Maria Celeste Henriques de Carvalho de Almeida Cantante

Da Palavra à Imagem - Representações da Família em *Mrs. Doubtfire, Ordinary People, Brokeback Mountain* e *Babel*

Tese de Doutoramento em Literatura

Especialidade: Literatura Norte-Americana

Orientadora: Professora Doutora Maria do Céu Marques

UNIVERSIDADE ABERTA

LISBOA

2014

Índice

Dedicatória **i**

Agradecimentos **ii**

Resumo **iii**

Abstract **iv**

Introdução 1

Capítulo I – As Artes Literária e Cinematográfica 13
1.1 Narrativa Literária – *Showing* e *Telling* – Um Processo Discursivo Metamorfósico 13
1.1.1 Romance e Conto – Paradigmas da Ficção Narrativa 22
1.2 Narrativa Cinematográfica – O Poder Icónico da Imagem 56
1.3 Literatura e Cinema – Questões da Adaptação 73
1.4 Da Palavra à Imagem – Visões do Mundo 88

Capítulo II – Olhares Sobre a Sociedade, a Família e o Indivíduo, na Literatura e no Cinema 95
2.1 Representações da Vida Social 95
2.2 Vozes da Consciência e Registos da Observação das Mudanças Sociais 114
2.3 O Conto, o Romance e o Filme - Representações, Projeções e Identificações do Indivíduo 127
2.4 Representações Cinematográficas da Família Americana das Décadas de 1970, 1980, 1990 e 2000 130

Capítulo III - A Família e Os Desafios do Mundo Atual 141
3.1 Breve Percurso da Transformação da Família 141
3.2 Redimensionamento e Sobrevivência da Família 159
3.3 Identidade Individual na Família – Utopia ou Realidade 163
3.4 A Família Americana dos Anos 1970 aos Nossos Dias 167

Capítulo IV – Representações da Família na Literatura e no Cinema - *Madame Doubtfire*/*Mrs. Doubtfire*, *Ordinary People*, "Brokeback Mountain"/*Brokeback Mountain e Babel* 189
4.1. (*Alias*) *Madame Doubtfire* (1987) – A Obra Literária de Anne Fine - *Mrs. Doubtfire* (1993) A Narrativa Cinematográfica de Chris Columbus 189
4.1.1 O Romance de Anne Fine – A Comédia de um Quotidiano Tragicómico 189
4.1.1.1 Evidências do Discurso Literário 198
4.1.1.2 O Discurso Direto – Expressão da Ação Comunicativa 222
4.1.2 O Filme de Chris Columbus 235
4.1.2.1 A Busca de *The Looking Glass River* na Obra Cinematográfica 237
4.1.3 Do Texto ao Filme – Uma Adaptação 254
4.1.4 Um Microcosmo em Conflito, Uma Família em Metamorfose 264
4.2 *Ordinary People* – A Obra Literária de Judith Guest (1976), O Filme de Robert Redford (1980) 268
4.2.1 Um Romance do *Midwest* de Judith Guest 268
4.2.1.1 Uma Análise Interpretativa/Psicanalítica 272
4.2.1.2 O Monólogo Interior – *A Reading of The Mind* 276
4.2.1.3 *Every Wall is A Door* – Da Reflexão à Libertação 280
4.2.2 A Obra Cinematográfica de Robert Redford 299
4.2.2.1 Uma Narrativa Cinematográfica Inconformista 304

4.2.3 Romance e Filme – Representações de Uma Família Americana em Crise 310
4.2.3.1 Entre Tradição e Transformação – A Dualidade de Um Psicodrama 320
4.2.3.2 Momento de Viragem Na Obra Cinematográfica e no Romance - Recuperação da Consciência Perdida 328
4.2.4 A Ficção de Uma América Tradicional em Mudança 334
4.3 "Brokeback Mountain"/*Brokeback Mountain* – O Conto de E. Annie Proulx (1999/2006), A Obra Cinematográfica de Ang Lee (2000) 340
4.3.1 O Regionalismo *Western* de Proulx – Um *Cowboy* do Wyoming 340
4.3.1.1 O Conto "Brokeback Mountain" 345
4.3.2 O Filme Independente de Ang Lee 362
4.3.3 Do Conto ao Filme - Interpretações 365
4.3.3.1 O Despertar no Acaso e Uma 'Viagem' de Medo e Desejo 370
4.3.3.2 O Preconceito e A Hipocrisia em Oposição ao Direito à Diferença 378
4.3.3.3 *Climax* e Desfecho 387
4.3.3.4 A Paisagem, Refúgio e Espaço de Realização do Homem 396

Capítulo V – *Babel* – Uma História Intercontinental 405
5.1 A Narrativa Fílmica de Alexandro Gonzalez Iñárritu 405
5.1.1 O *Script* – Um Suporte Escrito de Interação Verbal 412
5.1.2 Análise Fílmica – A Relação dos Contrastes 417
5.1.2.1 A Arte e a Música na Obra Cinematográfica 431
5.1.2.2 Representações da Família em Círculos Convergentes 437
5.1.2.3 Ficções de Crises e de Mudanças no Mundo Atual 447
5.1.2.4 A Arte do Fragmento na Criação Fílmica 457

