveis por uma propaganda comunista que subvertia o cinema de Hollywood.

Na posse de delações e com o apoio, inclusive, de actores de Hollywood, este comité procedeu à intimação de quarenta e três profissionais de cinema, tendo dezanove testemunhas recusado colaborar com as comissões de inquérito, apelando ao *First Amendment of the Constitution of the United States of America*, garantia da liberdade de opção política ou religiosa nos Estados Unidos da América. René Veillon Olivier, autor de vários livros sobre cinema, argumenta que:

Os anos cinquenta (...) cavam na história do cinema norte-americano uma profunda fractura. Hollywood no apogeu do seu poderio, encontrava-se mergulhada, com as primeiras audiências da Comissão de Inquérito às Actividades Antiamericanas (...) numa grave crise de confiança. (Olivier 1985: 11)

Na sequência desta tomada de posição, estes profissionais do cinema foram submetidos a interrogatórios que tiveram lugar em Washington. Contudo, apesar dos riscos em que incorriam, algumas estrelas de cinema da época, lideradas por uma comissão de apoio mobilizada pelos realizadores William Wyler e John Huston e pelo escritor Philip Donne, estiveram presentes durante estes interrogatórios procurando demonstrar a sua indignação quanto aos métodos repressivos e inquisitórios perpetrados pela H.U.A.C.

Um dos actores indiciados neste processo, John Howard Lawson, acusou a H.U.A.C. de violar os direitos dos cidadãos e atentar contra os princípios básicos da democracia americana. Este grupo de profissionais de cinema ficou conhecido como *The Hollywood Ten* e era constituído por: Alvah Bessie, Herbert Biberman,

Lester Cole, Edward Dmytryk, Ring Lardner, Jr, John Howard Lawson, Albert Maltz, Samuel Ornitz, Adrian Scott, Dalton Trumbo. Estes profissionais consideravam o cinema um veículo de mudança e acreditava que a sétima arte detinha um papel fundamental na transformação do mundo, o que justificava a sua intervenção na defesa dos cidadãos através de filmes que privilegiavam causas sociais e políticas e evidenciava os problemas das classes mais desfavorecidas.

A H.U.A.C. definiu, também, o que considerava antiamericano, demonstrando um nacionalismo dogmático, pouco aberto ao americanismo moderno, consequência da expansão industrial e financeira do pós-guerra, realçando com esta atitude, as raízes ideológicas profundas que se prendem com a mentalidade puritana, agrária e patriarcal que foram responsáveis por um tradicionalismo retrógrado que os adeptos do McCartismo procuraram fazer prevalecer.

Este organismo considerou antiamericanos filmes cujas personagens reflectissem as injustiças ou os descontentamentos provocados por uma nova ordem e por uma sociedade em ebulição. Deste modo, não eram consideradas patrióticas obras cinematográficas que referenciavam congressistas desonestos, soldados desiludidos, vilões ricos. As alusões às injustiças sociais, aos erros do sistema político e financeiro instituído eram reprimidas, permitindo-se apenas a apologia das virtudes do capitalismo em ascensão e da política do regime.

Neste contexto, cinquenta membros da *Associação de Produtores de Cinema* realizaram uma reunião da qual saiu a Declaração do *Astória*, que instituiu as listas negras e obrigava os profissionais de cinema e retratarem-se como anticomunistas ou arrependidos. Na sequência destas medidas, os informadores proliferaram e a desconfiança instalou-se. Os Dez foram confinados ao isolamento e os argumentistas de esquerda foram afastados pela *Associação de Argumentistas*<sup>71</sup>.

---

<sup>71</sup> Esta associação colaborou com o regime disponibilizando os seus ficheiros.

Em consequência desta política, a *Motion Picture Association of America*, divulgou, através da imprensa, as razões impeditivas de contratação empresarial Hollywodiana que se prendiam com suspeitas de actividades subversivas ou recusa de colaboração com a H.U.A.C., bem como a não prestação de juramento de lealdade ao governo federal. Deste modo, o cinema de Hollywood foi um espelho da situação política nacional e internacional que se vivia nos anos de 1950.

Este ataque à indústria cinematográfica deixou marcas tão profundas que levaram realizadores como Elia Kazan a fazer depoimentos e denúncias, apesar do enorme prestígio de que desfrutava e tivesse estado filiado no Partido Comunista americano e realizado, de 1949 a 1952, oito longas-metragens, fazendo referência, embora de maneira cautelosa, a problemas e conflitos como o racismo, o anti-semitismo, a corrupção e a saúde pública.

Este realizador teve uma atitude controversa, deixando perplexas as forças antagónicas deste período histórico. As contradições com que se defrontou a sociedade americana em geral chegaram, inclusive, ao comportamento individual de cidadãos e figuras públicas, o que reflecte a confusão e a perturbação da própria sociedade. Walt Disney, figura de destaque do meio cinematográfico, também consta da lista de delatores.

Em 1954, o país assistiu, pela televisão, a audiências de cidadãos promovidas pelo Senado, nas quais estiveram presentes, ao serviço do regime, senadores como Ronald Reagan e Richard Nixon, membro da HUAC. René Veillon Olivier sublinha, a propósito desta questão:

A retransmissão pela televisão dos depoimentos dos actores, realizadores e produtores convidados a testemunhar sobre a influência comunista nos meios cinematográficos condenou um mundo mítico a um ritual de humilhação do qual ele saía diminuído. Esta encenação contribuiu (...) para denegrir o sistema de Hollywood.” (11)



Argumentistas como John Howard Lawson procuraram minimizar esta crise organizando grupos de pressão, com vista à criação de filmes de vertente social progressista, mas sem resultado, pois a apetência por cenários de fantasia povoados de estrelas de cinema sobrepunha-se ao interesse pela luta ideológica, o que deixava expressa a consecução dos objectivos de McCarthy nesta área.

O Senador soube utilizar com inteligência e mestria os meios de comunicação e a indústria cinematográfica para lutar contra a ideologia marxista, bem como a necessidade da sua erradicação, sob pena do país se ver confrontado com o perigo da institucionalização da subversão. O senador serviu-se destes meios para fazer a propaganda do regime, transformando-os em formas redutoras da liberdade e da democracia e instrumentos de coacção e delação. Muitos cidadãos foram coagidos a testemunhar contra os alvos da denúncia efectuada, pois caso não colaborassem eram incluídos na referida lista. A situação que se vivia constituiu uma violação dos direitos dos cidadãos e não foi tolerada por muitos americanos que abandonaram o país, como o actor Charlie Chaplin.

#### 1.4.4. Filmes do Decénio

A máquina de repressão McCartista procurou, não só erradicar as representações fílmicas de crítica social ao regime, como também distrair com banalidades a população americana e alheá-la da realidade, fazendo renascer e redimensionando a Fábrica de Sonhos de Hollywood dos anos 1920, que foi posta ao serviço do *establishment*.

O *Hays Code*<sup>72</sup>, apropriado por Joseph McCarthy, contribui para uma situação complexa do cinema americano da década de 1950, com consequências

---

<sup>72</sup> A Comissão Cinematográfica de Chicago submeteu, em 1929, ao presidente da *Association of Motion Pictures Producers, Inc.*, Will H. Hays, um projecto de auto-censura que tinha por objectivo interditar temas considerados antipatrióticos ou atentatórios da moral e dos bons costumes. Denominado *Hays Code on The Motion Picture Production Code*, foi aprovado em 1934 e instaurada a censura camuflada nas instituições cinematográficas.

nefastas para a sétima arte. Nas palavras de Gaston Hanstrate: “Uma intensa perturbação (...) da produção (sobretudo independente) vai mostrar os seus reflexos.” (Hanstrate 1992:46 / 47).

Há uma tendência para investir no *filme noir*, na medida em que este tipo de representação fílmica se presta a interpretações sociais ou psicanalíticas ligadas à situação vigente, razão pela qual se integra nas obsessões temáticas dos realizadores Fritz Lang, Howard Hawks e Alfred Hitchcock que fizeram dele um veículo privilegiado de sobre-significações específicas. Este tipo de filme presta-se a exercícios de dialéctica e acompanha o espírito da Guerra-Fria no seu anticomunismo. Realizadores como Samuel Fuller e Elia Kazan utilizam a estética do preto e branco, característica deste género, e procuram colar-se à realidade sócio-política que o inspira. Estes realizadores também colaboraram com a política anticomunista e o filme *Pick-Up on South Street*, de Fuller, de 1953 e *Panic in the Streets*, de Kazan, de 1950, são exemplos do *filme noir* posto ao serviço do regime. Do mesmo modo, o filme *Sunset Boulevard*, realizado por Billy Wilder, em 1950, é representativo desta corrente, na medida em que, “Follows a number of conventions of film noir, using voice-over narration and flashback and centering on a possessive, hysterical, sexually devouring heroine and a morally ambiguous hero.” (Ross 2002:226)

Também o *western* é posto ao serviço da Administração norte-americana e proliferou neste período histórico. Filmes como *Rio Bravo*, realizado por Howard Hawks, em 1959, constituem um exemplo de como o *western*, ao contrário do *filme noir*, explorou a cor com muita eficácia e preencheu o ecrã, de movimento, povoando o imaginário das audiências da época, sendo recebido, de forma entusiástica, pela população. Abriu a introspecção associada à acção que favorecia explorações intelectuais e servia o regime desviando a atenção dos espectadores para essas questões, afastando-o da análise social e política que lhes cabia fazer como cidadãos.

O filme épico foi outro género fílmico posto ao serviço do regime, tendo a obra cinematográfica intitulada *Ben-Hur* (1959) do realizador Fred Niblo, constituído parte do “religious revival of the 1950s.” (226), na medida em que valorizava um herói homérico na luta contra os opressores.

O cinema de Hollywood soube, também, enfrentar o poder emergente da televisão. As salas de cinema tiveram de defrontar-se com uma diminuição significativa de espectadores, tendo-se esta situação reflectido no número de realizações cinematográficas a que Hollywood estava habituado. Desapareceram grandes firmas e aumentaram os realizadores independentes que, devido ao seu fraco poder económico, se implementaram melhor num mercado mais reduzido. Esta nova vaga de produção cinematográfica, nas palavras de Steven Ross: “Cheap genre films were produced to purge the Hollywood image of any taint of radicalism.” (226).

A comédia americana, que proporcionava um entretenimento despreocupado, fez um enorme sucesso tendo surgido filmes como *A Star is Born*, do realizador George Cukor, em 1954, *Singin' In The Rain*, de Stanley Donen em 1952. A comédia musical proporcionava lucros fabulosos e as salas de cinema estavam repletas de novo.

O cinema da década de 1950 constituíu, também, um veículo de transmissão da oposição ao regime, denunciando ou simplesmente, confrontando a violência com a imaginação, o interesse com a convicção. Neste contexto, Herbert Biberman, em 1953, realizou o filme intitulado *Salt Of The Earth*, que foi considerado, por muitos, como um dos filmes mais contundentes da época. Nesta produção cinematográfica, o realizador utilizou um estilo simples e eficaz ao serviço da clareza e uma dialéctica convincente, que tornou esta obra cinematográfica um modelo a seguir.

O popular actor Charlie Chaplin, além de ter legado à humanidade uma valiosa herança como actor, deixou-nos em dois filmes que realizou: o *Monsieur Verdoux* (1947) e *Limeligh -October* (1952) narrativas críticas ao McCartismo.

Todavia, existe um outro filme, que gostaríamos de destacar e que reflecte a corrupção que grassou no sector laboral, neste período histórico, nas docas de Nova Iorque. Trata-se de *On the Water Front*, realizado em 1954, por Elia Kazan. Esta representação fílmica trouxe, de novo, para o grande ecrã a preocupação do cinema americano pelas questões sociais e pela vida dos cidadãos. Esta obra cinematográfica, na forma ficcional que lhe é intrínseca, transmite-nos o ambiente de instabilidade e clientelismo em que os estivadores viviam, recriando a figura do herói inconformista, reflexo da sociedade da época. Opinião corroborada por Philip Davies na seguinte citação: “The 1950s saw the emergence of heroes who where anticonformists.” (Davies 1981:109) Apesar de ter sido alvo de críticas controversas e, por vezes, inflamadas que foram tecidas sobre este filme, *On the Waterfront* foi galardoado com doze nomeações e oito prémios na cerimónia dos Óscares de 1955 e foi considerado “at the time as a return by Hollywood to the real world.” (107) Todavia, este não seria o único filme que causaria inquietação e desconforto na América por referir situações de injustiça ou a repressão McCartista. Filmes como *High Noon* de Fred Zinnemann, de 1952<sup>73</sup>, *To Kill a Mockingbird*, de Robert Mulligan, de 1962, *The Front*, de Martin Ritt, de 1976,<sup>74</sup> são alguns exemplos desse mal-estar.

O cinema lançou, também, a moda do jovem rebelde, simbolizado pelo actor James Dean no filme *Rebel Without a Cause*, em 1955, e pelo actor Marlon Brando que usavam blusão de cabedal e *jeans*. O realizador Nicholas Ray transportou para o grande ecrã os sentimentos duma camada de jovens insatisfeitos, rebeldes e, por vezes, provocadores que povoaram a sociedade americana da época, afrontando a família tradicional e conservadora vigente e, sobretudo, a autoridade parental. O filme *Rebel Without a Cause* reflecte a raiva de uma camada jovem da população que, simplesmente, não queria continuar os estilos de vida dos seus antecessores. “Rebel Without a Cause was (...) about the

---

<sup>73</sup> Zinnemann é considerado uma alegoria anti McCartista.

<sup>74</sup> Esta é considerada uma comédia satírica bem interpretada por Woody Allen, sobre as listas negras da era McCartista..

anger of John Stark (James Dean) towards his middle-class parents and the world.” (Ross 2002:232).

Considerado um filme único no panorama cinematográfico da época, a sua qualidade reside, sobretudo, no estilo utilizado, na excelente representação do actor James Dean e no seu argumento. Nicholas Ray consegue transmitir a tensão e a fúria destes jovens turbulentos. Steven Ross sustenta as nossas afirmações ao referenciar algumas das técnicas utilizadas que, em seu entender, visam evidenciar esta turbulência, na seguinte citação:

Ray uses a variety of camera angles, a dislocated mise-en-scène, tight close-ups, point-of-view shots, intense color, and rapid, turbulent cutting to successfully project the tension, anger and sense of almost metaphysical alienation that permeates the film. (232)

Em termos narrativos, esta produção cinematográfica reconstrói as causas da agitação juvenil da época, que assentam na instabilidade, conflito, hipocrisia, falsa felicidade das famílias da classe média alta, bem como a sua incapacidade de comunicar e compreender a geração mais nova. Para além disso, critica, também, o preconceito existente na relação pai e filha, que considerava a expressão dos afectos pouco adequada logo que a puberdade das raparigas se assumia. Da mesma forma, o filme *Blackboard Jungle* (1955) de Richard Brooks reflecte esta realidade, no entanto, o enfoque é dado à tensão social.

*A Streetcar Named Desire* do realizador Elia Kahan, de 1951, estabelece, do mesmo modo, uma estreita relação com os problemas dos jovens rebeldes deste período, pela forma como dele transcorre um drama de cariz fortemente sexualizante, num desafio à mentalidade conservadora da época, traduz o a entusiástica onda de consumismo que se vivia

Por perfilharmos da opinião de René Olivier, deixamos expressa a seguinte citação, que, em nosso entender, define o percurso e a escolha de um gigante que

se redimensionou e renasceu, resistindo às ideologias e aos governos, abarcando todas elas, ficcionando-as incisiva ou subtilmente, continuando a deter o papel privilegiado que lhe cabe como meio de comunicação de massas, para além de constituir um reflexo de vivências e políticas sociais e culturais de épocas e acontecimentos:

Toda a história do cinema norte-americano, se reconheceu ali [Hollywood] no bulício dos estúdios, seguindo o seu próprio caminho, obedecendo às suas regras próprias e oferecendo-se às contradições da época para melhor as transformar em ficções que por si próprias se revelam.” (Olivier 1985:13)

O período de psicodrama ideológico McCartista utilizou, primorosamente, a mais poderosa *entertainment industry*, o cinema, ao serviço da sua ideologia. De acordo com René Veillon Olivier:

Hollywood foi assim, nos anos 50, uma formidável máquina de sofrer e interpretar as dúvidas que nasciam da guerra fria, restituindo-lhes o seu lugar numa continuidade de história cuja imagem se ia formando. O paradoxo do cinema dessa época consiste em pertencer simultaneamente ao seu mito e à história da sua crise, sem que um destes termos possa ser dissociado do outro. (13)

Como podemos constatar o cinema desempenha, neste período, um papel controverso, reflectindo os conflitos da sociedade americana, servindo ou denunciando o regime. Os seus mentores foram utilizados pelo governo, perseguidos ou ostracizados. As realizações cinematográficas da época contribuíram para a manipulação, sobretudo da classe média e classe média alta, mas também reflectiu uma subcultura juvenil emergente assente na revolta, na rebeldia, no inconformismo e no descontentamento de diversas camadas da

população. Pelo que ficou expresso constatamos que, apesar de todas as vicissitudes pelas quais passou, a produção cinematográfica traduziu as contradições da época e sobreviveu continuando a ser um vigoroso meio de comunicação.

Abre-se aqui um parêntese para referir que foi feita uma breve análise à forma como o cinema da época contribuiu para uma melhor compreensão da sociedade da década de 1950, nas suas contradições, insensatez ou arrojo, pois, é nossa convicção, que esta abordagem nos auxiliará a analisar e interpretar com mais rigor o filme *Dead Poets Society*.

## **CAPÍTULO II**



*O Captain! My Captain! our fearful trip is done;  
The ship has weather'd every rack, the prize we sought is won;  
The port is near, the bells I hear, the people all exulting,  
While follow eyes the steady keel, the vessel grim and daring:  
But O heart! heart! heart!  
O the bleeding drops of red,  
Where on the deck my Captain lies,  
Fallen cold and dead.*

*Leaves of Grass* (1900)  
Walt Whitman (1819–1892).

*Two roads diverged in a yellow wood,  
And sorry I could not travel both  
And be one traveler, long I stood  
And looked down one as far as I could  
To where it bent in the undergrowth;  
(...)  
I shall be telling this with a sigh  
Somewhere ages and ages hence:  
Two roads diverged in a wood, and I,  
I took the one less traveled by,  
And that has made all the difference.*

*The Mountain Interval*  
Robert Frost (1874–1963)

## Capítulo II – Abordagem Ficcional de uma Realidade Sócio-Cultural

### 1. Realização e Argumento da Obra Cinematográfica - Concepções

A linguagem universal do cinema envolvente e multifacetada, está sempre consubstanciada no ponto de vista do realizador, que nela deposita o seu empenho e arte, oferecendo ao espectador a magia da sua obra.

O filme *Dead Poets Society* encerra a grandeza de uma obra de ficção na qual Peter Weir depositou o seu saber, as suas convicções, as suas preocupações e o seu engenho, enquanto cineasta. Esta obra tomou forma através de uma produção em estúdio, que juntou uma equipa de realização e produção que soube dar vida própria ao argumento original de Tom Schulman. Com efeito, a Touchstone Pictures apresenta-nos o produto da realização feita por Peter Weir à qual se juntou a produção de Steven Haft, Paul Junger Witt, Tomy Thomas, a fotografia de John Sean, a banda sonora de Maurice Jarre, o design de Wendy Stites, numa edição de William Anderson e o desempenho de variados actores dos quais se destaca Robin Williams.

A este realizador estão ligados filmes de renome que têm deixado repletas as salas de cinema. Das produções de Peter Weir transcorre a grandeza da sétima arte pela forma como soube conferir cor à tristeza da amargura, ao júbilo da alegria, à contemplação do belo, ao horror da morte; movimento à natureza, aos espaços, ao homem; som ao cantar dos pássaros, ao ribombar das tempestades, ao bulício das cidades, à violência da contestação e da revolta, à quietude dos momentos íntimos. Nas suas obras resplandece a arte da comunicação visual, na contundência dos seus propósitos, na beleza das suas imagens, na magnificência das palavras que dão voz às suas mensagens, num diálogo intenso e permanente com a audiência que os acolhe com entusiasmo.

Pensamos que o realizador Peter Weir pode ser inserido no universo das figuras notáveis da realização cinematográfica, que, à semelhança dos seus

homólogos, transformaram o grande ecrã numa obra de arte viva magnífica, deixando o espectador perplexo e maravilhado com as suas obras. A sua origem australiana e o desejo de vingar o cinema australiano no estrangeiro, conduziram-no à busca das raízes europeias, na década de 1960, que estão na base da identidade cultural australiana e dos conhecimentos da cinematografia europeia. Durante a sua permanência na Europa contactou com as características do *art film* europeu, também conhecido como *filme d'auteur*, que iria influenciar sobremaneira a sua carreira como realizador.

Muitas das produções de Peter Weir integram características do filme *d'auteur*, pelo que é considerado por muitos críticos de cinema como *auteurist*. Apesar de não concordar com esse epíteto, como podemos verificar através da afirmação: “Weir dislikes being labeled an auteur” (Rayner 2003:19)

Do mesmo modo, Weir não fica alheio ao *American film revision* de Hollywood, que se caracteriza, sobretudo, pelo facto de ser um filme comercial vocacionado para o êxito de bilheteira, pela forma como entusiasma as grandes audiências. Os seus filmes combinam as características do cinema popular com a arte da subversão fílmica, cujas expectativas se assemelham às do filme popular, recorrendo a uma cinemática simples e de entretenimento.

As características do cinema de Hollywood pesam, também, na produção fílmica deste realizador pela forma como a narrativa onisciente subordina as considerações espaço/temporais às exigências da lógica narrativa, onde os protagonistas têm uma meta a atingir. Este estilo narrativo é sinónimo do sistema clássico de um grande número de filmes de Hollywood, particularmente os comercialmente bem sucedidos. O sistema narrativo clássico de Hollywood desenvolveu os princípios básicos que caracterizam a literatura popular e o teatro do século XIX que, por sua vez, já haviam sido influenciados por elementos éticos e expressivos do melodrama teatral do final do século XVIII, em França e princípios do século XIX, em Inglaterra e permaneceu no cenário fílmico de Hollywood por mais de setenta e cinco anos.

The classical system has remained the dominant narrative paradigm in Hollywood for more than seventy-five years. And it is this remarkable stability and uniformity of Hollywood narration (...) that characterizes its classissism. (McFarlane and Mayer 1992:17)

O realizador foi influenciado por esta longa tradição do cinema de Hollywood, o que está patente nas suas produções. Todavia, os seus filmes não apresentam apenas características desta escola pois concilia, admiravelmente, o cinema de Hollywood clássico, o “Hollywood genre cinema (origin of film authorship) and European auteurism (the genesis of film artistry)” (Rayner 2003:8), num todo harmonioso, sendo considerado por muitos críticos de cinema, também, como *author*<sup>75</sup>. Contudo, distancia-se desta perspectiva de exclusivo *author*, na medida em que, embora seja seu objectivo realizar filmes de sucesso e com êxito de bilheteira, Weir apresenta, nas suas realizações cinematográficas uma unidade estilística na qual os conceitos de *auteurism* europeu e americano convergem e se revêem.

Das obras de Peter Weir transcorrem, ainda, as marcas de influências de cineastas conceituados com destaque para Alfred Hitchcock, em filmes como *The Last Wave* (1977) e *The Plumber* (1979). Stanley Kubrick e Roman Polanski inspiram-no na realização de *Homesdale's* em 1971, tal como Joseph Losey, Akira Kurosawa e Ingmar Bergman. A obra cinematográfica *Picnic at Hanging Rock* (1975) relembra o filme de Losey, realizado em 1970, intitulado *The Go-Between*, ou *The Witness* (1985) que se inspira em *Seven Samurai* realizado por Kurosawa em 1954.

---

<sup>75</sup> Realizadores americanos são frequentemente identificados como *authors/ auteurs*, não pelas características de *auteurism* de origem europeia, mas pelo seu estatuto em termos financeiros, isto é, pelo êxito comercial que os seus filmes obtêm e pela sua capacidade de promover uma obra cinematográfica.

As representações fílmicas de Weir traduzem a sua origem australiana nas características do *Australian film revival*, que constitui parte de uma trajectória de produção cultural australiana, em que o cinema se inclui, no período que se seguiu à Segunda Guerra Mundial. Esta escola caracteriza-se, nas décadas de 1970 e 1980, pela recusa frequente em desenvolver aspectos do cinema clássico, em especial a sua tradição melodramática que dá ênfase à continuidade e cria protagonistas com meta orientada, onde o centro das expectativas é o *clímax*.

Nestes dois decénios, o cinema australiano procurou redescobrir um público popular e de elite, impor-se no estrangeiro e realçar o mérito e a qualidade cinematográfica dos seus autores. Weir, logo no início da sua carreira, preocupou-se em divulgar a cultura e o cinema australianos no estrangeiro. O realizador contribuiu para o renascimento do cinema australiano através das imagens intrigantes, evocativas e transcendentais do seu país, que tiveram um enorme impacto em espectadores ávidos de cenários de regiões e culturas esquecidas pelo *cinema mainstream* no estrangeiro.

O filme *Picnic at Hanging Rock* realizado em 1975, na Austrália, foi considerado um contributo de Weir para o renascimento do cinema australiano dos anos de 1970. Esta obra cinematográfica foi a única que rejeitou as narrativas convencionais do sistema clássico em favor do *art film* europeu. Weir substituiu as técnicas do sistema clássico em que o *suspense* é substituído por metas definidas, desenvolvendo motivação e coerência, e resolvendo tensões que se percebem logo no início de *Picnic at Hanging Rock*, por outras mais consentâneas com o *art film* europeu. A abordagem de Weir privilegia os sons, pormenores e imagens, com o objectivo de as evidenciar. O final do filme deixa ao espectador alguma ambiguidade que é característica do *art film*, pela forma não conclusiva com que encerra esta obra. Estes aspectos caracterizam o cinema australiano da década de 1980, principalmente a partir da realização deste filme. Nas palavras de Brian McFarlane and Geoff Mayer: “In the 1980s (...) the Australian cinema, at least since *Picnic at Hanging Rock*, has frequently tried to

assimilate the characteristic ambiguity and ‘open’ endings of the art-cinema with the basic appeal to the classical narrative form. (McFarlane and Mayer 1992:104)

Este filme granjeou-lhe fama e reconhecimento internacional, razão pela qual fez a sua transição para Hollywood, mantendo, contudo, a sua forma experimental e artística de fazer cinema. *Picnic* é considerado um filme de arte e de entretenimento que recria a história australiana utilizando fontes literárias que dão credibilidade à maturidade cultural do país. Deste modo, Rayner considera que: “Picnic may have set in motion the cycle of period films that gave Australian film a known unremarkable international name.” (Rayner 2003:86) e, ainda, que: “Picnic at Hanging Rock remains the film with which Peter Weir’s name is most closely associated and maintains its place as one of the keystones of the Australian film revival.”(59)

As características do *Australian film revival* patentes em *Picnic* reflectem-se na sua obra cinematográfica, em geral, sendo Weir considerado um dos melhores realizadores da actualidade, tanto na Austrália como em Hollywood.

A profusa diversidade de influências que assimilou, enriqueceram o seu desempenho e contribuíram para a qualidade do seu trabalho. Na opinião de Jonathan Rayner: “His career is marked by a European brand of art-film auterism, based on personal writing and visual expression, in Australia, and by an American brand of auterirsm, based on genre revision, in Hollywood.” (12)

O seu estilo idiossincrático, a sua versatilidade em modificar géneros facilitou o seu ingresso em Hollywood no início da década de 1980, o que não o afastou dos seus objectivos enquanto realizador. Weir continua a imprimir nos filmes que realiza o seu cunho *sui generis*, profuso de intertextualidade de “mixture of modes post modern criticism of artistic and social constructs the outscript the ideological confines of the Australian revival.” (Rayner 2003: 15) e fazem deste cineasta uma referência do cinema australiano e americano contemporâneo. Ainda segundo Rayner:

Weir emerges as an old-style Hollywood auteur; revising genre by injecting personal style and subject matter. Working with genre materials in unconventional way, from outside as an Australian director and from inside as a Hollywood filmmaker, Weir evinces the potential rephrasing and redirections of American cinema that is open to audiences and artists. (15)

Para além destas razões, outras contribuem para o êxito dos seus filmes e prendem-se com as preocupações sociais que deles emanam e a sua forma individual e única de realização. A forma de narrativa aberta que transparece nas suas produções, as intenções pertinentes ou alusivas que nelas imprime, a estrutura, a iluminação, despertam o interesse de críticos cinematográficos. As temáticas dominantes das suas obras estão relacionadas com “the dangers of conformity within an authoritarian establishment and the difficulty of individual action.” (25), por isso, os seus heróis são, por vezes, indecisos e inseguros.

Weir apresenta-nos, com frequência, uma análise impiedosa da sociedade e da família americanas visível através das suas narrativas, como se pode constatar na obra *The Films of Peter Weir*, de Rayner, quando este afirma que o realizador faz uma “unsparing analysis of American family, society and film institutions, reusing genre in the light of current sociological concerns.” (15)

Peter Weir promoveu diversos actores<sup>76</sup> a quem atribuiu papéis de heróis carismáticos, em constante conflito interior, característica que o distingue e o insere como intérprete das “inner lives of men.”<sup>77</sup> As personagens de muitos dos seus filmes debatem-se com frequência entre o conformismo (que facilita a integração social, mas anula a afirmação individual) e o desejo de realização pessoal, dando liberdade aos sentimentos e às sensações mais íntimas do ser

---

<sup>76</sup> Harrison Ford, Mel Gibson, Jim Carrey, Robin Williams, por exemplo.

<sup>77</sup> Experiências e sentimentos íntimos individuais, muito ao gosto dos transcendentalistas e dos escritores da *Beat Generation*.

humano. Nos seus filmes<sup>78</sup>, Weir abordou, de forma peculiar, as temáticas que lhes estão subjacentes, deixando a sua visão dos factos de uma forma que tem granjeado a atenção de grandes audiências. Nas palavras de Rayner “Weir establishes his own visual and thematic hallmarks.” (8).

A popularidade internacional de realizador transcorre não só do facto de ter conseguido compatibilizar as aspirações do *Australian film revival* com as tendências contemporâneas do cinema americano que apontam para o *genre revision film*, como também as características do filme de autor/arte europeu.

Em 1989, após a realização de diversos filmes, Peter Weir retoma a temática de *Picnic at Hanging Rock* em *Dead Poets Society*, abordando o sistema educativo e, através dele, a sociedade. Em ambos os filmes, Weir apresenta ao público um grupo de jovens ávidos de inovação, que, numa expectativa tensa, desafiam o *status quo* através da influência da força mística, no primeiro filme, e de um professor entusiástico e pouco convencional, no segundo. *Dead Poets Society* situa-se numa convergência entre o *European art film* e o *American film revision*, na medida em que esta obra pode ser vista como uma produção artística e comercial ao mesmo tempo. O realizador apresenta-nos, de forma ficcional, uma das temáticas da sua preferência (talvez em resultado da frequência de um colégio privado tradicional, enquanto jovem), a instituição escolar e a educação, utilizando-as para retratar a sociedade americana da década de 1950. Desta produção transcorre um sistema educativo conservador suportado nos valores da família nuclear da época.

Através do filme *Dead Poets Society*, o realizador estabelece com o espectador uma relação de cumplicidade, partilhando com ele os seus pontos de vista, transmitindo-lhe as suas mensagens, deixando em aberto um espaço de reflexão numa siombiose de cor, movimento, palavra e acção.

---

<sup>78</sup> *The Cats that ate Paris* ( 1974 ), *the Last Wave* ( 1977), *The Plumber* ( 1979 ), *Gallipoli* (1981), *The Year of Living Dangerously* ( 1982 ), *The Witness* ( 1985 ), *The Mosquito Coast* ( 1986 ), *Green Card* ( 1990 ), *Fearless* ( 1993 ) e *The Truman Show* ( 1998 )



Os seus métodos de trabalho, conciliando a arte cinematográfica com a literatura, a filosofia e a música, transportam o espectador para uma forma de representação fílmica distinta e de qualidade.

*Dead Poets Society* está consubstanciado num guião de Tom Schulman, cujo trabalho prima pela persistência e pelo rigor na construção da história, das personagens e diálogos espontâneos.

Para este argumentista, oriundo do Tennessee, cuja formação foi adquirida na escola de cinema, *USC Film School* de Los Angeles, a qualidade de um guião só é alcançada quando o seu criador acredita, de facto, na história que o preenche. “[You] really have to believe in the world of the story you’re creating.”<sup>79</sup>. Não obstante, este ponto de vista em relação à concepção do guião, Schulman considera que um dos maiores erros da sua carreira como argumentista, foi não se ter debatido, com convicção, por aquilo em que acreditava e ter cedido a pressões para alterar algumas das suas criações originais, “You have to get in there and fight for everything you believe in,” even if it gets you fired.”<sup>80</sup>, pois as modificações que são propostas, não raras vezes, alteram a essência do guião e prejudicam a criatividade do seu autor. Na sua óptica, o passado das personagens não é, na maioria dos casos, relevante e a ausência dessa informação cria uma aura de mistério que é importante incutir no argumento, razão pela qual afirma: “[We] don't need to know specifics (...) mystery is more interesting.”<sup>81</sup>

Para a criação deste guião, Tom Schulman, tomou como referência, Harold Clurman<sup>82</sup>, que, em sua opinião, constituía uma fonte inspiradora, capaz de acender uma chama impulsional e criativa, os seus professores ingleses e, sobretudo, o pai que lhe citava poesia, como se fosse semente de sabedoria.

---

<sup>79</sup> Tom McCurrie. “Dead Poets Society's Tom Schulman On The Art Of Surviving Hollywood”. 15 Março 2004. <<http://Www.Hollywoodlitsales.Com/Cf/Journal/Dspjournal.Cfm?Intid=2678>>.

<sup>80</sup> *Ibidem*

<sup>81</sup> *Ibidem*

<sup>82</sup> Figuram emblemática do teatro americano que viveu entre 1901 e 1980, ficou ligado ao New York City's Group Theater, onde dirigiu, entre 1953 e 1980, cerca de quarenta peças de teatro. Escritor e crítico de teatro apaixonado revigorou o panorama da arte dramática nos Estados Unidos.

Inspirado no idealismo político e artístico de Clurman e nos seus educadores, deu preferência às temáticas educativas na escrita de argumentos. De modo análogo à posição paterna na admiração que nutria pela poesia de Walt Whitman, utilizou-a, como veículo motivador e impulsionador do pensamento e criação individuais.

No guião para *Dead Poets Society*, cria uma personagem, o professor de Inglês, John Keating, que, à semelhança do pai do argumentista, “was always quoting poetry” aos alunos, a poesia de Walt Whitman, que percorre o argumento, dá-lhe o mote para a acção e para a mudança. Neste guião, através da referência ao poema “O Captain! My Captain!”<sup>83</sup>, Schulman deixa expressa uma intenção de protagonizar a personagem do professor, conferindo-lhe o papel de líder de um pequeno exército de alunos que almeja conduzir à liberdade e à democracia, no respeito pelo indivíduo, enquanto ser humano e cidadão, independentemente dos custos pessoais que a sua liderança possa acarretar. O poema de Whitman expressa a grandeza de um homem que, com a vida, resgatou a democracia de uma nação. Do mesmo modo, conferindo a Keating o papel de *captain*, Schulman atribui-lhe a tarefa de procurar repor os valores da liberdade e da democracia no seio de um grupo de alunos da década de 1950, através do poder que a poesia pode exercer sobre as “inner lives of men”, o que vai ao encontro dos objectivos de Peter Weir que se prendem com a mesma problemática. Deste modo, a poesia, calando fundo nos sentimentos e emoções dos alunos de Vermont, funciona como veículo estimulador e impulsionador da acção precursora da mudança.

O argumento que subjaz a esta realização fílmica apresenta-nos um retrato subtil da conflitualidade da sociedade americana dos anos de 1950, em que o transcendentalismo de Whitman se reviu na contra-cultura perpetrada pela *Beat Generation* inconformada. Pelo argumento de Tom Schulman perpassam estes contornos de conflitualidade, representando o colégio o poder instituído e o

---

<sup>83</sup> s.a.”Dead Poets Society: Final Script”.17 Sep 2004.<<http://www.impawards.com/weir/dps/script.html>>.

conformismo, o professor de Inglês a *Beat Generation* enquanto os alunos constituem a matéria-prima a ser moldada.

As palavras de Schulman que, na quietude da reflexão ou no bulício que transcorre da agitação e do conflito, se afirmam poderosas, quando ausentes, por que inconclusivas, asseguram ao espectador a interpretação dos factos *a posteriori*.

Tom Schulman e Peter Weir, numa simbiose de argumento e realização fílmica, fizeram de *Dead Poets Society* apanágio dos valores da democracia ocidental.

Este filme constituiu um dos maiores êxitos da temporada de 1989 e foi galardoado com o Óscar para *The Best Original Screenplay* e sendo, também, nomeado para os Óscares de *Best Picture*, *Best Director*, *Best Actor*, *Best Foreign Film Winner for César Awards, em França*, *Best Picture Winner for British Awards*, *Best Original Music Score for British Academy Awards*. Estas nomeações, bem como o Óscar concedido ao argumentista do filme, Tom Schulman, transformam *Dead Poets Society* num filme de referência para as gerações mais jovens.

## 2. Análise do Filme - Metamorfose de uma Tríade de Conflitualidade

Privilegiados pelo conforto do salão nobre do palácio das nossas aventuras imaginárias, percorremos as façanhas dos heróis, entramos nos horrores da guerra, nas fantasias de fadas e gnomos, no êxtase dos amantes, no sofrimento do renegados, na angústia dos ignorados, na miséria dos pobres, no fausto dos ricos, na insatisfação dos descontentes, na reflexão do homem que se questiona, na sociedade que o acolhe ou rejeita. O cinema transforma os mitos em aparentes realidades e transporta para o ecrã a alma humana em todas as suas facetas, deixando-nos a percepção de que a criatividade do ser humano é a sua própria essência.

Do universo de *Dead Poets Society* sopram ventos de mudança, gritam-se hinos à liberdade, cantam-se as paixões de vida feitas e colocam-se os dedos nas feridas profundas de uma sociedade enferma de democracia e de vontade própria.

Um véu nebuloso envolve as vidas monótonas de um grupo de rapazes, deixando na bruma as convulsões e as transformações de uma época marcada por um enorme retrocesso na vivência democrática do povo americano da década de 1950. De quando em vez, o véu levanta-se deixando-nos respirar os aromas da brisa suave, mas firme e nos conduz ao patamar do sonho, da utopia da felicidade e do desejo intenso de mudança, para logo de seguida, nos afundar no abismo do pessimismo que nos conduz à dor e ao sofrimento. Todavia, pela neve fria do Inverno perpassa e ecoa um grito de libertação que quebra amarras e se afirma pleno e irreversível, deixando-nos antever que a mudança iniciada não tem retrocesso e é poderosa.