Capítulo VI – Representações do Homem na Literatura e no Cinema – O Papel das Personagens 471
6.1 Do Mito do Herói à Vivência do Quotidiano 471
6.2 A Crise Identitária Individual e da Família Centrada no Protagonista 479
6.3 O Percurso Individual dos Protagonistas 484
6.4 O Protagonista, Agente de Revelação de Aprendizagens 491
6.5 Do *Special World* à Luz – Da Crise à Sobrevivência da Família 500
6.6 Entre Mito e Realidade, Finitude e Transcendência 505

Conclusão 513

Ficha Técnica dos Filmes 534

Bibliografia 537

Dedicatória

Às matriarcas do meu universo familiar: à minha avó Carolina que me transmitiu a tenacidade da luta pela dignidade de ser uma mulher independente; à minha mãe, Isabel, que zelou pelo meu bem-estar e sempre me incentivou para novas aventuras do conhecimento; à minha tia Isilda pelo apoio incondicional; à minha tia Luísa e à minha tia Isilda das quais herdei a vontade de vencer; à minha 'irmã' Júlia que me deixou o seu sorriso permanente de compreensão e afeto; à minha filha, cuja determinação nunca esmorece.

Agradecimentos

Este trabalho não teria sido possível sem o apoio, as horas intermináveis de trabalho solidário, o tempo, o conhecimento colocado ao meu dispor, as trocas de opiniões, os conselhos, os haveres bibliográficos, a amizade da minha orientadora, Professora Doutora Maria do Céu Marques.

Ao Professor José Ribeiro que sempre me incentivou a participar nas iniciativas e trabalhos do CEMRI. À Universidade Aberta e à Direção do Agrupamento onde exerço funções docentes.

À minha filha, à minha mãe e ao meu marido pelo apoio e paciência de esperarem por tempos de maior dedicação.

Em especial à Maria dos Anjos por nunca me deixar desanimar e acreditar incondicionalmente em mim, à Maria Genoveva que, contra todas as vicissitudes da sua vida particular, sempre me apoiou, oferecendo o seu tempo e me deu o exemplo vivo de uma vontade férrea e da solidariedade em que se constrói a amizade, à Constança pelo veemente incentivo e apoio, ao João Croca, ao Luís Santos e ao Rui Pacheco pela disponibilização dos seus espólios bibliográficos, à Alice Guimarães e à Fátima Romão que me apoiaram em momentos difíceis, à Zeza, à Custódia, à Odete, à Paula e à Dulce, à Isabel e ao Joaquim, à Cristina e ao Manuel João, ao Zé e à Graça, à Lídia, à Marta, à Eduarda e a todos os que, direta ou indiretamente, me incentivaram nesta cruzada de busca.

Resumo

"Da Palavra à Imagem – Representações da Família em *Mrs. Doubtfire*, *Ordinary People*, *Brokeback Mountain* e *Babel*", surge da reflexão sobre o questionamento da razoabilidade da sobrevivência da família sustentada no amor enquanto agente de equilíbrio individual e grupal, desencadeador de descobertas identitárias que, uma vez consciencializadas, despertam para relações comunicacionais mais democráticas, humanizadas e igualitárias, através de ficções literárias e cinemáticas particulares.

O trabalho remete para o fenómeno da adaptação da obra literária para cinema, privilegiada no romance inglês e americano (do *midwest*) e no conto *western*, na singularidade da arte cinematográfica americana e no filme independente, numa abordagem delineada na universalidade de uma temática fundada na comunicação deficitária dos membros da família, num período conturbado da História da família nuclear ocidental, que demarca um hiato temporal de cerca de quarenta anos, que conflui na atualidade.

Partindo do pressuposto centrado na narrativa enquanto processo de *showing* e *telling*, cuja substância confina forma e conteúdo, evidencia-se a natureza ambivalente e contraditória do homem, em 'histórias' do ser humano solitário da atualidade, num processo de construção identitária sustentado no amor, na 'morte' e no 'renascimento'.

A relevância atribuída ao protagonista, herói plasmado numa aceção do homem comum da atualidade que constitui um elemento referencial, na Literatura e no Cinema, remete para um percurso de aprendizagem individual, após o qual é possível (re)construtir uma identidade individual sustentada na autoconsciência, transcender a finitude humana e perspetivar um redimensionamento que encaminha para a busca de novos paradigmas. Por conseguinte, procuramos salientar que a individuação pode favorecer o (re)equilíbrio das relações familiares, se o poder dos afetos positivos assistir à relação comunicativa. Esta abordagem reflexiva direciona para uma perspetiva de sobrevivência da família, mesmo que modelada na alteridade de estrutura grupal familiar, como é o caso das famílias monoparentais, opção constatada na atualidade.

Palavras-chave: adaptação, amor, cinema, comunicação, conto, crise, família, filme, herói, identidade individual, literatura, narrativa, protagonista, relação, sobrevivência

Abstract

"From Word to Image - Representations of the Family in Mrs. Doubtfire, Ordinary People, Brokeback Mountain and Babel," arises from the reflection on the question of the reasonableness of family survival, sustained by love as individual and group balance, triggering identity discoveries that once made aware, awakes for more democratic, humane and egalitarian relations while communication agent, through particular literary and cinematic fictions.

The work refers to the phenomenon of literary film adaptation, privileged in English and American midwest novel and western short story, as well as the uniqueness of American art cinema and independent film, an approach outlined on the universality of a subject founded in the lack of communication among the family members in a troubled period in the History of Western nuclear family, which marks a period of about forty years, which converges in the present.

Assuming the narrative as a showing and telling process, whose substance confines form and content, the ambivalent and contradictory nature of man becomes evident in stories of the lonely human being of nowadays sustained in a process of identity construction sustained in love, 'death' and 'rebirth'.

The importance given to the protagonist, hero meaning a common man of nowadays that is a reference element in Literature and Film, refers to an individual learning path, after which it is possible to (re)build a self-sustained identity, transcending human finitude and outlining a scaling which forwards the search for new paradigms. Therefore, we try to emphasize that individuation may favor the (re)balance of family relationships, since the communicative relationship underlies the power of positive feelings. This reflective approach directs to a perspective of family survival, even if modeled on otherness family group structure, as in the case of single parents, option found today.

Keywords: adaptation to film, love, cinema, communication, tale/short story, crisis, family, film, hero, individual identity, literature, narrative, protagonist, interpersonal relationship, romance, survival.

Because I Feel
Because I have a Dream
Because I am a Human Being
I've got the Right
To have a Voice
And to Sing My Song

(Maria Carvalho)

Introdução

A opção deste estudo, objetivado no reconhecimento da sobrevivência crível da família, foi motivada pela reflexão sobre a problemática da família em crise e da identidade individual, na atualidade, numa perspetiva de análise literária e cinematográfica privilegiada no protagonista, que suscitou um interesse particular na descoberta do que da palavra escrita, ou seja, da obra literária se transcodifica e se revela, em similitude ou dissemelhança, na representação fílmica.

A pertinência do tema da representação da família transcorre da constatação da abordagem recorrente, na Literatura e no Cinema, das problemáticas da família de um período conturbado da história da família nuclear, em particular nos Estados Unidos, em que vozes de opiniões antagónicas sobre o seu futuro se levantam, modeladas, quer nos valores e princípios da família nuclear tradicional, quer, por oposição, na transformação ancorada em núcleos alternativos, como as famílias monoparentais ou plurais que a constatação factual demonstra serem, cada vez mais, uma opção.

Importa salientar que, a relevância atribuída, neste trabalho, à família norte-americana[1], sobretudo a partir da década de 70, do século XX, até à atualidade, se deve, principalmente à constatação de transformações decorrentes de um novo modelo económico de características neoliberais, reveladas nas alterações dos papéis tradicionais dos cônjuges, que evidenciam um maior protagonismo do género feminino, contrariando os princípios e os valores que sustentam a família nuclear, que norteiam a vida quotidiana do povo americano. De fatores exteriores à família, decorre, portanto, a fragilização das relações interpessoais, causadas pela transferência de tarefas domésticas e de liderança, no seio do tecido familiar, ocasionando desconstruções e ruturas, porém vaticinando, de modo paralelo, mudanças suportadas no desejo de reencontros identitários e de descobertas de novas sustentabilidades. Por consequência, famílias alternativas podem assegurar, através de suportes diferenciados consubstanciados numa maior democraticidade relacional, colocando-se a questão controversa da sobrevivência da família, tendo estes factos suscitado a nossa reflexão particular sobre esta matéria.

[1] - Doravante será utilizada apenas a palavra americana em vez de norte-americana.

Pelas razões mencionadas, universos micro, plasmados em famílias nucleares em crise ficcionadas na Literatura e no Cinema, salientaram-se enquanto núcleos de interesse para este trabalho, definindo-se estudos comparativos de excertos relevantes das ações e comportamentos, sobretudo individuais, no seio da família. Por conseguinte, o nosso trabalho ancora nas semelhanças e diferenças patenteadas nas obras literárias e cinematográficas objeto de estudo, com vista a detetar problemáticas suportadas, principalmente em analogias e/ou antagonismos das personagens, com destaque para os protagonistas, que integram cada núcleo familiar em análise, bem como nos percursos transformativos individuais que se desenham, não numa visão de herói/vilão, de Propp, mas do herói, homem comum de Frye e Porter. Uma prefiguração de conflitualidade, incerteza e perplexidade individual, que interfere no equilíbrio familiar, endereça este estudo para um conjunto de evidências radicada na conceção de "*the hero's journey*", de Christopher Vogler, reveladora de uma trajetória transformativa confluente na alternativa encontrada pela consciencialização identitária, objetivando demonstrar que o protagonista constitui, na Literatura e no Cinema, um instrumento referencial reiteradamente redimensionado na busca e descoberta de novos paradigmas familiares sustentados.

Num sentido similar, ponderamos evidenciar o ser humano indissociável do grupo familiar, que contribui para o (des)equilíbrio da família em que se insere e vice-versa, uma vez que a dimensão afetiva positiva, indispensável para o equilíbrio emocional e para a estabilidade do ser humano, da família e dos grupos sociais, constitui uma das principais alavancas da mudança e uma forma de sobrevivência do ser humano. O fascínio pela eternização do passado e do presente das emoções e das paixões do homem, em fragmentos da vida sociocultural individual e grupal, justifica a inspiração de (re)criações literárias e fílmicas da família, que evocam processos de mudança. Pelas razões mencionadas, estas duas formas de arte são suscetíveis de despertar reflexões, interpretações e análises e, por conseguinte, poder contribuir com este estudo para o reconhecimento da importância da relação comunicativa familiar equilibrada suportada nos afetos positivos, através do estudo de obras literárias e cinematográficas, constitui uma outra razão motivadora para este trabalho.