O genérico de *Dead Poets Society* apresenta-nos um conjunto de imagens soltas pelas quais perpassam personagens, paisagens, objectos simbólicos e escritos, indefinidos ou relacionados com poesia. Do ecrã sobressai o ano de 1929, em destaque no canto superior esquerdo. No lado oposto, na parte inferior do ecrã, em duas molduras, sucedem-se personagens, em *medium close up*, *close up* e *big close up* com destaque para os alunos Neil Perry, Todd Anderson e John Keating, o professor de Inglês. Entretanto, imagens que sugerem livros de poesia e registos pessoais vão-se substituindo, em *fondus enchaînés*, criando na assistência uma apetência pela descoberta do seu significado. Ainda neste conjunto, em letras brancas, um pouco à esquerda do ecrã, pode ler-se *Dead Poets Society*. Parte de uma árvore despida oferece-nos o símbolo da vida em perpétua evolução, talvez o crescimento de um povo. Segue-se um *medium shot* de uma sala de aula vazia e pouco iluminada, invadida pela música que lhe anula a solidão e a quietude. Peter Weir abre-nos a porta para o imaginário, para a reflexão e para a emoção que o cinema nos oferece.

A música de fundo, que acompanha a apresentação, é forte e expressiva, realçando melodias, que nos transportam para as raízes europeias dos Estados Unidos, para a tradição ancestral da música escocesa e irlandesa que, ainda hoje, ecoa pela cena musical do ocidente. O cenário fílmico é aqui enriquecido pela música de Maurice Jarre<sup>84</sup>, com o propósito de imprimir a *Dead Poets Society* uma ambiência específica, numa relação dinâmica entre o espectador e o filme que perpassa no ecrã. A imagem e o som formam um conjunto homogêneo encadeado entre si, pela forma como estão doseados e são utilizados. Segundo Maurice Jarre, o som musical deve entrar insidiosamente na obra cinematográfica numa perspectiva de estabelecimento de equilíbrio do cenário fílmico. Todavia, a inclusão inadequada de som musical pode distorcer e empobrecer uma realização cinematográfica que se pretende conseguida.

Jean Chevalier e Alan Gheerbrant, autores da publicação intitulada *Dicionário dos Símbolos*, afirmam que: “Se a música é a ciência das modulações, (...) concebe-se que ela comande a ordem do cosmos, a ordem humana, a ordem instrumental.” (Chevalier e Greerbrant 1982:464). Nesta perspectiva, a música que provém do filme, graças ao profissionalismo e competência de Maurice Jarre, contribui, em *Dead Poets Society* para a ordem do universo fílmico que nos é apresentado no ecrã e procura evidenciar as problemáticas subjacentes ao filme e que são representativas da sociedade a que se reporta, modulando e reequilibrando o todo que a obra cinematográfica em si representa, aperfeiçoando e enriquecendo a sua temática e a sua mensagem.

A experiência profissional do compositor permitiu-lhe imprimir a *Dead Poets Society* uma dinâmica convergente e equilibrada, através dos sons musicais que insere em cada situação específica, sustentando o mérito do prémio que lhe

---

<sup>84</sup> Maurice Jarre, compositor francês, de larga experiência profissional na área do cinema, que iniciou a sua carreira em Paris e, ao longo de cinquenta anos, soube adaptar-se aos estilos musicais em constante mutação e evolução, imprimiu às suas bandas sonoras uma enorme qualidade, o que lhe trouxe o reconhecimento que os prémios obtidos confirmam.

foi atribuído. De forma contundente, empolgante ou tranquilizadora, Maurice Jarre contribui para um todo homogêneo que transcorre de um conseguido trabalho de equipa, deixando ao espectador a nostalgia do ocaso, calmo e tranquilo de um dia de Outono, em que uma gaita de foles ecoa lânguida e dolente num apelo à reflexão e ao sossego, o entusiasmo de alegria esfusiente de momentos partilhados correndo ao som da música forte e viva de Beethoven, a angústia do sonho destruído, a tristeza da perda, a força do querer e da razão.

As imagens de John Sean dão início ao filme de uma forma harmoniosa, apresentando um movimento de câmara, da esquerda para a direita que focaliza um quadro representando um grupo de alunos ao qual é sobreposta, de forma progressiva, num movimento de cima para baixo, a imagem, em grande plano, de um aluno muito jovem a quem a mãe recomenda compostura. Em plano de detalhe, uma gaita-de-foles é retirada do estojo e preparada para ser utilizada. Em seguida, dois jovens são fotografados, tendo como fundo o quadro representando os antigos alunos e a longa tradição da instituição na formação de jovens.

Segue-se um cenário sóbrio, enigmático e um pouco sombrio, em nossa opinião, de enorme simbologia. De um fundo negro, no canto inferior esquerdo do ecrã, emana uma vela, que uma mão incógnita acende, em plano de detalhe. A luz oposta à obscuridade do fundo, sai das trevas e impõe-se no cenário fílmico, apontando, um desejo, um despertar ou uma saída. Esta imagem vai descendo devagar, sendo substituída, de forma gradual, em *contre plongée*, por dois adultos que, em plano aproximado, conversam em aparente sussurro.

Na sala em que se encontra o quadro acima referido, ensaia-se, com rigor e pormenor, uma cerimónia e levantam-se estandartes, representando uma sociedade organizada, um toque a reunir. Em plano de detalhe, a câmara detém-se na palavra tradição de um dos estandartes, transmitindo a ideia de estarmos perante um colégio onde uma tradição secular impera e deve ser perpetuada. Em seguida, um grupo de jovens toca gaita-de-foles e carrega quatro estandartes. Um idoso transporta, com solenidade, uma vela acesa, dirigindo-se de uma forma

ordeira e organizada, para uma capela repleta, cuja assistência aguarda pelo início de uma cerimónia. Esta vela vai acender as velas de um grupo de crianças vestidas de modo formal, sentadas em fila, significando, em nossa opinião, a passagem do conhecimento, uma iniciação à aprendizagem.

Num acto simbólico, o reitor da Welton Academy, colégio privado masculino que tem como objectivo preparar os alunos para o ingresso nas universidades, aponta para uma vela acesa transportada por um adulto e dirige-se ao público que aguarda as suas palavras: “Ladies and gentlemen, boys, the light of knowledge.”<sup>85</sup> Mr Nolan inicia, deste modo, o seu discurso de abertura do novo ano lectivo do colégio de Vermont. Dando continuidade às suas palavras, o reitor exalta os quatro pilares que sustentam o sucesso da instituição escolar: a tradição, a honra, a disciplina e a excelência, princípios inscritos nos estandartes que os alunos haviam transportado para a sala.

Deste modo, o espectador é confrontado com um cenário tradicional e conservador que se rege por aqueles quatro pilares, o que, de modo previsível, deixa antever uma instituição escolar onde imperam a obediência, o rigor e a tradição como formas privilegiadas de atingir “the light of knowledge”.

O edifício e o espaço circundante ao colégio, à semelhança das tradicionais escolas inglesas, a que estão confinados alunos e professores, constituem o lugar de eleição de Peter Weir. A arquitectura do colégio, sombria e rude, contribui para reforçar a aura de austeridade que envolve o cenário fílmico que, no decorrer dos acontecimentos, é entrecortado por pequenos *flashes*, quase fotográficos, de abertura ao mundo exterior. Estabelece-se, desta forma, uma analogia entre a rigidez do edifício e o rigor pelo qual se pauta o colégio.

A instituição escolar que Peter Weir nos apresenta, reflecte os princípios preconizados pelos puritanos, na medida em que, toda a sua estratégia pedagógica

---

<sup>85</sup>s.a. “Dead Poets Society: Final Script”. 17 Sep. 2004. <<http://www.impawards.com/weir/dps/script.html>>.

está assente nos quatro pilares inscritos nos pendões transportados pelos alunos, que são reiterados, de forma muito clara, pelo reitor. Estes são os valores com que o colégio pretende munir os alunos para que estes cumpram, com sucesso, o seu papel na sociedade, de forma racional e profissionalmente exemplar, na tradição das *public schools* inglesas. Assim, o dever constituirá o seu lema e, este sobrepor-se-à ao prazer das paixões humanistas.

## 2.1. Instituição Escolar e Família - Autoridade e Repressão

Num cenário estoico digno de Zeno<sup>86</sup>, a Welton Academy, sustenta-se nos valores tradicionais da cultura e da educação norte-americanas, sendo um dos seus principais objectivos formar jovens rapazes capazes de assumir, no futuro, a liderança política e económica dos Estados Unidos, criando uma nova elite preparada para enfrentar os desafios do poder, seguindo os caminhos delineados pelos seus progenitores.

A esta instituição compete assegurar que o *status quo* prevaleça e que os jovens dêem continuidade aos valores defendidos pelo *establishment*. Neste sentido, a escola utiliza métodos conservadores, seguindo os cânones de um ensino tradicional e hermético, caracterizado por princípios conservadores de origens diferenciadas, dos quais destacamos as puritanas e as estoicas, que, ainda hoje, influenciam muitos aspectos da cultura americana. Conforme verificamos nas palavras do autor da publicação intitulada *Stoicism in American Cinema*, Matt Gunderson: “Stoic philosophy has been a part of American society since the very beginning.”<sup>87</sup> O estoicismo enfatiza uma enorme indiferença pelo prazer ou pela dor, insistindo que as acções individuais se devem basear apenas na lógica e na virtude. As paixões e as emoções como o amor, o ódio, o prazer e a dor podem

---

<sup>86</sup> Filósofo grego criador do estoicismo, filosofia que, mais tarde, teve grande influência entre os romanos e ainda nos nossos dias se encontra entre os valores tradicionais do mundo ocidental, em geral, e dos norte-americanos, em particular.

<sup>87</sup> Matt Gunderson. “Stoicism in American Cinema”. 20 Jul 2005. <http://www.christianismanswers.net/q-edn/edn-f010.html>



conduzir a acções irreflectidas, pelo que a restrição e o auto-controle são a base e a sustentação do homem. A este propósito Matt Gunderson afirma que: “Passions and emotions such as love, hate, fear, pleasure, and pain cloud one’s judgment and sometimes lead to actions that are not logical. Thus, restraint and self-control form the foundation of Stoic philosophy.”<sup>88</sup> A aplicação das ideias da corrente estóica, neste estabelecimento de ensino, são de um enorme importância numa sociedade onde impera a lógica e a razão, apesar dos americanos se orgulharem das suas paixões e emoções. “Americans don’t necessarily agree that passions and emotions should be suppressed and hidden from the world.”<sup>89</sup> Todavia, o colégio de Vermont parece cumprir com mais rigor os ditames da filosofia puritana e estóica no que diz respeito aos sentidos e emoções, procurando, através de uma metodologia de ensino que limita o livre pensamento, inibe a capacidade de análise e o sentido crítico. Esta instituição escolar promove a aquisição de conhecimentos através de métodos repetitivos e de memorização, limitando a espontaneidade e o entusiasmo próprios da pesquisa e da descoberta, à semelhança do que se passava nos estabelecimentos de ensino americanos dos anos de 1950, em contradição com o povo americano orgulhoso das suas paixões.

Tendo em conta que os alunos que frequentam esta instituição pertencem a famílias abastadas, o colégio promove actividades de lazer, de entretenimento e de enriquecimento cultural, como as idas ao teatro, que são consentâneas com a classe social a que estes jovens pertencem, em que se destacam as regatas, originárias da tradição dos *English Colleges*.

No início de mais um ano lectivo, que se pretendia tranquilo, os pais depositam nos professores e no colégio toda a confiança, conferindo à instituição escolar a tarefa de preparar os filhos para a vida, para o futuro, na continuidade dos valores por que se rege a família, sobretudo no que diz respeito ao papel do pai, líder incontestado e figura de charneira da sociedade americana na década de

---

<sup>88</sup> *Ibidem*

<sup>89</sup> *Ibidem*

1950. Na continuidade da ética protestante de feição puritana, cujos princípios foram reavivados neste período histórico, a estrutura familiar da classe média e da classe média alta, tinha como base o conceito da família nuclear monogâmica puritana. No colégio, à semelhança do ambiente familiar, pretendia-se inculcar nos alunos a necessidade da hierarquia, a competência adquirida pelo trabalho árduo e os valores da família.

Nos anos 1950, a família era o veículo por excelência que sustentava os valores do regime e era, através da mesma, que se procurava manter, a todo o custo, uma geração de cidadãos obedientes. A reposição dos ditames de origem puritana seriam uma forma eficaz de manter a ideologia dominante, daí que a instituição escolar estivesse ao serviço da família e servisse os mesmos propósitos.

De facto, a instituição escolar que Peter Weir nos apresenta, reflecte os princípios subjacentes à ideologia do regime e orgulha-se de contribuir para os perpetuar. Com efeito, a filosofia da educação subjacente a esta instituição assenta nos quatro pilares referidos durante a cerimónia de abertura do ano lectivo, sendo o conhecimento veiculado de acordo com eles. Os valores intrínsecos à política educativa implementada pretendem munir os alunos de competências e saberes adequados ao cumprimento do seu futuro papel na sociedade. Esta ideia está patente nas palavras proferidas pelo reitor na sessão solene de início de ano lectivo:

One hundred years ago, in 1859, 41 boys sat in this room and were asked the same question that greets you at the start of each semester. Gentlemen, what are the four pillars?" (...) "In her first year, Welton Academy graduated five students. Last year we graduated fifty-one. And more than fifty-five percent of those went on to the Ivy League. This, kind of accomplishment is the result of fervent dedication to the

principles here. This is why your parents have been sending us your sons. This is why we are the best preparatory school in the United States.<sup>90</sup>

O director do colégio, personagem austera e intransigente, assegura com mão de ferro, que a tradição se perpetue, que o nível de excelência seja assegurado, que a honra, a disciplina, valores da elite intelectual que representa, se mantenham. A autoridade protagonizada pelo director do colégio de Vermont, norteia e condiciona a vida deste grupo de alunos provenientes de famílias da classe dominante, e da classe média em ascensão.

Mr. Nolan substitui a figura parental ausente, ditando as regras de funcionamento, os comportamentos e atitudes dos alunos, dando continuidade à dinâmica da família deficiente<sup>91</sup>, na qual o domínio, a autoridade e o poder são os principais objectivos a atingir, enquanto os afetos são inexistentes ou relegados para segundo plano. A liberdade e a justiça são referências longínquas. Nas palavras de Jean Shinoda Bolen<sup>92</sup>: “o poder é o princípio predominante do patriarcado e, onde o poder é que rege, e não o amor, a liberdade e a justiça também padecem.” (Bolen 1992:22)

Numa atitude análoga à figura parental, Mr. Nolan exerce a autoridade sobre os alunos. A sociedade patriarcal em que viviam enfatizava o domínio sobre os indivíduos e impunha a sua supremacia ideológica. A liberdade e a justiça eram ilusórias ou inexistentes para a maioria dos alunos e os afetos eram substituídos

---

<sup>90</sup> s.a.”Dead Poets Society: Final Script”. 17 Sep 2004.<<http://www.impawards.com/weir/dps/script.html>>

<sup>91</sup> Jean Shinoda Bolen, na sua obra intitulada *O Anel do Poder: A Criança Abandonada, o Pai Autoritário e o Feminino Subjugado*, define assim a família que é liderada por uma figura parental autoritária e prepotente que não distribui carinho nem amor, ficando, por esta razão, ‘deficiente’ no que respeita ao amor e aos afetos.

<sup>92</sup> Autora de uma interpretação junguiana (referida na nota anterior) da tetralogia de Richard Wagner, intitulada *O Anel dos Nibelungos*, que integra as óperas: “O Ouro do Reno”, “A Valquíria”. “Siegfried” e “O Crepúsculo dos Deuses”. Nesta obra, Wagner reconstrói parte da antiga mitologia germânica, apresentando um anel específico, que percorre todas as óperas, cuja posse garante o poder sobre todo o mundo.

pelo dever. Uma das preocupações do reitor consistia em não desvirtuar a autoridade da hierarquia familiar e a ideologia do regime.

Através do seu sistema de regras sociais, costumes, artes, conhecimento e hábitos implementados, a Welton Academy procura dar continuidade aos “aspects of culture which are almost highly valued and esteemed by a given society’s political, social, economic, and intellectual elite.”<sup>93</sup>, de acordo com a definição de Mathew Arnold.<sup>94</sup> A instituição e os pais acreditavam que o desenvolvimento cultural do país se faria com futuros líderes potenciadores de riqueza, educados na tradição e no rigor da velha escola puritana, através de uma formação rigorosa que institucionaliza o dever em detrimento do prazer e da felicidade.

Aos alunos não era facultada uma visão aberta do saber e a memorização era considerada forma privilegiada de aquisição de conhecimentos. Na Welton Academy continuava a dar-se primazia a uma educação clássica, que se revê no raciocínio lógico, nos aspectos teóricos das diferentes disciplinas e na memorização. “A educação clássica ensina a inteligência lógica: matemática, física, química. Mesmo na área de Ciências Humanas a tendência é o raciocínio lógico ou a “decoreba” como dizem os alunos.”<sup>95</sup> Esta filosofia da educação assenta na aprendizagem realizada através da estruturação do pensamento lógico/racional oposto ao que preconiza o professor Keating. É interessante verificar que no filme não se visiona qualquer experiência científica ou tecnológica a não ser à revelia da instituição escolar, o que é inovador, quando dois alunos, Pitts e Meeks, através de experiências rudimentares, utilizando o método experimental, afirmam serem experiências de radar, quando inquiridos pelo professor da sala de estudo.

---

<sup>93</sup> Definição sobre high culture que consta no site 12 Jan.2005. <[http://www.wsu.edu/gened/learn-modules/top\\_culture/glossary/high-culture.html](http://www.wsu.edu/gened/learn-modules/top_culture/glossary/high-culture.html)>.

<sup>94</sup> Poeta inglês, inspector de ensino e crítico cultural, viveu entre 1822 e 1888, deixando uma vasta obra que inclui poesia, teatro e prosa, destacando-se as suas reflexões e críticas sobre cultura, sociedade e educação.

<sup>95</sup> Helena Lambrou. “Bem sucedido ou não é uma questão de escolha?”. 5 Jan 2005. <<http://www.uol.com.br/bemzen/ulnot/terapias/ult492ul193.htm>>.

A rigidez de regras anulava qualquer possibilidade de crítica ou questionamento. Na aula de Latim memorizavam-se vocábulos utilizando o método de repetição: "Agrícolam. Agricola. Agricolae."<sup>96</sup>, verbalizava o professor, incentivando, de seguida, a repetição dos mesmos vocábulos. Na disciplina de Matemática a aprendizagem da trigonometria era salvaguardada pelo estudo atempado e rigoroso, sujeito a penalização: "Your study of trigonometry requires absolute precision. Anyone failing to turn in any homework assignment will be penalized one point off final grade. Let me urge you now not to test me on this point."<sup>97</sup> O trabalho a realizar para a disciplina de Química era sistemático, intenso e dogmático: "Pick three laboratory experiments from the Project list and report on them every five weeks. The first twenty questions at the end of chapter one are due tomorrow."<sup>98</sup> Como se pode constatar pelas citações apresentadas, a criatividade, a pesquisa, a autonomia não faziam parte das competências a adquirir. Nas aulas eram ministrados conteúdos programáticos cuja aprendizagem constituía uma exigência.

A *Welton Academy* seguia o seu percurso, à semelhança de outros colégios para rapazes existentes nos Estados Unidos, durante a década de 1950. Muros invisíveis separavam a vivência apática e conformista da instituição escolar e dos alunos, em particular, da efervescência latente do mundo exterior ao colégio e os conflitos interiores dos alunos, desempenhavam um papel secundário. O movimento de contra-cultura protagonizado pela *Beat Generation* não teve, por parte da instituição, qualquer divulgação uma vez que não existem referências explícitas ao que se passava fora do ambiente do colégio. Através da actuação do professor de Latim, Mac Allister, dos professores em geral e do reitor, Mr. Nolan, não se vislumbra qualquer alteração metodológica.

---

<sup>96</sup> s.a."Dead Poets Society: Final Script". 17 Sep 2004.<<http://www.impawards.com/weir/dps/script.html>>

<sup>97</sup> *Ibidem*

<sup>98</sup> *Ibidem*

A escola alheava-se das convulsões sociais provocadas por diversos sectores da sociedade que sufocava perante a perda de liberdades, o conformismo e a hipocrisia que mascaravam de vivência democrática uma sociedade agrilhoada pelos defensores do anticomunismo e pela família nuclear patriarcal. Todavia, dois alunos criavam uma estação de rádio clandestina, que denominaram *Radio Free America*, e libertavam-se, por momentos, no recreio da escola, dançando e pulando ao som do *rock and roll* emitido por uma estação de rádio que conseguiram sintonizar. De um outro modo, em segredo, um grupo de alunos reinventava-se na renascida *Dead Poets Society*.

A irreverência do aluno Charles Dalton ao pôr a descoberto as reuniões secretas dos alunos na antiga gruta, ao publicar uma notícia no jornal da escola, intitulado, *Welton's Honor*, evidenciando a importância dada a este princípio, despoletou, de imediato, uma actuação enérgica sustentada por ameaças, delações e punições.

Uma agitação invulgar abalava a tranquilidade aparente da vida escolar do colégio. O reitor convocara, de imediato, o corpo docente e os alunos para uma reunião geral extraordinária, a fim de descobrir o autor ou autores do polémico artigo de Dalton “Demanding girls be admitted to Welton.”<sup>99</sup>.

Mr Nolan, irado e prepotente, exigia que os alunos denunciassem os responsáveis por tal acto. O reitor, vociferando, instaurava o medo e a repressão e, à semelhança do que acontecia no país, incentivava à delação e utilizava a ameaça para atingir os seus propósitos:

In this week of Welton's Honor there appeared a profane and unauthorized article. Rather than spend my valuable time ferreting out the guilty persons – and let me assume you I will find them – I'm asking any and all students who know anything about this article to make

---

<sup>99</sup> *Ibidem*

themselves known here and now. Whoever he guilty persons are, this is your only chance to avoid expulsion from this school.”<sup>100</sup>

Não obstante, após a reprimenda e a intimidação feita por Mr. Nolan, Dalton anuncia, em tom provocador: “ Mr. Nolan, it’s for you. It’s God. He says we should have girls at Welton”<sup>101</sup>, razão pela qual é, mais tarde punido com severidade.

No seguimento de acontecimentos trágicos, posteriores a esta situação, à semelhança do *Committee McCarthy* e da actuação do célebre caso conhecido por *The Hollywood Ten*, o reitor, pressionou os alunos a denunciar os responsáveis pela *Dead Poets Society*, procurando fazer deles delatores. Descontente com a actuação do professor de Inglês, receosa das consequências que a sua metodologia de ensino pudesse provocar, a direcção da instituição escolar procurou responsabilizá-lo, de forma legal, servindo-se das denúncias assinadas pelos alunos, sob coacção, fazendo do professor ‘bode expiatório’.

Embora nesta representação fílmica não haja nenhuma referência concreta ao McCartismo, nem à perseguição movida contra cineastas e actores, esta temática é abordada metaforicamente através da comissão de inquérito criada no colégio, veiculando uma crítica à política de “Caça às Bruxas” e ao que este representou neste período histórico.

A publicação de um artigo crítico provocatório de autoria do aluno Charles Dalton, despoletou uma série de acontecimentos que nos relembram o episódio que colocou o escritor Ferlinghetti na objectiva do *Committee McCarthy*, que o acusou de subversivo por ter publicado a obra poética *Howl*, de Allen Ginsberg. Todavia, enquanto Ferlinghetti saiu ilibado, Dalton acabou por ser expulso do colégio. Tanto o editor do poema como o autor do artigo foram objecto de instauração de processos. Em nossa opinião, este episódio pode relacionar-se com

---

<sup>100</sup> *Ibidem*

<sup>101</sup> *Ibidem*

a importância que a imprensa local tem nos Estados Unidos. O microcosmo social da Welton Academy pode representar um sector localizado da sociedade americana e a publicação do colégio uma metáfora da imprensa local. Deste modo, controlar a publicação significa controlar a informação que se pretende filtrada e ao gosto do regime.

Contudo, Peter Weir não se restringe ao colégio de Vermont para nos retratar a sociedade americana. Neste filme, o realizador transmite-nos, também, o ambiente familiar da época através de três vertentes: as famílias Dandurly, Perry e Anderson consubstanciadas em estruturas familiares conservadoras da classe média e média alta. A família Danburry está identificada com o *establishment*, pela organização familiar que encerra, pelo estilo de vida e pelo bem-estar económico que se observa. Esta família move-se num universo exterior ao colégio, existindo, durante o filme, apenas, alguns momentos em que estabelece, através do aluno Konx Overstreet, um breve contacto. Os Danburry parecem mais permissivos e tolerantes, correspondendo, o seu comportamento, ao de muitas famílias da época, que foram produto de um país saído da guerra, vitorioso e enriquecido. Por seu turno, os pais de Anderson demitem-se do seu papel de pais e educadores, deixando Todd, o filho mais novo, a braços com a responsabilidade de igualar a excelência escolar do irmão mais velho. Esta situação cria inquietude e insegurança que abafa a sua personalidade e quase o faz sucumbir. No entanto, o realce é dado à família Perry com ambições de ascendência social, através do filho. Mas como nada é escolhido ao acaso na obra cinematográfica, esta família de classe média, em nosso entender, é aquela que detém um papel preponderante na sociedade americana da época. Detentora de uma situação económica vantajosa, apenas lhe falta atingir o topo da escala social a que aspira e pelo qual luta. Identificáveis com esta classe social são as reminiscências de uma educação autoritária e conservadora à semelhança da tradicional educação de feição puritana que é, também, própria destas situações de transição e alteração do estrato social e das classes sociais, em particular. Por ser



das mais ambiciosas em termos sociais, a classe média é a que melhor se presta a servir os objectivos do sistema social que a classe no poder pretende atingir. Mr. Perry caracteriza-se por um autoritarismo feroz e por uma prepotência manipuladora e castradora. O pai do aluno Neil Perry é um chefe de família tradicional e conservador que assegura a subsistência da família por quem é responsável e toma todas as decisões importantes, deixando para a mulher o papel de dona de casa. Mr Perry delega na escola a responsabilidade da formação do filho a quem exige excelentes resultados, definindo todo o percurso escolar do mesmo e, interferindo, com extrema rigidez, nas actividades extra curriculares de Neil, impondo-lhe a sua interrupção. “I think that you’re taking too many extra curricular activities this semester, and I’ve decided that you should drop the school annual.” Não admite que a sua autoridade seja contestada e afirmando: “Don’t you ever dispute me in public. Do you understand?”, silencia as razões que levaram Neil a dar o seu contributo para o jornal escolar. Mr. Perry manipula o filho, utilizando, também, a chantagem psicológica para o persuadir a cumprir as suas ordens, servindo-se da mãe: “You know how much this means to your mother, don’t you?”, afirma para justificar a sua atitude de proibição. Com efeito, aos filhos não era permitido argumentar ou contrariar as decisões paternas, atitude habitual na década de 1950, como se constata pelo diálogo entre Neil e Knox, após a proibição de Mr. Perry:

Knox “Yeah Neil, tell him of. It couldn’t get any worse.”

Neil “Oh, that’s rich. Like you guys tell your parents off, Future lawyer and Mr. Future Banker.”

Neil “Well just don’t tell me how to talk to my father. You guys are the same way.”<sup>102</sup>

---

<sup>102</sup> *Ibidem*

Do nosso ponto de vista, Mr Perry revela-se uma personagem autoritária e narcisista. Trata-se de um homem cujas ambições e necessidades de controlo de terceiros afectam a família. Exige que o filho perfilhe as suas opiniões impondo sempre a sua vontade, através da raiva e do poder de punir. Gera um relacionamento precário e temeroso, deficiente, na definição de Jean Shinoda Bolen. O pai de Neil canaliza as suas energias para uma luta pelo poder. Ao ver-se confrontado com a desobediência do filho, exerce sobre ele uma repressão perversa, retirando-o do colégio e impondo-lhe o ingresso na *Braden Military School*. Mr. Perry pretende, com esta decisão, aniquilar qualquer veleidade que o filho ainda possa ter quanto à sua carreira como actor. Esta atitude castradora encontra-se imbuída das melhores intenções, isto é, Mr. Perry propõe-se dar ao filho as oportunidades a que não teve acesso, daí a intransigência que justifica com a seguinte afirmação: “You have opportunities that I never even dreamt of and I am not going to let you waste them.”<sup>103</sup> Irreversível na sua decisão, o pai de Neil recusa-se a ouvir o filho e as razões que o levaram a desobedecer às suas ordens contrapondo o seguinte: “Is it more of this, this acting business? Because you can forget that.”<sup>104</sup>. Desta forma abrupta encerra o diálogo. No quarto do casal, Mrs. Perry, deitada, de costas para o marido, não se atreve a contestar a decisão do marido em relação ao futuro do filho, numa atitude de submissão, assumindo o papel que lhe estava destinado e que representa a situação das mulheres da época. Devagar, em ar de ritual, o pai de Neil prepara-se para dormir e, enquanto a luz se apaga, a mãe chora.

Este pai, austero e prepotente, impõe ao filho uma carreira profissional, utilizando um mecanismo de defesa, definido por Freud, como Deslocamento<sup>105</sup>, transferindo para o filho emoções penosas, talvez fruto de repressão a que foi sujeito na infância.

---

<sup>103</sup> *Ibidem*

<sup>104</sup> *Ibidem*

<sup>105</sup> Deslocamento para Freud consiste na transferência para terceiros de algo a que se foi sujeito na infância.

Esta cena do filme de pormenores simples do cotidiano, retrata o panorama vulgar da vida de muitas famílias da década de 1950. O pai dominador reprime e detém o controle absoluto sobre os restantes membros da família. Valores como a honra, a obediência, a disciplina são incontestáveis e inamovíveis. No entanto, não deixa de ser pai e de amar o filho. Fá-lo, contudo, à sua maneira, de acordo com os padrões autoritários, isto é, não demonstrando o amor que sente pelo filho, resguardando-o sem que o filho o percepcione mas, interferindo no seu livre arbítrio. Esta é a razão pela qual, numa assombrosa sequência de *elisions*, a câmara de filmar deixa-nos perceber o desespero de Mr. Perry através de *slow motion reactions* e da sua expressão facial e corporal, enquanto este se levanta da cama e se dirige ao quarto de Neil. Do mesmo modo, a ausência de música que acompanha o seu percurso, em câmara lenta, ao escritório, reforça uma tragédia que se anuncia: o suicídio do filho. De forma gradual e angustiante, apercebe-se que Neil pusera termo à sua existência, reagindo à frustração causada pela imposição do pai de o internar, por dez anos, num colégio militar para estudar medicina.

Tanto Mr. Nolan como Mr. Perry, representam dois universos semelhantes cujos princípios dominantes se revêem no exercício do poder. Eles detêm o Anel do Poder<sup>106</sup> ou seja, o poder sobre os homens e, porque o têm, dominam os seus pequenos mundos: o colégio e a família. Mr. Nolan e Mr. Perry representam o poder patriarcal, à semelhança do deus Wotan, figura patriarcal dominadora da ópera intitulada *O Anel dos Nibelungos* de Richard Wagner. Ambos renunciam ao amor como Wotan. Nolan não é amado pelos alunos e Mr. Perry é temido pelo filho. Mr. Nolan exerce esse poder punindo os membros do recém-descoberto clube dos poetas mortos, considerando-os, de alguma forma, subversivos e perigosos para o *establishment* numa atitude similar à do *Committee McCarthy*, que procurou punir todos aqueles que ousavam discordar, considerando-os, do

---

<sup>106</sup> Conceito definido na ópera de Richard Wagner intitulada *O Anel dos Nibelungos* que significa o domínio dos homens. Quem detinha o anel dominava os homens. A simbologia do *Anel dos Nibelungos* é originária da mitologia escandinava e, mais tarde, germânica.

mesmo modo, subversivos e perigosos. Mr. Perry retira o filho da Welton Academy e decide puni-lo por lhe ter desobedecido, numa atitude radical de feição puritana, à semelhança dos castigos severos infringidos aos que não cumpriam as normas impostas pela hierarquia social local.

## 2.2. Professor de Inglês - Liberdade Individual e Inovação

Na *Welton Academy* tudo parecia sereno e imutável, aquando da entrada do novo professor de Inglês, Mr. John Keating, um antigo aluno do referido colégio que, em tempos vivera uma maior abertura e tolerância. “Yes, I, too, attended Hellton and I survived”<sup>107</sup>, confirmará aos alunos, mais tarde, quando estes o abordam e lhe mostram o seu antigo registo escolar, questionando-o sobre a *Dead Poets Society*, nele referida. O professor, utilizando o humor que lhe é característico, substitui Welton por ‘Hellton’ e, jogando com as palavras, acaba por deixar uma crítica à instituição escolar. A admissão deste professor, no colégio de Vermont, vai abalar, de forma significativa, a dinâmica conservadora e retrógrada do colégio. As estruturas que pareciam sólidas estremecem perante os desafios que vão ser colocados pelo novo professor.

Rompendo com as metodologias tradicionais de ensino da *Welton Academy*, Keating, logo na sua primeira aula, deixou os alunos perplexos, mas descontraídos e felizes quando, de maneira informal, entrou na sala de aula assobiando a *1812 Overture de Tchaikovsky*. Este trecho musical trauteado por Keating no início da primeira aula de inglês, cria expectativa e interesse. De seguida, numa outra sala, confronta os jovens com as fotografias dos antigos alunos do colégio. Neste contexto, a câmara destaca uma delas aproximando-a de trás para a frente e da esquerda para a direita, percorrendo-a enquanto o professor

---

<sup>107</sup>s.a.”Dead Poets Society: Final Script”.17 Sep 2004.<<http://www.impawards.com/weir/dps/script.html>>

divaga sobre a brevidade da existência e os sonhos que acompanham qualquer ser humano. A câmara de John Sean detém-se, em nosso entender, de propósito, na fotografia dos alunos de outros tempos, sugerindo a necessidade de uma reflexão sobre a curta duração da vida humana. Ainda neste espaço, lança-lhes um repto, citando Walt Whitman: “O Captain, My Captain”<sup>108</sup> e incita os alunos a tratá-lo por *Captain*. Em nossa opinião, deste modo, Peter Weir, recorrendo à admiração de Walt Whitman transposta no poema, procura evidenciar a importância da mensagem de Keating no combate contra o conformismo à semelhança do papel que o Presidente Lincoln representou na guerra entre escravagistas e abolicionistas, lutando pela alforria dos escravos.

Num plano de conjunto, visto de cima para baixo, os alunos escutam atônitos e incrédulos as palavras do professor de Inglês. A fim de evidenciar a surpresa estampada no rosto dos alunos, a câmara percorre as expressões do professor e dos alunos, registrando em cada rosto jovem, a incredulidade, a surpresa, a aceitação, o prazer, dando-nos uma perspectiva da forma como a comunicação se estabelece e o professor é aceite pelos alunos. Numa forma que lhe era peculiar, empenhando nas palavras a profundidade das suas convicções, lançava-lhes o primeiro desafio e, talvez pela primeira vez, Keating levou este grupo de jovens a uma reflexão apelando a “*Carpe diem*, seize the day boys, make



your lives extraordinary.”<sup>109</sup>, ao citar o filósofo grego Epicuro. Um relógio de parede que a câmara fixa no ecrã, estabelece a relação entre a passagem efêmera da vida humana e a urgência de tirar o máximo partido de cada dia.

<sup>108</sup> *Ibidem*

<sup>109</sup> *Ibidem*-Primeira aula de Keating.

Feito o seu primeiro desafio, inculcando-lhes a necessidade premente de viver intensamente, Keating lança-se na incomensurável aventura de os guiar na descoberta de si próprios, através da poesia. Por essa razão, instiga os alunos a arrancarem o prefácio de Pritchard <sup>110</sup> do manual de poesia adoptado, numa atitude de contestação aos aspectos formais da poesia postos em evidência por este autor: “rip out the entire page. (...) It is not the bible, you’re not going to hell for this.”<sup>111</sup> Com esta atitude Mr. Keating instiga a uma *Civil Disobedience*, na linha de pensamento de David Thoreau que compele os indivíduos à desobediência como forma de afirmação individual, pois, segundo este autor, os americanos não se devem submeter ao *establishment*, se não for sua convicção.

A atitude do professor é justificada pelo subsequente apelo à criação poética individual. Em sua opinião, a poesia existe porque lhe assiste a paixão dos homens que, na grandeza da chama que lhes enche a alma, a elevam ao sublime acto dessa manifestação artística, e, é por isso, que se mantêm vivos: “We (...) write poetry because we are members of the human race. And the human race is full of passion. (...) poetry, beauty, romance, love, these are what we stay alive for.”<sup>112</sup> Citando, de novo, Walt Whitman, Keating procura inculcar-lhes os valores que fundamentam o pensamento transcendentalista, na medida em que: “Life exists, and identity. That the powerful play goes on, and you may contribute a verse.”<sup>113</sup> Com o propósito de realçar a intensidade dramática da cena, a câmara apresenta-nos um *medium shot* dos alunos e do professor ao centro, seguido de um *close up* do professor, registando assim a intimidade e a confiança que subjazem às suas palavras, acentuando, deste modo, a tensão interna da cena no ecrã. Seguindo o pensamento whitmaniano, Mr Keating transmite aos alunos os princípios basilares da filosofia transcendentalista americana que destacam a

---

<sup>110</sup>J. Evans Pritchard, Ph.D., académico prestigiado autor da obra *Understanding Poetry*, na qual defende a corrente realista da poesia, oposição à corrente romântica que Keating elegera.

<sup>111</sup>s.a.”Dead Poets Society: Final Script”. 17 Sep 2004.<<http://www.impawards.com/weir/dps/script.html>>

<sup>112</sup> *Ibidem*

<sup>113</sup> *Ibidem*

importância do homem comum e a sua capacidade de criação poética intrínseca à própria existência. No final da aula, lança-lhes novo repto, deixando-lhes o caminho aberto à reflexão sobre as suas capacidades poéticas, com a seguinte questão: “What will your verse be?”<sup>114</sup>. Nesta aula, o professor dá novo passo em direcção à consecução dos seus ideais. Desta vez, o alvo é a confiança nas capacidades individuais. Fazer os alunos acreditar que o seu percurso de vida se faz na confiança em si próprios.

Numa outra aula, incita os alunos a subirem para a sua secretária, tendo previamente dado o exemplo, para que, segundo o professor, os alunos, sob outro ângulo, de cima para baixo, tenham oportunidade de ver o mundo numa perspectiva diferente, a de cada um, subjectiva e individualmente:

The world looks very different from up here. (...) Just when you think you know something, you have to look at it in another way. Even though it may seem silly or wrong, you must try! Now, when you read, don't consider what the author thinks. Consider what you think. Boys, you must strive to find your own voice.<sup>115</sup>



Embora de uma forma não explícita, o professor de Inglês procurou cortar as amarras que prendiam o colégio à educação tradicional, de influência inglesa, que era prática corrente no sistema de ensino americano nos anos de 1950, e

---

<sup>114</sup> *Ibidem*

<sup>115</sup> *Ibidem*

apelou à reposição da identidade americana, tal como Emerson o fizera no seu ensaio *The American Scholar*:

We have listened too long to the courtly muses of Europe. The spirit of the American freeman is already suspected to be timid, imitative, tame. Public and private avarice make the air we breathe thick and fat. The scholar is decent indolent, complaisant. See already the tragic consequence. The mind of this country, taught to aim at low objects, eats upon itself. (...) We will walk on our own feet; we will work our own hands; we will speak our own minds. (...) A nation of men will for the first time exist, because each believes himself inspired by the Divine Soul which also inspires all men.<sup>116</sup>

Todavia, este chamamento é interiorizado por Keating, de forma diferente. Agora a necessidade não é libertar os jovens da influência inglesa, mas das amarras do conformismo. Por esta razão, compele os alunos a comporem poemas, propondo-lhes o seguinte: “I would like you to compose a poem of your own, an original one.”<sup>117</sup> Com efeito, o professor, através de um novo método pedagógico, procura que cada um dos seus alunos, caminhe no sentido de se tornar um cidadão autónomo e responsável, integrado numa sociedade.