Procuraremos salientar a importância da obra literária e cinematográfica na revelação de percursos de busca de identidade individual e do sentido da vida do homem comum, em manifestações veiculadas pelos respetivos protagonistas que, em confronto com a morte física ou simbólica, força motriz da ação narratológica, realçam o caráter antinómico da condição

humana. Num sentido idêntico, neste estudo, procuraremos realçar em que medida a narrativa literária e cinematográfica sugere que as paixões, as emoções e os sentimentos individuais assumem a motivação para a mudança particular e/ou grupal/familiar, num sentido mais democratizante e solidário.

Situando-nos em conceções de Greimas e Todorov, de que o homem constrói discursos da humanidade significativos, bem como na perspetiva de Roland Barthes, de que as histórias narradas são representativas de uma cultura, não deixa de ser significativo identificar de que modo os autores das obras em estudo circundam a condição do ser humano, ambígua e polémica, em que a angústia e a estrangulação do 'Eu' se manifesta a par da procura do encontro identitário e da felicidade. Neste sentido, ponderamos uma ancoragem na análise das características individuais, do caráter e da personalidade, do percurso, dos valores e dos princípios, das incertezas, das perplexidades e da transformação das personagens, principalmente dos protagonistas, principais agentes de mudança.

Importa reter que, a arte literária e cinematográfica favorecem e complementam o conhecimento dos homens e dos seus percursos de transformação, na busca de individuação e de identidade, bem como do significado da vida, numa inter-relação com os outros, com factos e eventos que vivenciam, integrados que estão em espaços temporais da história e da cultura dos povos, encerrando um ilimitado potencial de investigação e análise, contributivo do recontar da História e dos processos civilizacionais, da compreensão do pensamento e das filosofias e ideologias que lhe subjazem, da perceção da transformação da família, do percurso e entendimento do ser humano e das suas contradições, expectativas e desejos, o que justifica, também a nossa preferência.

Na continuidade dos nossos propósitos, decidimos debruçar-nos sobre a identificação de elementos diversos que possam fundamentar, de forma sustentada, o percurso de transformação da família. Partindo de diversos pressupostos, encaminhamos a nossa investigação para os processos de *telling*/diegese e *showing*/mimese suportados na palavra, sobretudo escrita e na imagem em movimento, materializados na narrativa literária e cinematográfica, que proporciona ao leitor e ao espectador a 'leitura', observação e interpretação de 'quadros' imagéticos verosímeis do mundo real, das épocas, da história, dos países e culturas, das sociedades, dos grupos sociais, nomeadamente da família, e dos indivíduos.

Um outro aspeto de grande pertinência perspetiva-se na representação do real subjacente à Literatura e ao Cinema de onde transcorrem visões do mundo, na aceção de Roland Barthes, numa relação do homem com o mundo que o cerca, na opinião de Jacques Aumont, pelo que decidimos consubstanciar este estudo em representações literárias e cinematográficas multidireccionadas da família, em que uma análise comparativa, parcial, sobretudo sediada no fragmento e ancorada no fenómeno da adaptação para cinema, se destaca.

Da reflexão sobre cada obra, tendo em consideração que cada romance, conto ou filme constitui um ponto de partida e um ponto de chegada de uma análise, que encerra forma, conteúdo, uma mundivisão e se institui como veículo de comunicação singular, constatamos a necessidade de definir dois planos de análise que se complementam: um formal e outro sobre o conteúdo, objetivando detetar questões de ambiguidade e/ou confluência decorrentes da multiplicidade de sentidos que a obra em si encerra, salvaguardando, portanto que podem propiciar interpretações subjetivas conducentes a pontos de vista diferenciados.

Numa perspetiva de análise do romance privilegiaremos o pensamento de David Lodge, que destaca, nesta categoria literária, o recurso à manifestação extensa dos pensamentos e emoções, bem como o estabelecimento de um diálogo comunicativo com os leitores, tendo embora em conta o pensamento de outros autores que se pretende enunciar. No conto referenciaremos os contributos de Vladimir Propp, que destacamos, não deixando de ser significativo evidenciar uma característica do conto americano plasmada numa perspetiva de unicidade de efeito emocional e psicológico no leitor, bem como uma configuração da tensão como elemento fundamental nesta categoria literária em que a brevidade da narrativa constitui um dos principais atrativos de leitura.

Na continuidade dos nossos objetivos, procuraremos salientar a peculiaridade autoral dos relatos fictícios que se sucedem no tempo, em que o escritor ou o realizador imprimem a sua perceção e conhecimento da realidade, no plano individual, psíquico e sociocultural, em mimeses da vida quotidiana veiculadas pela linguagem literária e cinematográfica, numa figuração do homem inserido na família e na sociedade.

Pretendemos, ainda realçar o título da obra enquanto instrumento referencial declarativo de um fio condutor de análise que comporta o cruzamento das características de personagens da obra literária (re)criadas em consequência do fenómeno de adaptação para cinema, que se desvela numa relação de mútua cumplicidade, embora técnicas preferenciais

de figuração distingam a arte literária e cinematográfica e um ato (re)creativo assista a este facto, para concluir da verosimilhança das representações da família na narrativa literária e fílmica.

De modo similar, as crises familiares, suportadas em cenários figurados de morte física ou simbólica, que se identificam em todas as obras cinematográficas, no conto e nos romances que privilegiamos neste trabalho, clamam por uma abordagem, embora breve, sobre algumas questões relacionadas com a tanatologia, a sua interferência na relação comunicacional e afetiva e o seu impacto no processo de mudança individual, com consequências para o grupo familiar, razão pela qual, na análise que se propõe, procuraremos realçá-las.

As considerações enunciadas, direcionam, de modo análogo, para uma pesquisa sobre a metamorfose da família, sobretudo americana, durante o período histórico que é ficcionado e as épocas em que as obras em análise foram criadas, que se identifica, principalmente nos últimos quarenta anos da História do mundo ocidental.

A busca de entendimento dos elementos extrínsecos, nomeadamente socioculturais e históricos e intrínsecos relativos ao conteúdo e forma de cada obra em análise, da contextualização espacial, temporal e histórico-social das narrativas distinguidas, dos percursos dos protagonistas nas vivências comunicacionais do quotidiano, direciona-nos para uma metodologia de análise qualitativa[2].

Uma análise interpretativa objetiva compreender e oferecer esclarecimentos acerca da forma como as narrativas em estudo sugerem, descobrem e patenteiam, por entre influências recíprocas, a acuidade como estas duas formas de arte universais expõem a natureza humana. Numa perspetiva idêntica, consideramos realçar a constatação de uma narratividade intencional, cuja estrutura textual está subordinada a um tempo e a uma sequência causal de eventos organizados, interativos e articulados entre si, que obedecem a preceitos inerentes aos sistemas sígnicos e às linguagens que lhes subjazem. Uma intencionalidade interpretativa

[2] Entenda-se por qualidade da obra uma manifestação humana que se revela num sistema em que o homem constrói discursos da humanidade, através de histórias representativas da sua cultura, matéria verbal modulada, polissémica, na aceção de Greimas e Todorov, função poética ou metalinguística, no ponto de vista de Roland Barthes, literariedade, beleza e estética, significação, relações sígnicas multidimensionais, processo estilístico criativo, qualidade no âmbito do cânone estético, coesão semiótica, possuindo, por conseguinte, sentidos que o analista destrinça e que proporciona novas leituras e relações com outros discursos.

transcorre, ainda da constatação de a temporalidade, na Literatura e no Cinema, se apresentar como fenómeno de transformação constante, ancorado numa dimensão sígnica de onde brotam os sentidos, o conhecimento e uma imagem da vida humana nos domínios do quotidiano, um processo discursivo metamorfósico, consubstanciado na temporalidade da ação, que plasma a produção de sentidos e representa uma realidade temporal, aliando a forma ao conteúdo.

Com o estudo intitulado, "Da Palavra à Imagem – Representações da Família em *Mrs. Doubtfire, Ordinary People, Brokeback Mountain* e *Babel*", fundado numa conceção de forma e conteúdo que se complementam, ponderamos perspetivar de que modo as obras em estudo sugerem a evidência de construções identitárias, cujas consciencializações impelem a mudanças individuais com consequências grupais/familiares, em tempos de instabilidade relacional em que as incertezas são um facto.[3] De modo similar e, em consequência do fenómeno referido, intentamos perspetivar, reiteramos, a sobrevivência da família.

As razões enunciadas convocam uma incidência nos comportamentos individuais e grupais, dos membros de núcleos familiares imaginários das famílias Hilliard, Jarrett, del Mar e Jones, com destaque para os protagonistas, modelados em cenários da vida quotidiana.[4] O conteúdo, a matriz social e cultural das obras literárias e fílmicas em análise, (*Madame Doubtfire/Mrs. Doubtfire, Ordinary People*, "Brokeback Mountain"/*Brokeback Mountain* e *Babel*) estará, por conseguinte, enquadrado no contexto específico da família nuclear e tradicional em crise, constatada a importância da família nos atos da vida quotidiana.

---

[3] A razão da nossa opção de análise ter recaído sobre as obras *Madame Doubtfire/Mrs. Doubtfire, Ordinary People* e "Brokeback Mountain"/*Brokeback Mountain*, decorre da pretensão de assinalar, a partir das referidas obras, as semelhanças e as diferenças de abordagem do papel do protagonista enquanto força impulsionadora de mudança, na literatura e no cinema, evidenciando a singularidade que assiste à narrativa literária, suportada na palavra escrita, e ao discurso cinematográfico, sustentado no guião e transposto para a imagem em movimento. A opção pelo filme *Babel*, constituindo uma exceção, na medida em que surge a partir de um guião cinematográfico, destina-se a um estudo complementar com vista a uma melhor compreensão das problemáticas familiares e individuais da era global.

[4] Para além dos quatro núcleos familiares, pretendemos referenciar outras famílias de menor destaque, que se revelam importantes para a constatação de similaridades, dissemelhanças e percursos individuais das personagens em evidência com o objetivo de constatar da identidade individual que assiste ao ser humano, da capacidade de ação que daí pode advir, da consequência da atitude no processo de transformação/mudança.