A descoberta pelos alunos, da existência, em 1929, da *Dead Poets Society*, da qual Keating fazia parte (quando frequentava a Welton Academy), deu ao professor nova oportunidade de reforçar os seus pontos de vista quanto à poesia,

---

<sup>116</sup> Ralph Waldo Emerson. “The American Scholar” 4 Jan. 2005.<<http://www.vcu.edu/engweb/transcendentalism/authors/emerson/essays/amscholar.html>>.

<sup>117</sup> s.a.”Dead Poets Society: Final Script”. 17 Sep 2004.<<http://www.impawards.com/weir/dps/script.html>>. – Aula de Keating depois da primeira reunião secreta dos alunos na gruta.





quando afirma aos alunos que o grupo que compunha esse clube era formado por *romantics* que, segundo as suas palavras não se limitavam a ler poesia em conjunto mas, saboreavam-na como se fosse um néctar precioso: “We weren’t a Greek organization, we were romantics. We didn’t just read poetry, we let it drip from our tongues like honey. Spirits soared, women swooned, and gods were created.”<sup>118</sup> Identificando-se com os poetas românticos<sup>119</sup> e referenciando, por oposição, o carácter estóico relacionado com a Lógica, a Virtude e a Razão que imperava na instituição escolar. Mr. Keating aproveitava a oportunidade para esclarecer os alunos sobre esta concepção de poesia e sobre a forma como, no seu ponto de vista, deve ser interpretada e sentida.

Ao permitir que os seus alunos voltassem à gruta e fizessem renascer a *Dead Poets Society*, explicando-lhes que lá se procurava “Suck the marrow out of life”<sup>120</sup>, discutindo, lendo poesia de Thoreau, Whitman e de outros poetas, procurava despertar os sentidos, a criatividade e os sentimentos mais profundos e genuínos deste grupo de jovens. Keating era, de facto um romântico. Com efeito, a paixão do aluno Knox Overstreet por Chris e a paixão pelo teatro de Neil, bem como o despertar para a sexualidade de Charles Dalton, são reflexos do pensamento romântico subjacentes ao clube dos poetas mortos e ao pensamento

<sup>118</sup> *Ibidem*

<sup>119</sup> O Romantismo surgiu por oposição ao classissismo, na primeira metade do século XIX e defendia a arte como expressão directa da emoção, da intuição, da inspiração e da espontaneidade vividas na hora da criação. A poesia não era mais do que a expressão escrita dessa forma de criação de arte. (s.a. “O Romantismo e o Classissismo” 25 Mar 2005 <<http://www.nosachamos.com/literatura/romant2.htm>>.)

<sup>120</sup> s.a. “Dead Poets Society: Final Script”. 17 Sep 2004. <<http://www.impawards.com/weir/dps/script.html>>.

de Keating. O próprio professor reforçava estes princípios quando afirmava que, nas reuniões da gruta: “Gods were created, women swooned, and spirits soared.”<sup>121</sup>

Mais tarde, durante uma actividade ao ar livre, incita os alunos a reforçarem a confiança total em si próprios, entregando a cada um deles uma frase que devem citar com convicção: “To be a sailor of the world, bound for all ports.”<sup>122</sup> O professor de Inglês demonstra, através destas escolhas, estar imbuído das ideias defendidas por Ralph Waldo Emerson em *Self-Reliance*, obra publicada em 1841. Nas palavras do filósofo: “To believe your own thought, to believe that what is true for you in your private heart is true for all men – that is genius.”<sup>123</sup> Na aceção de ambos, o cidadão comum deve acreditar em si próprio, porque daí advém a genialidade e a grandeza da humanidade.

Uma das cenas mais sublimes e significativas do filme, pela sua intensidade dramática, pela conjugação do movimento da câmara, com a expressão dos intervenientes, a explosão das palavras e a mensagem do poema espontâneo do aluno Todd Anderson, reflecte a primeira vitória sobre a batalha contra a metodologia tradicional de ensino veiculada pelo colégio de Vermont. Um dos seus alunos conseguira, por fim, soltar o seu *barbaric yawp*<sup>124</sup>. O poema de Todd representa o primeiro grito de uma libertação que está em fase de gestação. Perante a grandiosidade do feito, o professor emociona-se e deixa os alunos perplexos.

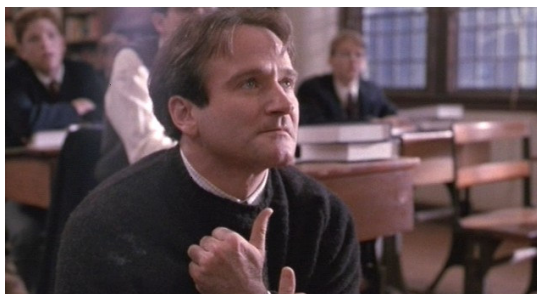
---

<sup>121</sup> *Ibidem*

<sup>122</sup> *Ibidem*

<sup>123</sup> Ralph Waldo Emerson.” Self Reliance”. 4 Jan. 2004.<[http://www.rwe.org/works/Essays-1st\\_Series\\_02\\_Self-Reliance.htm](http://www.rwe.org/works/Essays-1st_Series_02_Self-Reliance.htm)>.

<sup>124</sup> Expressão de Walt Whitman que o próprio Keating interpreta como sendo um grito.



No final a turma aplaude com entusiasmo e Keating ganha a sua primeira grande batalha.

O trabalho de Keating continua sem aparentes contrariedades, embora, de forma subtil, seja criticada a sua metodologia de ensino pouco ortodoxa. A apoteose do professor tem lugar no campo de futebol quando, depois de um jogo, ao som da música de Ludwig Von Beethoven, Mr. Keating é levado em ombros de uma lado para o outro do campo. De salientar, também, a escolha da *Nona Sinfonia, Quarto Andamento: Hino da Alegria*, de Ludwig von Beethoven, para acompanhar um jogo de futebol que imprime à cena, a decorrer ao ar livre, um cunho forte e contundente, reflector de emoções espontâneas e genuínas de uma glória fugaz de alegria, movimento e cor que culmina com Keating a ser conduzido em ombros pelos seus alunos, qual herói vencedor de um jogo, eleito pelos companheiros de equipa.

A câmara acompanha o entusiasmo dos alunos seguindo, em *chariot*, primeiro da esquerda para a direita e, em seguida, ao contrário, a corrida em ombros, reforçando o entusiasmo implícito à acção em cena.

Contudo, esta caminhada ascendente precede um percurso descendente que culmina numa queda sem recobro. O peso da tradição sobrepõe-se à energia da inovação e Keating é expulso. Apesar deste aparente fracasso, nova vitória se confirma quando, no final do filme, Keating recebe de quase toda a turma o reconhecimento do seu trabalho como professor humanista e romântico. Numa desobediência consciente, demonstrando uma opção, os alunos prestam-lhe homenagem à revelia de ordens superiores, levantam-se e sobem às suas carteiras

saudando o professor demitido com a citação de Whitman com a qual os alunos se dirigiam sempre ao professor, demonstrando-lhe assim que a sua mensagem tinha sido interiorizada. Mais do que retratar o colapso da política de repressão instaurada no colégio, em favor da vitória dos que procuram a liberdade de expressão, John Sean explora a situação através de *high angle point of view shot* que mostra Keating de lágrimas nos olhos e Todd de pé, olhando o universo de “cima para baixo”, como lhe ensinara o professor. “Thank you, boys.”,



agradece Keating enquanto abandona a sala. O som contundente da banda sonora, sustenta a força da razão e a gratidão dos alunos.

Todavia, esta mudança não se opera apenas nos alunos. Antes da sua partida definitiva, através da janela, Keating pode observar o professor de Latim, Mr. McAllister, ensaiando com os alunos uma aula ao ar livre, à semelhança de Keating, deixando-nos antever que uma mudança irreversível está a tomar forma.

Keating, confiante e tranquilo surpreendeu alunos e professores do colégio de Vermont. O seu comportamento pouco comum, acaba por agitar a pacífica, insípida e rotineira vida quotidiana da escola, criando um desconforto crescente entre a direcção da instituição e, depois, os pais, na medida em que despoletou uma onda de curiosidade e expectativa nos alunos. Este professor propõe novas experiências, coloca desafios aos alunos, incentivando-os a descobrirem-se, a formularem as suas opiniões, a terem as suas convicções.

Apologista da liberdade individual e inconformista, Keating procura substituir o conformismo estabelecido pelo despertar dos alunos para uma nova maneira de pensar e olhar o mundo que os rodeia. Era necessário incentivá-los a

pensar a vida, os sentimentos, pondo em causa o papel do colégio enquanto difusor e reproduzidor de comportamentos, inserido num sistema baseado na submissão, na hipocrisia e na opressão.

Este professor, seguindo o ideário transcendentalista americano do século XIX, defendia que todo o indivíduo devia ser um *man thinking*<sup>125</sup>. Keating recusava-se a transformar os seus alunos em “thinkers or parrots of other men’s thinking”, à semelhança de Emerson para quem: “The scholar is the delegated intellect. In the right state, he is, Man Thinking. In the degenerate state, when the victim of society, he tends to become a mere thinker, or, still worse, the parrot of other men’s thinking.”<sup>126</sup> Keating, também apelava, numa luta solitária, à redescoberta do *man thinking*. O professor acreditava na força anímica da experiência individual, no poder decisório do ser humano, no debate, na capacidade de descoberta de si próprio enquanto indivíduo. A prática pedagógica deste docente assenta, também, em nossa opinião, nos princípios defendidos por John Dewey que, curiosamente nasceu em Vermont, local onde se desenrola a acção fílmica em análise.

Seguindo a corrente defendida por Dewey, Keating relembra a Charles Dalton que deveria ter agido com precaução: “There is a time for daring and there is a time for caring”<sup>127</sup>, depois deste ter agido de forma irreverente, quando atendeu o telefonema de “Deus”. Dalton, numa atitude de provocação em relação ao reitor, agiu de maneira irreflectida, correndo um risco desnecessário, fazendo perigar o seu futuro escolar.

Na senda dos pensadores do transcendentalismo americano, Keating fez um percurso, enquanto professor na *Welton Academy*, marcado por uma atitude, embora velada, de contestação à forma autoritária como se educavam os alunos no

---

<sup>125</sup> Ralph Waldo Emerson. “The American Scholar” 4 Jan. 2005. <<http://www.vcu.edu/engweb/transcendentalism/authors/emerson/essays/amscholar.html>>.

<sup>126</sup> *Ibidem*

<sup>127</sup> s.a. “Dead Poets Society: Final Script”. 17 Sep 2004. <<http://www.impawards.com/weir/dps/script.html>>.

colégio de Vermont apelando, como Thoreau, no seu ensaio *Civil Disobedience*, a uma transgressão. David Thoreau é citado aos alunos, pelo professor de Inglês para evidenciar perspectivas diferentes das que subjazem ao conformismo ou para contrariar as posições conservadoras do reitor do colégio: “I thought the idea of education was to learn to think for yourself.”<sup>128</sup> Desta forma, contrapunha as críticas subtis que o reitor lhe fizera. Com esta citação, Keating corroborava a ideia de Thoreau quando afirmava que: “A wise man will only be useful as a man, and will not submit to be “clay” and “stop a hole to keep the mind away”.<sup>129</sup>

O pensamento de Thoreau, põe em causa a função tradicional da poesia, apresentada no prefácio do manual adoptado pelo colégio ao mandar arrancá-lo e apela, em seguida, a um novo conceito de poesia de cariz romântico, incitando à criação individual, aos poemas escritos por cada um para “not take things in second hand.”<sup>130</sup> Defende, também, que o mesmo conceito, pode contribuir para uma transformação quando representa a experiência individual, à semelhança da poesia épica transcendentalista americana “I celebrate Myself,”<sup>131</sup> como defendia Whitman na sua obra poética *Leaves of Grass*.

Devido às suas atitudes e à sua forma de pensar, Keating representa o herói solitário, que se impõe no microcosmo que é o colégio de Vermont, um homem vulgar, como tantos outros professores, que defende que a poesia pode partir do homem comum e ser nobre, abordando aspectos banais do quotidiano. O professor prefigura um homem intimista, que sofre em silêncio, que tem uma atitude humilde própria do aristocrata natural. No poema “Song of Myself”, Anexo 1<sup>132</sup> Whitman expressa esta noção inovadora que vai, no século XIX, ser um dos

---

<sup>128</sup> *Ibidem*

<sup>129</sup> David Thoreau. “Civil Disobedience” 4 Jan. 2005. <<http://www.cs.indiana.edu/statecraft/civ.dis.html>>.

<sup>130</sup> Ralph Waldo Emerson. “Self Reliance” 4. Jan. 2005.<[http://www.rwe.org/works/Essays-1st\\_Series\\_02\\_Self-Reliance.htm](http://www.rwe.org/works/Essays-1st_Series_02_Self-Reliance.htm)>.

<sup>131</sup> Poema intitulado *Song of Myself* de Walt Whitman

<sup>132</sup> Pág. 211

pilares do individualismo, do pensamento e da cultura americanos. Ele é, de igual modo, o herói apaixonado por uma causa usando a lógica e a razão para levar a cabo a sua missão que encerra as quatro virtudes do estoicismo: “wisdom, courage, justice and temperance.”<sup>133</sup> Embora estas virtudes estoicas pareçam estar em contradição com os ditames seguidos pela Welton Academy, o facto é que a filosofia de Zeno encerra todos estes valores que influenciaram a sociedade americana até aos nossos dias. Estes princípios têm sido utilizados pela sétima arte de Hollywood conforme as circunstâncias, para veicular a cultura americana multifacetada, apropriadora e potenciadora de valores que utiliza em seu benefício e na construção da sua própria identidade.

Keating tenta transmitir aos seus alunos a mensagem da divinização do sujeito de Whitman quando, numa aula ao ar livre, incentiva um dos seus alunos a afirmar com convicção, “To indeed be a God.”<sup>134</sup> e outras frases retiradas do poema intitulado “A Song of Joys” Anexo 2<sup>135</sup>, das quais salientamos: “To be a sailor of the world, bound for all ports.”, “To struggle against great odds. To meet enemies undaunted.”, “I live to be the ruler of life, not a slave.”<sup>136</sup> ou, ainda, “To dance, clap hands, exalt, shout, skip, roll on, float on.”<sup>137</sup>

O professor procura, também, demonstrar aos alunos que todos os temas são nobres para se fazer poesia, quando incentiva Todd Anderson, aluno tímido e com baixa auto-estima, a verbalizar um poema, utilizando a seguinte expressão: “I think you have something inside of you that is worth a great deal.”<sup>138</sup> Keating acreditava que em cada ser humano há um poeta e um criador. De facto, Todd corresponde ao apelo do professor, demonstrando, tal como referia Emerson na

---

<sup>133</sup> Matt Gunderson. “Stoicism in American Cinema”. 25 Jul 2005. <<http://www.christiananswers.net/q-edn/edn-f010.html>>.

<sup>134</sup> s.a.”Dead Poets Society: Final Script”. 17 Sep 2004. <<http://www.impawards.com/weir/dps/script.html>>

<sup>135</sup> Pág. 212

<sup>136</sup> *Ibidem*

<sup>137</sup> *Ibidem*

<sup>138</sup> *Ibidem*

sua obra *Self-Reliance* que: “Each part of me is a miracle”<sup>139</sup>, na forma espantosa como o poema profundo que lhe transbordava da alma e da voz, era obra sua.

Keating usa a poesia como forma de intervenção, rejeitando o conceito de ineficácia da mesma, e da sua pouca influência directa na vida quotidiana, demonstrando que poesia é arte, uma forma de criatividade privilegiada. Deste modo, o professor advoga o conceito do aristocrata natural, do homem comum que é capaz de realizar coisas geniais através da experiência do quotidiano. Para este educador a poesia é geradora de estímulos e, através dela, procura libertar os alunos dos modelos comportamentais contrários a uma mente sã e, por consequência, a um corpo são, incentivando à criatividade e à afirmação pessoal, pelo que foi criticado por McAllister, professor de Latim, por encorajar o livre pensamento dos seus alunos, tendo-lhe Keating respondido que “Only in his dreams can man be truly free. I was always thus and always thus will be,”<sup>140</sup> afirmando ser de sua autoria.

Segundo Keating, só o sonho pode despertar o homem. Por isso, fala aos alunos sobre a *Dead Poets Society*, para que, à semelhança dele, os seus discípulos encontrem um espaço onde possam idealizar e partilhar esses sonhos e libertar-se.

A personagem Mr. John Keating assume, em nosso entender, uma importância relevante na redescoberta de uma visão positiva do individualismo americano, numa perspectiva de educação para a cidadania, pilar fundamental da vida e da cultura norte-americanas que ainda permanece actual e é garante dos valores do sonho americano. Para o professor de Inglês, a tomada de consciência conduz à necessidade de evolução, de mudança, de transformação. Através do poder da vontade, do pensamento e da decisão individual pode mudar-se o colectivo, quando as vontades individuais conscientes se juntam e defendem os

---

<sup>139</sup> Ralph Waldo Emerson. “Self Reliance”4. Jan. 2005.<[http://www.rwe.org/works/Essays-1st\\_Series\\_02\\_Self-Reliance.htm](http://www.rwe.org/works/Essays-1st_Series_02_Self-Reliance.htm)>.

<sup>140</sup> s.a.”Dead Poets Society: Final Script”. 17 Sep 2004.<<http://www.impawards.com/weir/dps/script.html>>.



mesmos ideais ou objectivos. O *self* de cada um, na concepção do filósofo Jung<sup>141</sup>, (semelhante à concepção do “Ouro do Reno” dos Nibelungos da ópera do compositor Richard Wagner), está oculto no íntimo de cada indivíduo. No entanto, ter consciência do *self* é primordial, na perspectiva de Jung, pois uma consciência do *self* é infalível e traduz-se numa ligação com algo superior a nós. Foi essa consciência do *self* que Keating procurou despertar nos seus alunos para os conduzir à necessidade de mudança.

Imbuído de uma filosofia vivencial que consiste na procura da inspiração e *enlightenment* através do auto-conhecimento, Keating chama a atenção dos seus alunos para aquilo que considera ser a verdadeira essência do homem. Pode dizer-se que o professor de Inglês funciona como um mestre budista *Zen* que orienta os alunos para o despertar da consciência.

John Keating apela a uma análise meditativa e intuitiva, numa ligação plena à natureza como preconiza a filosofia budista *Zen* tão ao gosto dos poetas e escritores da *Beat Generation* e cuja influência se encontra nas suas obras literárias. O pensamento de Whitman, à semelhança do que se propuseram os poetas da geração *Beat*, é veiculado pela acção de Keating, que citava *Uncle Walt*, com muita frequência, nas aulas de Inglês. O professor fez do poeta e da sua obra um hino à realização pessoal e à emoção que devem preencher a vida, tal como foi apanágio dos escritores da *Beat Generation*. Não é por acaso que o professor de Inglês cita, também, Epicuro na sua primeira aula, deixando os alunos perplexos e confusos. O pensamento deste filósofo está presente ao longo do filme e é um dos seus fios condutores. *Carpe diem* acompanha a acção de Keating, contribuindo para a libertação interior e para a procura da identidade, através da experiência do dia a dia, dos alunos a seu cargo.

---

<sup>141</sup>Carl Jung (1875-1961), psiquiatra de origem suíça, fundador da Psicologia Analítica, enfatizava a compreensão da psique humana através dos sonhos, da arte, da mitologia do mundo religioso e da filosofia. Interessado em filosofia e amigo de Freud, dedicou-se, em especial, aos meios pelos quais se expressa o inconsciente.

Ainda nesta obra, John Keating representa o motor impulsionador, que descontente com o amorfismo que se vive no colégio, vai contribuir para despertar os alunos que, já conscientes, se atrevem a enfrentar o poder instituído e se despedem do professor saudando-o em sinal de respeito e solidariedade. Keating, pode, em nossa opinião ser visto como metáfora da geração *Beat* e encarado como microcosmo de contra-cultura, responsável pelo acordar da camada mais jovem do macrocosmo social em que ele próprio se insere.

A intensidade dramática que o realizador imprime ao final do filme, quando os alunos, liderados por Todd Anderson, se despedem do professor, citando o início do poema de Walt Whitman: “O Captain! My Captain!”, pode na nossa perspectiva querer fazer alusão aos jovens que fizeram despontar o movimento *Beat*.

Na perspectiva do professor, à semelhança da *Beat Generation*, o ser humano deve ser o centro do universo. A sua realização pessoal, individual e única o que deve prevalecer sobre a realização grupal que pode anular a individualidade que lhe é intrínseca, pelo que a sociedade deve estar ao serviço do homem e não o contrário, como está estabelecido. Prefigura-se, deste modo, que esta visão do professor vá ter repercussões ao nível do comportamento dos seus alunos que se alterará, à semelhança da *Beat Generation*, que fez de *carpe diem* o seu modo de vida e a sua actuação perante a sociedade, de uma forma espontânea e intimista.

John Keating, em nossa opinião, pela sua atitude perante a vida, pela relação que estabelece com as pessoas que o rodeiam, pela vontade intrínseca que demonstra em querer que os seus alunos descubram a sua individualidade e as suas paixões, tomem nas mãos o domínio das suas vidas numa reacção à mediocridade e ao conformismo, pode ser comparado a um *beatnik*. O realizador apresenta-nos este conceito numa versão mais contida, embora o professor de Inglês tenha como objectivo principal incutir nos seus alunos os mesmos pressupostos sustentados pela *Beat Generation*.

Por outro lado, Keating pode ser considerado, tal como a *Beat Generation*, um arauto do movimento que se avizinha nos anos 1960, que apelam à realização do ser humano enquanto indivíduo pensante, que põe em causa o poder instituído que rege a sociedade americana da época, o movimento *Hippie*<sup>142</sup>. A atitude conformista dos alunos da *silent generation* da *Welton Academy*, obedientes e bem comportados, incapazes de uma atitude de desobediência consciente devido ao medo que lhes era inculcado, fá-lo agir, uma vez que está a ensinar jovens em formação. Com efeito, torna-se necessário despertar as consciências para que os indivíduos venham a tornar-se cidadãos, livres das amarras do passado europeu, dos espartilhos do McCartismo, do conformismo e da mediocridade.

Keating representa, também, a força invisível da insatisfação dos anos 1950, na América. Esta personagem simboliza o descontentamento crescente dos americanos na luta contra uma forma de estar em que a razão superava o génio, em que o fim a atingir era o bem-estar social e económico e não a realização individual. Keating representa um Lawrence Ferlinghetti numa “livraria” que não é a sua, mas cujas preocupações e objectivos se assemelham. O espaço de aula de Keating assemelha-se à livraria de Ferlinghetti. A sua aula pode ser vista quase como um local sagrado, onde o professor procura transmitir o saber através de mensagens veiculadas pelos poetas que admirava. Assim, “a mensagem é entendida profundamente, libertando-nos de padrões inconscientes, levando-nos a ver que a nossa vida tem sentido e recordando-nos que, tendo consciência da escolha, somos capazes de fazer modificações no nosso mundo pessoal e no mundo exterior.” (Bolen 1992:23). Nas aulas, Keating procura demonstrar aos alunos que cada ser humano possui dentro de si a capacidade de amar os outros e de se sentir bem quando se ama, de facto, e se adora aquilo que se faz. A

---

<sup>142</sup> Este foi um movimento pacifista de jovens que surgiu nos Estados Unidos e defendeu a paz, o amor, a liberdade e contestou a sociedade do seu tempo. Sobretudo, através da música de protesto, de manifestações pacíficas. Estes jovens abalaram a estrutura social da época, principalmente a familiar conservadora, e viveram à margem dela, num estilo de vida comunal.

autenticidade e a integridade ou harmonia interiores vinculam-se a escolhas feitas a partir de quem somos e do que amamos.

Keating ama a poesia pelo que ela representa, ou seja, constitui um estímulo à imaginação, à liberdade de criar, aquilo que faz mover o homem e construir o “eu” pleno de autonomia e pensamento crítico, no respeito pelo outro enquanto indivíduo. Incentiva os alunos, numa aula ao ar livre, a serem eles próprios, a fazerem as suas opções. O aluno Charles Dalton interiorizou a sua mensagem e optou por não querer participar na actividade proposta pelo professor. Uma vez questionado pelo professor Dalton respondeu: “Exercising the right not to walk.” “Thank you, Mr. Dalton you just illustrated the point. Swim against the stream.”<sup>143</sup> O desafio lançado aos alunos para uma participação activa e o assumir das suas individualidades contestando o *status quo* constitui um acto de coragem que terá como consequência o seu afastamento do colégio.

Embora tivesse sido uma tarefa difícil que envolvia alguns riscos, o professor de Inglês não se coíbiu de levar por diante o propósito de consciencializar um grupo de alunos da sua identidade, da percepção clara de si próprios e da necessidade da sua realização pessoal, utilizando a poesia como força motriz da mudança que procurou operar.

Apelando às sensações, à sensibilidade, à imaginação, ao sonho, ao subjectivo, ao pessoal, ao individual, Peter Weir transporta-nos para o romantismo literário e reflecte, em *Dead Poets Society*, o conflito entre a tradição formal e o romantismo literário que opõe o rigor à liberdade individual, à criatividade e à mudança, porque, na opinião de Keating, as palavras podem mudar o mundo.

Este filme dá voz à força da natureza e da alma humana e glorifica o pensamento livre e individual, apelando para ele de uma forma imaginativa e emocional, onde a poesia está dentro de cada um, na sua imensa capacidade criativa, não podendo respeitar a autoridade, a tradição, o conformismo, contrários

---

<sup>143</sup> s.a.”Dead Poets Society: Final Script”.17 Sep 2004.<<http://www.impawards.com/weir/dps/script.html>>.

à libertação e construção do indivíduo. Keating demonstra estar consciente de “the dangers of conformity”<sup>144</sup>

Numa atitude corajosa que só os heróis sabem ter, John Keating fez a sua opção e, de entre os vários caminhos que poderia ter percorrido, preferiu o mais acidentado, tal como o poeta Robert Frost: “Two roads diverged in a wood, and I, I took the one less traveled by, and that has made all the difference.”<sup>145</sup>

## 2.3. Alunos - Tomada de Consciência e Mudança

### 2.3.1. Richard Cameron - *The Brain Washed*



Richard Cameron pode ser considerado o protótipo do cidadão obediente e temeroso perante a autoridade, marrão, egoísta, oportunista e de visões estreitas. Este aluno é o símbolo da continuidade do poder instituído e agente da reposição dos valores dominantes instaurados no colégio. Cameron constitui a antítese dos princípios defendidos por Keating. Este jovem transporta, com enorme solenidade, o estandarte no qual a palavra “tradição” está escrita em evidência e, de entre os alunos é quem melhor a representa ao longo do filme. No primeiro dia de aulas, a sua preocupação prende-se, apenas, com o facto de poder vir a ser testado sobre a matéria que o professor de Inglês lecciona e não com os ensinamentos de Keating. Quando o professor ordena que rasguem do manual de Inglês, o prefácio de Pritchard, Cameron fica incrédulo e só obedece depois ter

---

<sup>144</sup> Janet Benton Seegmiller. “McCarthyism, Granger and Stringfellow”. 16 Mar. 2003 <<http://www.historytogo.utah.gov/maccathysm-html>>.

<sup>145</sup> Robert Frost. “The Road not Taken” 20 Sep. 2006. <<http://www.bartleby.com/119/1.html>>

sido encorajado por Neil e de observar os colegas que, em animada actividade, arrancam as folhas. Todavia, retira-as, meticulosamente, usando uma régua para as rasgar. Este aluno só frequenta as reuniões do clube da *Dead Poets Society* porque todo o grupo a que pertence o faz e não por convicção. Durante os encontros secretos não consegue ser original ou criativo. As paixões passam-lhe ao lado. A razão prevalece sempre sobre as emoções.

Durante o inquérito para apurar responsabilidades sobre o suicídio de Neil, Cameron denuncia os colegas por egoísmo e interesse pessoal e acusa o professor de ter incentivado as reuniões na gruta, sendo, inclusive, o primeiro a assinar uma confissão que responsabiliza o professor de Inglês da morte do colega. “Believe what you want, but I say let Keating fry. I mean, why ruin our lives?”<sup>146</sup> Cameron põe em causa os restantes elementos do grupo, ameaça-os e incentiva-os a serem, também, delatores. “If you guys are smart, you will do exactly what I did and cooperate. They’re not after us. We’re the victims. Us and Neil.”<sup>147</sup> Ele é considerado por Charles Dalton: “a rat! He’s in it up to his eyes, so he ratted to save himself.”<sup>148</sup>

Ao denunciar os restantes colegas, Cameron demarca-se, em definitivo, do grupo a que pertenceu, em que todos partilhavam experiências individuais e colectivas e puderam descobrir-se para, depois fazerem a sua caminhada. No diálogo com Charles Dalton, Cameron identifica-se com o *status quo* e defende os seus valores:

Charlie “You told Nolan everything about the club is what I’m talking about.”

---

<sup>146</sup> *Ibidem*

<sup>147</sup> *Ibidem*

<sup>148</sup> *Ibidem*

Cameron “In case you hadn’t heard, Dalton, there’s something called an honor code at this school, all right? If a teacher asks you a question, you tell the truth or you’re expelled.”<sup>149</sup>

Com efeito, Cameron é o traidor do grupo. Este jovem representa, em nossa opinião, a continuidade do *establishment*, da tradição e da honra como ordenam dois dos quatro pilares em que assenta o lema da Welton Academy. No final da representação fílmica, não se levanta como a maioria dos colegas e coloca a cabeça entre as mãos em sinal de cobardia. Este jovem demonstra não ter interiorizado as mensagens de Keating, assumindo uma postura de “parrot of other men’s thinking”, representando a *silent generation*, da década de 1950, nos Estados Unidos, que se pautava por ser conformista e obediente.

### 2.3.2. Meeks e Pitts, Dalton e Overstreet - A Explosão do Ser, a Aventura da Existência



Meeks and Pitts, quase sempre juntos, ensaiam fugas tímidas às práticas pedagógicas ortodoxas e pouco inovadoras do colégio. Eles representam, em nossa opinião, os mentores de novas experiências tecnológicas que floresceram na época. A aventura da rádio, da sua *Radio Free America*, coloca-nos perante uma aprendizagem adquirida de forma experimental, pelo ensaio e erro e pelo saber fazer, e transporta-nos para o mundo exterior ao colégio, que fervilhava de inovação. A estação de rádio constitui o portal de ligação a esse mundo em

---

<sup>149</sup> *Ibidem*

mudança, à nova música que inebriava os jovens da sua geração que libertavam os corpos e expressavam o entusiasmo próprio da juventude: o *rock and roll*.

Knox Overstreet porém, reflecte a explosão da paixão juvenil, à semelhança da descrição dos jovens que Keating faz aos alunos na primeira aula: “Full of hormones (...) Invincible (...) eyes full of hope.”<sup>150</sup> Às experiências que vivencia reage por impulso, interpretando *Carpe Diem* na sua forma mais intensa e emocional. O seu objecto de desejo, Chris (a namorada do filho do casal Danburry) leva-o a quebrar regras, a correr riscos. Sai do colégio de bicicleta afugentando milhares de pássaros que se levantam em catadupa à sua passagem, para correr atrás de uma mulher, cuja figura o inebriara e entontecera. A câmara de John Sean, acompanhando a bicicleta, os pássaros levantando voo à sua passagem e as palavras de Knox “Carpe diem ... even if it kills me.” evidencia, no nosso ponto vista, o turbilhão de sentimentos de Knox. Nesta cena, Sean apresenta-nos uma imagem panorâmica plena de energia e movimento, contrastante com a quietude da vida sensaborona do colégio.

Este jovem representa o romântico sonhador que corre à desfilada para obter a satisfação dos seus desejos porque, segundo as suas palavras: “If I can’t have Chris, I’ll die.” A ilusão de amar Chris, que acentua o sentimento, a paixão, mais pelo sentimento em si do que pela pessoa objecto desse amor, pode ser comparada à peça de Shakespeare, *Midsummer Night’s Dream* na qual as personagens parecem estar enamoradas mais pelo prazer de amar do que conhecer, de facto, os seus parceiros. À semelhança das personagens românticas shakespearianas, Knox também se enamora porque o seu corpo explode de paixão e Chris aparece e faz eclodir o que estava latente. O despertar da sexualidade é-nos realçado pelo ambiente quente e sensual da festa de jovens à descoberta do amor, dos sentidos e da vida, que teve lugar na casa dos Danburry.

---

<sup>150</sup> *Ibidem*



A paixão de Knox por Chris, o despertar para o amor e a sua atitude de afirmação e de agressão positiva não é contemplativa, mas transcendentalista e característica do movimento de contra-cultura que fervilhava naquela época e traduz o resultado dos esforços de Keating em ajudar a transformar a apatia em acção.

Enquanto Meeks e Pitts apenas ousam desobedecer, abrir uma pequena brecha, subtil e dissimulada no sistema, um outro aluno, Charles Dalton escancara a porta e sai à desfilada, desafiando, de forma provocatória, a instituição escolar e o *establishment*, não pesando as consequências dos seus actos. A necessidade de ser o alvo das atenções, reflecte um espírito inquieto, ansiando por afirmação pessoal. Dalton gosta de se evidenciar e de liderar situações de forma ostensiva. Em diversas ocasiões, no decorrer da representação fílmica, este jovem demonstra estas facetas da sua personalidade rebelde. Quando o professor Keating sobe para a secretária e questiona os alunos sobre as razões que o levam a tomar tal atitude, Dalton responde: “To feel taller”; nas reuniões da gruta, enquanto os colegas lêem poesia romântica, este aluno, segurando uma folha que retrata uma jovem nua, recita: “Teach me to love? Go teach dyself more wit. I, chief professor, am of it. Anexo 3<sup>151</sup> The god of love, if such a thing there be, may learn to love from me.”<sup>152</sup>; ao tocar saxofone procura impressionar os colegas com acordes musicais fortes e incisivos; quando desenha o símbolo da virilidade índia, no peito; ao mudar para Nwanda o seu nome ou, ainda quando escreve um artigo, no jornal da escola, denunciando a existência do clube dos poetas mortos e, por fim, quando atende o telefone, numa reunião geral do colégio, informando o reitor que era Deus que estava em linha e queria raparigas no colégio. Dalton evidencia-se e é, ao mesmo tempo, um provocador e um rebelde. O director de fotografia, John Sean acentua, com frequência, as expressões de Dalton, fazendo sobressair, através delas, o seu carácter, utilizando sobretudo, planos médios do aluno.

---

<sup>151</sup> Pág. 221

<sup>152</sup> *Ibidem*

Dalton demonstra ter interiorizado as mensagens de Keating mas de forma radical. Este jovem optou, ao contrário de Neil, pela ousadia inconsciente, pondo em risco a sua continuidade no colégio, ao levantar-se numa reunião entre alunos e professores, e ao atender o telefone informando o reitor de que era interlocutor de Deus que defendia a presença de raparigas no colégio. Dalton deixou, segundo os mecanismos de defesa preconizados por Freud, que o seu *Id* se sobrepusesse ao *Superego*, não usando, de maneira correcta, o Mecanismo de Defesa da Repressão<sup>153</sup> do *Ego*. Keating critica Dalton e opõe-se, com frontalidade, a atitudes irreflectidas como aquela, expressando o seu desacordo. Contudo, Dalton manteve a sua coerência, o que se repercutiu na sua expulsão. Ao invés de Neil, Nwanda preferiu o confronto directo ao suicídio.

A atitude ousada de Charles Dalton é o reflexo de uma interiorização pouco amadurecida, das mensagens transmitidas pelo professor, nas quais apela para o acordar dos alunos em relação a eles próprios e à sociedade mas de forma inteligente, que lhe permita sobreviver e não submergir no seio da sociedade em que se insere.

Charles Dalton representa, em nosso entender, uma *wild generation*, que se rebelou contra o sistema e partiu, estrada fora, buscando aventuras e experiências, construindo, por sua conta e risco, os caminhos da sua existência. “To indeed be a God! (...) to dance, clap hands, shout, skip, roll on float on.” Anexo 2<sup>154</sup> como preconizava Walt Whitman.

---

<sup>153</sup> Este mecanismo consiste em reprimir uma vontade do Id – Inconsciente.

<sup>154</sup> Pág. 212.

### 2.3.3. A Dupla Personalidade de Neil Perry



Neil Perry é um jovem activo, honesto, obediente, inteligente, ponderado, solidário que, embora sobre ele pese a responsabilidade de estudar com afinco para satisfazer os desejos do pai e subir na escala social, cedo descobre *to have a verse to contribute* e, isso traduz-se na vontade de ser actor.

Neil é o primeiro aluno a compreender a mensagem de Keating e a aderir às suas propostas, a chamar-lhe “Captain”, a questioná-lo sobre a *Dead Poets Society*, a organizar a primeira reunião do grupo, estabelecendo as regras, de acordo com as características individuais de cada um. Este aluno toma a dianteira e lidera, de forma organizada, um movimento em que a verosimilhança com as ideias de Keating parece não poder ser contestada e que é a antítese da tradição do colégio. Todavia, mantém, inalteráveis, os restantes três pilares que sustentam a sua estratégia pedagógica: a honra, a disciplina e a excelência. Os três excertos poéticos que recita na gruta, durante as reuniões secretas, da obra *Walden*, Anexo 4<sup>155</sup> de Thoreau, a passagem retirada da obra poética *Ulysses*, Anexo 5<sup>156</sup> de Alfred Lord Tennyson, e o seu próprio poema, reflectem a sua personalidade e o percurso que faz, caminhando em direcção à sua auto-destruição.

O excerto de *Walden* simboliza a vida, que deseja intensa, o trecho retirado de *Ulysses*, representa a paixão que o percorre e a sua *Madman Story* significa que se suicida antes que a paixão que o invade, o destrua. Incapaz de se impor à tirania

---

<sup>155</sup> Pág. 223.

<sup>156</sup> Pág. 224.

do pai que o proíbe de participar na peça *Midsummer's Night Dream*, utiliza subterfúgios e mentiras para realizar o seu sonho: escreve uma carta simulando a autorização paterna; mente a Keating quando afirma que o pai condescendera e não consegue contra-argumentar quando, depois da realização da peça, em que participara à revelia da autoridade paterna, é confrontado com a decisão, irredutível, do pai o enviar, por dez anos, para um colégio militar.

A sua relação com Mr. Perry caracteriza-se pela ausência de diálogo e pela incapacidade de Neil de a estabelecer, para fazer valer as suas decisões, situações que conduziram ao seu suicídio.

Neil Perry encontra-se na fase da construção da sua personalidade e carácter, pelo que, à luz do pensamento de Freud, ele trava uma luta interior na qual o seu *Ego* luta entre o *Superego* e o *Id*, razão que o conduz ao suicídio. O *Ego* de Neil está em conflito com os assaltos pulsionais do seu *Id* e as pressões obscuras e ambíguas do *Superego*, herdeiro da autoridade parental. Inspirando-se em Freud, Tran Thong é de opinião que cada indivíduo é condicionado pela sua infância. Deste modo, recalcado na infância por um pai autoritário, não consegue tomar a decisão difícil de o enfrentar, embora tenha tomado consciência do que pretende do seu futuro. Na sua luta interior com o *Id* e o *Superego* não consegue ultrapassar a pressão do *Superego* e vê no suicídio uma forma de libertação.

O seu *Ego* leva o Recalcamento<sup>157</sup> a dominá-lo, conduzindo-o a uma situação penosa e perigosa. Neil não conseguiu ultrapassar o seu conflito interior de forma positiva, o que irá desencadear uma sucessão de acontecimentos que culminará com o suicídio. Incapaz de obedecer ou sequer influenciar a vontade do pai, que o proíbe de se tornar actor, Neil prefere a morte à submissão. Ao querer “choking the bone.”<sup>158</sup> Neil não conseguiu levar o barco a bom porto, optando por se rebelar através da ruptura absoluta personificada no suicídio, isto é, Neil

---

<sup>157</sup> Mecanismo de defesa definido por Freud.

<sup>158</sup> s.a. “Dead Poets Society: Final Script”. 17 Sep 2004. <<http://www.impawards.com/weir/dps/script.html>>.

conseguiu ver o mundo numa outra perspectiva, a sua própria, mas não estava amadurecido para enfrentar os obstáculos que se lhe deparavam. O conflito foi demasiado violento e Neil não resistiu à decepção do amor-próprio que a atitude autoritária do pai lhe causou, provocando-lhe um desinteresse momentâneo pela vida que o conduziu ao suicídio. As exigências do pai e da sociedade, revelaram-se penosas. Neil foi incapaz de seguir o exemplo de Lincoln, imortalizado no poema “O Captain! My Captain!”, tão do agrado de Keating, fraquejou à primeira derrota.

Para além do conflito interior, o jovem Perry debate-se com um problema a nível externo que é causado pela recusa do pai em aceitar a sua vocação, as suas atitudes prepotentes e chantagistas quando não autoriza a sua participação nas actividades que contribuíam para a sua realização pessoal, nomeadamente a sua colaboração no jornal do colégio, levam-no ao desespero silencioso, ao limite da sua capacidade de intervenção e resistência. Também a sua vida familiar sem afectos com um pai déspota e uma mãe subjugada pelo marido, contribuíram para que Neil não resistisse à suprema contrariedade de ter que sair de *Welton* e ingressar na *Braden Military School* para, mais tarde, entrar para a Universidade de Harvard.

A intensidade das situações vividas durante a representação e no regresso forçado a casa, bem como o diálogo inconclusivo que teve com o pai, causaram-lhe uma enorme perturbação emocional, que o conduziu a um estado momentâneo de desinteresse pela vida, o que serviu de causa accidental para o suicídio. Tratou-se de um acto isolado. Todavia, ele pode reflectir o descontentamento da sociedade de que fazia parte e para o qual não se perspectivava saída. Embora o professor de Inglês lhe tivesse criado a esperança de poder vir a realizar-se em termos profissionais, aconselhou-o a dialogar com o pai, e expor-lhe os seus anseios, afirmando-se como pessoa, mas Neil não conseguiu ultrapassar os obstáculos. Optou por uma desobediência sub-reptícia, decidindo fazer parte do elenco da peça de teatro mesmo sem ter autorização do pai. Sem coragem para

enfrentar o seu progenitor, este jovem viu frustrados os seus desejos e ambições ao ter que se submeter à vontade paterna. À luz das opiniões de Jean Shinoda Bolen, Neil apresenta uma enorme semelhança com a personagem Siegmund, da Ópera de Wagner, *O Anel dos Nibelungos*.

À semelhança de Siegmund, Neil é, também, estimulado pela compaixão, é a força viril usada para proteger o seu colega de quarto, Todd Anderson, o filho que não sobrevive, nem floresce no patriarcado, simbolizando o arquétipo dos homens que é sacrificado em nome do sucesso, um protótipo do herói corajoso motivado pela compaixão que é, ao mesmo tempo, um modelo do homem não patriarcal. De forma análoga, Siegmund representa a figura arquetípica que precisa de chegar à psique, à família e à cultura para as transformar, o que consegue pelo aniquilamento da sua existência biológica. O suicídio de Neil vai desencadear uma série de acontecimentos que conduzem a uma tomada de consciência colectiva por parte dos outros alunos do clube dos poetas mortos, que os leva a enfrentar o poder instituído e a transformações que se vislumbram irreversíveis. Enquanto Keating se apresenta como o arauto da mudança, Neil constitui um dos seus agentes. Este aluno preferiu renunciar ao poder e continuar a ser fiel à inocência e ao amor que, segundo as teorias de Jung, se revela uma qualidade eterna.

Em seguida, suicida-se com uma arma de fogo, porque o fogo é purificador e faz ruir a velha ordem, tal como a cidade de Valhala, do *Anel dos Nibelungos*, que foi destruída pelas chamas, simbolizando o fim de um ciclo pessoal ou familiar ou de um possível fim do poder parental.

Os homens que se matam (...) podem ter sofrido desgostos familiares ou decepções de amor-próprio. Para explicar o desinteresse pela vida o sujeito recorre às circunstâncias que o rodeiam de forma imediata; acha a vida triste porque está triste. Sem dúvida que num certo sentido a tristeza vem-lhe de fora mas não provém deste ou daquele incidente que se

produziu na sua carreira, provém do grupo de que faz parte. Eis a razão porque tudo pode servir de causa ocasional do suicídio (Durkheim 1992: 295,298)

A atitude de Neil vai desencadear um conflito externo (no colégio), que atinge proporções inimagináveis, que servirá de pretexto para afastar o professor cuja prática pedagógica se havia tornado incómoda. O suicídio de Neil parece cortar, de forma decisiva, com toda a aura romântica que perpassa pelo filme até então, embora a posição deste aluno possa, numa outra perspectiva, ser encarada como uma solução ultra romântica, uma vez que não quis continuar a viver para, mais tarde, perecer sem ter vivido como pretendia. Neil fez das palavras de Thoreau o seu lema e o seu caminho: “I went to the woods because I wanted to live deliberately. I wanted to live deep and suck out all the marrow of life. To put to route all that was not life, and not when I had to die, (...) discover that I had not lived.” Anexo 4<sup>159</sup> Neil representa, ainda, em nossa opinião, a recusa de perpetrar uma *silent generation* na sociedade americana da década de 1950.

Enquanto Dalton, ao ser expulso da instituição prestigiada, prejudica o seu percurso escolar, Neil opta pela destruição da vida biológica. Ao invés de Nwanda, Neil preferiu o suicídio enquanto forma de se rebelar contra o conformismo ao confronto directo. Enquanto Charles Dalton desafia a autoridade, Neil sucumbe-lhe porque não conseguiu impor-se ao pai e viver inteiramente, tirando partido da plenitude da vida.

---

<sup>159</sup> Pág. 223.

#### 2.3.4. Todd Anderson - Um Imagem de Mudança



Embora o desenrolar dos acontecimentos que envolvem a *plot*, atinjam o *clímax* com a cena do suicídio de Neil Perry, o papel de Todd Anderson não é menos relevante, podendo mesmo ser considerada a personagem principal do filme.

Este jovem destaca-se no grupo em virtude de compreender, interiorizar e pôr em prática os ensinamentos de Keating, tal como o professor pretendia. Não obstante, a sua timidez e insegurança, acaba por se transformar numa personagem de um intenso dinamismo. Revelando-se, no início, um observador e não um participante activo no processo que principia, todavia, de modo gradual, a sua postura passiva dá lugar a uma atitude interveniente. Todd é o primeiro aluno a seguir a sugestão de Keating e a subir para a secretária tendo *a verse to contribute* de uma forma vigorosa em resultado da sua reflexão sobre as propostas de Keating (*carpe diem – make your lives extraordinary*). À semelhança de Emerson que rejeitou ser *parrot* do pensamento dos seus colonizadores, Todd aprendeu a pensar por si e a agir de forma responsável e consciente.

Com efeito, numa atitude semelhante a Ginsberg na Six Gallery, em São Francisco com a leitura do poema “Howl”, no filme *Dead Poets Society*, Todd Anderson, numa aula de John Keating, soltando o seu *barbaric yawp* constrói e recita um poema de sua autoria:

I close my eyes,  
and this image floats beside me:



a sweaty-toothed madman  
 with a stare that pounds my brain.  
 His hands reach out and choke me  
 and all the time he's mumbling,  
 mumbling truth  
 like a blanket that always leaves my feet cold.  
 You push it, stretch it,  
 but it'll never be enough.  
 You kick it at it, beat it,  
 it'll never cover any of us  
 from the moment we enter crying  
 to the moment we leave dying  
 it'll only cover your face  
 as you wail and cry and scream <sup>160</sup>

O professor de Inglês exerce uma profunda influência sobre Todd Anderson, aluno tímido e ignorado pelos pais, que fica petrificado perante a possibilidade de interagir com os colegas ou de se expor pelo uso da palavra. Sean mostra-nos o resultado dessa influência através do posicionamento hábil da câmara em diversas cenas: no quarto que Todd partilha com o colega Neil Perry, quando Todd persegue o colega à volta do quarto tentando recuperar o poema que compunha para apresentar ao professor. A câmara capta a acção que se desenvolve num *continuous spiralling pain shot* dos rapazes correndo em círculos dentro do espaço confinado ao quarto, criando um animado e fluente sentido de movimento. Mais tarde, através de um *long take* de 28 segundos, a câmara detém-se estática, observando Todd, de novo no quarto, enquanto lê para si próprio o poema que escreveu, deambulando em círculos, num passo ritmado fixo, sorri feliz pela sua criação. Depois, de forma gradual, abrandando o passo parecendo

---

<sup>160</sup> *Ibidem*

menos seguro, até que pára e, desanimado, rasga o poema. Em seguida, um *cut* transporta-nos para a sala de aula a decorrer no dia seguinte, onde os alunos vão lendo as suas criações poéticas. Aqui Todd acobarda-se, insistindo que não preparara nenhum poema, mas é encorajado pelo professor, a libertar a mente, olhando para um quadro de Walt Whitman que se encontrava na parede, e a improvisar um poema em frente dos colegas. De olhos tapados pelas mãos de Keating, Todd solta o poeta que há dentro dele e os dois caminham em círculos contínuos, seguidos pela câmara, que os persegue, também em círculos, num *continuous shot*. O efeito que provoca é de um movimento vertiginoso que capta um momento de libertação de Todd, que consegue vencer as suas inibições e, de forma espontânea, recita um poema que lhe vem da alma, provocando um silêncio impressionante na sala de aula. Quando termina recebe um enorme aplauso dos colegas,. Esta série de movimentos circulares, sugerindo a crescente capacidade de criação de Todd vai ao encontro do mais subtil e sofisticado processo de realização que Peter Weir pretende, criando um momento poético.

No poema citado, *madman* significa a paixão que nos deixa expostos, e que se vislumbra no rosto quando gritamos, tal como aconteceu com Todd, ao exteriorizá-la através do poema. Necessitamos dela porque, como Keating afirma: “the human race is full of passion.” Essa paixão constitui uma razão para nos mantermos vivos mas é necessário sabermos controlá-la e não deixarmo-nos levar por ela. Inspirado em Whitman, seguindo o exemplo de Keating, Todd apresenta-nos uma visão transcendentalista da vida. Este poema ecoa “The Song of Myself” de Whitman, e canta o que de mais íntimo transborda da alma e do pensamento deste jovem em formação. Nesta criação poética, Todd assume a sua individualidade, desnudando-se perante os presentes, assumindo as suas lutas e paixões interiores. No momento em que recita o poema, opera-se a primeira

transformação neste aluno tímido e fechado. Keating apercebe-se, de imediato, desta mudança e sussurra-lhe: “Don’t you forget this.”<sup>161</sup>

A paisagem fria e seca do Inverno, combina com a tristeza provocada pelo desaparecimento do aluno Neil, verdadeiramente sentida pelos alunos, sobretudo por Todd, seu companheiro de quarto que, num grito sufocado pelo choro, extravasa a dor que ecoa pela solidão da neve branca, que pode simbolizar o fim da vida de Neil e, também, o momento transitório do renascimento de Todd que ultrapassa a sua timidez e acusa a instituição escolar da responsabilidade da morte de Neil, sem qualquer receio.

Depois da morte de Neil, Todd é, de novo, o único que responsabiliza Mr. Perry pelo suicídio do seu companheiro de quarto e que, à semelhança de Dalton, não se acobarda perante a comissão de inquérito do colégio. Todavia, é obrigado pelos pais a assinar um documento culpando o professor, porém é o último a fazê-lo. Todd consegue expressar, embora titubeando, a sua opinião e afirmar a sua discordância. No final do filme, decide demonstrar a sua lealdade a Keating, desobedecendo às ordens do novo professor de Inglês, Mr. Nolan, o reitor. A banda sonora forte e contundente sustenta a força da razão e a gratidão dos alunos de Keating.

É nossa convicção, que esta personagem representa a mudança que, inevitavelmente, se viria a operar no colégio e personifica, de forma ficcional, a *Beat Generation* pela forma como, de maneira gradual, toma consciência da sua identidade e da sua força. “To struggle against great odds, to meet enemies undaunted.” Anexo 2<sup>162</sup>, como defendia Walt Whitman, foi, a partir daquela experiência, a sua espada e o seu lema.

Este filme, caracteriza, em nossa opinião, a classe média e a classe média alta americana da época, retratada com os seus valores morais, o seu pensamento e acção, a sua pedagogia e, ao mesmo tempo, retrata os seus movimentos de

---

<sup>161</sup> *Ibidem*

<sup>162</sup> Pág.212.

contra-cultura. Carece, todavia, referir que apenas rapazes e homens se movimentam com alguma substância e qualidade dentro do filme. Às mulheres é conferido um papel secundário na acção, tal como acontecia na sociedade de então. Weir fê-lo de uma forma consciente, reforçando com esta abordagem o papel secundário das mulheres na sociedade da época, pois não passavam de agentes passivos, sem poder de decisão, cidadãs de segunda categoria. As raparigas estudavam com o propósito de conseguir um bom casamento que lhes garantisse a subsistência e o bem-estar e lhes desse o papel de mães e esposas dóceis. A análise proposta por este filme dá-nos uma visão redutora da situação da mulher na época. Todavia, é possível afirmar que o casamento da família Perry, apresentado por Peter Weir, neste filme, tem forma mas não tem substância. Mr. Perry não demonstra qualquer afecto ou interesse pela mulher, que utiliza o álcool e o tabaco como escape para ultrapassar a indiferença a que é votada. Além disso, Mr. Perry, não se coíbe de usar a imagem da mãe para fazer chantagem psicológica com o filho, e reprime-a até na demonstração de sentimentos, afirmando: “He’s all right.”, numa tentativa de recalcar a explosão da dor materna. Mr. Perry vai mais longe e grita-lhe, nas circunstâncias dramáticas em que se encontram “Stop it!”, quando ambos descobrem que o filho se suicidara.

Pode constatar-se, também, que a camada mais jovem da população feminina demonstra já alguma libertação em termos de sexualidade, mas fora do controle da autoridade parental. O filme transporta o espectador para esta realidade através das cenas que decorrem durante a festa realizada por jovens em casa da família Danburry, na ausência dos pais.

Desconhecendo os perigos do conformismo, os alunos da Welton Academy, no início de um novo ano escolar, preparavam-se para cumprir as vontades dos seus progenitores que lhes preparavam o futuro e decidiam a vida dos educandos, sem que estes se atrevessem a questionar as opções tomadas. Todavia, vêm-se confrontados com uma nova opção e, por essa razão, no início, a luta que travam é interior, os atrevimentos são escassos e ocultos ou dissimulados.

Eles não assumem as experiências que encetaram para a construção de uma rádio pirata, preferindo mentir ao professor da sala de estudo, optando por dizer que eram experiências científicas, o que prova que mesmo sob grandes pressões ou repressões, as incertezas, as inseguranças, ousadias irreflectidas fazem parte do comportamento dos jovens, que são, por vezes, incompreendidos, como acontece com Neil em relação ao pai e Charles Dalton, o ousado Nwanda, em relação a Mr. Nolan, porque cada um deles interiorizou, seguindo as palavras de Walt Whitman, referidas no filme, que afirmava: “I live to be the ruler of life, not a slave.”<sup>163</sup>

Contudo, trilhando caminhos diferentes, vacilando em avanços inseguros ou lançando-se na aventura do novo e do desconhecido, um grupo de jovens protagonizam as três gerações que subjazem aos anos de 1950, rejeitando a ideologia do regime, partindo para experiências *on the road* dos seus sentimentos que despertam ou, ainda interiorizando a poesia, o teatro, as artes como forma de afirmação pessoal e individualizada em oposição consciente ao *status quo*. O facto de o grupo ser formado por sete rapazes leva-nos a pensar que o número sete pode simbolizar o sentido de uma mudança, de uma renovação positiva, à luz da simbologia veiculada no *Dicionário dos Símbolos*. A escolha do número sete não foi, certamente, feita de modo aleatório, uma vez que este algarismo pode, também, representar as sete etapas da evolução do homem. Na realidade, os sete alunos evidenciados no decorrer da acção fílmica, são responsáveis pela agitação que se cria no colégio após a descoberta das suas reuniões secretas, donde voltam mais solidários, confiantes, autónomos, fortalecidos, livres e amadurecidos. Eles simbolizam o sentido de uma mudança e de uma renovação positiva, previamente encaminhada pelo romântico Keating. Na verdade, estes alunos não voltarão a ser os mesmos, à excepção de Richard Cameron, que nunca se desligou do servilismo à direcção da escola. Eles deixarão no colégio as marcas do seu inconformismo e

---

<sup>163</sup> *Ibidem*

representam uma subcultura juvenil que se começa a afirmar pela forma como ensaiam libertar-se da tutela dos adultos.

Este filme não aborda, de forma directa, temáticas políticas ou de crítica social. Keating não é um político, é um idealista. Todavia, Peter Weir não deixa de aludir ao conformismo instalado na sociedade americana, através do comportamento, inicial, passivo dos alunos do colégio. Todavia, o realizador mostrou-nos que a tomada de consciência progressiva da geração de 1950 foi uma realidade. O filme *Dead Poets Society* reflecte um conflito eterno entre o estabelecido, tradicional, rígido e conservador, por um lado, e a inovação, a abertura e a liberdade individual, por outro.

Ao trabalho extraordinário do realizador, do argumentista e do operador de câmara, junta-se o cunho pessoal e a competência de Maurice Jarre que, através da sua escolha musical para a cena final de *Dead Poets Society*, transporta o espectador para o imaginário das palavras ausentes e contribui para a nossa compreensão subjectiva de um percurso que se percebe diferente e que pode seguir por trilhos dissemelhantes.

### 3. Romance e Narrativa Fílmica: Semelhanças e Dissídios

Cinema e literatura interpenetram-se nas suas semelhanças e completam-se nas suas diferenças. A obra literária converteu-se para o escritor no repositório da sua mensagem, dos seus pensamentos, dos seus sonhos e fantasias e constitui uma fonte da recriação do seu imaginário enquanto objecto de leitura. Por seu turno, nas palavras de Henry Agel: “o ecrã tornou-se uma superfície mágica e transparente, um lago sem fundo; a imagem (...) espiritualiza-se, caminhando indefinidamente no sentido da profundidade.” (Agel 1983:216) A escrita de textos literários a partir de obras cinematográficas, bem como a utilização, por parte do escritor, de novas formas de expressão estética características da obra cinematográfica, relaciona-se com o facto destas duas formas de arte procederem

a trocas intersemióticas frequentes. Todavia, nem sempre estas relações são pacíficas, uma vez que ambas as artes estão condicionadas pela especificidade de cada uma das suas linguagens estéticas, operando-se nestas transposições fenómenos de reprodução ou transformação do texto fílmico. Esta questão pode justificar-se pela disseminação da cultura de massas através do cinema e pela ambição de auferir maiores proventos. Os códigos linguísticos, sonoros e icónicos assemelham-se à realidade que os sentidos do espectador conseguem apreender. Procurar transpô-los para a obra literária tem como objectivo tornar a narrativa literária mais apelativa para o leitor e para o público em geral. O romance de N. H. Kleinbaum, *Dead Poets Society*, publicado em 1989, constitui um exemplo deste fenómeno de criação literária a partir da produção e realização cinematográficas. Esta obra baseia-se na versão do guião do filme de 29 de Setembro de 1988. Todavia, apresenta algumas diferenças em relação ao filme objecto desta análise, apesar da notável semelhança no que respeita ao enredo e mensagem, que se verifica em ambos, o que nos permite afirmar que Kleinbaum transpõe para a literatura uma obra cinematográfica, à qual imprime uma enorme fidelidade.

Ambos, filme e romance, tomam como tema o conflito de gerações, o confronto entre a tradição e a inovação, tendo como cenário a dicotomia educacional de uma instituição escolar conservadora posta perante a alternativa renovadora condutora de mudança. As duas obras retomam a conturbada década de 1950, nos Estados Unidos da América, centrando na figura do professor Keating toda a dinâmica da acção, na medida em que esta personagem vai, pelo seu comportamento, desencadear acontecimentos em curva ascendente que atingirão um *clímax* que proporciona, um desfecho cuja carga emocional elevada se construiu, de forma gradual. Em dez cenas de narrativa fílmica e quinze capítulos de narrativa literária somos postos perante acontecimentos que provocam no leitor uma reacção emocional que vai aumentando de intensidade, desde a cerimónia de abertura. O ponto de partida da narração, à semelhança do

filme, é o início do ano lectivo de 1959, na Welton Academy. A partir deste ponto, tanto a obra cinematográfica como o romance desenvolvem uma *plot* centrada em Keating, em torno de quem giram sete alunos ávidos de acção, aventura e objectivos, apresentando-se a instituição escolar e os pais como forças que procuram travar o pulsar dos jovens e as mudanças consequentes da dinâmica imprimida pelo novo professor.

Em sequências alternadas de relações humanas (colégio/pais, pais/filhos, alunos/alunos, Keating/alunos) são fornecidas, ao espectador e ao leitor, os pormenores relevantes da acção, desde a transmissão da “Light of knowledge” aos novos alunos e da apresentação do novo professor, John Keating, na cerimónia de abertura até à sua exoneração e ao reconhecimento, por parte dos discentes, do trabalho que realizou, passando pela tomada de consciência dos jovens estudantes e pelas suas decisões mais ou menos levianas, drásticas, polémicas, cobardes ou consequentes.

A técnica de apresentação da diegese característica da linguagem fílmica que assenta na alternância de planos que nos são apresentados através de contrastes, elipses, metáforas e símbolos, dão-nos a percepção da conflitualidade que persegue todo o filme. Na cerimónia de abertura, a solenidade da passagem da “light of knowledge” aos novos alunos e a reafirmação dos quatro pilares sustentáculo dos princípios e valores pelos quais se rege o colégio de Vermont, contrastam com o encontro dos alunos no quarto de Neil, onde estes quatro pilares se transformam em *Travesti*, *Horror*, *Decadence* e *Excrement*. Através de *long*, *medium* e *medium close shots*, a câmara de filmar transporta-nos para as expressões e os comportamentos informais e libertos dos jovens em contraste com a sua postura solene na cerimónia de abertura, dando-nos a visão de dois campos em oposição em que o primeiro subjuga o segundo.

A aula em que Keating encoraja os alunos a criar a sua própria poesia contrasta com o ambiente do refeitório do colégio no qual os alunos rezam antes de iniciar a refeição, opondo o apelo à afirmação pessoal ao cumprimento de



regras. A escuridão da casa da família Perry que nos é apresentada a seguir ao diálogo que se estabelece entre Neil e o pai, depois da representação da peça *Midsummer Night's Dream*, cria um ambiente soturno e pesado de mau presságio que nos prepara para o suicídio de Neil. O *close up*, evidenciando as mãos do jovem Perry segurando uma chave, seguido de um *medium shot* que nos mostra o seu olhar fixo na arma que vai utilizar para se suicidar, contrasta com a agitação do pai ao consciencializar-se, bruscamente, de uma anormalidade, que acende as luzes e percorre a casa à procura de uma resposta para os seus temores. Um *close up* realça-lhe a expressão de perplexidade e terror causada pelo barulho de um disparo, que é denunciadora de uma tragédia e um *low-angle shot* reforça esta ideia ao fixar-se em Mr. Perry quando desce as escadas à procura do filho.

O romance prepara-nos para o mesmo desfecho dramático, utilizando a descrição de uma reunião realizada pelos alunos, na gruta secreta, após a decisão intempestiva de Mr. Perry levar de volta a casa o filho, por ter agido sem o seu consentimento. Nesta reunião salienta-se a ausência de Cameron, o que pode constituir um mau prenúncio. Keating participa nesta reunião e, a pedido dos alunos, assume a liderança durante o encontro e recita um excerto de uma poesia com que a *Dead Poets Society* iniciava as suas reuniões de abertura, como o fizera quinze anos atrás, enquanto aluno da Welton Academy. Em seguida, declama um outro poema:

Dive for dreams  
Or a slogan may topple you  
(trees are their roots  
And wind is wind)  
Trust your heart  
If the seas catch fire  
(and live by love  
Though the stars walk backward)  
Honour the past

But welcome the future  
(and dance your death  
Away at this wedding)  
Never mind a world  
With its villains or heroes  
(for god likes girls  
And tomorrow and the earth) (Kleinbaum 1989:144,145)

Todd Anderson segue-lhe o exemplo e declama com seriedade:

We are dreaming of tomorrow, and tomorrow  
Isn't coming;  
We are dreaming of a glory that we  
Don't really want.  
We are dreaming of a new day when the new  
Day's here already. We are running from the battle when it's one  
That must be  
Fought.  
And still we sleep.  
We are listening for the calling but  
Never really heeding, Hoping for the future when the future's only plans.  
Dreaming of the wisdom that we are  
Dodging daily,  
Praying for a savior when salvation's  
In your hands.  
And still we sleep.  
And still we sleep.  
And still we pray.  
And still we fear...  
And still we sleep. (145,146)

Keating e Todd, com os seus poemas, em nossa opinião, substituem, de alguma forma, as sequências de imagens fílmicas que nos preparam para o mesmo desfecho. A mensagem contida nos poemas exerce no leitor expectativa similar. Na obra literária, as pistas são-nos apresentadas pelos poemas. No filme, as elipses dão-nos a mesma percepção através do fumo que aparece por detrás da secretária, do cheiro que paira no ar que Mr. Perry exala e expressa sentir, na arma caída atrás da secretária. O véu expectante que este objecto representa é substituído pelas palavras contidas nos poemas que são anunciadoras da tragédia (à semelhança das tragédias gregas).

A literatura, pela natureza abstracto-conceptual dos seus códigos linguísticos, organiza a matéria ficcional de uma outra forma, utilizando o ponto de vista do narrador. O filme fá-lo através de uma pluralidade focal, utilizando, também, os seus códigos icónico-sonoros para nos conduzir à mesma percepção.

Em ambas as obras se evidencia, de novo, a conflitualidade entre o poder parental e a vontade do filho, demonstrando através dos processos próprios de cada uma destas artes o confronto de uma época que se debate entre a submissão e a libertação individual.

Na continuidade da nossa análise, deparamo-nos com a recorrência à simbologia na escolha da peça *Midsummer Night's Dream*, na qual Neil se estreia como actor, representando o papel de Puck. Pensamos que esta escolha encerra uma carga simbólica, na medida em que a última intervenção de Neil no palco está relacionada com o facto do pai não compreender, nem aceitar a sua paixão pelo teatro. O trecho da peça que Neil representa, é, ao mesmo tempo, uma justificação e um pedido de desculpas ao pai que, apesar do êxito, da qualidade da representação do filho e do significado que o texto de Shakespeare encerra, se mostra insensível e indiferente à vontade de Neil em se tornar actor. Este facto está expresso, de maneira clara, no romance como se pode verificar na seguinte citação:

He [Neil] addressed the entire audience but directed his words toward his father, who had remained standing at the rear of the auditorium.

“If we shadows have offended,  
 Think but this, and all is mended,  
 That you have but slumbered here  
 While these visions did appear.  
 No more yielding but a dream,  
 Gentles, do not reprehend;  
 If you pardon, we will mend.  
 And as I am an honest Puck,  
 If we have unearned luck  
 Now to scape the serpent’s tongue,  
 We will make amends ere long;  
 Else Puck a liar call.  
 So, good night unto you all.  
 Give me your hands, if we be friends,  
 And Robin shall restore amends.” (137,138)

No romance, a situação apresenta-se árida e redutora, escassa de pormenores, evidenciando-se o texto de Shakespeare e uma narrativa sem devaneios, à semelhança da mente paterna. No filme, a mesma cena os ângulos de câmara dão-nos, através de um *close up*, um *medium shot* e um *medium close shot* a reflexão da satisfação de Neil que contrasta com um *long shot* fixado na figura impenetrável de Mr. Perry, de pé, ao fundo da sala. Esta cena transmite o teor das relações pai/filho da época e o poder que a figura parental exercia sobre os seus descendentes. Em ambas as obras está patente o conflito surdo que existia entre estas duas gerações e a forma autoritária como o pai educava os filhos, subjugando-os, oprimindo-os, provocando desilusões e traumas profundos capazes de destruir o objecto da sua repressão.

Embora se tenha afirmado que o filme inspirou a obra literária e esta esteja enquadrada num modelo de reprodução, em que ambas as linguagens, cinematográfica e literária, se aproximam, conduzindo-nos a uma compreensão semelhante da *plot* fílmica e do enredo do romance, existem, contudo, algumas diferenças que carece referir. As dissemelhanças que detectámos dizem respeito, sobretudo, à forma como foram criados os conflitos emocionais, em que as personagens foram dotadas de complexidade humana, que a linguagem escrita facilita. Estas dificuldades são colmatadas com os ângulos de câmara escolhidos, que permeiam entre o *medium shot* o *medium close shot* e o *close up* como podemos constatar e podemos ainda realçar em cenas como a que ocorre em casa de Neil após o seu regresso forçado; um *medium shot* de Mrs Perry apagando o cigarro revelando algum nervosismo; um *medium shot* a partir de um *high angle* de Neil, em expressão de completa frustração, sentado na sala; o *medium shot* a partir de um *low angle* de Mr. Perry de pé, na sala, impenetrável; um *close up* de Mrs Perry impotente e um *close up* de Neil aniquilado; *over-the-shoulder shots* a partir de *low angles* representativos da diferença de nível em que se encontram as duas personagens em relação a Mr. Perry que se encontra numa posição de superioridade. *Medium shots* a partir de *low angles* dando imagens de poder e superioridade; *long shots* evidenciando a figura dominante, Mr. Perry, em lugar de destaque relegando mãe e filho para segundo plano. Estes ângulos de câmara expressando os sentimentos, as relações de poder, as subserviências, anuências ou submissões, transmitem-nos uma verosimilhança da realidade social dos anos 1950 e do revivalismo que o *establishment* da década de 1980 procurou fazer renascer, numa época de crise em que o número de famílias monoparentais proliferava. A abordagem literária que é feita deixa, de igual modo, expressos os mesmos conflitos e anseios. Os *cuts* frequentes no romance e no filme, transportam-nos para uma dinâmica assente, sobretudo, nos contrastes.

Nas diferenças que detectámos, optámos por referir apenas aquelas que, em nossa opinião, melhor justificam a consecução dos objectivos que nos propusemos.

Começamos por destacar a diferença de estrutura das narrativas fílmica e literária em que as cenas da obra cinematográfica não coincidem, em número, com os capítulos do romance.

No romance, os alunos são chamados ao gabinete de Mr. Nolan a fim de lhes serem comunicadas as actividades extra-curriculares que irão realizar ao longo do ano lectivo, sendo Todd Anderson contemplado com uma actividade que não é do seu agrado. Nesta cena os alunos passam por Mrs Nolan que se encontra à entrada do gabinete, sentada à secretária, e desempenha funções de secretariado. Esta personagem não aparece no filme. O romance reforça, neste enquadramento, o autoritarismo da instituição escolar. Mr. e Mrs. Nolan asseguram a liderança da instituição, dando, contudo, à mulher um papel subalterno à semelhança da secundarização do papel da mulher na época focada.

Kleinbaum apresenta-nos Keating, à janela, na primeira aula, parecendo não prestar atenção à entrada dos alunos. No entanto, dirige-se-lhes gritando “Nimble your minds!” e, mais adiante, recita a famosa frase do poema de Whitman “O Captain! My Captain!”, inquirindo os alunos sobre o autor da frase, deixando os leitores inferirem apenas de acordo com o ponto de vista do narrador criando algum embaraço e perplexidade. No filme, John Keating entra na sala de aula, assobiando, o que provoca uma expectativa maior pois não é um comportamento típico de um professor numa sala de aula. A peculiaridade da sua atitude cria nos alunos um clima de suspeição aliado à surpresa e à curiosidade formando à volta do professor de Inglês uma aura de mistério.

Ainda no romance, no Capítulo II, o despertar para a sexualidade de Knox Overstreet, tem lugar num jantar em casa da família Danburry. De forma subtil, a escritora cria um ambiente de alguma descontração, colocando esta personagem no centro de um breve diálogo com os Danburry. No decorrer deste diálogo, uma

jovem, Chris, namorada do filho do casal Danburry, insinua-se, à medida que vai descendo as escadas, deixando Knox hipnotizado. No filme, Knox é, de imediato, confrontado com a figura da jovem Chris ao chegar a casa dos Danburry, uma vez que é ela que lhe abre a porta, quando chega para jantar. A perplexidade é imediata produzindo um impacto instantâneo, evidenciado pelo *close up* da câmara de filmar: “The door opens and Knox is awe-struck by the beautiful girl (Chris) who has answered the door.”<sup>164</sup>, pode ler-se no guião do filme. As reacções de Knox, representam as atitudes dos jovens a que o filme e o romance se reportam. Estes adolescentes despertavam para a sexualidade de uma nova forma mais espontânea e livre, embora estivessem reprimidos pelos preconceitos de uma sociedade conservadora que teimava em se recusar a aceitar as mudanças irreversíveis provocadas pelo aparecimento da pílula contraceptiva.

No romance e no filme, o prefácio do livro adaptado para a disciplina de Inglês, de J. Evans Pritchard, *Understanding Poetry*, reforça a antítese de princípios de orientação pedagógica do colégio para o estudo da literatura, e os defendidos pelo professor Keating, dando-lhe, de imediato, oportunidade de referir os seus pontos de vista, no que respeita a “understanding poetry”. O prefácio orienta pedagogicamente os alunos, veiculando princípios de disciplina, rigor e análise formal e teórica, segundo as quais, em sua opinião, se atinge a perfeição na poesia. “ We must be fluent with its meter, rhyme and figures of speech(...) if the poem’s score for perfection is plotted along the horizontal of a graph, and it’s importance is plotted on the vertical, then calculating the total area of the poem yields the measures of its greatness”<sup>165</sup>.

Esta orientação de feição tradicionalista é considerada por Keating como “Excrement” That’s what I think of Mr. J. Evans Pritchard. We’re not laying pipe, we’re talking about poetry.”<sup>166</sup>, contrapõe aos alunos. Para o professor a grandeza da poesia não se atinge pelo rigor da rima ou da métrica, mas pela paixão inerente

---

<sup>164</sup> *Ibidem*

<sup>165</sup> *Ibidem*

<sup>166</sup> *Ibidem*

a cada ser humano. “We don’t read poetry because it’s cute. We read and write poetry because we are members of the human race. And the human race is full of passion.”<sup>167</sup>, esclarece Keating. O professor apresenta uma perspectiva romântica da poesia, que lhe oferece mais liberdade e uma nova forma de expressão que quebra com a tradição do colégio.

Todavia, existe outra versão do guião na qual, em vez da leitura deste prefácio, o poema intitulado *Little Boy Blue* de Eugene Field, poeta do século XIX, que cantou, sobretudo, as crianças, emociona os alunos e retira ao professor a oportunidade de os confrontar com os princípios subjacentes à definição e ao papel da poesia, segundo a sua opinião.

The little toy dog is covered with dust,  
 But sturdy and staunch he stands;  
 (...)  
 Time was when the little boy was new,  
 (...)  
 Ay, faithful to Little Boy Blue they stand,  
 Each in the same old place,  
 Awaiting the touch of a little hand,  
 The smile of a little face;  
 And they wonder, as waiting the long years through  
 In the dust of that little chair,  
 What has become of our Little Boy Blue,  
 Since he kissed and put them there.<sup>168</sup> Anexo 6<sup>169</sup>

Com este poema, Keating procura abordar a temática da fragilidade e temporalidade da vida que se esboroa com o tempo. A vida feliz de uma criança

---

<sup>167</sup> *Ibidem*

<sup>168</sup> Eugene Field. “The Little Boy Blue”. 27 Dec. 2004 <<http://reach.able2know.com/About/3060.html>>.

<sup>169</sup> Pág. 227.



está ligada aos brinquedos da sua infância, aos seus gestos e sentimentos. Com o decorrer do tempo, ao transformar-se em adulto, num processo irreversível, que deixa um saudosismo enorme, regredir é impossível, apesar de mantermos vivos na nossa memória, as sensações que os contactos com os brinquedos nos causaram. A nostalgia desse passado feliz dá lugar à consciência da curta duração da nossa existência, que transforma em pó as lembranças desse período de ingenuidade. Assim Keating remete os alunos para uma reflexão sobre a vida que encerra a infância e a idade adulta que é preciso assumir, na altura certa e não viver de saudosismos ou ilusões vãs que não conduzem a nada.

Nas reuniões da gruta, verificam-se algumas diferenças significativas na escolha dos poemas recitados pelos membros da *Dead Poets Society*.

No filme liam-se trechos de *Ulysses* de Alfred Lord Tennyson “Come my friends, ‘Tis not late to seek a newer world for my purpose holds to sail beyond the sunset.”<sup>170</sup> à semelhança do romance. Todavia, Kleinbaum acrescentou leituras de Arthur O’Shaughnessy (1844-1881), W.E. Henley (1849-1903), John Dreyden (1631-1700). Na obra literária, os alunos não apresentam nenhum poema de sua autoria, não há lugar para a criação poética, o que não acontece no filme quando Neil e Todd recitam os seus próprios poemas.

Na versão fílmica que analisámos, esta reunião não se realiza, deixando o espectador assistir ao desenrolar dos acontecimentos em casa de Neil, numa sequência lenta e pesada, culminando a acção com o seu suicídio. Todd toma posições mais contundentes no romance do que no filme. Neste, a imagem e a expressão facial falam por si, no romance o poema recitado na gruta expressa a sua libertação. Todavia, tanto no filme, como no romance Todd é a personagem que melhor interioriza a mensagem do professor, aquele que, embora mais contundentemente no romance, representa a mudança efectivamente conseguida.

---

<sup>170</sup> s.a.”Dead Poets Society: Final Script”. 17 Sep 2004.<<http://www.impawards.com/weir/dps/script.html>>.

O realizador, Peter Weir, sugere no filme que as transformações ocorrem em função da influência do professor de Inglês e da participação nas reuniões do clube dos poetas mortos, onde o lema é aproveitar a vida de forma intensa, seguindo as mensagens dos poetas citados durante as reuniões. Apresenta-nos diversas pistas que sugerem que existe uma relação entre a mensagem de Keating e as atitudes dos alunos, das quais salientamos: o conteúdo dos poemas apela à emoção, o professor defende uma vivência intensa de emoções e esclarece sobre os objectivos do clube dos poetas mortos, os alunos insinuam, referindo *carpe diem*<sup>171</sup>, que as atitudes que tomam foram encorajadas pelo professor e pelas suas ideias, mas deixa que o espectador interprete esta questão à sua maneira

O romance de Kleinbaum, procura dar à palavra a dinâmica, a intensidade e a expressão que a imagem fílmica por si reflecte. Kleinbaum altera alguns percursos de personagens e situações com vista à criação de cenários literários que, de alguma forma, dêem ao leitor uma visão dos acontecimentos e dos desfechos lógicos ou previsíveis que o filme, como arte visual por excelência, pode apresentar.