O desafio que os propósitos de análise manifestam, colocou-nos perante questões que consideramos pertinentes e cujas respostas se objetiva materializar, portanto uma das primeiras interrogações a que procuraremos dar resposta encaminha-nos para a forma como, na Literatura e no Cinema se desvela a problemática da família em crise e transformação, em consequência da alteração dos papéis de liderança do casal, decorrente de novos contextos sociais e económicos, tomando como referência as obras em estudo. Ponderaremos, de modo similar, sobre a forma como, da palavra à imagem, estas duas formas de arte consubstanciam uma alavancagem metamorfósica conducente ao redimensionamento da família e do pensamento individual que visões singulares do mundo consentem, tendo, sobretudo como referência, a aceção de Aumont e Barthes. Neste sentido, procuraremos encaminhar este estudo para a revelação da relação intersemiótica que se estabelece entre a Literatura e o Cinema, que reforçamos manifestada pelo fenómeno da adaptação. Uma outra reflexão sobre a importância da arte literária e cinematográfica na manifestação e projeção da vulnerabilidade do ser humano face à turbulência do mundo atual, endereça-nos para a observação da forma como as obras em estudo destacam o restabelecimento de equilíbrios através dos sentimentos e das emoções, em oposição à ordem tradicional (concretizada na rigidez e na ausência de democraticidade), de modo a promover novas relações assentes numa comunicabilidade e interação mais democrática e igualitária.

Uma quarta questão prende-se com a importância da obra literária e cinematográfica na evidenciação de uma busca de reencontro identitário e de (re)equilíbrios relacionais que uma comunicação deficitária ou inexistente desestabiliza ou inviabiliza. Ancorados na importância do papel das personagens, sobretudo dos protagonistas das obras visadas, procuraremos evidenciar processos e percursos de transformação conducentes à (re)descoberta de identidades individuais. Uma última ponderação direciona para uma das nossas dúvidas mais inquietantes: a viabilidade da sobrevivência da família fundeada na importância do amor como agente de consciencialização identitária impulsionador de núcleos familiares alternativos, no contexto desestruturante, paradoxal e perturbador do mundo atual.

As dúvidas colocadas endereçam para hipóteses de trabalho que visam impedir ambiguidades e determinar a importância da ficção literária e cinematográfica na representação de problemáticas do mundo real, com destaque para a metamorfose da família atual. Tendo determinado o âmbito deste estudo, assim como os propósitos a alcançar, com

vista às respostas que procuraremos encontrar para as diversas interrogações que se nos colocam, importa referenciar a necessidade da definição de uma estrutura a seguir.

Neste sentido, optamos por uma estrutura organizacional de seis capítulos que parte de uma análise direcionada para a narrativa literária e cinematográfica e para a constatação da transformação da família, sobretudo nas últimas quatro décadas, num quadro que integra evidências de desequilíbrios de famílias nucleares e tradicionais em crise, bem como procuraremos revelar alternativas prováveis de constituição de famílias monoparentais e plurais, num jogo de opostos que sugere a evidência de que todas as coisas se antagonizam e completam.

No Capítulo I, "As Artes Literária e Cinematográfica", apresentaremos algumas conceptualizações teóricas com as quais procuramos sustentar a defesa dos objetivos propostos. Deste modo, consideramos de relevante destaque aprofundar a importância da narrativa na Literatura e no Cinema, iniciando o estudo pela narrativa literária enquanto processo discursivo metamorfósico destacando o romance e o conto, realçando-se as abordagens sobre o discurso direto e indireto livre, o monólogo interior e a relação do homem com a paisagem, o narrador e a personagem, com relevo para o papel do protagonista enquanto força motriz, agente da mudança, numa perspetiva de edificação de (re)equilíbrios grupais e/ou individuais, com vista a reconhecer, no papel do protagonista, uma contribuição para a sobrevivência harmónica de novas realidades familiares.

Ainda neste capítulo, no estudo da narrativa cinematográfica intentamos salientar o poder icónico da imagem e refletir sobre o fenómeno da adaptação da obra literária para cinema. Do mesmo modo se referenciarão visões do mundo que as duas artes em estudo encerram e se procuram constatar semelhanças e dissemelhanças entre Literatura e Cinema, bem como a relação que entre ambas se estabelece num processo de transcodificação semiótica (da palavra à imagem), partindo do pressuposto que ambas constituem 'olhares' sobre o mundo.

Neste capítulo, pretendemos também distinguir a relação de cumplicidade entre a Literatura e o Cinema numa dimensão de recriação a que assistem as transposições para cinema das obras literárias em estudo, em que a adaptação para cinema, constitui, invariavelmente, um processo de transformação consequente da apreensão sensível do realizador em relação à obra literária, no qual se estabelece um diálogo intertextual, em que o 'texto' se constitui como objeto cultural e, portanto, conta uma história que evidencia uma

visão do mundo e dos homens, sustentada numa cultura. Nesta fase do trabalho, salientamos o recurso ao pensamento de David Lodge, Roland Barthes, André Bazin e Jacques Aumont, entre outros.