Por esta razão, Todd é, no romance, uma personagem mais actuante e contundente e o encontro dos alunos com o professor Keating na gruta é anunciador do desfecho trágico que sucede à representação teatral de Neil.

Assim, Kleinbaum procura transmitir a força da mensagem que o filme, através da imagem nos apresenta, utilizando uma narração, tanto quanto possível próxima da visualização dos acontecimentos, de forma que o leitor possa inferir das mensagens que lhes estão subjacentes. A escritora, através da palavra escrita, deixa, à semelhança do filme, a representação de uma realidade histórica localizada numa década conturbada e conflituosa e no espaço microcósmico do colégio de Vermont no qual uma tríade de conflitualidade de três gerações se confronta (*silent, wild and beat*) e contribui para transformações sociais profundas

---

<sup>171</sup> Princípio epicurista

e comportamentos alternativos que privilegiam uma realização individual assente numa visão humanista e intemporal da sociedade e dos homens.

## Capítulo III

*In the heart of every girl  
There's a woman waking up  
Like sunlight spreads across the world  
A smile for us is just enough  
But in the heart of every girl  
There's a homespun family dream  
A light that's filled with so much joy  
From a curly-head beauty to a teenage queen*

*Banda Sonora de Mona Lisa Smile  
Música : Elton John*

## Capítulo III - Dead Poets Society – Intemporalidade do *Man Thinking*

### 1. Mona Lisa Smile – Dead Poets Society Revisitado

#### 1.1. *Mona Lisa Smile*- Microcosmo Social Feminino dos Anos 1950

Um universo de rapazes, salpicado de raparigas, povoa o romance e o cenário fílmico de *Dead Poets Society*, realçando e enfatizando aspectos significativos da sociedade americana dos anos 1950, todavia, apenas na vertente masculina, deixando algumas pinceladas da realidade sócio-cultural das mulheres da época.

À semelhança desta obra cinematográfica, o filme do realizador Mike Newell intitulado *Mona Lisa Smile*<sup>172</sup> oferece-nos uma visão expressiva e abrangente da *upper class* americana da década de 1950, contudo centrada no universo feminino. Em similitude com *Dead Poets Society* remete-nos, de igual modo, para a conflitualidade sócio-cultural americana do período a que se reporta, o Outono de 1953. Através da verosimilhança com a realidade, transporta-nos para o quotidiano de um grupo de jovens alunas de uma das instituições escolares para raparigas mais tradicionalistas e conservadores dos Estados Unidos da América, o *Wellesley College*, que, segundo o próprio filme, nas palavras da aluna Betty Warren, Wellesley era “The most conservative college in the nation.”<sup>173</sup>.

A opção de encaminharmos a nossa análise para esta obra cinematográfica prende-se com o facto de pensarmos que a problemática da condição feminina da época ser, aqui, abordada de forma clara e contundente e, através dela, se poderem

---

<sup>172</sup> *Mona Lisa Smile*, filme americano realizado por Mike Newell, concluído em Dezembro de 2003, cujo argumento é da responsabilidade de Lawrence Konner e Mark Rosenthal é considerado pela crítica, como uma obra cinematográfica que pode conter três géneros: romântico, cómico e dramático.

<sup>173</sup> s.a. “Mona Lisa Smile Script – Dialogue Transcript”. 10 Jan 2006.<[http://www.script-orama.com/movie\\_scripts/m/mona-lisa-smile-script-transcript.html](http://www.script-orama.com/movie_scripts/m/mona-lisa-smile-script-transcript.html)>.

colocar algumas questões eternas relacionadas com a igualdade de oportunidades das mulheres enquanto cidadãs.

A *plot* desenvolve-se em torno de personagens femininas, dos seus problemas, conflitos e contradições. Todavia, não se esgota nesta perspectiva e não se confina a um universo fechado e redutor alheio à realidade. Pelo contrário, transpõe os muros do colégio e percorre o universo social, histórico e cultural da década de 1950, recorrendo a fragmentos reais de acontecimentos sociais e históricos que perpassam pela acção fílmica e culminam com uma sequência de imagens reais, sobretudo a preto e branco<sup>174</sup>, que servem de fundo aos créditos finais do filme. O preto e branco, bem como os cinzentos destas imagens fixas e em movimento, de anúncios ou excertos de entrevistas, de programas de televisão (documentários, concursos e séries televisivas), separam, por momentos, o espectador da acção fílmica e retêm-no numa determinada realidade histórica e sócio-cultural, o que lhe permite relacionar, com maior facilidade, o filme com essa mesma situação. O preto e branco coloca em destaque diversas questões, contribuindo, de maneira intencional, para evidenciar a transição entre o preto e branco e a emergência e a vulgarização da cor na televisão e no cinema, estabelecendo, deste modo, uma maior verosimelhança do filme com a realidade da época a que se reporta, fundamentando os propósitos do realizador e dos argumentistas em apresentar factos e acontecimentos que permitem ao espectador constatar e interpretar essa situação histórica.

Mais contundentes são os registos fotográficos a preto e branco de momentos da acção fílmica, cujo *flash* eterniza e revela o papel da mulher no palco social da família nuclear americana desta geração e traduz o seu estatuto: o de fada do lar. São exemplo do que acabamos de referir, duas cenas do filme nas quais o desenrolar da acção se transforma em registo fotográfico, quando a aluna

---

<sup>174</sup> Salientamos aqui que a televisão a cores surgiu na década de 1950, pelo que muitos programas seriam, ainda a preto e branco, e que o cinema contava, apenas com 20 anos de movimento a cores, o que justifica o enquadramento do preto e branco no cenário colorido da obra cinematográfica. A História recente da cor está, também, aqui expressa.

Betty Warren, já casada, participa na tentativa de consolidação do regime de confinar a mulher às tarefas do lar e de a transformar em super mulher/dona de casa que consegue, com o auxílio dos novos electrodomésticos conciliar todas as suas obrigações enquanto esposa.

Por sua vez, as imagens coloridas e em movimento transmitem-nos a alegria, a futilidade e o bem-estar de uma geração próspera. Estas representações que não se estendem aos movimentos culturais independentes ou de contra-cultura da época, nem à repressão McCartista ou à conflitualidade social que eram, também, realidades da época, deixam-nos uma visão cor-de-rosa da sociedade de então, em tudo semelhante, às vivências das jovens do colégio de Wellesley. Estas imagens constituem apelos ao consumismo e demonstrações do *american way of life*. São disto exemplos os anúncios de electrodomésticos, ao tabaco de marca *Camel*, “When your courses are set, and a dream boat you’ve met have a real cigarette. Have a Camel.”<sup>175</sup>, às cintas para senhoras, a produtos diversos para a dona de casa, à *Levitown*, aos excertos da doce vida familiar, do lar, da família nuclear, do *baby boom*, do retorno das mulheres ao lar, depois da Segunda Guerra Mundial.



<sup>175</sup>s.a. “Mona Lisa Smile Script – Dialogue Transcript”. 10 Jan 2006. <[http://www.script-orama.com/movie\\_scripts/m/mona-lisa-smile-script-transcript.html](http://www.script-orama.com/movie_scripts/m/mona-lisa-smile-script-transcript.html)>.





And what about after this war, Lee?

Well, this post belongs to some soldier.

When he comes back he can have it.<sup>176</sup>



Estas escolhas do realizador prendem-se com o facto de estas imagens contribuírem para uma melhor inferência dos contrastes entre as alunas e a professora de História de Arte e, por consequência, entre o regime e a oposição. De facto, outros contextos da acção fílmica remetem-nos, de igual modo, para as contradições da época e para a repressão McCartista. *Mona Lisa Smile* está pejado de metáforas, imagens, interrogações e contradições que espelham uma geração que coabitou com os temores da repressão McCartista, o bem-estar, a prosperidade, a futilidade e a alienação, a inovação e a mudança, a explosão das artes plásticas que atingiu, neste período histórico, os seus mais altos momentos de glória, a contra-cultura da *Beat Generation*, as convulsões sociais apostadas na conquista da igualdade de direitos, na libertação dos espartilhos de uma tradição retrógrada e conservadora, acompanhando a transformação que a Segunda Guerra Mundial trouxera, de forma irreversível.

A tentativa de repor os valores tradicionais da família nuclear americana, na qual a mulher deveria continuar submissa, confinada aos afazeres do lar, à

<sup>176</sup> *Ibidem*

condição de *Miss America*, “Mrs”. *Degree*.<sup>177</sup>, *Mrs. America* ou outra qualquer *Miss* desprovida de opinião própria ou iniciativa, não pode almejar uma carreira profissional para além dos padrões que o *status quo* lhe permitia (enfermeira ou professora). Esta imagem é transmitida pelo colégio de Wellesley, à semelhança do que acontece em *Dead Poets Society* que através do colégio de Vermont procura induzir os rapazes a aceitar passivamente os ditames do regime. Ambos conservadores e elitistas, recebem no seu seio os jovens que o sistema pretende modular à sua medida, com a conviência e aprovação das respectivas famílias.

Porém, se na *Walton Academy* se moldavam rapazes com vista a assegurarem o papel de chefe de família e de profissional de sucesso, o colégio de Wellesley pretendia, apenas educar as jovens da *upper class* com vista ao casamento, que, de maneira geral, tinha lugar logo após a sua formação nesta instituição escolar. Com este propósito assegura-lhes, tanto quanto nos é dado observar, o estudo de línguas, etiqueta, música, artes plásticas, não lhes alimentando perspectivas de carreira profissional, embora as universidades não lhes estejam interditadas. O rigor com que lhes são ministrados os saberes, a disciplina que se exige, a memorização, a falta de diálogo, de questionamento, de reflexão interior, atribuindo aos ensinamentos veiculados uma total inquestionabilidade são, em tudo semelhantes às metodologias e estratégias do colégio de Vermont.

Miss Abbey, Nancy, a professora de etiqueta, constitui a mais fiel servidora do *status quo*, na medida em que os conteúdos da sua disciplina são os pilares em que assenta o papel da mulher que se pretende retratar neste filme.

Nancy almeja fazer parte integrante da vida social que lhe está vedada por não corresponder aos padrões da mulher do microcosmo social de Wellesley, por ser solteira. Miss Abbey é ignorada e desprezada e, acima de tudo, sente-se frustrada por não ter casado. A única forma de sobreviver passa pela

---

<sup>177</sup> Rebecca Zorach. “Painting by Numbers”. 10 Jan 2006.<[http://www.boston.com/news/globe/ideas/articles/2004/01/04/painting\\_by\\_numbers/](http://www.boston.com/news/globe/ideas/articles/2004/01/04/painting_by_numbers/)>.

intransigência com que transmite às alunas as regras de etiqueta. Na vida privada submete-se ao isolamento a que a confinam, tirando partido de pequenos prazeres que a televisão ao serviço do regime lhe oferece, como a série *I Love Lucy* e o concurso *Strike it Rich*, a decoração da casa em que vive, o rigor das regras de funcionamento do “seu” lar, a companhia de hóspedes, mulheres, que lhe aliviam a solidão. Nancy colmata a sua humilhação com o rigor das suas aulas, às quais atribui uma enorme importância. Esta foi a forma que encontrou para sobreviver numa sociedade padronizada e pouco tolerante. Quando a aluna Giselle, a mais contestatária e rebelde das suas alunas, graceja com as situações que Nancy coloca às alunas, esta, furiosa, adverte-a da realidade social em que ambas se inserem e da qual, dificilmente, se libertam. “A few years from now your sole responsibility will be taking care of your husband and children. You may all be here for an easy A but the grade that matters the most is the one he gives you, not me.”<sup>178</sup>

A vida social e escolar das jovens alunas de Wellesley gira em redor do casamento. Na instituição escolar fomenta-se a sua importância, não só nas aulas de Miss Abbey, mas, também, em concursos de corridas de arcos de madeira e carrinhos de bebé enfeitados (quais olimpíadas para o casamento) que, segundo elas, dão às vencedoras o condão de se transformarem, no ano seguinte, em noivas e mães. O casamento de Betty agita a comunidade e assume contornos de evento de relevo. Quase toda a comunidade está presente. “I’m surprised I was invited. – Well, look around you. Who wasn’t?”<sup>179</sup>

A institucionalização do casamento e do que ele acarreta para as mulheres está de tal forma enraizada, que, mesmo ambicionando uma carreira profissional na área do direito e a frequência da universidade. Joan Brandwyn sucumbe aos encantos da vida conjugal e renuncia a Yale depois de ter sido admitida nesta universidade.

---

<sup>178</sup> s.a. “Mona Lisa Smile Script – Dialogue Transcript”. 10 Jan 2006. <[http://www.script-orama.com/movie\\_scripts/m/mona-lisa-smile-script-transcript.html](http://www.script-orama.com/movie_scripts/m/mona-lisa-smile-script-transcript.html)>.

<sup>179</sup> *Ibidem*

Contrastando com o conformismo de Nancy, das alunas Betty e Joan, a enfermeira Amanda Armstrong, a enfermeira do colégio, tem a coragem de assumir, embora de maneira discreta, a sua opção sexual de lesbianismo: “I should really have left when Josephine died. Nothing left to love here anymore.”<sup>180</sup> e a sua forma liberal de estar na vida, fornecendo diafragmas às alunas, para que possam prevenir uma gravidez indesejada e incómoda. Por esta razão é expulsa do colégio. Esta personagem justifica a actuação do *Committee* das antigas alunas, relacionando-a com a actuação do *Committee McCarthy*, referindo o seguinte:

Five years ago, they’d slapped my wrist. But now there’s a committee for the protection of everything. – They think you’re dangerous? – Oh, no, darling. Subversive. It’s gotten to the point where you don’t know who is protecting whom from what.<sup>181</sup>

Amanda é, de igual modo, marginalizada mas, ao contrário de Nancy assume uma postura de dignidade, recusando-se a pedir desculpas ao *committee* pelo facto de ter distribuído dispositivos de prevenção à gravidez. Os seus desvios à norma estabelecida foram punidos com severidade. A família nuclear monogâmica e heterossexual, era intolerante para com a diferença.

Deste modo, um dos mais prestigiados colégios privados femininos norte-americanos da época, constituía um dos mais fortes bastiões da tradição e do conservadorismo de uma comunidade elitista e ultra conservadora. Pais, professores e alunas acreditam que a escolaridade das jovens da *upper class* apenas faz parte de um tempo ao qual se segue, inevitavelmente, o casamento e a responsabilidade de uma vida exclusivamente doméstica. “Wellesley place in the

---

<sup>180</sup> *Ibidem*

<sup>181</sup> *Ibidem*

*upper class* social structure was the groom women to get their MRS degrees, not inspire them to become independent career women.”<sup>182</sup>

Embora, as alunas demonstrassem capacidades e aptidões para continuar a estudar e enveredar por uma carreira profissional, como o estudo organizado, a capacidade de memorização, a realização de tarefas de responsabilidade, inteligência, conhecimentos e cultura, estas eram preteridas em favor da tradição e preservação do *status* da mulher no seio da família nuclear numa sociedade na qual as mulheres passavam da tutela dos pais para a dos maridos. Estas questões eram inquestionáveis mesmo que isso implicasse renúncia, hipocrisia e aparência.

Mrs. Warren, mãe de Betty Warren e membro da comissão das antigas alunas é a personagem que melhor traduz esta situação pois é ultra-conservadora, arrogante, hipócrita e dissimulada. Toda a sua postura e comportamentos encerram o que acabamos de referir. Mrs. Warren procura transmitir à filha os valores pelos quais se rege, colocando as aparências acima do afecto maternal, pois renega a Betty o apoio de que necessita e não a recebe de volta a casa quando é confrontada com a sua possível separação. “Honey, What are you doing here? – I’m staying the night.- You’re going to turn around, go home... fix your face and wait for your husband ... Spencer’s house is your house now. Believe me, it’s for your own good.”<sup>183</sup>

Todavia, esta jovem percorre um doloroso caminho até chegar a este confronto, pois, no início, é a mais conservadora, prepotente e arrogante aluna de Wellesley, chegando a ameaçar a nova professora de História de Arte, Katherine Watson, conforme verificamos através do seguinte diálogo:

Betty “Don’t disregard out traditions just because you’re subversive.”  
K. Watson “Don’t disrespect this class because you’re married.”

<sup>182</sup> s.a. “Mona Lisa Smile”.16 January 2006.< [http://www.net-monster.com/movie\\_monalisasmile.html](http://www.net-monster.com/movie_monalisasmile.html) >.

<sup>183</sup> s.a. “Mona Lisa Smile Script – Dialogue Transcript”. 10 Jan 2006. <[http://www.script-orama.com/movie\\_scripts/m/mona-lisa-smile-script-transcript.html](http://www.script-orama.com/movie_scripts/m/mona-lisa-smile-script-transcript.html)>

Betty        “Don’t disrespect me because you’re not.”  
 K. Watson “Come to class, do the work, or I’ll fail you”  
 Betty        “If you fail me, there will be consequences.”  
 K. Watson “Are you threatening me?”  
 Betty        “I’m educating you.”  
 K. Watson “That’s my job.”<sup>184</sup>

A chegada desta professora vem, tal como, John Keating, agitar a pacatez do cotidiano do colégio e questionar o seu trabalho enquanto instituição escolar. Contrastando, pela simplicidade, pela postura e pelas atitudes divergentes, com o universo feminino de Wellesley no qual as mulheres usavam *maquilhage*, se vestiam dentro dos parâmetros da moda, usavam jóias, chapéus e peles, Miss Watson é considerada boémia e subversiva, pois, qualquer “perturbação” a esta ordem estabelecida era observado, comentado em surdina, questionado ou mesmo eliminado. Por representar a diferença é comentada, observada, desrespeitada, humilhada e ameaçada.

Indiferente às mudanças irreversíveis que a Segunda Guerra Mundial trouxera, o regime de então, procurou fazer regressar a população aos parâmetros pelos quais se regia a vida social e familiar antes da guerra. As mulheres não seriam mais as mesmas e a sociedade havia sofrido transformações profundas. As contradições que a transformaram num período histórico de referência estão marcadas, neste filme, não só pela transparência com que reflecte o conservadorismo da época, como também, por nos revelar essas contradições e convulsões de ordem social e cultural enriquecedoras e agentes de mudança e progresso que grassaram na América no campo da literatura e das artes plásticas. Katherine Watson, protagoniza a contra corrente da época e é alvo especial da narradora, Betty Warren, deste o começo da narração fílmica, que através de um monólogo interior nos vai relatando os acontecimentos de um ano escolar agitado

---

<sup>184</sup> *Ibidem*

que agora termina no colégio de Wellesley. Através de um *big close up* de uma máquina de escrever sujeita às tiranias de uma mão vigorosa, somos postos perante um relato escrito que entrecortará a acção fílmica de quando em vez lembrando o espectador de que se trata de relatos de um passado recente, e nos deixa as opiniões e constatações de alguém que participou e observou de perto toda a situação, que a marcou profundamente conforme constatámos ao longo do filme. Elizabeth Warren, Betty para as amigas, contribui para a reposição das qualidades de Miss Watson e para a elevação e transmissão da sua mensagem enquanto professora e ser humano, através de um artigo que vai dactilografando ao longo do filme e se destina à última publicação do jornal escolar de que era redactora.

Katherine Wastson veicula a sua mensagem, sobretudo, durante as suas aulas, utilizando a pintura moderna como principal ferramenta, cinzel de modelação de novas mentes, independentes, críticas e criativas. Personagem carismática, misteriosa, cedo se desnuda sem pudor hipócrita e se mostra tal qual é: nas relações amorosas que assume ou desfaz com o professor de Italiano e com o seu namorado, no passado que não rejeita (durante uma reunião com as alunas), através da arte moderna que privilegia nas suas aulas. Katherine Watson não esconde a sua ligação à distância, nem a sua nova relação com o professor de Italiano, considerado mulherengo e companheiro pouco credível. A professora de História de Arte é honesta, franca e leal, não se subalternizando e exigindo dos seus parceiros o mesmo comportamento. As rupturas acompanham o seu percurso amoroso sem que a inferiorizem ou alterem os seus propósitos. Miss Watson é uma mulher de desafios e convicções fortes, mas sabe respeitar as diferenças. Encaminha a aluna Joan Brandwyn para uma candidatura na área do Direito em Yale, mas respeita a sua decisão de prescindir desse objectivo e tornar-se dona de casa. “Congratulations. Be happy.”<sup>185</sup> Compreende Amanda Armstrong, a enfermeira do colégio e não a marginaliza por ser lésbica. Procura tornar menos

---

<sup>185</sup> *Ibidem*

sós e amargos os dias de Nancy Abbey, a professora de etiqueta. Coloca a amizade acima dos interesses pessoais. Humanista, individualista e tolerante, mas frontal e determinada consegue congrega em seu redor um universo diverso que encerra a conflitualidade silenciosa de uma sociedade multifacetada, que aprende a admirá-la e a respeitá-la. A professora de História de Arte reflecte a rebeldia de uma geração insatisfeita, que confrontada com uma aprendizagem passiva assente na memorização e na repetição, a futilidade e o conservadorismo das suas alunas revelado na sua primeira aula, procura apresentar-lhes, de forma gradual, uma alternativa que lhes permita fazer escolhas conscientes e assumir novas formas de realização pessoal.

Através da apresentação da obra de Soutine<sup>186</sup>, intitulada *Carcass*, de uma fotografia e de um desenho seu de infância, afirma que: “There’s no wrong answer.”<sup>187</sup> Coloca-lhes questões fulcrais como: “What is art? What makes it good or bad? And who decides?”<sup>188</sup>. Esta situação deixa as alunas embaraçadas mas, apesar disso, continuam a argumentar em contra corrente, privilegiando os seus tradicionais e conservadores conceitos de arte. “There are standards, technique, composition, color, even subject.”<sup>189</sup>, afirma Betty. Ao procurar inverter a situação, Katherine coloca-se numa posição desconfortável que fragiliza a sua segurança profissional, o que não a impede de continuar com os seus propósitos.

A professora de História de Arte prossegue a sua saga e, mais adiante, apresenta às suas alunas o pintor Van Gogh<sup>190</sup>, através de um dos seus famosos

<sup>186</sup> Chaïm Soutine (1894-1943), pintor Expressionista francês de origem lituana, influenciado, entre outros pintores, por Van Gogh, é considerado o precursor do Expressionismo Abstracto Americano. Este pintor encontrou na distorção das formas e na violência e convulsão das imagens o seu caminho. A sua pintura é profusa de emoção, intensidade e vigor. A pincelada de Soutine encontra nas cores tumultuosas e fortes e no vigor gestual o seu percurso.

<sup>187</sup> s.a. “Mona Lisa Smile Script – Dialogue Transcript”. 10 Jan 2006. <[http://www.script-orama.com/movie\\_scripts/m/mona-lisa-smile-script-transcript.html](http://www.script-orama.com/movie_scripts/m/mona-lisa-smile-script-transcript.html)>.

<sup>188</sup> *Ibidem*

<sup>189</sup> *Ibidem*

<sup>190</sup> Van Gogh (1853-1890), pintor holandês amante da beleza das cores simples da natureza, famoso pelos quatro quadros de girassóis que pintou entre 1888 e 1889 com pinceladas pequenas feitas com tinta espessa. Pinturas brilhantes e chocantes em que predomina o amarelo, sua cor favorita, um vaso simples de girassóis explode com intensa vibração.





quadros de girassóis <sup>191</sup> numa clara referência à massificação da arte. Através de *Van Gogh by numbers*, <sup>192</sup> Miss Watson refere-se ao facto da arte estar ao dispor, não só das elites, mas também das grandes massas, da população em geral. Este novo acesso às artes tem, contudo, uma enorme falha pois retira à obra de arte a singularidade e a criatividade contida no seu original e, por consequência, a originalidade da criação individual dos que a copiam. Numa visita de estudo, com as alunas, a Nova Iorque, leva-as a observar um quadro original de Pollock <sup>193</sup>.



Ao pensar logrados os seus objectivos, confronta-as, ainda, com a vulgaridade das suas existências, bem como a insignificância do papel a que estão destinadas na sociedade em que se inserem, que ela rejeita para si e, por isso, se recusa a continuar no colégio, no ano lectivo seguinte, decidindo partir para a Europa em busca de conhecimentos e da plenitude da sua realização pessoal. “I

<sup>191</sup> Esta pintura data de 1887.

<sup>192</sup> s.a. “Mona Lisa Smile Script – Dialogue Transcript”. 10 Jan 2006. <[http://www.script-orama.com/movie\\_scripts/m/mona-lisa-smile-script-transcript.html](http://www.script-orama.com/movie_scripts/m/mona-lisa-smile-script-transcript.html)>.

<sup>193</sup> Jackson Pollock (1912-1956), expoente máximo do Expressionismo Abstracto norte-americano, já referido no primeiro capítulo deste trabalho.

give up!’”<sup>194</sup> afirma no final de uma aula controversa na qual confronta as alunas com a sua realidade medíocre.

Neste filme, onde nada acontece por acaso, a visualização à transparência de uma janela num comboio, de um diapositivo contendo a imagem do famoso quadro de Picasso<sup>195</sup>, *Les Femmes d'Alger*<sup>196</sup>, no início da representação fílmica, aponta, em nosso entender, para uma obra de ficção revolucionária, no sentido da ruptura com o tradicional. De facto, não serão *Les Femmes d'Alger*, mas as alunas do Wellesley College o alvo das atenções e preocupações de Katherine que, procura romper com o ensino tradicional das artes plásticas em favor da arte moderna como a de Picasso. A apresentação desta obra é o primeiro sinal de um enredo que encerra a problemática da conflitualidade e, sobretudo, da cisão que esta pode acarretar.



<sup>194</sup> s.a. “Mona Lisa Smile Script – Dialogue Transcript”. 10 Jan 2006. <[http://www.script-orama.com/movie\\_scripts/m/mona-lisa-smile-script-transcript.html](http://www.script-orama.com/movie_scripts/m/mona-lisa-smile-script-transcript.html)>

<sup>195</sup> Pablo Picasso (1881-1973), pintor espanhol considerado um génio da pintura, contribuiu, de forma muito relevante, para a renovação da linguagem figurativa de século XX, pela acuidade da sua visão e pelo seu inesgotável poder de invenção, aliados a um talento caligráfico excepcional, foi considerado o precursor do cubismo, estrutura formal que o acompanhará durante a sua vida. A partir de 1925, este pintor ascende ao surrealismo e, em 1937, realiza a sua obra-prima intitulada *Guernica*.

<sup>196</sup> *Les Femmes d'Alger*, pintura realizada em 1907, que se encontra no Museu do Moma, em Nova Iorque, é considerado um quadro revolucionário pela ruptura que opera entre a natureza e a arte. Considerado um quadro cubista, constitui um testemunho da influência de Cézanne e da arte africana das máscaras, é, igualmente, considerado pelo pintor seu contemporâneo Apollinaire, uma visão da realidade da concepção.

Através da pintura os argumentistas Lawrence Konner e Mark Rosenthal e o realizador Mike Newell, deixam expressos os anseios da professora de História de Arte que apela, sucessivamente, a rupturas utilizando a pintura como referência. Através do quadro dos girassóis de Van Gogh, que inovou na pincelada curta e influenciou Soutine que produziu nova cisão, através da distorção de uma forma tumultuosa e da violência da cor, precursor do Expressionismo Abstracto, Katherine chegou à ruptura por excelência de Pollock, apontando os caminhos da mudança, mesmo que isso implicasse, também, uma ruptura do corpo e da alma, do pensamento e da atitude. Realçando a obra deste pintor, Katherine Watson lança um desafio às suas alunas que, no nosso ponto de vista, consiste em valorizar o eu de cada uma e apelar à sua capacidade de criação, de inovação e de mudança, libertando-se das convenções para que elas deixem de ser *parrots of other man's thinking* e passem a ser *women thinking* à semelhança do que Emerson, vaticinava para os americanos, no século XIX.

Depois de ter sido atacada com severidade, num artigo de autoria de Betty, onde esta afirma que “Her subversive and political teachings encourage our Wellesley girls to reject the roles they were born to fill.”<sup>197</sup>, Katherine em desespero, apresenta, numa aula, uma sequência de anúncios, a preto e branco, evidenciando o papel da fada do lar. De forma sarcástica e contundente questiona as sobre a utilidade das suas aprendizagens, o que surpreende as alunas e as faz reflectir, o que está expresso no monólogo que lhes é dirigido:

What will the future scholars see when they study us? A portrait of women today? There you are, ladies. The perfect likeness of a Wellesley graduate. *Magna cum laude*, doing exactly what she was trained to do. (...) I wonder if she receives Chaucer while she presses her husband's

---

<sup>197</sup> s.a. “Mona Lisa Smile Script – Dialogue Transcript”. 10 Jan 2006. <[http://www.script-orama.com/movie\\_scripts/m/mona-lisa-smile-script-transcript.html](http://www.script-orama.com/movie_scripts/m/mona-lisa-smile-script-transcript.html)>.

shirts (...) girdle to make you free. (...) The smartest women in the country. I didn't realize that by demanding excellence ... I would challenging (...) "the roles you were born to fill". It's my mistake.<sup>198</sup>

Em consequência desta atitude, acontecimentos diversos como a decisão de Betty Warren se divorciar e o artigo que decide escrever no final do ano lectivo, que nos é apresentado através de sequências de *flash back*, reabilitando Miss Watson, dão-nos conta de que, de facto, a professora de História de Arte conseguiu atingir os seus objectivos. A entrega de variadíssimos quadros de girassóis executados por cada uma das suas alunas, recorrendo à sua criatividade e não à pintura *by numbers*, e a despedida calorosa de que foi alvo, por parte das suas pupilas, são a prova clara do sucesso dos seus propósitos.

De todas elas Betty Warren é quem melhor expressa o percurso que Katherine almejou para as suas alunas. A mais conservadora e intransigente é aquela em quem mais profundas mudanças ocorrem. Betty denuncia Amanda Armstrong por ter distribuído diafragmas às outras alunas, ameaça Miss Watson, humilha Connie, realça, de forma negativa, os comportamentos daquelas que não se integram nos seus padrões de moral e bons costumes, como Giselle. Elizabeth Warren é, por vezes, insultuosa e muito arrogante. Todavia, o sonho de se transformar numa dona de casa feliz desmorona-se, dando lugar a uma infelicidade que a abala profundamente. Confrontada com a frieza e rejeição da mãe, decide tomar conta da sua própria vida.

Katherine Watson, *Mona Lisa*, assim chamada pelo professor de italiano, Bill Dunbar, pelo sorriso permanente que encerra uma expressão introspectiva, tranquila, inocente mas firme e decidida, remete-nos para a famosa pintura de Leonardo da Vinci intitulada *La Gioconda* ou *Mona Lisa*<sup>199</sup> que, intemporal e

---

<sup>198</sup> *Ibidem*

<sup>199</sup> Famosa pintura de Leonardo da Vinci, realizada entre 1503 e 1507, encontra-se no Museu do Louvre. Este quadro determinou o padrão de futuros retratos e tem sido, ao longo de séculos, musa inspiradora de canções: *Mona Lisa* de Nat king Cole, 1950 (parte da banda sonora deste filme,

única foi, na sua época, também, um factor de ruptura com a tradição medieval à qual se sobrepôs como pintura renascentista que é, deixando para a posteridade um legado insubstituível. O seu sorriso misterioso acompanha-nos ao longo deste filme. Esta obra de arte, no nosso ponto de vista, constitui uma das mais fortes materializações dos propósitos da professora de História de Arte. O sorriso enigmático de *La Gioconda* tem criado enormes polémicas, interpretações e debates. Leonardo da Vinci conseguiu eternizar um sorriso profuso de ambiguidade que permite extrapolar para além de uma observação directa e conclusiva, perspectivando ao observador caminhos infindáveis de interpretação, deixando claro que uma obra de arte nunca é linear e constitui um importantíssimo meio de introspecção, observação e interpretação individuais que põe à prova a capacidade do *man thinking*. À semelhança de *Mona Lisa*, Katherine Watson “didn’t come to Wellesley to fit in. She came to Wellesley because she wanted to make a difference.”<sup>200</sup> nas palavras de Betty enquanto narradora do filme *Mona Lisa Smile*.

Embora Miss Watson tenha confrontado as alunas com Van Gogh, Soutine e Pollock, entre outros, é em *Mona Lisa* que está a essência da sua orientação enquanto professora de um grupo de alunas empenhadas em manter a tradição. Nesta obra de arte encontramos o fio condutor do trabalho de Miss Watson. *Mona Lisa* representa uma mulher enigmática, tranquila, mas forte que rompe com a tradição e enfrenta as consequências. Esta obra caracteriza uma época de ruptura com a tradição e constitui o seu expoente máximo que desperta, ainda nos nossos dias, alguma polémica. Confrontar as suas alunas com estas realidades é colocá-

---

embora com interpretação de outro cantor); *Mona Lisa and Mad Matters*, de Elton John, 1972; *Mona Lisa* de Willie Nelson, 1981; *Mona Lisa* de Slick Rick, 1988 e *A Mona Lisa* dos Counting Crows, 1992.

Foi, igualmente, objecto de realizações cinematográficas como *La Gioconda* de Roberto Rossellini, 1953; *Mona Lisa Smile*, 2003 da pintura de Salvador Dali intitulada *O Auto retrato como Mona Lisa*, 1954; de serigrafias de Andy Warhol, 1963 e de referências na obra literária de Dan Brown, de 2003, intitulada *O Código da Vinci*.

<sup>200</sup> s.a. “Mona Lisa Smile Script – Dialogue Transcript”. 10 Jan 2006. <[http://www.script-orama.com/movie\\_scripts/m/mona-lisa-smile-script-transcript.html](http://www.script-orama.com/movie_scripts/m/mona-lisa-smile-script-transcript.html)>.

las perante a possibilidade de pensarem por si, evoluir e ser *women thinking*. O seu trabalho de final de curso apontou nesse sentido e, por isso, afirma segundo a citação do director do colégio, retirada do seu trabalho que “Picasso will do for the 20th century (...) what Michelangelo did for the Renaissance.”<sup>201</sup> Katherine é, também, uma personagem enigmática, qual *Mona Lisa* despoletando a curiosidade ou o interesse, objecto das mais variadas opiniões de vão desde liberal a subversiva, mas nunca conformista ou tradicionalista. Katherine/*Mona Lisa* entrecruzam-se durante o desenrolar da *plot*, deixando-nos a sensação de uma forte ligação e cumplicidade. Miss Watson conduz, lidera as aprendizagens das suas alunas, utilizando como fonte de eleição o enigma de *Mona Lisa* que conduz à reflexão interior. Nos momentos de viragem ela mostra-se poderosa, quando Betty, decidida a divorciar-se, folheando um livro, observa uma cópia a preto e branco do quadro intitulado *Mona Lisa* mostra-o à mãe e, em seguida, questiona-a com as seguintes frases: “She is smiling. Is she happy?”<sup>202</sup> Betty conseguira, finalmente, observar para além dos conceitos padronizados e vigentes, para além das aparências. Ela transformara-se, num ser pensante, crítico e activo, capaz de decidir sozinha sobre a sua própria vida, numa das aulas de História de Arte, *Mona Lisa* insinua-se de novo, dando, mais uma vez, forma à liderança perpetrada por Katherine. Nesta aula as alunas, entusiasmadas, expressam as suas opiniões, pondo de lado críticos de arte e conceitos estabelecidos.

*Mona Lisa* impôs-se ao mundo ocidental, como Katherine Watson se impôs no microcosmo social de Wellesley, deixando a marca do seu sorriso determinado e a sua mensagem de esperança, num apelo à sabedoria adquirida através da reflexão interior, da percepção do que nos rodeia, da verdade, da lealdade, que tem como meta a plenitude da realização do ser humano, na busca incessante da concretização dos seus sonhos, em oposição à posição confortável mas subserviente da mulher conservadora e tradicionalista, não deixando, no

---

<sup>201</sup> *Ibidem*

<sup>202</sup> *Ibidem*

entanto, de apelar aos valores do individualismo, liberdade e criatividade que são fonte de orgulho do povo americano.

O percurso de Katherine, os seus propósitos e a sua mensagem remetem-nos para a singularidade das convulsões sociais e culturais que tiveram lugar nos Estados Unidos da América, na década de 1950, deixando-nos uma perspectiva da sociedade e das mulheres deste período que completa o quadro social e cultural concretizado no filme de Peter Weir, *Dead Poets Society*, objecto da nossa análise.

A dinâmica da sétima arte coloca-nos, de novo, perante um conflito geracional, numa dicotomia que encerra, uma política educativa conservadora e tradicionalista, em tudo oposta à afirmação do individualismo americano, enquanto factor de mudança e motor de inovação e criação. Esta obra cinematográfica evidencia a tentativa do *mainstream* de vincular as mulheres ao exclusivo papel de fadas do lar.

## 1.2. Paralelismos entre *Dead Poets Society* e *Mona Lisa Smile*

*Mona Lisa Smile* obra cinematográfica considerada a versão feminina de *Dead Poets Society*, apresenta paralelismos com este filme que julgamos importante referenciar, uma vez que apresenta uma visão semelhante da sociedade da época, girando, no entanto, em torno de um universo fílmico de personagens femininas, dos seus problemas e dos seus conflitos, enquanto *Dead Poets Society* evidencia a vertente masculina. Ambos os filmes se reportam à mesma década, o início do ano lectivo de 1953, em Wellesley, e o da Welton Academy, em 1959.

A abertura do ano lectivo assume em *Mona Lisa Smile* a mesma solenidade quem em *Dead Poets Society*. Todavia, os objectivos dos dois colégios são diferentes. *The Light of Knowledge*, em Vermont, destina-se a formar jovens para assegurarem o futuro da nação, em Wellesley, *The Door of Learning*,

destina-se, apenas, à preparação para o casamento. Não existe um futuro a nível da realização profissional no horizonte.

Teacher: “Who knocks on the Door of Learning?”

Student “I am every woman.”

Teacher “What do you seek?”

Student “To awaken my spirit through hard work and dedicate my life to knowledge.”

Teacher “Then you’re welcome. All women who seek to follow you can enter here.

I now declare the academic year begun.”<sup>203</sup>

À semelhança de *Dead Poets Society*, a chegada da professora de História de Arte, “a liberal-minded woman from California”,<sup>204</sup> Katherine Watson ao Wellesly College veio alterar a rotineira tranquilidade de um colégio de raparigas que iniciava mais um ano lectivo. Esta mulher, entusiasmada com a possibilidade de leccionar numa instituição escolar de renome, cedo se apercebeu de que a sua permanência como professora não seria fácil, tal como aconteceu com John Keating. Porém, a sua tarefa seria mais árdua e perturbadora uma vez que, enquanto, em Vermont, o professor de Inglês foi bem recebido pelos alunos, em Wellesley, a professora de História de Arte foi ostracizada pelas alunas. Em ambos os filmes os professores são acusados de não cumprir os programas e são, também, responsabilizados pela alteração de comportamentos dos seus alunos.