No Capítulo II, "Olhares Sobre a Sociedade, a Família e o Indivíduo na Literatura e no Cinema", decidimos refletir sobre, a relação que os textos literários e fílmicos estabelecem com o mundo, a sociedade, a família e o indivíduo. Do mesmo modo, pretendemos salientar a obra literária e cinematográfica enquanto figurações da vida social que ficcionam e expressam as vozes da consciência e registam mudanças sociais que os diversos 'olhares' observam, do mesmo modo que nos vamos debruçar sobre o conto, o romance e o filme enquanto representações, projeções e identificações da condição humana. Neste capítulo direcionamo-nos ainda para o cinema americano das últimas quatro décadas, procurando compreender as suas dinâmicas, para melhor enquadrarmos as obras objeto de estudo. Dos teóricos distinguidos salientamos Edgar Morin e André Bueno.

No Capítulo III, "A Família e Os Desafios do Mundo Atual", endereçamos o estudo para a identificação de um processo civilizacional assente na transformação dos costumes, no estreitamento das relações humanas, em princípios e valores conducentes à mudança, referenciando percursos de transformação da família, sobretudo americana, a partir da década de 1970, para constatar de um tempo de transformação que não deixa de ser a continuidade de um processo de constante metamorfose, tendo como suportes o pensamento de Durkheim, Proudon, Lévi-Strauss, Parsons, Chiara Saraceno, entre outros. Com esta abordagem pretendemos salientar a edificação de um percurso da família sustentado na adaptabilidade às condições socioeconómicas e culturais marcadas por diversos tempos e acontecimentos históricos.

No Capítulo IV, "Representações da Família na Literatura e no Cinema – *Madame Doubtfire*/*Mrs. Doubtfire*, *Ordinary People*, "Brokeback Mountain"[5]/*Brokeback Mountain e Babel"*, *Madame Doubtfire/Mrs. Doubtfire*, o nosso estudo recai sobre a análise das obras optadas, evidenciando as singularidades do romance urbano, do romance regionalista do *midwest* e do conto regionalista *western* americano. Procurando clarificar sobre as evidências do discurso literário e fílmico para a compreensão das respetivas obras, o seu caráter

[5] "Brokeback Mountain" e não *Brokeback Mountain*, por integrar a coletânea Close *Range Brokeback Mountain and Other Stories*, da mesma autora.

dialógico, o discurso direto, situando-nos nas perspetivas de Coulmas, Ernst, Chiarella, na relevância do monólogo interior e discurso indireto livre, sobretudo na aceção de Lodge, no psicodrama, na importância da paisagem enquanto espaço de acolhimento e proteção do homem, numa relação de cumplicidade, segundo Lévi-Strauss, Thoreau e Cosgrove, entre outros. A análise preferencial do protagonista pretende evidenciar *the hero's journey*, na visão de Vogler. Neste capítulo destaca-se a análise comparativa das obras literárias e cinematográficas, nos momentos mais intensos, *climax* de Propp, e de viragem das personagens em evidência, com vista a compreender uma alteridade que se opera pela consciencialização de uma identidade individual.

Com a análise de *Madame Doubtfire*/*Mrs. Doubtfire* objetivamos interpretar de que forma a literatura e o cinema refletem os percursos de aprendizagem e de transformação do protagonista integrado numa família tradicional e nuclear de classe média urbana, em rutura, destacando, no romance, o recurso ao discurso direto e ao humor. Na obra cinematográfica homónima procuramos descortinar um processo de transcodificação que expõe a universalidade de uma abordagem similar.

Com o estudo de *Ordinary People*, pretendemos demonstrar em que medida as obras literária e fílmica, em destaque, podem remeter o recetor para reflexões subjacentes aos percursos individuais dos membros de uma família americana, de classe média urbana, em crise, com realce para três personagens, destacando embora o papel do protagonista e as evidências que o monólogo interior possibilita. Na narrativa cinematográfica diligenciamos distinguir a importância, sobretudo do *close up* enquanto recurso de evidência de expressão do pensamento interior e do *flashback* com vista a situar memórias soltas do passado.

Em "Brokeback Mountain"/*Brokeback Mountain* ponderamos patentear a narrativa breve subjacente às características do conto, que expõe o regionalismo *western* americano da atualidade e destaca a descrição da paisagem enquanto refúgio e símbolo metafórico da condição humana. Com a análise deste conto pretendemos realçar a contradição entre o mito do *cowboy*, herói tradicional, viril e arrojado do oeste americano e o *cowboy*, homem comum, numa aceção de Bazin, homossexual, sobrevivente num ambiente social adverso e intolerante. No filme salienta-se, entre outros aspetos, a importância da relação de cumplicidade do homem com a natureza e o recurso ao *close up* e ao *shot reverse shot*, tendo em vista descortinar sobre a interioridade e cumplicidade entre as duas personagens de maior relevo. A análise recai, ainda numa aceção de que conto em análise e a obra fílmica homónima

constituem ‘crónicas’ do ser humano solitário, numa visão de Pearleman, que se debate entre a tradição de masculinidade do *cowboy* e a sua condição ‘marginal’, numa jornada de revelação interior.