Esta professora, não se enquadra nos padrões femininos de mães, professoras e alunas do colégio e, por esta razão, não é bem recebida no início, sendo hostilizada, com frequência, à semelhança de John Keating, professor de Inglês de Welton que também não se insere nos padrões do colégio de Vermont. Embora este professor não seja hostilizado de forma tão ostensiva, os seus passos

---

<sup>203</sup> *Ibidem*

<sup>204</sup> *Ibidem*



são seguidos pelos olhares atentos do reitor e de outros colegas apreendendo semelhanças com o que acontece em *Mona Lisa Smile*.

As alunas de História de Arte são muito aplicadas e transbordam de saber livresco mas não são inovadoras, nem têm opinião própria. A Welton Academy, impõe as mesmas metodologias de aprendizagem, procurando limitar a criatividade dos alunos.

Nos dois filmes, os respectivos professores utilizam as suas disciplinas para veicular os seus pontos de vista e a sua maneira diversa de ver a sociedade e o indivíduo. Ambos acreditam nas capacidades individuais do ser humano, em geral e de cada um dos seus jovens, em particular. Para Katherine e Keating a paixão, a emoção, a criatividade, a iniciativa, e a liberdade de cada um são valores inalienáveis e a tomada de consciência da identidade e da aptidão individual deve ser despoletada e incentivada. Deste modo, através da poesia e da pintura procuram despertar os seus alunos para as suas potencialidades e conduzi-los ao caminho das suas escolhas livremente feitas. Através da poesia e da pintura são criadas as condições para alterar a situação de conformismo que se vivia nos dois colégios.

Através de vários pintores, desde Van Gogh a Pollock, passando por Soutine e tendo sempre como referência o Renascimento italiano sobre o qual elaborara o seu trabalho de final de curso, a professora de arte do colégio, no filme *Mona Lisa Smile*, procura alterar uma forma de aprendizagem cuja estratégia principal se centra na memorização e na repetição fiel dos factos. A metodologia de ensino que utiliza, centrada na observação, na análise, no debate, na colocação de questões, na expressão de opiniões, na descoberta, análise e crítica, é, em tudo, semelhante à de Keating, mas utilizando a pintura, enquanto Keating se serve da poesia como fonte inspiradora e recorre, sobretudo, à poesia transcendentalista, com realce para Walt Whitman. Em ambos os filmes os respectivos professores são protagonistas e procuram, através das artes, despertar

o(a)s aluno(a)s para o que de mais genuíno ele(a)s possuem: os seus sentimentos, desejos e vontades libertas de convenções.

A mãe da família nuclear patriarcal que vigora nesta época, assume o seu papel de subalternidade como forma de sobrevivência confortável e procura garantir a continuidade da subserviência à figura parental, incutindo nas filhas a necessidade de uma vivência hipócrita e sem afectos em prol de um bem-estar económico e de uma posição na sociedade. Subalterniza-se, omite opiniões, não toma decisões que contrariem as do chefe de família, mesmo em relação aos filhos. Para estas mulheres a sobrevivência do casamento era a garantia de um estatuto de mulher casada que a sociedade exigia, ficando o amor maternal relegado para segundo plano. A figura materna de *Dead Poets Society*, apagada e submissa, condiz com o que se veicula às raparigas, em Wellesley. Pretende-se que estas sejam exemplares donas de casa e mães, dentro dos parâmetros que a sociedade e o colégio definiu para elas. Todavia, em *Mona Lisa Smile* as mulheres apresentam-se dissimuladas, hipócritas e manipuladoras.

A enorme capacidade de sonhar, a explosão do ser caminhando para a paixão intensa sentida e partilhada está presente em Knox Overstreet, no filme *Dead Poets Society* e na personagem Connie, de *Mona Lisa Smile*. Ambos se enamoram e vivem os seus sentimentos com enorme intensidade, procurando os parceiros, numa busca de realização da paixão.

Betty Warren toma consciência da sua individualidade, depois de um percurso que a coloca entre as alunas mais mesquinhas e conservadoras da turma de Miss Watson, enfrenta a mãe, a sociedade, o marido e decide divorciar-se e seguir sozinha, correndo os riscos que a sua tomada de posição lhe possa trazer. Todd Anderson, depois de um período de angústia, insegurança e baixa auto-estima, enfrenta a autoridade do colégio de Vermont e presta homenagem a Keating, apesar dos riscos que essa atitude pode implicar.

Charles Dalton, o aluno irreverente e rebelde, provoca a autoridade, põe o Welton College em ebulição ao tornar públicos os encontros secretos da *Dead*

*Poets Society*, reincindindo no seu desafio quando “atende uma chamada de Deus” em plena sessão solene, marcada pelo autoritarismo e o medo. Dalton deixa perplexos os seus colegas de grupo ao referir, de forma clara e directa, o que todos sentem e procuram mas não se atrevem a partilhar: a sua descoberta da sexualidade. Giselle afronta a professora de etiqueta, atreve-se a namoriscar um professor, o seu psicólogo que é casado, a criticar Betty Warren, a usar contraceptivos, a assumir as suas atitudes e comportamentos, com uma irreverência semelhante à de Dalton. O jovem rebelde, *wild*, revoltado, à procura do seu espaço, do seu caminho, sabendo, todavia, que os trilhos que definiram para ele não são aqueles que o realizam.

Destas duas produções transcorre o aparecimento de uma subcultura juvenil que se procura afirmar como grupo individual de características próprias, embora seja parte integrante da sociedade em que se insere. De facto, os rapazes e raparigas de *Dead Poets Society*, têm os seus espaços, as suas festas, os seus lares, a sua música, as suas experiências, os seus encontros secretos. Em *Mona Lisa Smile* estas situações são idênticas. As jovens de Wellesley têm, também, as suas reuniões secretas, as suas conversas privadas, o seu vestuário distinto dos adultos, os seus carros, os seus encontros, os seus segredos.

Em *Dead Poets Society* os alunos têm a *verse to contribute*, em *Mona Lisa Smile* as alunas apresentam os seus quadros de girassóis e eles constituem o seu *verse to contribute*. Em ambos os filmes as suas criações individuais representam as tomadas de consciência das suas individualidades que os diferenciam dos demais e, por isso, as suas criações são únicas.

Os filmes *Mona Lisa Smile* e *Dead Poets Society* podem ser encarados como apelos à sabedoria adquirida através da reflexão interior, de percepção do que nos rodeia, da criatividade, da verdade, da lealdade, tendo como meta a plenitude do ser humano na busca da concretização do seu sonho, enquanto símbolo totalizador de valor universal.

Estas obras cinematográficas colocam-nos perante uma política de educação conservadora e um caminho alternativo. Ao longo de ambas as produções, somos postos perante um país, os Estados Unidos, que se pautou por submeter homens e mulheres a papéis muito diferentes, respectivamente de poder e subserviência, privilegiando a ascensão masculina em detrimento do papel da mulher, ser humano de igual raiz relegado para um plano secundário. Embora tenhamos assistido a uma mudança no que respeita o papel das mulheres na sociedade, o que é facto é que ainda estão longe de atingir igualdade de tratamento e de direitos e estes filmes reflectem, de forma ficcional, uma realidade de ontem e de hoje.

De um modo semelhante a John Keating, Katherine Watson tentou despertar as suas alunas para a vida e para a realização pessoal de cada uma. Os caminhos percorridos foram diferentes, mas os objectivos os mesmos, demonstrando aos alunos e alunas das duas instituições de ensino, que é possível tomar decisões e fazer escolhas pessoais conscientes no seio de uma sociedade patriarcal e repressiva, em que o principal objectivo é o poder, o domínio sobre os outros.

Em ambas as realizações fílmicas se respeitam as diferenças (lesbianismo de Amanda Armstrong em *Mona Lisa*, timidez de Todd Anderson em *Dead Poets*), se faz referência clara ao papel da família nuclear e à importância que o poder instituído lhe atribui, à tomada de posição consciente (Mrs. Perry em *Dead Poets*, Mrs. Warren em *Mona Lisa Smile*), à formação de cidadãos e se apela à ruptura com o conservadorismo. Embora *Mona Lisa Smile* nos apresente um maior radicalismo, ambos encetam uma luta contra o conformismo e procuram que arte e poesia contribuam para fazer a diferença entre uma educação conservadora, fechada à inovação e outra consubstanciada na reflexão, análise, espírito crítico com vista à realização pessoal.

Em ambos os filmes defende-se a identidade cultural americana que assenta na eleição do ser humano, do seu individualismo, da sua interioridade

numa educação para a cidadania, na qual impera o livre pensamento e a criatividade e o indivíduo se assume pleno de direitos e de iguais deveres para com a sociedade em que se insere. Os dois filmes fccionam realidades sócio-culturais que são preocupações intemporais, na medida em que, em qualquer época, ao ser humano é devido o direito à sua identidade, à paixão, à emoção, à escolha consciente. As sociedades, em constante transformação, nas quais o homem deve ser o centro, o núcleo e a razão da existência da vida humana, enfrentam períodos de avanço e retrocesso que as caracterizam e as distinguem. Contudo, quando o cidadão é votado ao esquecimento, os seus direitos esquecidos ou postos em causa, que há sempre alguém que resiste e, com pertinência e impetuosidade, aponta, de novo, o caminho da liberdade individual à humanidade, ontem, hoje e sempre.

### 1.3. Duas Narrativas Fílmicas – Um Mesmo *Leitmotiv*

A ascensão do comunismo e o perigo da propagação dos ideais marxistas desencadeou a intervenção dos Estados Unidos em vários pontos do globo. Esta atitude teve como suporte os princípios humanistas que, segundo os governantes americanos da época, seriam esmagados pelo totalitarismo comunista.

No plano interno, a sociedade americana vivenciava uma das épocas de maior repressão e limitação dos direitos dos cidadãos, o McCartismo, que constituiu um dos maiores paradoxos da História dos Estados Unidos e da sociedade americana contemporânea. “Era preciso preservar a «pax americana» a todo o custo.” (Geada 1977:35) mesmo que isso implicasse limitar os direitos dos cidadãos.

No filme *Dead Poets Society* somos postos perante o resultado de tais políticas e, à semelhança do que aconteceu no seio da sociedade americana, no colégio de Vermont assistimos ao percurso de uma camada jovem que se levanta contra o medo. Ao fazê-lo reafirma a identidade americana, esquecida por algum

tempo, suportada na valorização e realização pessoais. Esta produção deixa expresso que é possível quebrar as amarras do conformismo e contribuir para a mudança, para a restituição da dignidade dos cidadãos enquanto indivíduos, devolvendo-lhes a liberdade de fazer opções.

*Dead Poets Society* reflecte essa sociedade americana democrática que tem demonstrado, apesar dos conflitos entre liberdade e opressão, que tem capacidade de se renovar e de se rever nos princípios humanistas que dela emanam.

Neste filme, Peter Weir, deixa expressa uma mensagem de urgência, a dimensão humana das sociedades e um apelo de carácter universal e intemporal, através de um espaço a escola, em que esta assume o principal papel, *striking the hours of freedom of mind and soul* veiculando a difusão dessa premência e dessa grandeza, através de uma ficção fílmica que retrata a sociedade norte-americana de 1959 e o revivalismo dessa época histórica que o *establishment* procurou cimentar, nos anos 1980, década de realização desta produção.

Reflexo da sociedade a que se reporta, pelos princípios enraizados no seio de um microcosmo social que representa o conflito entre duas formas de pensar o homem e a sociedade na década de 1950, *Dead Poets Society* projecta-se no tempo. Este filme instala-se, sem resistência, em qualquer momento histórico em que a sociedade reflecta de novo o paradigma do conflito entre conservadorismo e humanismo, estagnação e mudança, conformismo e libertação, desempenhando o seu papel intemporal de veículo de transmissão dos valores humanistas mais genuínos. Políticas repressivas, limitadoras e controladoras conduzem, numa primeira fase, ao medo, ao conformismo e à submissão, não se atrevendo os cidadãos a enfrentar as consequências de uma desobediência. Situações como esta provocam cansaço, ansiedade e procura o que conduz à rebeldia e à revolta, pois o ser humano tem necessidade de se afirmar como indivíduo, tal como nos mostra e demonstra Peter Weir.

Ontem, hoje e sempre prevalece a necessidade de manter vivos princípios consentâneos com a realização plena do ser humano, no respeito pela sua identidade, individualidade e liberdade, integrado na sociedade em que se insere.

Na actualidade, somos assolados por alguns meios de comunicação, que nos tolhem o pensamento e nos adormecem a vontade. De facto, a recepção passiva de informação aos mais variados níveis, desde acontecimentos de carácter político, económico ou cultural, colocam-nos distantes dos nossos semelhantes, impedem o debate de ideias, dificultam o pensamento autónomo, a atitude consciente. Por estas razões, faz todo o sentido que Newell tenha retomado, em *Mona Lisa Smile*, a temática subjacente a *Dead Poets Society*. Um mesmo *leit motiv*, que encerra o primado da reflexão interior e o direito a ser *man thinking*, é legitimado pelos perigos que emanam das políticas conservadoras e retrógradas, da crise de valores que se instala, dos sistemas políticos repressivos em tudo contrários à afirmação da individualidade, direito de qualquer ser humano.

Novos tempos se apresentam no início deste milénio complexo e confuso, profícuo em conflitos bélicos, de neoliberalismos instalados ou em ascensão, numa época em que os Estados Unidos detêm um poder hegemónico que coloca o país no topo da pirâmide do poder político e económico do mundo ocidental. A sua população vive uma nova experiência política liderada pelo presidente George W. Bush, que privilegia a luta contra o terrorismo. Os cidadãos americanos e do mundo ocidental vivem atemorizados, receando ataques terroristas sem rosto nem alvo definido. O actual presidente dos Estados Unidos encontra assim, justificações para implementar restrições que limitam algumas liberdades dos cidadãos americanos, pelo facto de ataques a embaixadas, espaços públicos, centros de poder político e financeiro, destruir espaços e edifícios, e sobretudo, aniquilarem vidas, de maneira indiscriminada, deixando populações inocentes à mercê dos intentos de vingança e destruição de grupos em cruzada contra o mundo ocidental, sobretudo, os Estados Unidos. O medo voltou a instalar-se no seio da sociedade americana e, de igual modo, no mundo ocidental.

O documentarista Donald E. Winters, no artigo, de sua autoria, intitulado “Bush’s Words Cast an Orwellian Shadow Across America”, publicado no Minneapolis Star Tribune em 3 de Agosto de 2003, afirma que: “George’s Bush “war on terrorism” is in many ways a reincarnation of America’s “red scare” of the 1950s. It too was used to justify the growth of war economy, suspension of democratic rights and the silencing of dissent.”<sup>205</sup> Nesta perspectiva, a desconfiança voltou a existir e as liberdades dos cidadãos sofreram algumas limitações.

Na actualidade, o novo e perigoso inimigo dos Estados Unidos, do mundo ocidental e dos seus princípios está identificado com o terrorismo. Nas palavras de Donald E. Winters: “Bush says his administration will show no mercy toward anybody who harbors terrorists or plans to develop weapons of mass destruction.”<sup>206</sup>

Os países da Europa e da América enfrentam o fundamentalismo religioso dos muçulmanos, uma espécie de guerra surda de guerrilha que ataca e se esconde, deixando instalada a insegurança. O ocidente democrático centra toda a sua energia numa luta que visa combater um inimigo cujo líder se conhece, Bin Laden. Este estratega manipula jovens muçulmanos prometendo-lhes a vida eterna e condu-los a um fundamentalismo autodestruidor, lançando-os numa cruzada contra os “impuros” do ocidente. Esta situação tem desencadeado, por parte da Administração Bush, uma política que, após o ataque às *Twin Towers* de Nova Iorque, em 11 de Setembro de 2001, utilizou a comunicação social como veículo de propaganda da sua política antiterrorista, criando, à semelhança da época McCartista, um clima de insegurança, medo e suspeição. Tal como McCarthy, na década de 1950, a Administração Bush procura legalizar os seus actos através de legislação que sirva os seus propósitos. O *Patriot Act* constitui um exemplo do que referimos. Donald E. Winters refere-se a esta lei da seguinte forma:

---

<sup>205</sup> Donald E. Winters. 22 Mar. 2005. “Bush’s Words Cast an Orwellian Shadow Across America”. <<http://www.commondreams.org/views02/0803-01-htm>>.

<sup>206</sup> *Ibidem*



The U.S.A. Patriot Act defines a “domestic terrorist” as anyone who “violates the law and is engaged in actions that appear to be intended to influence the government by intimidation or coercion”. Such abroad definition might have been used against the Rev. Martin Luther King Jr., who in fact used civil disobedience to fight segregation and racism.<sup>207</sup>

A opinião anterior remete-nos para uma reflexão sobre desumanização e desrespeito pela condição humana na luta que se trava entre o mundo ocidental e os muçulmanos. Cremos e ideologias não preconizados no Alcorão são alvos a abater. Políticas e vivências sociais, não conformes com o pensamento político e ideológico americano, são forças a combater. A insegurança em que os actos terroristas, a que temos assistido, deixam os cidadãos, facilitam a implementação de leis restritivas à liberdade das populações e a passividade com que elas são recebidas.

Um ciclo de conformismo parece estar instalado na sociedade ocidental contemporânea, tendo os meios de comunicação à escala mundial a globalização em geral, uma enorme responsabilidade nesta situação. A comunicação social invade a privacidade de pessoas e famílias banalizando os acontecimentos mais atrozes criando uma frieza, uma indiferença e uma resistência às situações mais violentas, dificultando a comunicação, activa, favorecendo um individualismo egoísta, competitivo e agressivo. A sociedade actual centra as suas principais preocupações e objectivos na aquisição de riqueza material e no consumo de bens supérfluos, à semelhança do que acontecia com a geração de 1950, relegando para segundo plano o ser humano, cujo bem-estar espiritual e realização pessoal se menosprezam.

As sociedades contemporâneas assistem à mundialização do capital que teve origem nos anos 1970 do século passado e à ideologia da globalização que se

---

<sup>207</sup> *Ibidem*

espalhou à escala do planeta, até aos nossos dias. Esta assenta em princípios que defendem a constituição de grandes monopólios económicos multinacionais, sedentos de riqueza.

O neoliberalismo centrado numa política macroeconómica à escala global, favorece o desenvolvimento de um tecido social conformista, eliminando resistências sociais e políticas através de formas ideológicas que privilegiam o consumismo e promovem a apatia cultural e a falta de espírito crítico.

A situação de instabilidade causada pelo terrorismo internacional e a consequente perda de liberdades vão potenciar uma provável situação de descontentamento que pode conduzir ao despertar de sectores sociais diversos e, talvez, a movimentos de contra-cultura que poderão contribuir para a mudança, tal como aconteceu na década de 1950 do século passado.

Nas palavras do conceituado político americano Henry Kissinger: “A cena internacional apresenta uma estranha mistura de respeito pelo poder americano – e submissão, e de exasperação ocasional com as suas directrizes.” (Kissinger 2003:14)

A apologia do medo e do sentimento anticomunista serviram o regime da época, limitando os direitos dos cidadãos americanos. Do mesmo modo, a ênfase que tem sido dada ao terrorismo e à necessidade de o erradicar, favorece a restrição das liberdades e o aparecimento de um novo clima de suspeição e de falta de segurança que tem sido utilizado, de forma inteligente, pelo Presidente George W, Bush e a sua Administração. O seu governo é responsável por medidas que constituem um obstáculo ao exercício democrático pleno.

Com efeito, através da restrição das mulheres ao recurso ao aborto, passando pelo desrespeito pelos direitos humanos de prisioneiros de guerra indiciados como terroristas ou pelo controlo do DNA dos cidadãos americanos, a Administração Bush tem instalado o medo e subtraído algumas liberdades aos cidadãos, numa atitude, embora mais subtil, semelhante à política dos anos de 1950.

Numa atitude que se assemelha à de Truman e Eisenhower, George W. Bush procura manter a hegemonia americana à escala do globo e, assume-se, também, como o baluarte da defesa da liberdade e da democracia ocidental, acenando com o perigo do terrorismo, uma vez que o comunismo deixou de ser uma ameaça.

A política do actual Presidente dos Estados Unidos tornou-se alvo de críticas, de controvérsias e de debates, chegando a ser contestada no cinema através do polémico filme político de 2004, do realizador Michael Moore, intitulado *Farhneit 9/11* que, de uma forma acintosa, realça acontecimentos e atitudes do actual Presidente dos Estados Unidos, desnudando situações que põem em causa as intenções da Administração americana.

A sociedade americana contemporânea, assolada pela política conservadora de Bush, tem sofrido reveses sucessivos. Ondas de contestação à política intervencionista e expansionista americana encontram eco no Médio Oriente que levanta armas contra os inimigos da economia e cultura muçulmanas. A luta contra o comunismo foi substituída pela luta contra o terrorismo, vivendo-se, momentos de tensão, insegurança, instabilidade e descontentamento e de reinstauração de valores conservadores.

Todavia, a enorme capacidade de renovação que o ser humano em geral e, neste caso o povo americano têm demonstrado, deixou-nos a percepção de que, mais cedo ou mais tarde, políticas anticomunistas ou antiterroristas que são utilizadas para justificar a limitação das liberdades dos cidadãos, dão lugar a atitudes que conduzem a reposições dos valores que, tradicionalmente acompanham o desenvolvimento dos povos ocidentais desde a Grécia antiga aos nossos dias.

Nas décadas de 1950 e 1980 e nos dias de hoje, assistimos, como tem sido referido ao longo deste trabalho, a situações de confronto social e a tentativas de subversão dos princípios democráticos por que se rege a democracia ocidental, como tentámos demonstrar neste trecho do nosso trabalho.

Os cidadãos do mundo ocidental começam a estar apreensivos quanto à conflitualidade que se verifica entre os Estados Unidos e o mundo árabe no exterior, e à limitação das liberdades dos cidadãos americanos, justificadas pelo medo do terrorismo.

Os *mass media* expressam, cada vez mais, essas preocupações e a arte fílmica, na tradição do cinema americano, que reflecte as inquietações da sociedade e dos seus membros, volta a retomar a temática subjacente ao filme *Dead Poets Society*, através de uma nova abordagem consubstanciada na produção fílmica *Mona Lisa Smile* que apresenta um mesmo *leitmotiv*, demonstrando que, embora em décadas diferentes, se podem colocar problemas sociais verosimilhantes. Através da poesia, em *Dead Poets Society* e da pintura em *Mona Lisa Smile*, os realizadores de ambos os filmes procuraram reacender a chama do conhecimento veiculada por dois professores visionários e avançados para o seu tempo. À semelhança de *Dead Poets Society*, em *Mona Lisa Smile*, as alunas de Wellesley percorrem um caminho que conduz à tomada de consciência. Em ambos os filmes se apela à reflexão, ao encantamento por si próprio, à descoberta dos sentimentos e desejos individuais, ao pensamento esclarecido que acarreta a tomada de atitudes ponderadas.

As rupturas apresentadas pelas opções literárias de Keating, dão lugar às rupturas que a pintura escolhida por Miss Watson encerra. O(a)s aluno(a)s são colocados perante algo inesperado e diferente. Perplexos no início, encetam a caminhada da descoberta que a poesia romântica e a pintura modernista lhes oferecem. Através das artes, procura demonstrar-se que em cada ser humano pode existir um poeta ou um pintor e que a arte de cada um é o reflexo de si mesmo e, por isso, constitui uma mais valia para si próprio e um enriquecimento para a sociedade em que se insere. A arte não se mede, não se reproduz em quadrados, é, pelo contrário, um acto de criação fruto da reflexão interior, dos sentimentos, dos desejos e das vontades que se libertam e se transpõem para o papel ou para a tela. São técnicas *dripping* do corpo e da alma.

Em ambos os filmes se reitera a importância da reflexão interior como forma de desenvolvimento e realização pessoal ao serviço do ser humano, em particular e de uma sociedade esclarecida e desenvolvida.

Estes dois microcosmos sociais, Welton e Wellesley, reflectem os conflitos sociais que assolaram os anos 1950, e têm lugar sempre que os regimes procuram restringir as liberdades dos cidadãos, directamente ou de uma forma subreptícia. À repressão e à alienação opõe-se o pensamento esclarecido, o individualismo, o espírito crítico, a intervenção, produtos da reflexão interior e da realização pessoal.

Por todas estas razões à política McCartista opôs-se a *Beat Generation*, às políticas de Reagan/Bush ou de George W. Bush opõem-se, de novo, os valores intrínsecos à identidade norte-americana que se revêem na *Beat Generation* e são veículo de transmissão de uma mesma mensagem de libertação sustentada na reflexão interior e para a qual estas duas obras cinematográficas nos direccionam.

A tradição de vivência democrática, de liberdade individual e de autoconfiança, da apologia do eu e do individualismo não se coadunam com políticas repressivas, pelo contrário, aceleram e agudizam conflitos latentes que o conformismo e o conservadorismo não conseguem sustentar por muito tempo. Deste modo, provocam vagas de contestação, conduzem ao acordar e à mudança de um grupo de rapazes num filme discreto mas avassalador, demonstrando que o despertar é possível em qualquer grupo social, em qualquer lugar, mesmo no mais conservador e tradicional. Todavia, o que é preciso é querer, sejam quais forem as consequências.

Os ciclos repetem-se, embora com contornos diferentes, fruto de evolução e de mudança. Podemos concluir que a um período de repressão, conformismo e subserviência, sucede um movimento de contestação, de revolta e de luta, operador de mudança e de inovação.

## 2. *Dead Poets Society – A Verse to Contribute*

### 2.1. Missiva ao Cidadão do Século XXI

O neoliberalismo em que as democracias ocidentais mergulharam mais ou menos profundamente nas últimas décadas do século passado, as contradições, conflitos e problemáticas que lhe estão subjacentes, levaram-nos a reflectir sobre o papel do indivíduo na sociedade e na cultura da actualidade e, em especial, sobre o primado do cidadão enquanto garante dos valores da igualdade, fraternidade e liberdade, no direito à sua realização pessoal e ao pensamento reflexivo e, ao mesmo tempo, no respeito pelos outros membros da sociedade. Esta nova era liberal tem desvirtuado e procurado destruir estes princípios em favor dos benefícios de apenas alguns indivíduos. Deste modo, têm sido criadas assimetrias gritantes e exclusões cada vez maiores, pondo em perigo o exercício da cidadania, sobretudo, devido ao industrialismo avançado, a uma cultura consumista e ao poder económico centralizado numa pequena minoria.

O ser humano, indivíduo autónomo, com toda a liberdade de exercer as suas competências individuais, sob o mínimo de interferência possível, foi apropriado e deturpado pelo neoliberalismo, de tal forma que se tem assistido a uma desregulação da vida económica, social e política no mundo ocidental. Esta problemática encerra a urgência de repor o primado do cidadão de forma a enfatizar os sentimentos intuitivos, a inspiração e a emoção individuais numa perspectiva de responder aos problemas da sociedade, em geral, e de cada um dos seus membros, em particular. Numa postura de vida democrática, os seres humanos têm o direito de dar sentido às suas vidas, buscando novos conhecimentos, trilhando os seus próprios caminhos, tal como o fizeram os alunos da Welton Academy, uma vez alertados para a sua condição de cidadãos enquanto indivíduos inseridos numa sociedade de tradição democrática, cuja *Bill of Rights* reflecte o projecto sócio-cultural da modernidade construído, no mundo ocidental,

a partir do século XVI.<sup>208</sup> Todavia, ao longo da História do mundo ocidental, constatamos que a concepção de cidadania sofreu transformações profundas que a apresentam significativamente diferente do seu conceito inicial que nos remete para a Grécia Antiga<sup>209</sup>.

Na época que se seguiu à Segunda Guerra Mundial, assistiu-se ao desenvolvimento e consolidação da classe média que foi o sustentáculo sócio-económico de uma mudança de valores irreversível, que abalaria toda a estrutura social vigente, a cultura da sociedade democrática ocidental, em geral e a sociedade americana, em particular. Esta modificação teve por base a centralização no indivíduo, na sua realização pessoal e nos seus projectos de vida. O liberalismo social passou a ser a teoria dominante. Esta teoria assenta no pressuposto da igualdade e cidadania plena para todos os cidadãos nascidos dentro de um determinado estado. Os indivíduos, membros de uma sociedade são iguais e possuem direitos análogos. O aparecimento dos direitos civis e liberdades consagradas marcam a transição da dependência para a independência do indivíduo. Na década de 1960, as forças sociais desafiaram o poder político moderno e reivindicaram o direito à igualdade e à individualidade e cimentaram o conceito de cidadania tal como o concebemos actualmente. Conceição Nogueira e Isabel Silva, especialistas em psicologia social, reiteram esta nossa afirmação na seguinte citação:

---

<sup>208</sup> A partir do século XVI até ao século XVIII construiu-se o projecto sócio-cultural da modernidade, coincidindo este com o aparecimento do capitalismo. O segundo período da modernidade iniciou-se no final do século XIX e atingiu pleno desenvolvimento na época que decorreu entre as duas guerras mundiais. Neste período houve uma tentativa de serem cumpridas as promessas feitas quando surgiu o *Welfare State*, cuja noção implicava a necessidade de protecção dos cidadãos por parte do Estado. O terceiro período surgiu nos finais dos anos 1960, tendo-se assistido a uma prática capitalista que traria problemas complexos nas décadas seguintes.

<sup>209</sup> A partir das ideias de Aristóteles, filósofo, fundador da democracia ateniense entre os séculos V e IV a.C., surgiu o conceito de cidadania. Na aceção deste filósofo cidadania significava participar na comunidade política onde residia o cerne da liberdade. O Homem era um animal político que vivia e ansiava viver entre os restantes membros da comunidade, na qual todos perfilhavam interesses similares e todos aspiravam ao bem-estar individual e colectivo. Todavia, este conceito revelou-se exclusivo e desigual, pois aos pobres, escravos e mulheres era vedado o acesso ao direito de cidadania.

É indiscutível o papel dos movimentos e forças sociais para a extensão da cidadania. Esses movimentos incluíram as questões das mulheres, das minorias étnicas, dos deficientes, das minorias sexuais, assim como as próprias classes sociais. (Nogueira 2001:33)

A construção do conceito de cidadania moderna deve-se, em grande parte, à importância das lutas sociais levadas a cabo para a obtenção de direitos individuais e do respeito pelas diferenças e minorias.

Na actualidade o individualismo levado ao extremo, egocêntrico e egoísta, sobrepõe os interesses de pequenas minorias poderosas detentoras de monopólios financeiros nacionais e multinacionais. Esta situação coloca em crise os direitos pessoais e sociais dos cidadãos, desprestigiando e adulterando o conceito de individualismo assente no princípio da igualdade e da liberdade de todos os cidadãos, privilegiando apenas uma ínfima parte do tecido social.

A liberdade, igualdade e fraternidade preconizadas pela Revolução Francesa, que influenciaram o pensamento moderno e as estruturas sociais e de poder, que deram corpo aos ideais da sociedade democrática ocidental e prevalecem no cerne dos conceitos de democracia de que tanto se orgulham os Estados Unidos, foram adulterados. O neoliberalismo apropriou-se destes conceitos e esvaziou-os de conteúdo, utilizando-os em benefício dos seus objectivos de lucro. Com efeito, esta corrente neoliberal parece esquecer os elementos mais inclusivos da Revolução Francesa e demonstra ter sabido tirar partido das convulsões sociais e políticas resultantes, em particular, de dois conflitos bélicos à escala mundial que assolaram o planeta e continuam a devastar e a corroer as sociedades e a civilização ocidental pois, segundo Conceição Nogueira e Isabel Silva:



A Revolução Francesa foi o evento chave que uniu a ideia cultural de nacionalidade com o estatuto político de cidadão. As pressões da guerra e as convulsões revolucionárias levaram ao abandono dos elementos mais inclusivos da Revolução Francesa, expressos na defesa dos direitos universais.” (85).

Estes acontecimentos acabariam por limitar os direitos dos cidadãos e são, em parte, responsáveis pelo neoliberalismo actual que está na base da globalização do pensamento e da economia mundial e das políticas intervencionistas de potências hegemónicas, como é o caso dos Estados Unidos.

Nos anos 1950 verificou-se um retrocesso dos direitos dos cidadãos. Na década de 1980, nos Estados Unidos, três décadas passadas sobre estas questões, assistiu-se ao discurso repetido da importância da mulher na família, no seu papel de mãe, garante da coesão social, todavia, sem relevância na sociedade, para contrapor a desestruturação familiar que passou a afectar a estrutura da família nuclear vigente. Esta atitude representa um enorme recuo, que relembra os anos 1950, nos Estados Unidos, em que a mulher tinha um papel secundário e insignificante e aos cidadãos era limitada a liberdade. Estes períodos históricos estão marcados por tentativas de impor aos cidadãos valores conservadores que são atentatórios da Carta dos Direitos do Homem, bastião do mundo democrático ocidental. Na actualidade somos confrontados com o mesmo problema, apesar dos princípios democráticos por que se rege o mundo ocidental. Os governos neoliberais da actualidade têm procurado restringir os direitos dos cidadãos, impondo e reprimindo ideologias, comportamentos e atitudes.

Nas palavras de Conceição Nogueira e Isabel Silva:

Na modernidade a natureza da cidadania foi determinada por um paradoxo: sendo os ideais de igualdade, liberdade e fraternidade associados à Revolução Francesa, que, ao mesmo tempo, fundiu as

noções de Estado e de nação, esta associação acabou por limitar os ideais liberais de igualdade e universalidade. (85).

Assistimos, assim, à diluição do Estado, considerado único agente institucional capaz de promover a democraticidade, o que cria as condições para estados extremos de exclusão e dependência. “Cada vez mais as elites políticas privilegiam os interesses da economia sobre os interesses da cidadania.” (35)

Por esta razão é urgente criar alternativas e garantir que a cidadania, na essência do seus princípios e valores, sobretudo, de carácter social, se mantenham ao serviço do cidadão enquanto indivíduo inserido numa sociedade na qual todos os seus membros têm iguais direitos e liberdades e se preserve a tradição humanista ocidental que nos orienta e nos mantém responsáveis, vivos e realizados.

As sociedades ocidentais fizeram um percurso de transformações, no que concerne o conceito de cidadania, que culminou numa aceção e numa prática que importa preservar, sob pena da civilização ocidental, assente nos seus valores e princípios, se perder sem ter dado lugar a uma outra que continue a colocar o ser humano no lugar cimeiro e inultrapassável por um qualquer poder absoluto, quer seja político ou económico, que o ameace de “escravidão”.

Embora de forma dissemelhante, no filme *Dead Poets Society*, os caminhos que os alunos da Welton Academy percorrem, evocam os que foram trilhados por uma civilização à qual pertencemos, que defendemos e da qual nos orgulhamos. Com efeito, as conversas entre os diferentes professores do colégio, em especial, John Keating e McAllister, transportam-nos para a necessidade de diálogo e participação no debate de ideias que o direito à cidadania promove, para partilhar ideias, por vezes divergentes, todavia, todas elas em prol do bem-estar e do sucesso dos seus alunos. Deles destaca-se o professor Keating pelo papel activo e interventivo que desempenha. O colégio sugere um *fórum* grego de

discussão em que apenas os homens participam, pois o debate de ideias não era permitido aos jovens da Welton Academy.

De um outro modo, a Igreja da qual a vida da instituição escolar nunca se alheia, quer pelas práticas religiosas a que os alunos e professores estão sujeitos, quer pelos valores e preceitos que dela emanam e que limitam a livre participação dos seus membros, deixam no ar um cheiro medieval de intervenção social e individual, em muito similares a esses tempos remotos da nossa História<sup>210</sup>. Todavia, à revelia dos seus espartilhos, a vida no colégio transfigura-se e transforma-se pela acção dos seus mais jovens membros e elevando a voz à luz da prática ateniense, evocam Veneza ou Florença<sup>211</sup>.

O apelo à revolta contra a ordem estabelecida no colégio, advogando o direito à igualdade, a uma vivência democrática participada, vai ao encontro das ideias preconizadas por John Locke,<sup>212</sup> defensor do parlamentarismo em oposição ao absolutismo da época. Keating, de igual modo, invoca os princípios deste filósofo, ao apelar para uma vivência semelhante, de igual modo oposta ao absolutismo veiculado no colégio, pelo reitor, Mr. Nolan. Keating defende, em nossa opinião, os mesmos princípios de igualdade, independência e liberdade de Locke.

A “revolução” que se opera no seio da turma de Keating, trouxe consequências trágicas como o suicídio de Neil Perry, o afastamento do professor Keating, a punição dos alunos participantes activos na “aventura” democrática na instituição escolar. A violência destes acontecimentos pode reportar-nos para as

---

<sup>210</sup> Na Idade Média o exercício da cidadania foi substituído pela busca da salvação individual. Deste modo, Igreja substituiu a comunidade política grega.

<sup>211</sup> Em Florença e Veneza, à revelia da prática medieval, foi incluída uma ética de participação à semelhança dos gregos, construindo-se, assim, as bases da cidadania moderna que estão intimamente ligadas ao desenvolvimento do Estado liberal cujas funções foram definidas no final do século XVI

<sup>212</sup> John Locke, no século XVII introduziu, ao conceito de cidadania, a noção de igualdade na relação entre Estado e indivíduo. Este filósofo advogava que a soberania se devia estabelecer num Parlamento, numa atitude clara de oposição ao Absolutismo monárquico da época, sustentando a ideia de independência individual. Segundo Hobbes e Locke constituía tarefa primordial do Estado proteger os interesses fundamentais dos cidadãos, iguais, independentes e livres, pois existia entre ambos condições para estabelecer contratos com vista à formação da sociedade.

convulsões que têm assolado a humanidade ao longo dos tempos, que persiste até aos dias de hoje e devora, com frequência, os seus mais destacados intervenientes.

Todd Anderson, por seu turno, transporta-nos para os trilhos preconizados por Thomas Hobbes<sup>213</sup> que atribui ao cidadão, o direito de se revoltar contra a ordem social instituída. A cena final deste filme, encerra, também, as perspectivas dos teóricos do século XX, Thomas Marshall e John Rawls<sup>214</sup> que assentam no direito à liberdade de expressão, num conceito de cidadania que se revê no direito universal à igualdade, liberdade e individualidade.

Os ensinamentos de Keating enquandram-se, de modo análogo, no pensamento dos filósofos Kant, Marx e John Stuart Miller<sup>215</sup>, na medida em que todos eles advogam a intitucionalização da democracia parlamentar. As cenas que decorrem na antiga gruta são prova disso. Esta representa um parlamento em actividade democrática, um espaço de vivência social plena de cidadania no qual o direito à livre expressão, à participação, à cultura, à poesia e ao sonho são uma realidade almejada pela civilização ocidental representada neste minúsculo espaço, santuário do sonho e da liberdade, escola de cidadania, caverna de Platão. Através da Alegoria da Caverna, este filósofo, procura demonstrar que é urgente vislumbrar para além das aparências, das sombras e compreender as realidades concretas, seguindo os nossos raciocínios e não pensarmos como terceiros pretendem que o façamos. Para isso, é necessário sair da caverna, da

---

<sup>213</sup> Thomas Hobbes, filósofo do século XVII, concebiam as acções humanas motivadas por auto-interesse, mesmo a moralidade. Para este pensador a condição natural do homem era um estado de guerra permanente com os outros homens. Por esta razão, defendia que só através de contratos se podia estabelecer a paz, pois o homem é egoísta e individualista por natureza. Contudo, todos os indivíduos, no seu ponto de vista, tinham capacidade e poderes para se revoltarem contra a ordem social uma vez que todos os membros da sociedade eram detentores dos mesmos direitos.

<sup>214</sup> Na perspectiva de Thomas Marshall e John Rawls, no século XX, o termo cidadania implica liberdade de voto e de expressão, benefícios sociais, o pagamento de impostos e o serviço militar. Para estes pensadores, os indivíduos devem ter toda a liberdade de exercer os seus direitos civis, políticos e sociais, passando o conceito de cidadania a ter um estatuto universal e igualitário. No século XX o conceito de cidadania política deu lugar à ideia de cidadania social que tomou forma e subsiste até à actualidade.

<sup>215</sup> No século XIX, pensadores como Kant, Hegel, Marx, John Stuart Miller desenvolveram o conceito de cidadania política através da institucionalização da democracia parlamentar moderna, que assenta no direito de participar no exercício do poder político.

mediocridade, da ignorância e procurar a luz, a sabedoria a cultura. À semelhança da *Alegoria da Caverna* de Platão, Peter Weir, através de *Dead Poets Society* convida-nos a compreender as realidades concretas, a acordar, a agir, a pensar por nós mesmos, para que possamos descobrir o que de maravilhoso há em nós e no mundo que quisermos descobrir, mostrando-nos como o fizeram os alunos de Keating.

Neste filme estão, também, presentes as promessas, os anseios contidos no projecto da modernidade, no plano do papel social dos cidadãos enquanto indivíduos, na sua convivência e partilha, no respeito por si próprios e pelos restantes membros do grupo. Porém, do mesmo modo, ao projecto da modernidade que viu adulterados os seus propósitos e quase sucumbe à pressão da globalização, os alunos do colégio, vêem gorados os seus anseios e são alvo de atitudes persecutórias, lembrando acontecimentos históricos como a repressão de que foi alvo a ascensão do Renascimento, o Fascismo dos anos 1940, o McCartismo dos anos 1950, o Reaganismo dos anos 1980, a globalização da era actual, cujas formas de repressão se refinaram e camuflaram, sendo a ideologia do pensamento único veiculada por alguns meios de comunicação social. Embora através destes meios de comunicação e informação haja a possibilidade de acesso a enormes e dissemelhantes fontes de informação, parecendo facilitar o livre arbítrio, estes meios de comunicação servem, de forma análoga, interesses económicos e políticos e veiculam os seus objectivos e propósitos, exercendo uma enorme influência na opinião pública.

Deste modo, à luz do que foi referido, *Dead Poets Society* constitui um sinal de alerta para os perigos da modernidade do século XXI, naquilo que tem de mais negativo, isto é, uma globalização que endeusa um individualismo levado ao extremo, que prejudica os cidadãos e favorece apenas alguns egocentristas e egoístas. Esta obra faz-nos reflectir sobre o que nos rodeia, o que faz sentido, o que é urgente mudar, para que se altere o estado de letargia em que o neoliberalismo, preconizador do pensamento único, nos quer colocar. Este filme

prova-nos que é possível reacender a chama que nos traz de volta a essência da nossa civilização, que está longe de se ter perdido, mas que corre riscos que é urgente minimizar.

A chama de uma vela acesa que surge no início do filme, que se propaga nas mãos de jovens alunos do colégio, *the light of knowledge*, segundo Mr. Nolan, pode representar não o conhecimento tradicional e conservador que se pretendia veicular na instituição escolar, mas a verdadeira luz do conhecimento consciente que cada um pode ter de si próprio e da sociedade em que se insere. A luz do conhecimento que pode difundir a sabedoria, contribuindo para uma sociedade esclarecida, activa e humanista que se quer nos dias de hoje e que constitui um dos baluartes mais significativos da história do mundo ocidental e da sua civilização.

## 2.2. Fonte de Inspiração Humanista

A tradição humanista está ligada ao conceito de cidadania, remonta à antiga Grécia e percorreu a História do mundo ocidental<sup>216</sup>, resistindo até aos nossos dias. Por estarem relacionados de forma muito estreita e dificilmente se poderem dissociar, parece-nos importante reflectir, de igual modo, sobre o humanismo para que possamos fundamentar a importância da mensagem intemporal do filme *Dead Poets Society*, que integra o primado do cidadão

---

<sup>216</sup> Da mitologia grega sobressai o desafio humanista à autoridade. O pensamento do filósofo grego Sócrates encaminha-nos para a necessidade constante do ser humano procurar o conhecimento. A tradição humanista ocidental redescobriu-se durante o Renascimento ao celebrar o homem exaltando-o até à divindade. Esta tradição reencontra-se com a Revolução Francesa no pensamento de Rousseau (1712-1778) e com o criticismo de Emmanuel Kant (1724-1804). A filosofia de Kant dá origem ao Iluminismo do século XIX e aos filósofos do romantismo filosófico de Schelling e Hegel, que exalta o individualismo e elege a expressão e emoção subjectivas, o amor pela paisagem e por um misticismo profundo. No século XX, o intuicionismo de Henri Bergson (1854-1941) defende a aquisição do conhecimento pela apreensão imediata, intuitiva, evidenciado pela experiência interior e pela análise de nós mesmos. Nietzsche (1844-1900) advoga a primazia absoluta do homem, do super-homem, ateu, imortal e poderoso.

humanista e da reflexão interior e constitui o baluarte dos valores da sociedade americana.

Da História do Humanismo transcorre a essência da tradição humanista ocidental, na qual se revê a constante necessidade de busca do conhecimento, de compreensão da realidade, que rejeita a fé arbitrária e a autoridade. Considerada uma filosofia da imaginação, reconhece os sentimentos intuitivos, a inspiração, a emoção como fontes úteis de ideias que podem levar a novas maneiras de olhar o mundo e podem, também, constituir abordagens alternativas para a solução de problemas.

Esta corrente de pensamento está em sintonia com o pensamento social esclarecido dos nossos dias e prefigura uma expansão da consciência global e permuta de ideias, de forma aberta, permitindo a experiência de novas alternativas com vista à solução de problemas e à construção de uma sociedade mais justa e democrática, dentro do espírito da razão e do livre pensamento. O humanismo revê-se numa atitude democrática e ética, em que os homens têm o direito e a responsabilidade de dar sentido e forma às suas vidas.

Estes pensadores assumem a responsabilidade das suas próprias vidas e apreciam a aventura de participar de novas descobertas, de buscar novos conhecimentos, de explorar novas probabilidades. A ética que lhes está subjacente procura atender às necessidades humanas e dar resposta aos problemas do indivíduo e da sociedade em que se insere, reconhecendo a existência de dilemas morais e a necessidade de tomada de decisões conscientes, depois de analisadas as consequências que daí podem advir.

A tradição humanista remonta às origens dos Estados Unidos, cuja influência determinou o orgulho do povo americano nos princípios democráticos por que se rege a sociedade e nos valores de que estão imbuídos os cidadãos. Este país tem procurado, nos planos interno e externo, repor os princípios de liberdade e democracia, sempre que os considera ameaçados, considerando ser seu dever contribuir para a consolidação de um mundo democrático constituído à luz destes

princípios defendidos por pensadores, poetas, intelectuais e políticos americanos desde Lincoln a Emerson, Thoreau e Whitman e a Martin Luther King.

Na mesma linha de pensamento, Peter Weir, no filme *Dead Poets Society*, coloca-nos perante os acontecimentos de uma década (1950), na qual os valores humanistas defendidos pelo transcendentalismo americano do século XIX são veiculados. Desta maneira, remete-nos para a tradição humanista ocidental que, pela sua intemporalidade, se renova sempre que os seus valores são colocados em risco. Apesar da sua longevidade, adaptando-se à transformação inerente à própria História, esta tradição prevalece viva porque é intrínseca ao próprio homem. Ditaduras como as de Hitler, Franco, Pinochet e Estaline, fizeram do século XX um exemplo vivo do medo e do aniquilamento da vida humana. Todas se impuseram pela força e pelo terror. Todavia, foram derrotadas, dando lugar a democracias participadas imbuídas destes valores. Nos Estados Unidos assistimos, também, a tentativas de limitação das liberdades e direitos dos cidadãos, camufladas por desígnios maiores: a luta contra o comunismo e o combate ao terrorismo.

Neste filme surgem personagens que nos colocam perante a realidade da natureza humanista do cidadão americano. Com efeito, o professor de Inglês veicula aos alunos uma mensagem que encerra a supremacia do homem livre, senhor de si, contrário aos dogmas do colégio, assentes na submissão do ser humano mais frágil. Keating põe em causa as verdades tidas como absolutas por outros professores do colégio e pelo próprio reitor, que são tomadas como essenciais para o sucesso dos alunos e para a sua formação pessoal. O professor de Inglês, pela forma como incita os alunos a uma mudança de atitude contrária àquela que lhes é imposta, demonstra que a análise reflexiva e a emoção individualista hegeliana constituem a alternativa a um dogmatismo cego e a um absolutismo autista. Esta personagem encerra a abrangência e profundidade da história do humanismo ocidental e dos valores que lhe são intrínsecos, absorvendo a noção bergsoniana de que o conhecimento se adquire de forma intuitiva, através



de uma análise reflexiva e de uma experiência interior que atribui ao ser humano a primazia absoluta.

Keating transpira humanismo e incorporando a essência e a prática dos seus princípios, deixa-nos um sabor forte ávido de permanente satisfação e confere-lhe o lugar intemporal que lhe cabe enquanto inerente ao próprio homem, capaz de assumir a responsabilidade da sua própria vida. O aluno Charles Dalton, por sua vez, à semelhança de Prometeus, busca a sua liberdade afrontando a autoridade. Esta personagem desafia, por diversas vezes, o poder instituído e as próprias convenções. Neil Perry toma para si a responsabilidade da sua própria vida, incluindo o direito que lhe assiste de lhe pôr fim. Este jovem busca, sem cessar, o conhecimento, procurando participar no jornal do colégio, no estudo com os colegas, na peça de teatro fora do colégio, fomentando e liderando os encontros secretos na gruta. A solidariedade, a emoção, a intuição, a criatividade estão enraizadas no seu carácter e personalidade. Neil Perry constitui a personagem que, para além de Keating, melhor caracteriza o espírito humanista e o conceito de cidadania social presente na civilização ocidental nos dias de hoje, de ontem e de sempre, pela forma como age e interage com os restantes membros do grupo de jovens que o cercam. Todavia, a atitude que o leva a cortar, de forma radical, com o mundo e a vida, deixa-nos o sabor amargo da impotência perante o poder ditatorial que o domina e ao qual não resiste e pode transportar-nos para a impossibilidade sentida por gerações agrilhoadas de vislumbrarem uma luz ao fundo do túnel da sua existência sufocada.

Todd Anderson, deixa-nos fascinados pelo facto de representar, para nós, o percurso de um sobrevivente destinado a sucumbir ao poder instituído, que atende ao chamamento de Keating. Esta personagem, interiorizando os valores humanistas transmitidos pelo professor, reergue-se dos escombros da sua própria existência amarfanhada, encontra o seu caminho e a sua identidade na magnificência do humanismo ocidental em toda a sua grandeza, bem como na sua incomensurável capacidade de reafirmação e renovação. Deste modo, *Dead Poets*

*Society* filme e romance, deixam expressos os princípios que estão na base do humanismo da civilização ocidental e que continuam a constituir o mais eloquente bastião da nossa civilização que permanece empenhada em manter vivo o direito à individualidade, liberdade, igualdade, emoção, criatividade e realização pessoal de cada ser humano enquanto indivíduo.

Com efeito, esta obra cinematográfica permite-nos lançar um olhar atento, aos avanços e retrocessos da humanidade, à sua História pejada de conflitos, de abusos de poder, procurando este sobrepor-se à realização pessoal e à felicidade, alienando, reprimindo, aniquilando o pensamento dissemelhante, os valores que subjazem ao conceito de cidadão, pleno de direitos, mas assumindo as suas responsabilidades na sociedade. Todavia, por mais repressivo que qualquer regime se apresente, por mais sombria que seja a perspectiva de libertação, por mais reprimido ou alienado que esteja o ser humano, há sempre uma voz que se levanta, há sempre um grito de alerta que ecoa mundo fora, superando o conformismo e o medo instalados.

Tis not too late to seek a newer world  
For my purpose holds to sail beyond the sunset.  
An though we are not that strength  
Which in old days  
Moved earth and heaven; that which we  
Are, we are;  
One equal temper and heroic hearts,  
Made weak by time and fate, but strong in will.  
To strive, to seek, to find, and not yield.<sup>217</sup> Anexo 5<sup>218</sup>

Este poema de Alfred Lord Tennyson, referido em *Dead Poets Society*, sustenta o apelo que Peter Weir nos deixa, do qual sobressai um incentivo à acção cuja renovação, o

---

<sup>217</sup> Escolha da poesia de Alfred Lord Tennyson, feita por Neil numa das reuniões da gruta.

<sup>218</sup> Pág. 224.

indivíduo, enquanto *man thinking*, sempre assegurará. *Dead Poets Society* tem, de facto, *a verse contribute* que nos inspira, fazendo-nos sentir quão importantes somos e como podemos, se quisermos, contribuir para um mundo melhor ontem, hoje e sempre que os homens quiserem.

## Conclusão

O cinema constitui um poderoso meio de comunicação de massas que, através da representação da realidade e das vivências do cotidiano, nos pode apresentar as problemáticas de uma época, os seus perigos e os caminhos alternativos que se podem seguir. A obra cinematográfica tem a capacidade de veicular mensagens, através de indução de imagens implícitas ou explícitas, que evocam as contradições de que a sociedade pode estar imbuída, bem como as suas culturas, valores e preceitos sociais. A sociedade americana encerra contradições que espelham uma cultura multifacetada fruto da existência de várias culturas que a constituem, do cristianismo mas, sobretudo, do puritanismo que tem exercido uma enorme influência sobre os cidadãos. Os americanos, em geral, preocupam-se em adquirir bens materiais, são pragmáticos e potenciadores de riqueza. Na sociedade americana é inculcada, desde a infância, a responsabilidade do dever cumprido, de forma incondicional e disciplinada, não havendo lugar para o fracasso, ideais que estão na base do conceito de *self-made man*. Todavia, orgulham-se das suas paixões, sentimentos e emoções, elegem o pensamento reflexivo, a liberdade de expressão e são idealistas.

Pelas obras cinematográficas americanas perpassam heróis defensores de causas, reflexivos e corajosos lutam pela sua verdade em nome da justiça, dos direitos humanos e da democracia, temáticas abordadas, com frequência, na cinemática deste país. A coragem e a justiça são muito populares. Contudo, por vezes, o sentido de justiça envolve a quebra de regras, a desobediência à lei, sobretudo, em situações em que se confrontam um protagonista e um antagonista. A arte fílmica americana constitui um indicador da cultura *mainstream* de uma sociedade, num determinado tempo histórico. O filme *Dead Poets Society* não foge à regra e dá-nos uma perspectiva da sociedade americana dos anos 1950.

A Welton Academy aparenta ser um modelo de calmo *decorum* povoado de jovens de raça branca, usando cabelo curto, gravata e casaco, que frequentam a

igreja. No entanto, por debaixo desta serenidade, fervilham espíritos inquietos que apenas aguardam uma oportunidade para uma mobilização impetuosa.

Ao professor Keating, admitido, há pouco tempo, em Vermont, o realizador Peter Weir atribui a tarefa de proporcionar um novo impulso à dinâmica conservadora do colégio, através do idealismo romântico de Whitman e Thoreau, procurando acordar nos alunos os ideais românticos e deixar expressa a desilusão de um realismo literário mais preocupado com a forma do que com o conteúdo. Apelando a uma filosofia de vida activa e participativa dos jovens a seu cargo, Keating mostra aos alunos a possibilidade e a capacidade de decisão e do livre arbítrio, em oposição à actuação do colégio, à semelhança do que se passava no seio da sociedade americana da época. Para o demonstrar Weir serve-se do protagonismo do professor de Inglês e contrasta-o com o poder patriarcal de Mr. Perry e com o autoritarismo do reitor, Mr. Nolan. A coragem e o sentido de justiça deste professor entram em conflito com a intolerância e o despotismo que norteiam o comportamento das instituições escolar e familiar.

A postura de Weir parece denunciar as contradições da sociedade americana da época a que se reporta o filme, pois, de forma velada, evidencia a repressão McCartista por um lado, e elege a poesia romântica, agente do pensamento individual, expressão das paixões e das emoções do cidadão americano, como força impulsionadora de mudança, por outro.

A partir de situações de contraste, alternadas, algumas de difícil abordagem, mormente, o suicídio de Neil, o realizador busca a perfeição e a harmonia das suas personagens. A instituição patriarcal, característica da sociedade americana de 1950, sofre críticas por parte de Weir, quando transpõe as suas competências e adopta uma atitude prepotente e redutora. O realizador apresenta a rigidez das regras, a obrigatoriedade de obediência, o seguidismo passivo e o autoritarismo como formas de contenção social que não condizem com uma sociedade que se dizia e continua a afirmar democrática e tolerante.

Ao admitir que a instituição escolar, enquanto reflexo da ideologia patriarcal, procura perpetrar uma educação redutora e impeditiva do *free thinking*, Weir reinventa a noção de poder, transpondo-o para a força contida na liberdade individual, apoiando-se na poesia transcendentalista americana, deixando a mensagem de que “words can change de world”. A sabedoria das palavras sentidas, do pensamento reflexivo e crítico pode conduzir ao poder de decidir, de transformar. Este realizador evoca a marginalidade daqueles que ousaram utilizar a literatura ou outras formas de arte para contestar uma política que não permitia desvios do padrão comportamental vigente. Peter Weir apresenta soluções possíveis de subversão do sistema, através do percurso dos alunos mais próximos de Keating. Todas as actividades propostas pelo professor são importantes e têm um objectivo definido: acordar as mentes adormecidas, sedimentar a autoconfiança dos alunos e conduzi-los à tomada de decisões, à escolha de caminhos. Quando solicita um trabalho de casa cuja temática é a criação de um poema como forma de “have a verse to contribute”, quando pede aos alunos que caminhem aleatoriamente pelo pátio interior do colégio, no campo de futebol, fazendo repetir frases que incutem a autoestima, quando revela o significado da *Dead Poets Society*, o professor de Inglês prepara os alunos para uma caminhada se libertação sem regresso. Deste modo, Weir, evidencia a possibilidade de escolha que uma contra-cultura pode almejar, à semelhança do que aconteceu, nos Estados Unidos, com a *Beat Generation*.

Ao dotar as personagens juvenis de comportamentos vacilantes mas, por vezes explosivos, arrojados e, até, extremistas, o realizador alude a uma subcultura juvenil que despontou nesta época e, ainda hoje, constitui uma realidade social. Os primeiros passos dessa subcultura estão demonstrados pela irreverência de Charlie, pela paixão de Knox, pelas descobertas de Pitts e Meeks, pelo suicídio de Neil, pelo poema *Madman Story*, de Todd. Todavia, Cameron contrasta com os restantes alunos pois não toma iniciativas, não se arrisca, cumpre

as regras, é cobarde e delator. Esta personagem não se solta, não busca nada, não se renova.

Produto de famílias endinheiradas, saídas do pós-guerra, a estes jovens está destinada uma carreira de sucesso, escolhida pelos seus progenitores, para quem a frequência da universidade de Harvard é sinónimo de prestígio. No entanto, apesar das pressões da escola e da família, estes alunos constroem a sua identidade, escolhendo o seu caminho, correndo riscos. Aos alunos de Keating, Weir atribui a vivência de um drama reflexivo que se prende com a perda da inocência, a tomada de consciência e a responsabilidade da mudança, demonstrando que os quatro pilares por que se regia a Welton Academy, não eram tão sólidos como pareciam e que *carpe diem* e *suck de marrow out of life* são de importância universal.

Através das personagens do filme, o realizador apresenta um quadro fragmentado da sociedade americana que, juntando as partes irregulares do seu tecido social, formou um produto final contraditório e problemático, mas soube redimensionar-se, redescobrir-se e transformar-se, *seizing the day*. Esta obra cinematográfica, deixa exposta uma oferta do prazer epicuriano, que aparece como uma alternativa aos *dangers of conformity*. *Carpe diem* torna-se uma palavra-chave, o reconhecimento de um movimento de contra-cultura, a *Beat Generation* que teve lugar em 1959 e que, em 1989 (quando a política Reagan emergiu, depois da liberdade perspectivada pelo Maio de 68 e se pautou por um revivalismo dos anos 1950) Peter Weir soube compreender e equacionar realizando um filme que revisitou a década de 1950.

O êxito comercial deste filme, a sua temática, as problemáticas que a mesma aborda, o interesse que tem suscitado no público, levou N.H. Kleinbaum a inspirar-se nesta obra cinematográfica e a escrever o romance homónimo que reforça os aspectos fulcrais da *plot* fílmica, bem como a mensagem que lhe está implícita, o que permitiu demonstrar, com mais substância, a importância do papel de um *captain* num processo de *reawakening*, minimizando os fantasmas do

conformismo. A escritora apresenta uma cultura *mainstream* um pouco mais diluída, no entanto deixando-a clara, em oposição a uma alternativa consubstanciada na vontade individual e na coragem, evidenciando o comportamento de Todd que, no romance, é mais activo, interventivo e contundente.

Todavia, *Dead Poets Society* não se confinaria a um êxito efémero de bilheteira e a um romance donde transcorre a imagem de uma sociedade marcada por uma problemática contraditória que deambula entre um conservadorismo retrógrado, uma subcultura juvenil e uma contra-cultura que lançariam o repto para convulsões maiores nos anos 1960.

Discutida e analisada pela imprensa, por pedagogos, pais e professores, a temática deste filme seria retomada na obra cinematográfica intitulada *Mona Lisa Smile*. Esta produção fílmica revisita, no século XXI, a temática da luta entre conformismo, inconformismo e alternativa num universo feminino sediado, também, numa instituição escolar tradicional. No entanto, enquanto em *Dead Poets Society* se assiste à perda da inocência, em *Mona Lisa Smile* esta já havia acontecido. A desilusão em relação ao *mainstream* apresenta-se clara através da enfermeira lésbica, da professora de etiqueta, da aluna Giselle que procura mas não acredita no amor, em Connie que é humilhada por ser inocente e não ter autoconfiança. A hipocrisia e a arrogância têm lugar de destaque neste filme. Às personagens Betty e Mrs. Warren é atribuído um desempenho de convivência com o *status quo*.

Retratada com enorme verosimilhança, a sociedade americana de 1950, espelha-se no ecrã fazendo-nos regressar a um passado de *glamour* que a mulher da época apresentou. Do mesmo modo, realça a insignificância do seu papel, enquanto membro de uma sociedade que se dizia democrática e igualitária. No universo feminino em que se desenrola a acção fílmica, Mike Newell apresenta indícios da superioridade masculina na estrutura familiar e social da 1950.



Enquanto em *Dead Poets Society* se questiona e critica a arbitrariedade e prepotência da figura paterna, em *Mona Lisa Smile* destaca-se a importância dada ao sector masculino da sociedade e a eleição da carreira profissional dos homens em detrimento de uma opção feminina condicionada e restritiva.

*Mona Lisa Smile* reafirma a universalidade e intemporalidade de *carpe diem* que pode minimizar a perda da inocência, reacendendo a chama que ilumina o espírito belicoso do homem na procura da identidade perdida, aproveitando a vida por si escolhida, reabilitando-o enquanto cidadão. Este filme retoma a temática epicuriana de *Dead Poets Society* e projecta-se na intemporalidade da necessidade que o homem tem de buscar a sua identidade.

O argumento utilizado nestes dois filmes, baseia-se em premissas sociais concretas que reflectem, embora de forma velada, os constrangimentos que o McCartismo causou na sociedade americana, através de restrições que implicaram um controlo das acções e das mentes da população americana de então, mas, também, a reacção a essa política que foi suportada na rebeldia juvenil e no movimento de contra-cultura de uma camada da população ligada à literatura e às artes plásticas.

Este filme desmonta um panorama social complexo e contraditório e reorganiza-o num microcosmo social, a Welton Academy, dando enfoque a personagens tipificadas cujas características e comportamentos representam a família nuclear, o *establishment*, a repressão McCartista, a subcultura juvenil e a contra-cultura da época. Toda a envolvente fílmica (o cenário, a banda sonora, o guarda-roupa) se enquadra nas características de um período histórico específico que, ainda hoje, constitui uma referência para o mundo ocidental.

Recorrendo a sinais de alerta que despoletam necessidades adormecidas, os homens atentos de cada época em crise, acendem o rastilho com que pretendem incendiar as mentes dolentes e adormecidas da sociedade.

*Dead Poets Society*, em nossa opinião, procura ser a “gota de água”, um pequeno contributo para reavivar e reencontrar, nos horizontes da memória, a necessidade de reacender a verdadeira *light of knowledge* e a noção clara de que, se quisermos, somos capazes de nos transformar e ao mundo que nos rodeia.

Através de *Dead Poets Society*, o realizador pretende deixar uma mensagem de urgência e um desafio de audácia para que não nos deixemos embalar pelo conformismo comodista dos nossos dias. De forma subtil, recorda-nos uma época, remete-nos para outra e apela ao humanismo da civilização ocidental como forma de estar na vida.

Este filme constata uma tremenda ambiguidade entre a liberdade e a democracia sustentadas nas palavras dos discursos políticos, dos conceitos imprimidos nas escolas às crianças e jovens e a subjugação do indivíduo, a sua alienação, a sua padronização.

Alguns anos após a estreia e o êxito deste filme, voltar a revê-lo em casa, na escola ou na sala de espectáculo corresponde a uma necessidade implícita de contrapor a sua mensagem ao perigo de submergir na banalidade fútil de uma existência padronizada. As parcas perspectivas de realização pessoal e de criatividade individual que se apresentam, condições que mantêm vivo o homem e elevam as civilizações, dentro dos parâmetros da tradição humanista ocidental, que nos orienta e nos mantém vivos, fazem desta obra cinematográfica um contributo para um reforço da nossa autoestima e da nossa vontade de desbravar caminhos e encontrar alternativas.

*Dead Poets Society* encerra, na magia do sonho que o cinema favorece, os anseios daqueles que acreditam que nunca é tarde para mudar. Procurar até encontrar, mas nunca desistir constitui o caminho a seguir.

## ANEXOS

Anexo 1

*Leaves of Grass*

“Song of Myself”

I celebrate myself, and sing myself,  
And what I assume you shall assume,  
For every atom belonging to me as good belongs to you.

I loafe and invite my soul,  
I lean and loafe at my ease observing a spear of summer grass.

My tongue, every atom of my blood, form'd from this soil, this air,  
Born here of parents born here from parents the same, and their  
parents the same,  
I, now thirty-seven years old in perfect health begin,  
Hoping to cease not till death.

Creeds and schools in abeyance,  
Retiring back a while sufficed at what they are, but never forgotten,  
I harbor for good or bad, I permit to speak at every hazard,  
Nature without check with original energy.

Walt Whitman (1819-1892)

## Anexo 2

### *Leaves of Grass*

#### “A Song of Joys “

O to make the most jubilant song!  
Full of music--full of manhood, womanhood, infancy!  
Full of common employments--full of grain and trees.

O for the voices of animals--O for the swiftness and balance of fishes!  
O for the dropping of raindrops in a song!  
O for the sunshine and motion of waves in a song!

O the joy of my spirit--it is uncaged--it darts like lightning!  
It is not enough to have this globe or a certain time,  
I will have thousands of globes and all time.

O the engineer's joys! to go with a locomotive!  
To hear the hiss of steam, the merry shriek, the steam-whistle, the  
laughing locomotive!  
To push with resistless way and speed off in the distance.

O the gleesome saunter over fields and hillsides!  
The leaves and flowers of the commonest weeds, the moist fresh  
stillness of the woods,  
The exquisite smell of the earth at daybreak, and all through the forenoon.

O the horseman's and horsewoman's joys!  
The saddle, the gallop, the pressure upon the seat, the cool  
gurgling by the ears and hair.

O the fireman's joys!  
I hear the alarm at dead of night,  
I hear bells, shouts! I pass the crowd, I run!  
The sight of the flames maddens me with pleasure.

O the joy of the strong-brawn'd fighter, towering in the arena in  
perfect condition, conscious of power, thirsting to meet his opponent.

O the joy of that vast elemental sympathy which only the human soul is  
capable of generating and emitting in steady and limitless floods.

O the mother's joys!  
The watching, the endurance, the precious love, the anguish, the  
patiently yielded life.

O the of increase, growth, recuperation,  
The joy of soothing and pacifying, the joy of concord and harmony.

O to go back to the place where I was born,  
To hear the birds sing once more,  
To ramble about the house and barn and over the fields once more,  
And through the orchard and along the old lanes once more.

O to have been brought up on bays, lagoons, creeks, or along the coast,  
To continue and be employ'd there all my life,  
The briny and damp smell, the shore, the salt weeds exposed at low water,  
The work of fishermen, the work of the eel-fisher and clam-fisher;

I come with my clam-rake and spade, I come with my eel-spear,  
Is the tide out? I Join the group of clam-diggers on the flats,  
I laugh and work with them, I joke at my work like a mettlesome young man;  
In winter I take my eel-basket and eel-spear and travel out on foot  
on the ice--I have a small axe to cut holes in the ice,  
Behold me well-clothed going gayly or returning in the afternoon,  
my brood of tough boys accompanying me,  
My brood of grown and part-grown boys, who love to be with no  
one else so well as they love to be with me,  
By day to work with me, and by night to sleep with me.

Another time in warm weather out in a boat, to lift the lobster-pots  
where they are sunk with heavy stones, (I know the buoys,)  
O the sweetness of the Fifth-month morning upon the water as I row  
just before sunrise toward the buoys,  
I pull the wicker pots up slantingly, the dark green lobsters are  
desperate with their claws as I take them out, I insert  
wooden pegs in the 'oints of their pincers,

I go to all the places one after another, and then row back to the shore,  
There in a huge kettle of boiling water the lobsters shall be boil'd  
till their color becomes scarlet.

Another time mackerel-taking,  
Voracious, mad for the hook, near the surface, they seem to fill the  
water for miles;  
Another time fishing for rock-fish in Chesapeake bay, I one of the  
brown-faced crew;  
Another time trailing for blue-fish off Paumanok, I stand with braced body,  
My left foot is on the gunwale, my right arm throws far out the

coils of slender rope,  
In sight around me the quick veering and darting of fifty skiffs, my  
companions.

O boating on the rivers,  
The voyage down the St. Lawrence, the superb scenery, the steamers,  
The ships sailing, the Thousand Islands, the occasional timber-raft  
and the raftsmen with long-reaching sweep-oars,  
The little huts on the rafts, and the stream of smoke when they cook  
supper at evening.

(O something pernicious and dread!  
Something far away from a puny and pious life!  
Something unproved! something in a trance!  
Something escaped from the anchorage and driving free.)

O to work in mines, or forging iron,  
Foundry casting, the foundry itself, the rude high roof, the ample  
and shadow'd space,  
The furnace, the hot liquid pour'd out and running.

O to resume the joys of the soldier!  
To feel the presence of a brave commanding officer--to feel his sympathy!  
To behold his calmness--to be warm'd in the rays of his smile!  
To go to battle--to hear the bugles play and the drums beat!  
To hear the crash of artillery--to see the glittering of the bayonets  
and musket-barrels in the sun!



To see men fall and die and not complain!  
To taste the savage taste of blood--to be so devilish!  
To gloat so over the wounds and deaths of the enemy.

O the whaleman's joys! O I cruise my old cruise again!  
I feel the ship's motion under me, I feel the Atlantic breezes fanning me,  
I hear the cry again sent down from the mast-head, There--she blows!  
Again I spring up the rigging to look with the rest--we descend,  
wild with excitement,  
I leap in the lower'd boat, we row toward our prey where he lies,  
We approach stealthy and silent, I see the mountainous mass,  
lethargic, basking,  
I see the harpooneer standing up, I see the weapon dart from his  
vigorous arm;  
O swift again far out in the ocean the wounded whale, settling,  
running to windward, tows me,  
Again I see him rise to breathe, we row close again,  
I see a lance driven through his side, press'd deep, turn'd in the wound,  
Again we back off, I see him settle again, the life is leaving him fast,  
As he rises he spouts blood, I see him swim in circles narrower and  
narrower, swiftly cutting the water--I see him die,  
He gives one convulsive leap in the centre of the circle, and then  
falls flat and still in the bloody foam.

O the old manhood of me, my noblest joy of all!  
My children and grand-children, my white hair and beard,  
My largeness, calmness, majesty, out of the long stretch of my life.

O ripen'd joy of womanhood! O happiness at last!  
I am more than eighty years of age, I am the most venerable mother,

How clear is my mind--how all people draw nigh to me!  
What attractions are these beyond any before? what bloom more  
than the bloom of youth?  
What beauty is this that descends upon me and rises out of me?

O the orator's joys!  
To inflate the chest, to roll the thunder of the voice out from the  
ribs and throat,  
To make the people rage, weep, hate, desire, with yourself,  
To lead America--to quell America with a great tongue.

O the joy of my soul leaning pois'd on itself, receiving identity through  
materials and loving them, observing characters and absorbing them,  
My soul vibrated back to me from them, from sight, hearing, touch,  
reason, articulation, comparison, memory, and the like,  
The real life of my senses and flesh transcending my senses and flesh,  
My body done with materials, my sight done with my material eyes,  
Proved to me this day beyond cavil that it is not my material eyes  
which finally see,  
Nor my material body which finally loves, walks, laughs, shouts,  
embraces, procreates.

O the farmer's joys!  
Ohioan's, Illinoisian's, Wisconsinese', Kanadian's, Iowan's,  
Kansian's, Missourian's, Oregonese' joys!  
To rise at peep of day and pass forth nimbly to work,  
To plough land in the fall for winter-sown crops,  
To plough land in the spring for maize,  
To train orchards, to graft the trees, to gather apples in the fall.

O to bathe in the swimming-bath, or in a good place along shore,  
To splash the water! to walk ankle-deep, or race naked along the shore.

O to realize space!  
The plenteousness of all, that there are no bounds,  
To emerge and be of the sky, of the sun and moon and flying  
clouds, as one with them.

O the joy a manly self-hood!  
To be servile to none, to defer to none, not to any tyrant known or unknown,  
To walk with erect carriage, a step springy and elastic,  
To look with calm gaze or with a flashing eye,  
To speak with a full and sonorous voice out of a broad chest,  
To confront with your personality all the other personalities of the earth.

Knowist thou the excellent joys of youth?  
Joys of the dear companions and of the merry word and laughing face?  
Joy of the glad light-beaming day, joy of the wide-breath'd games?  
Joy of sweet music, joy of the lighted ball-room and the dancers?  
Joy of the plenteous dinner, strong carouse and drinking?

Yet O my soul supreme!  
Knowist thou the joys of pensive thought?  
Joys of the free and lonesome heart, the tender, gloomy heart?  
Joys of the solitary walk, the spirit bow'd yet proud, the suffering  
and the struggle?  
The agonistic throes, the ecstasies, joys of the solemn musings day  
or night?  
Joys of the thought of Death, the great spheres Time and Space?  
Prophetic joys of better, loftier love's ideals, the divine wife,

the sweet, eternal, perfect comrade?

Joys all thine own undying one, joys worthy thee O soul.

O while I live to be the ruler of life, not a slave,

To meet life as a powerful conqueror,

No fumes, no ennui, no more complaints or scornful criticisms,

To these proud laws of the air, the water and the ground, proving  
my interior soul impregnable,

And nothing exterior shall ever take command of me.

For not life's joys alone I sing, repeating--the joy of death!

The beautiful touch of Death, soothing and benumbing a few moments,  
for reasons,

Myself discharging my excrementitious body to be burn'd, or render'd  
to powder, or buried,

My real body doubtless left to me for other spheres,

My voided body nothing more to me, returning to the purifications,  
further offices, eternal uses of the earth.

O to attract by more than attraction!

How it is I know not--yet behold! the something which obeys none  
of the rest,

It is offensive, never defensive--yet how magnetic it draws.

O to struggle against great odds, to meet enemies undaunted!

To be entirely alone with them, to find how much one can stand!

To look strife, torture, prison, popular odium, face to face!

To mount the scaffold, to advance to the muzzles of guns with  
perfect nonchalance!

To be indeed a God!

O to sail to sea in a ship!  
To leave this steady unendurable land,  
To leave the tiresome sameness of the streets, the sidewalks and the  
houses,  
To leave you O you solid motionless land, and entering a ship,  
To sail and sail and sail!

O to have life henceforth a poem of new joys!  
To dance, clap hands, exult, shout, skip, leap, roll on, float on!  
To be a sailor of the world bound for all ports,  
A ship itself, (see indeed these sails I spread to the sun and air,)  
A swift and swelling ship full of rich words, full of joys.

Walt Whitman (1819-1892)

## Anexo 3

## The Prophet

Teach me to Love? *go* teach thy self more wit;  
I am chief Professor of it.  
Teach craft to Scots, and thrift to Jews,  
Teach boldness to the Stews;  
In tyrants courts teach supple flattery,  
Teach Jesuits, that have traveled far, to Lye.  
Teach fire to burn and Winds to blow.  
Teach restless Fountains how to flow,  
Teach the dull earth, fixt, to abide,  
Teach *Woman-kind* inconstancy and Pride.  
See if your diligence here will useful prove;  
But, pr'ithee, teach not me to love.

The God of Love, if such a thing there be,  
May learn to love from me,  
He who does boast that he has bin,  
In every Heart since Adams sin,  
I'll lay my Life, nay Mistress on't, that's more;  
I'll teach him things he never knew before;  
I'll teach him a receipt to make  
Words that weep, and Tears that speak,  
I'll teach him Sighs, like those in death,  
At which the Souls go out too with the breath;  
Still the Soul stays, yet still does from me run;  
As Light and Heat does with the Sun.

'Tis I who Love's Columbus am; 'tis I, Who must new Worlds in it descry;  
Rich Worlds, that yield of Treasure more,  
than that has been known before,  
And yet like his (I fear) my fate must be,  
To find them out for others; not for Me.  
Me Times to come, I know it, shall  
Loves last and greatest prophet call.  
But, ah, what's that, if she refuse,  
To hear the whole doctrines of my Muse?  
If to my share the Prophets fate must come;  
Hereafter fame, here Martyrdome.

*Abraham Cowley (1618-1667)*

## Anexo 4

## Walden

I went to the woods because I wished to live deliberately, to front only the essential facts of life, and see if I could not learn what it had to teach, and not, when I came to die, discover that I had not lived. I did not wish to live what was not life, living is so dear, nor did I wish to practice resignation, unless it was quite necessary. I wanted to live deep and suck all the marrow of life, to live so sturdily and Spartan-like as to put to rout all that was not life, to cut a broad swath and shave close, to drive life into a corner, and reduce it to its lowest terms, and if it proved to be mean, why then to get the whole and genuine meanness of it, and publish its meanness to the world; or if it were sublime, to know it by experience, and be able to give a true account of it in my next excursion. For most men, it appears to me, are in a strange uncertainty about it, whether it is of the devil or of God, and have somewhat hastily concluded that it is the chief end of man here to "glorify God and enjoy him forever."

Henry David Thoreau (1817-1862)



## Anexo 5

## Ulysses

It little profits that an idle king,  
By this still hearth, among these barren crags,  
Match'd with an aged wife, I mete and dole  
Unequal laws unto a savage race,  
That hoard, and sleep, and feed, and know not me.  
I cannot rest from travel: I will drink  
Life to the lees: All times I have enjoy'd  
Greatly, have suffer'd greatly, both with those  
That loved me, and alone, on shore, and when  
Thro' scudding drifts the rainy Hyades  
Vext the dim sea: I am become a name;  
For always roaming with a hungry heart  
Much have I seen and known; cities of men  
And manners, climates, councils, governments,  
Myself not least, but honour'd of them all;  
And drunk delight of battle with my peers,  
Far on the ringing plains of windy Troy.  
I am a part of all that I have met;  
Yet all experience is an arch wherethro'  
Gleams that untravell'd world whose margin fades  
For ever and forever when I move.  
How dull it is to pause, to make an end,  
To rust unburnish'd, not to shine in use!  
As tho' to breathe were life! Life piled on life  
Were all too little, and of one to me

Little remains: but every hour is saved  
From that eternal silence, something more,  
A bringer of new things; and vile it were  
For some three suns to store and hoard myself,  
And this gray spirit yearning in desire  
To follow knowledge like a sinking star,  
Beyond the utmost bound of human thought.  
This is my son, mine own Telemachus,  
To whom I leave the sceptre and the isle,--  
Well-loved of me, discerning to fulfil  
This labour, by slow prudence to make mild  
A rugged people, and thro' soft degrees  
Subdue them to the useful and the good.  
Most blameless is he, centred in the sphere  
Of common duties, decent not to fail  
In offices of tenderness, and pay  
Meet adoration to my household gods,  
When I am gone. He works his work, I mine.  
There lies the port; the vessel puffs her sail:  
There gloom the dark, broad seas. My mariners,  
Souls that have toil'd, and wrought, and thought with me--  
That ever with a frolic welcome took  
The thunder and the sunshine, and opposed  
Free hearts, free foreheads--you and I are old;  
Old age hath yet his honour and his toil;  
Death closes all: but something ere the end,  
Some work of noble note, may yet be done,  
Not unbecoming men that strove with Gods.  
The lights begin to twinkle from the rocks:

The long day wanes: the slow moon climbs: the deep  
Moans round with many voices. Come, my friends,  
'T is not too late to seek a newer world.  
Push off, and sitting well in order smite  
The sounding furrows; for my purpose holds  
To sail beyond the sunset, and the baths  
Of all the western stars, until I die.  
It may be that the gulfs will wash us down:  
It may be we shall touch the Happy Isles,  
And see the great Achilles, whom we knew.  
Tho' much is taken, much abides; and tho'  
We are not now that strength which in old days  
Moved earth and heaven, that which we are, we are;  
One equal temper of heroic hearts,  
Made weak by time and fate, but strong in will  
To strive, to seek, to find, and not to yield.

Alfred Lord Tennyson (1809-1892)

## Anexo 6

*Little Boy Blue*

The little toy dog is covered with dust,  
But sturdy and stanch he stands;  
And the little toy soldier is red with rust,  
And his musket moulds in his hands.  
Time was when the little toy dog was new,  
And the soldier was passing fair;  
And that was the time when our Little Boy Blue  
Kissed them and put them there.

"Now, don't you go till I come," he said,  
"And don't you make any noise!"  
So, toddling off to his trundle-bed,  
He dreamt of the pretty toys;  
And, as he was dreaming, an angel song  
Awakened our Little Boy Blue---  
Oh! the years are many, the years are long,  
But the little toy friends are true!

Ay, faithful to Little Boy Blue they stand,  
Each in the same old place---  
Awaiting the touch of a little hand,  
The smile of a little face;  
And they wonder, as waiting the long years through  
In the dust of that little chair,

What has become of our Little Boy Blue,  
Since he kissed them and put them there.

Eugene Field (1850-1895)

## Bibliografia

ABBAGNANO, Nicola. *História da Filosofia: O Pragmatismo, Dewey, Realismo e Naturalismo. O Materialismo Dialético, Filosofia das Ciências, a Física Quântica, a Semiótica, Bertrand Russell*. Vol. XIII. Lisboa: Editorial Presença, 1984.

AGEL, Henry. *O Cinema Tem Alma?* Belo Horizonte: Editora Itatiaia, Lda., 1963.

....., *O Cinema*. Barcelos: Editora Livraria Civilização, 1983.

ALLEN, W.H. *All about Cinema*. London: 1976.

ALVES, José. *História Universal: Séc. XX – De 1945 à Actualidade*. Vol 19. Lisboa: Ed, Oceano. s.d.

ANTÓNIO, Lauro. *A Memória dos Sonhos*. Porto: Editora Campo das Letras-Editores, S.A., 1998.

-----, *Clube dos Poetas Mortos*. Secretaria de Estado da Cultura da Reforma Educativa. Lisboa: s.d.

ARNHEIM, Rudolf. *A Arte do Cinema*. Lisboa: Edições 70, Lda. 1989.

AVELAR, Mário. *História (s) da Literatura Americana*. Lisboa: Universidade Aberta, 2004.

BEDFORD, Henry F., Frevor Colbourn and James H. Madison. *The American: A*

- Brief History*. 4<sup>th</sup> ed. New York: Harcourt Brace Jovanovich Publishers, 1972.
- BEJA, Morais. *Film and Literature*. New York: Ohio State University, Longman, 1979.
- BLOCK, Olivier. *O Materialismo*. Mem Martins: Publicações Europa América, 1985.
- BLUESTONE, George. *Novels into Films*. Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1957.
- BOLEN, Jean Shinoda. *O Anel do Poder – A Criança Abandonada, o Pai Autoritário e o Feminino Subjugado – Uma Interpretação Junguiana do Ciclo do Anel de Wagner*. São Paulo: Ed. Cultrix, 1992.
- BUNZEL, John H. *Challenge to American Schools – The Case for Standards and Values*. Oxford: Oxford University Press, 1985.
- CAMPOS, Bártolo Paiva. *Educação e Desenvolvimento Pessoal e Social*. Porto. Edições Afrontamento, 1991.
- CASTRO, Francisco Lyon. *Da História do Século XX*. Volume 6. Publicações Alfa, 1993.
- CHEVALIER, Jean and Alain Gheerbrant. *Dicionário dos Símbolos – Mitos, Sonhos, Costumes, Gestos, Formas, Figuras, Cores, Números*. Trans. Cristina Rodrigues and Artur Guerra. Lisboa: Editorial Teorema, 1982.

- CHOMSKY, Noam. *O Poder Americano e os Novos Mandarins*. Colecção Estruturas, 1969.
- COMPARATO, Doc. *Da Criação ao Guião : A Arte de Escreve para Cinema e Televisão*. Lisboa: Pergaminho, 1992.
- COOMTZ, Stephanie. “A Família Norte-Americana: Onde nos Encontramos Hoje” 10 Dec. 2004.
- CORVISIER, André. *O Mundo Moderno*. Lisboa: Edições Ática, 1976.
- CUDDON, J.A. *The Penguin Dictionary of Literary Theory*. London: Penguin Books, 1999.
- CUNHA, Pedro d’Orei. *Educação em Debate*. 1ª Edição. Lisboa: Universidade Católica Editora, 1997.
- DELEUZE, Gilles. *A Imagem – Movimento – Cinema I*. Trans. Rafael Godinho. Lisboa: Editora Assírio & Alvim, 2004.
- DELORS, Jacques. *Educação um Tesouro a Descobrir – Relatório para a UNESCO da Comissão Internacional sobre Educação para o Século XXI*. Trans. José Carlos Eufrazio. 7ª Edição. Porto: Edições Asa, 2001.
- DENIZE, Aquino, Jacques Óscar. *História das Sociedades: Das Sociedades Modernas às Sociedades Actuais*. Rio de Janeiro: Editorial Record, 1999.
- DROL, Bernard and Anthony Rowley. *História do Século XX*. 3º e 4º Vol. 1ª Edição. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1991.



DURKHEIM, Emile. *O Suicídio – Estudo Sociológico*. 5ª Edição. Lisboa: Editorial Presença, 1992.

EDGERTON, Ed Gary R. *Film and the Arts in Symbiosis – A Resource Guide*. New York: Greenwood Press, 1988.

FIGUEIREDO, Ilda. *Educar para a Cidadania*. 1ª Edição. Porto: ASA Editores II, S.A., 1999.

DAVIES, Philip and Brian Neve. *Cinema politics and Society in América*. Manchester: Manchester University Press, 1981

GEADA, Eduardo. *Cinema e Transfiguração*. Lisboa: Livros Horizonte, Lda. 1978.

-----, *O Poder do Cinema*. Lisboa: Livros Horizonte, Lda. 1985.

-----, *O Imperialismo e o Fascismo no Cinema*. Lisboa: Moraes Editores. 1977.

-----, *Os Mundos do Cinema: Modelos Dramáticos e Narrativos no Período Clássico*. 1ª Edição. Lisboa: Editorial Notícias, 1998.

GIDDENS, Antony. *Consequências da Modernidade*. 4ª Edição. Oeiras. Celta Editora. 1998.

GRAY, John. *O Liberalismo*. Lisboa: Editorial Estampa, 1988.

GREENBERG, Robert M. *Splintered Words, Fragmentation and the Ideal of Diversity in the Work of Emerson, Melville, Whitman, and Dickinson*. Boston: Northeastern University Press, 1993.

HANSTRATE, Gaston. *O Guia Do Cinema*. 1992.

HARWOOD, Sarah. *Family Fictions – Representations of the Families in 1980s Hollywood Cinema*. New York: St. Martin's Press, 1997

HOLPER, Christiane Vandenplas. *Educação e Desenvolvimento Social da Criança*. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.

JAN, Boné and Ron Johnson. *Understanding the Film: An Introduction to Film Appreciation*. Illinois: NTC Publishing Group, 1996.

JOURNOT, Marie-Thérèse. *Vocabulário de Cinema*. Trans. Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições 70, Lda., 2005.

KISSINGER, Henry. *Anos de Renovação*. Lisboa: Gradiva Ed. 2003.

-----, *Precisará a América uma política Externa? Uma Diplomacia para o Século XXI*. 1ª Edição. Lisboa: Ed. Gradiva, 2003.

KLEINBAUM, N. H. *Dead Poets Society*. New York: A Bantam Books, 1989.

LAVRADOR, F. Gonçalves. *Estudos de Semiótica Fílmica – Fascinação Distanciamento*. Vol Primeiro e Segundo. Porto: Edições Afrontamento. 1985.

- LEFF, Leonard J. and Jerold L. Simmons. *The Dame in the Kimono – Hollywood Censorship, and the Production Code*. 2<sup>nd</sup> Edition. Kentucky: The University Press of Kentucky, 2001.
- LEWIS, JON. *The American Cinema*. Durham: Duke University Press, 1998.
- LOURENÇO, Orlando M. *Psicologia do Desenvolvimento Moral: Teoria, Dados e Aplicações*. Coimbra: Livraria Almedina, 1992.
- LUEDETKE, Luther S. *Making America – The Society and Culture of the United States*. United States Information Agency. s.d.
- MCFARLANE, Brian. *Novel to Film – An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- MCFARLANE, Brian and Geoff Mayer. *New Australian Cinema – Sources and Paralels in American and British Film*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- METZ, Christian. *Linguagem e Cinema*. Trans. Marilda Pereira. São Paulo: Editora Perspectiva S.A. 1980.
- METZ, Christian. *O Significante Imaginário – Psicanálise e Cinema*. Lisboa: Livros Horizonte, Lda. 1980.
- MILL, John Stuart. *Sobre a Liberdade*. Mem Martins. Publicações Europa América. 1997.

MORIN, Edgar. *As Estrelas de Cinema*. Trans. Salvato Teles de Menezes e António Durão. Lisboa: Livros Horizonte, Lda. 1980.

-----, *As Grandes Questões do Nosso Tempo*. 4ª Edição. Lisboa: Editorial Notícias, s.d.

-----, *O Cinema ou o Homem Imaginário*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1997.

MORON, Pierre. *O Suicídio*. Lisboa: Publicações Europa América, 1977

MOSCARIELLO, Ângelo. *Como ver um Filme*. Lisboa: Editorial Presença. 1985.

MUSGRAVE, P.W. *Sociologia da Educação*. Trns. Maria das Mercês Figueiral Justo e José Manuel Mota. 31979ª Edição. Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian,

NISBET, Robert. *O Conservadorismo*. Lisboa: Editorial Estampa, 1987.

NOGUEIRA, Conceição e Isabel Silva. *Cidadania – Construção de novas Práticas em Contexto Educativo*. Porto: ASA Editores II, S.A., 2001

O'CALLAGHAN, Bryon. *An Illustrated History of the USA*. Longman, 1997.

OLIVIER, René Veillon. *O Cinema Americano dos Anos Cinquenta*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, Lda. 1993.

-----, *Dicionário de Cinema Americano: Os Anos Cinquenta:*

- James Dean: *A L'Est D'Eden: Un Film d'Elia Kazan*. 1ª Edição. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1985.
- PALMER, William J. *The Films of the Eighties – A Social History*. Carbondale: Souther Illinois University Press 1995.
- PIRES, Eurico Lemos, A. Sousa Fernandes e João Formosinho. *A construção Social da Educação Escolar*. 1ª Edição. Porto: ASA Editores II, S.A., 1991.
- PIRES, Maria Laura Bettencourt. *Sociedade e Cultura Norte-Americanas*. Lisboa: Universidade Aberta, 1996.
- PITT, William Rivers and Scott Ritter. *Guerra Contra o Iraque – O que a equipa Bush não quer que se Saiba*. 3ª Edição. Mem Martins. Publicações Europa América. 2003.
- QUEEN, David. *Reflections on America & Americans – Essays on American Society and Character*. Washington D.C.: Ed. English language Programs Division Bureau of educational and Cultural Affairs, 1985.
- RAYNER, Jonathan. *The Films of Peter Weir*. 2<sup>nd</sup> Ed. London: Continuum, 2003.
- RÈMOND, René. *Introdução à História do Nosso Tempo – Do Antigo Regime aos Nossos Dias*. 1ª Edição. Lisboa: Gradiva Ed.1994.
- ROSS, Steven J. *Movies and American Society*. Blackwell Publishing Malden: 2002.

SADOUL, Georges. *História do Cinema Mundial – Das Origens aos Nossos Dias*. Vol. I, II e III. Lisboa: Livros Horizonte, Lda. 1983.

SYLVERS, Malcom. *Os Estados Unidos entre o Domínio e o Declínio – Política Interna, Relações Internacionais e Capitalismo*. Porto: Global Campo das Letras Editores S.A., 2003.

SLEPOJ, Vera. *As Relações de Família*. 1ª edição. Lisboa: Editorial Presença, 2000.

s.a. *Explorations in Theory and Film: Movies and Meaning*. Marsh, Clive and Ortiz, Gaye Ed. Oxford: Blackwell Publishers, 1997.

s.a. *Icons of Film: The 20th Century*. Ed. Peter W. Engelmeier. Munich: 2000.

s.a. *Mediateca do Século XX: 1950- 1959*. Lexicultural, 1998.

s.a. *Os Anos da Guerra Fria 1945-1960: História do Século XX*. Vol 6. Mem Martins: Publicações Alfa, 1993.

SITKOFF, Harvard and William H. Chafe. *A History of our Time*. Oxford: 3<sup>rd</sup>. Edition, 1991.

SLEPOJ, Vera. *As Relações de Família*. Lisboa: Editorial Presença, 1998.

SMITH, David and Lelinda Gebbie. *Reagan para Principiantes*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1986.

SYLVERS, Malcom. *Os Estados Unidos entre o Domínio e o Declínio- Política Interna, Relações Internacionais e Capitalismo Global*. Porto: Ed.Campo de Letras, 2003.

THONG, Tran.. *Estádios e Conceito de Desenvolvimento da Criança na Psicologia Contemporânea*. Trans. Manuel Maia. 2ª Edição. 1º Volume. Porto: Edições Afrontamento, 1987.

TOCQUEVILLE, Alexis. *De la Démocracie em Amérique* .Trans. Maria da Conceição F. da Cunha. Porto: Rés, s.d.

TUDOR, Andrew. *Teorias do Cinema*. Lisboa: Edições 70. s.d.

VANDENPLAS-HOLPER, Christiane. *Educação e Desenvolvimento Social da Criança*. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.

WENDERS, Wim. *A Lógica das Imagens*. Lisboa: Edições 70. 1990.

-----, *Emotion Pictures*. Lisboa: Edições 70.1989.

WOLLEN, Peter. *Signos e Significação no Cinema*. Lisboa: Livros Horizonte, Lda. 1984.

WUILLEUMIER, Marie-Claire Ropars. *Análise Semiológica do Texto – Narração e Significação: Um Exemplo Fílmico*. Lisboa. Editora Arcádia. 1979.

## ARTIGOS DE REVISTAS

BACHET, Laurent. "Le Cercle des Poètes Disparus." *Première* 154 Jan. 1990: 8-9.

CARVALHO, Artur. "Clube dos Poetas Mortos." *Cinema* 17 Primavera 1990: 6-7.

CASTRO, Antonio. "El Clube de los Poetas Mortos." *Dirigido* 176 Jan. 1990: 26-29.

CODELLI, Lorenzo. "Dead Poets Society." *Positif* 345 Nov. 1989: 54-55.

COMBS, Richard. "Dead Poets Society." *MFB* 668 Set. 1989: 272-73.

DE BAECQUE, Antoine. "Le Cercle des Poètes Disparus." *Cahiers* 427 Jan. 1990: 66.

DOUCHET, Jean. "Le Commerce de la Poésie." *Cahiers* 430 Apr. 1990: 40-41.

ESTEBAN, Ramon. "Dead Poets Society." *Musica de Cine* 3 July 1990: 4-5.

GRIFFIN, Nancy. "Poetry Man." *Premiere U.S.* 11 July 1989: 82-86.

NAVE, Bernard. "Le Cercle des Poètes Disparus." *Jeune Cinéma* 200 Mar. 1990: 44-46.

RENTERO, Juan Carlos. "Club de los Poetas Muertos." *Estrenos* 3 1990: 47-48.



TESSIER, Max. "Le Cerle des Poètes Disparus." *La Revue du Cinéma* 456 Jan. 1990: 25.

## FILMOGRAFIA

Dead Poets Society. Dir. Peter Weir. Perf. Robin Williams, Robert Seon Leonard and Ethan Hawke. Touchstone, 1989.

Mona Lisa Smile, Dir. Mike Newell. Perf. Julia Roberts, Leslie Lyles, Donna Mitchell. Motion Picture, Revolution Studios, 2003.

## WEBGRAFIA

ALLEN, Raymond B. "Communists Should Not Teach in American Colleges, 1949." 20 Sep. 2006.< <http://www.freerepublic.com/forum/a392de9c32cf2.htm> >.

ARNOLD, Mathew "Culture is "High Culture"". 15 May 2003.<<http://www.esu.edu/vcwsu/commons/topics/culture/culture-defi.../arnold-text.htm>>.

BELFRAGE, Cedric. "Foley Square Trial of American Communists". 7 Mar.2003. <<http://dept.english.upenn.edu/~afilreis/50s/belfrage-permission-weep.html>>.

- BLACK, Susan. "Thinking about Teaching". 21 Apr 2003.  
<<http://www.wasbj.com/2001/11/1101research.html>>.
- BUTTERWORTH, David N. "Dead Poets Society". 10 Mar. 2003.<[http://www.funet.fi/pub/culture/tv+film/reviews/D/DEAD\\_POETS\\_SOC\\_IETY.05050](http://www.funet.fi/pub/culture/tv+film/reviews/D/DEAD_POETS_SOC_IETY.05050)>.
- CARVALHO, Alonso Bezerra. "Puritanismo na Perspectiva Weberiana". 7 Jun. 2004.<<http://www.anglicanismo.net/humanas/sociologia/sociologia006.htm>>.
- CASTELO, Cláudia. "Glossário". 20 Jul. 2005.  
<<http://dossiers.publico.pt/shownews.asp?id=141094&idCanal=655&idSubChannel=656>>
- ....., "Glossário". 20 Jul. 2005 <<http://www.google.pt/search?hl=pt-PT&q=pop+art+o+que+e&meta=>>>
- EBERT, Mark R. "Dead Poets Society". 10 Mar. 2003.  
<[http://www.suntimes.com/ebert\\_reviews1989/06/357909.html](http://www.suntimes.com/ebert_reviews1989/06/357909.html)>.
- EMERSON, Jim. "Dead Poets Society". 31 Jan. 2003.<<http://www.cinepad.com/reviews/deadpoets.html>>.
- EMERSON, Ralph Waldo. "Self Reliance" 4. Jan. 2005. <[http://www.rwe.org/works/Essays-1st\\_Series\\_02\\_Self-Reliance.htm](http://www.rwe.org/works/Essays-1st_Series_02_Self-Reliance.htm)>

-----, "The American Scholar" 4 Jan. 2005. <[http:// www.vcu.edu/engweb/transcendentalism/authors/emerson/essays/amscholar.html](http://www.vcu.edu/engweb/transcendentalism/authors/emerson/essays/amscholar.html)>.

FERLINGHETTI, Lawrence. "What is poetry?" 15 Mar. 2004. <[http:// projects.ups.edu/engl/sp2001/203a/cjacosbon1/Influence%20Trek.htm](http://projects.ups.edu/engl/sp2001/203a/cjacosbon1/Influence%20Trek.htm)>.

FERREIRA, Franklein. "O Movimento Puritano e João Calvino". <[http://www.thirdmill.org/files/portuguese/7792~9\\_18\\_01\\_4-16-56\\_PM~franklin.htm](http://www.thirdmill.org/files/portuguese/7792~9_18_01_4-16-56_PM~franklin.htm)>

FIELD, Eugene. "The Little Boy Blue". 27 Dec. 2004. <[http:// reach.able2know.com/About/3060.html](http://reach.able2know.com/About/3060.html)>.

FRIED, Albert. "McCarthyism". 13 Mar 2005. <[http:// www.spartacus.schoolnet.co.uk/USAmccarthyism.htm](http://www.spartacus.schoolnet.co.uk/USAmccarthyism.htm)>

FROST, Robert. "The Road not Taken" 20 Sep. 2006. <<http://www.bartleby.com/119/1.html>>

GIOVANNI, Alves. "A Natureza da Crise da Globalização – I". 14 Sep. 2004. <[http://www.revistautor.com.br/artigos/2002/W14/GAL\\_14.shtml](http://www.revistautor.com.br/artigos/2002/W14/GAL_14.shtml)>.

GIROLANO, Geoff. 5 Jan. 2005. "The "Red Scare" Reality". <<http://www.planetpapers.com/Assets/4669.php>>.

GRIFFIN, Nancy. "Poetry Man". 7 Mar. 2003. <<http://www.peterweircave.com/articles/articlec.thml>>.

GUNDERSON, Matt. "Stoicism in American Cinema". 25 Jul 2005. <<http://www.christiananswers.net/q-eden/edn-f010.html>>

- HACKETT, Regina. "Poet Lawrence Ferlinghetti returning to Seattle after 40 Years". 10 Apr 2003. <[http://seattle.nwsources.com/books/17943\\_ferlinghetti.shtml](http://seattle.nwsources.com/books/17943_ferlinghetti.shtml)>.
- HICKS, Chris. "Dead Poets Society". 10 Mar.2003.<<http://deseretnews.com/movies/view/0,1257,423,00.html>>.
- HOLMES, Cillon. "This is the Beat Generation". 11 Nov. 2003. <<http://dept.english.upenn.edu/~afilreis/50s/beatsperholmes.html>>.
- JARRE, Maurice. "Dead Poets Society/The Year of Living Dangerously". 9 Mar. 2003.<<http://www.shf.ac.uk/~cmljwb/deadpoet.html>>.
- KEMPLEY, Rita. . "Dead Poets Society". 7 Mar. 2003 .<<http://www.washingtonpost.com/wp-sav/style/longterm/movies/videos/deadpoetssoci...>>.
- KIDDO, Creedance. s.t. 25 Aug. 2004.< <http://whiplash.net/especiallist.mv?rec=357>>
- KNIGHT. Charles. "Bush Administration Policy Toward Europe: continuity and change – Project on Defense Alternatives". 17 Sep. 2004. <<http://www.comw.org/pda/>>
- LEEPER, Mark R. . "Dead Poets Society". 10 Mar. 2003. <[http://www.fuet.fi/pub/culture/tv+film/reviews/D/DEAD\\_POETS\\_SOCIETY.0550](http://www.fuet.fi/pub/culture/tv+film/reviews/D/DEAD_POETS_SOCIETY.0550)>.
- LAMBROU. Helena. "Bem sucedido ou não é uma questão de escolha?". 5 Jan. 2005. <<http://www.oul.com.br/bemzen/ulnot/terapias/ult492ulll93.htm>>.

LOPES, Ana Maria Marques Costa Pereira. “ O Clube dos Poetas Mortos”. 20 Jun. 2004.<[http://www.ipv.pt/millenium/Millenium25/25\\_14.htm](http://www.ipv.pt/millenium/Millenium25/25_14.htm)>.

MCCARTHY, Joseph. “Speech on Communists in the State Department”. 13 Mar. 2005. <<http://www.cnn.com/SPECIALS/cold.war/episodes/06/documents/mccarthy/>>.

McFarlane, Brain. “Novel to Film, 1996). 5 Mar 2005 <<http://www.ejud.mcmail.com/mcfarlane.htm>>. VERIFICAR

MCCLURE, Michael. “On “Howl” 28 Mar 2005. <<http://www.english.uiuc.edu/maps/poets/g1/ginsberg/howl.htm>>.

MCCURRIE, Tom. “Dead Poets Society’s Tom Schulman On The Art Of Surviving Hollywood”. 15 Mar. 2004<<http://www.HollywooditsalesCom/CfJournal/Dspjournal.Cfm?Intid=2678>>.

NOBLE, Eric. “The Artists Liberation Front and the Formation of the Sixties Counterculture.”10 Jun 2003.< <http://www.diggers.org/alf.htm>>.

NÓVOA, Jorge. “Apologia da Relação Cinema-História”. 11 Jun. 2005.<<http://www.oohodahistoria.ufba.br/01apolog.html>>.

ORDON, W. Allport. “The Nature of Prejudice”.< [http:// fcis. oise. utoronto . ca/~daniel\\_schugurensky/assignment1/](http://fcis.oise.utoronto.ca/~daniel_schugurensky/assignment1/)>

OSTROM, Jackie. “Dead Poets Society”. 10 Mar. 2003.<[http:// www. geocities.com /Paris/Café/4057/deadreview.html](http://www.geocities.com/Paris/Café/4057/deadreview.html)>.

- PILGER, John. "The Colder War". 17 Mar. 2005.  
<<http://www.globalresearch.ca/articles/PIL201A.html>>.
- RAMALHO, PRISCILA. "John Dewey – Atual há 100 anos". 15 Jul. 2004.<[http://novaescola.abril.com.br/ed/159\\_fev30/html/pensadores.htm](http://novaescola.abril.com.br/ed/159_fev30/html/pensadores.htm)>.
- s.a. "A Baseline Definition of Culture" 15 Apr 2003.< [http:// www. wsu. edu: 8001/vcwsu/commons/topics/culture/culture-definition.html](http://www.wsu.edu:8001/vcwsu/commons/topics/culture/culture-definition.html)>.
- s.a. "About the Poetry of Walt Whitman". 20 Mar. 2004 .<[http:// www. liglobal. com/walt/poetry.shtml](http://www.liglobal.com/walt/poetry.shtml)>.
- s.a. "A Diverse Educational System". 21 Apr 2003. <[http://usinfo.state .gov/ usa/ infousa/facts/factover/ch6htm](http://usinfo.state.gov/usa/infousa/facts/factover/ch6htm)>.
- s.a. "American Cultural History". 25 May 2003. <[http://kclibrary.nhmccd. edu/decade50.html](http://kclibrary.nhmccd.edu/decade50.html)>.
- s.a. "American Materialism". 22 Apr 2003.<[http://www. as.ua.edu/ a nt/ Faculty/ murphy/material.htm](http://www.as.ua.edu/ant/Faculty/murphy/material.htm)>.
- s.a. "Auteurism" 4 Apr 2005 <[http://www.tcf.ua. edu/Classes/ DShabazz/ T112/ F01/Lecture%207.htm](http://www.tcf.ua.edu/Classes/DShabazz/T112/F01/Lecture%207.htm)>
- s.a. " President Eisenhower's Remarks on the Importance of Indochina at the Governor's Conference, August 4, 1953" 5 Jan. 2005  
<<http://www.mtholyoke.edu/acad/intrel/pentagon/ps7.htm>>.

- s.a. "CFP: High Culture & Mass Culture". 21 Apr 2003.  
<<http://www.english.upenn.edu/CFP/archive/1996-11/0017.html>>.
- s.a. "Communist Control Act (1954)". 7 Mar. 2003. <<http://www.english.edu/~afilreis/50scomncontrol-act.html>>.
- s.a. "Comparative Outlook of American Educational System". 21 Apr 2003.  
<[http://www.uiowa.edu/~intl/CNTS/jfdp/chuprina\\_comparat.htm](http://www.uiowa.edu/~intl/CNTS/jfdp/chuprina_comparat.htm)>.
- s.a. "Culture: Some Definition". 15 May 2003. <<http://www.siu.edu/~ekachai/culture.html>>.
- s.a. "Dead Poets Society". 6 Jan. 2003. < [http : // www. geocities. com/ ResearchTriangle/3606/dps.html](http://www.geocities.com/ResearchTriangle/3606/dps.html)>.
- s.a. "Dead Poets Society". 31 Jan. 2003. <<http://www.10.pair.com/crazydv/weir/dps>>
- s.a. "Dead Poets Society". 10 Mar. 2003. <[http://www. lightviews. com/ deadpoet .html](http://www.lightviews.com/deadpoet.html)>.
- s.a. "Dead Poets Society". 27 Dec. 2004. < [http :// www. deliriumsrealm. com/ delirium/movies/dps\\_keating.asp](http://www.deliriumsrealm.com/delirium/movies/dps_keating.asp)>
- s.a. "Dead Poets Society: Final Script". 17 Sep 2004. < [http:// www. impawards. com/ weir/dps/script.html](http://www.impawards.com/weir/dps/script.html)>
- s.a. "Domestic Policy". 22 May 2005. <<http://www.wired.com/news/medtech/0,1286,62339,00.html>>.

- s.a. "Definitions of Culture". 15 May 2003. <<http://www.missouri.edu/~anthgr/Classes/ANTH1/ANTH1defcult.htm>>.
- s.a. "Education a Local Matter". 21 Apr 2003. <<http://usinfo.state.gov/usa/infousa/facts/factover/ch6htm>>.
- s.a. "Excerpt from an interview with Peter Weir from Cinema Papers, August 1990". 25 Apr. 2005. <<http://www.peterweircave.com/articles/articlek.html>>.
- s.a. "High Culture". 4 Apr 2003. <<http://www.wsu.edu:8001/vswsu/commons/topics/culture/glossary/high-culture.html>>.
- s.a. "Ideas and Thought of American Transcendentalism". 23 May 2003. <<http://www.vcu.edu/engweb/transcendentalism/ideas/introduction.html>>.
- s.a. "Is High Culture Superior to Popular Culture, and if so Why?". 21 Apr 2003. <[http://www.essayank.co.uk/free\\_coursework/962.html](http://www.essayank.co.uk/free_coursework/962.html)>.
- s.a. « Joseph McCarthy 1908-1957 ». 20 Dec. 2004. <<http://www.u-s-history.com/pages/pages/h1774.html>>.
- s.a. "Lembrando os Anos 50". 25 May 2003. <<http://www.geocities.com/Sunsetstrip/Alley/1290/anos50.htm>>.
- s.a. "Mary Moody Emerson and the Origins of Transcendentalism". 21 Apr 2003. <<http://www.oup.org/isbn/019515200X.html>>.



- s.a. "McCarthyism: The Men at Home". 17 Mar. 2003. <<http://www.historychannel.com/cgi-bin/frameit.cgi?p=http%3A%2F%2Fwww.historychannel.com%2Fexhibits%2Ffifties%2Fmccarthy.html>>.
- s.a. "Mona Lisa Smile Script – Dialogue Transcript". 26 Feb. 2006. <[http://www.script-o-rama.com/movie\\_scripts/m/mona-lisa-smile-script-transcript.html](http://www.script-o-rama.com/movie_scripts/m/mona-lisa-smile-script-transcript.html)>
- s.a. "19th Century Art and the Romantic Movement (1800-1850)". 16 Mar. 2003. <<http://www.hearts-ease.org/gallery/19th-c/1.html>>.
- s.a. "1950-1959". 16 Mar. 2003. <[http://fcis.oise.utoronto.ca/~daniel\\_schugurensky/assignment1/#50s](http://fcis.oise.utoronto.ca/~daniel_schugurensky/assignment1/#50s)>
- s.a. "On the Road by Jack Kerouac". 19 Jun. 2004. <<http://www.amazon.com/exec/obidos/tg/detail/-/0140042598/102-7098093-0624941?v=glance>>
- s.a. "131-145 USA Today: Society, Culture, Identity". 16 Feb. 2004. <<http://www.inmelb.edu.au/HB/subjects/131-145.html>>.
- s.a. "On the Road by Jack Kerouac". 12 Sep. 2006. <<http://www.amazon.com/On-the-Road-jack-Kerouac/dp/0140042598>>.
- s.a. "O Romantismo e o Classicismo" 25 Mar 2005. <<http://www.nosachamos.com/literatura/romant2.htm>>
- s.a. "Os Beatniks". 25 May 2003. <<http://www.aomestrecomcarinho.com.br/alt/hip.htm>>.

s.a. "Peter Weir". 7 Jan. 2003. < <http://www.peterweircave.com/articles/articlec.html>>.

s.a. "Quotes on Culture". 15 May 2003. <<http://www.wsu.edu:8001/vcwsu/commons/topics/culture/q.../quotations-on->

s.a. "Romanticism – Literature, Art, Music". 16 Mar. 2003. <<http://www.sphosting.com/lit/>>.

s.a. s.t. 15 Jan. 2005. <[http://www.wsu.edu/gened/learn-modules/top\\_culture/glossary/high-culture.html](http://www.wsu.edu/gened/learn-modules/top_culture/glossary/high-culture.html)>.

s.a. "The Rock and Roll Hall of Fame". < [http://www.education-world.com/a\\_lesson/lesson148.shtml](http://www.education-world.com/a_lesson/lesson148.shtml)>.

s.a. "Thoreau". 16 Feb. 2003.  
<[http://education.yahoo.com/search/be?b=t&p=url%3A+thoreau\\_henry\\_david](http://education.yahoo.com/search/be?b=t&p=url%3A+thoreau_henry_david)>.

s.a. "Tom Schulman Biography". 7 Mar. 2003.  
<<http://www.hollywood.com/celebs/bio/celeb/1674467>>.

s.a. "The Web of American Transcendentalism". 25 May 2003.  
<<http://www.vcu.edu/engweb/transcendentalism/>>.

s.a. "Thoreau". 16 Feb. 2003.  
<[http://education.yahoo.com/search/be?b=t&p=url%3A+thoreau\\_henry\\_david](http://education.yahoo.com/search/be?b=t&p=url%3A+thoreau_henry_david)>.

s.a. "Tom Schulman Biography". 7 Mar. 2003.

<<http://www.hollywood.com/celebs/bio/celeb/1674467>>.

s.a. "Transcendental Ideas: Definitions". 23 May 2003. <<http://www.vcu.edu/engweb/transcendentalism/ideas/definitionbickman.html>>.

s.a. "Transcendental Ideas: Education". 23 May 2003. <<http://www.vcu.edu/engweb/transcendentalism/ideas/education.html>>.

s.a. "Transdendental Ideas-Philosophy of Nature". 23 May 2003.

<<http://www.vcu.edu/engweb/transcendentalism/ideas/nature.html>>.

s.a. "2003 Woodstock Poetry Festival -24 August 2003". 15 Apr. 2003. <<http://www.woodstockpoetryfestival.com/poets/ferlinghetti.htm>>.

s.a. "Walt Whitman". 19 Feb. 2003. <<http://www.poets.org/poets/poets.efm?45442B7C000C07DE>>.

s.a. "Walt Whitman – His Life and Times". 19 Feb. 2003. <<http://www.liglobal.com/waltwaltbio.shtml>>.

SEEGMILLER, Janet Burton. "McCarthyism, Grauger and Stringfellow". 16 Mar. 2003. <<http://www.historyto.gov/mccarthyism.html>>.

STEVENSON, David B. "Freud's Defense Mechanisms". 13 Mar. 2003. <[http://www.victorianweb.org/science/freud/defense\\_mechanisms.htm](http://www.victorianweb.org/science/freud/defense_mechanisms.htm)>.

....., "Freud's Division of the Mind". 13 Mar. 2003.

<[http://www.victorianweb.org/science/freud/division\\_of\\_mechanisms.htm](http://www.victorianweb.org/science/freud/division_of_mechanisms.htm)>.

....., “Repression”. 13 Mar. 2003. <<http://www.victorianweb.org/science/freud/repression.htm>>.

TALCOTT, Parsons. “The Social System” . <<http://www.educ.utas.edu.au/users/pthrosse/Ed4-99/HaraHolborn.htm>>

THOREAU, David. “Civil Disobedience” 4 Jan. 2005. <<http://www.cs.indiana.edu/statecraft/civ.dis.html>>.

TROWBRIDGE, John Tounsend. “Reminiscences of Walt Whitman”. 19 Fev.2003. <<http://www.theatlantic.com/unbound/poetry/whitman/walt.html>>.

TRUMAN, Harry. “Speech on the Veto of the McCarran Internal Security Act – September 22, 1950”. 13 Mar. 2005. <<http://teachingamericanhistory.org/library/index.asp?document=859> <http://www> >.

WILLIAMS, Raymond. “Moving from High Culture to Ordinary Culture”. 15 Apr 2003. <<http://www.wsu.edu:8001/vcwsu/commons/topics/culture/cultu.../raymond-williams.thm>>.

WINTERS, Donald E. 22 Mar. 2005. “Bush’s Words Cast an Orwellian Shadow Across America”.. <<http://www.commondreams.org/views02/0803-01-hm>>.

ZORACH, Rebecca. "Painting by Numbers". 10 Jan 2006. <[http://www.boston.com/news/globe/ideas/articles/2004/01/04/painting\\_by\\_numbers/](http://www.boston.com/news/globe/ideas/articles/2004/01/04/painting_by_numbers/)>

## Errata

Página 2 - Índice

Retirar: ALLEN, Raymond B. “Communists Should Not Teach in American Colleges, 1949.” 20 Sep. 2006.<http://www.freerepublic.com/forum/a392de9c32cf2.htm>.  
.....240

Página	Parágrafo	Linha	Onde se lê	Deve ler-se
26	3º	4	de	the
34	2º	3	monoparentais Sarah	monoparentais. Sarah
41	4º	2	Riesman como e	Riesman e
42	2º	2	fifteis	fifties
43	1º	4	refeições com os os	refeições com os
43	-	última	contiuar	continuar
50	3º	2	transcendentalias	transcendentalistas
64	2º	4	(69)	(Moscariello 1985:69)
64	3º	3	surpreendem-a	surpreendendo-a
66	3º	4,5	(Moscariello 198552)	(Moscariello 1985:52)
70	1º	6	evidenciava	evidenciavam
72	2º	última	americanos	pelo
73	-	penúltima	afastandos-o	afastando-os
82	-	1	transformaram	transformou
98	rodapé	6	afetos	afectos
136	-	22	<i>Spiralling pain shot</i>	<i>Spiralling pan shot</i>
140	2º	3	protagonizam	protagoniza
184	3º	2	escala mundiale a	escala mundial e a
186	4º	2	percepçãp	percepção
205	-	19	se libertação	de libertação
207	3º	7	<i>maisntream</i>	<i>mainstream</i>

--	--	--	--	--