No Capítulo V, “Babel – Uma História Intercontinental”, faremos uma abordagem sobre a forma como o realizador desperta o espectador para uma realidade atual possível, narrando uma história em círculos convergentes, que exibe as situações singulares de quatro famílias de universos socioculturais diversos: americano, mexicano, marroquino e japonês. Neste estudo procuramos distinguir a importância do guião enquanto suporte escrito que norteia a realização cinematográfica. Do estudo sobre o papel das personagens em evidência sobressai o recurso ao *close up*, ao *flashback* e ao *shot reverse shot*.

No Capítulo VI, “Representações do Homem na Literatura e no Cinema – O Papel das Personagens”, pretendemos concluir o estudo das obras, indagando sobre os percursos das personagens, sobretudo Daniel Hilliard, Conrad e Calvin Jarrett, Ennis del Mar e Richard Jones, as suas aprendizagens, transformações e reflexões interiores, tendo em consideração a dicotomia finitude/infinitude da existência humana e a importância das personagens, particularmente os protagonistas, enquanto agentes de transmutação, numa abordagem que salienta *The Writer’s Journey-Mythic Strucutre for Writers*, de Vogler.

Neste capítulo procuramos salientar diferentes conceções de herói, porém seguindo uma visão do herói de Porter e Frey que deixou de representar o conceito tradicional do herói, ideal das sociedades ocidentais de tempos menos recentes, para prefigurar uma preferência no homem comum.

Um outro aspeto de enorme pertinência revela-se no reconhecimento do amor, enquanto força catalisadora de um processo/percurso de transformação/descoberta individual/identitária e grupal/familiar, fenómeno facilitador do estabelecimento de (re)equilíbrios relacionais. Deste estudo comparativo, que tem como pressuposto a transcodificação semiótica enquanto ato de (re)criação artística que desvela visões do mundo, sobressai um conteúdo humano que plasma a importância dos afetos positivos num processo de transformação para o (r)estabelecimento de equilíbrios individuais e familiares. Este percurso de análise ambiciona concluir da descoberta de que as personagens não se constituem enquanto elementos vazios de uma obra literária ou cinematográfica, construindo-se a partir de visões particulares do mundo e da condição humana e encerrando uma dicotomia forma/conteúdo, segundo Aguiar e Silva.

Pretendemos ainda reconhecer a matriz social e narratológica e destrinçar o objetivo deste estudo, analisando as obras, as suas forças motrizes, desdobrando os pontos de vista pelo recurso a leituras e a visões interpretativas, para avaliar da inovação deste trabalho.[6]

Intentamos, de modo similar, distinguir a proficiência da Literatura e do Cinema no convite à reflexão sobre a mudança que se vem operando na família, em consequência de uma cultura global que pode afetar a sua sobrevivência ou desaparecimento.

Numa reflexão sobre a problemática da utopia ou realidade da sobrevivência da família, pretendemos evidenciar os afetos positivos enquanto fator determinante de sustentabilidade da família, independentemente da sua estrutura, através da análise do percurso dos protagonistas, bem como destrinçar se a individuação e a consciência identitária no seio da família favorecem o (r)estabelecimento de equilíbrios relacionais e comunicacionais que sustentam uma relação familiar mais democrática e solidária, assegurando a sua continuidade.

A pertinência deste trabalho justifica-se pela ânsia de conhecimento e de descoberta de caminhos alternativos que o ser humano sempre procura, bem como pelo desejo de consciencialização das causas das disfuncionalidades e conflitualidades do presente familiar que as personagens de cada obra evocam, ambicionando contribuir para uma maior reflexão sobre o que somos e o que queremos.

Não sendo consensual ajuizar da sobrevivência, decadência ou desaparecimento da família, é nosso propósito uma abordagem inovadora sobre esta questão, procurando perspetivar uma sobrevivência crível da família, consolidada numa relação mais democratizante, que a perceção de identidade e a individuação no seio da família, numa aceção Vicente Verdú, legitimam e os afetos positivos equilibram, o que determinou o empenho colocado no trabalho que se segue.

---

[6] O facto de termos optado por uma escritora de origem britânica como Anne Fine e duas autoras americanas como Judith Guest e Annie Proulx, prende-se, entre outros aspetos, com a universalidade da narrativa literária e da abordagem da temática da transformação da família decorrente de crises identitárias e, de igual modo, com o facto das obras das autoras referidas terem sido adaptadas para cinema por realizadores do sexo masculino, respetivamente Chris Columbus, Robert Redford, Ang Lee e Alejandro Iñárritu. Decidimo-nos por um universo autoral feminino de obras literárias adaptadas para cinema por realizadores do sexo masculino, com vista à observação de olhares, necessariamente diversos sobre as mesmas problemáticas, uma vez que as experiências de vida de homens e mulheres são distintas. Na Literatura, privilegiamos o romance e o conto, na Sétima Arte, remetemos a nossa análise para a longa-metragem.

Capítulo I – As Artes Literária e Cinematográfica

> The film industry continues to call upon literature
> as adaptable material source for cinema (…)
> It is within (…) dialogues, and adapted universes of a text,
> that we will better understand
> the relationship of literature and film,
> and their complex intertextual relationships
> with culture and society as a whole.
> (Deborah Cartmell, *A Companion to Literature, Film and Adaptation*)

1.1 Narrativa Literária – *Showing* e *Telling* – Um Processo Discursivo Metamorfósico

A ancoragem deste capítulo nas artes literária e fílmica reclama uma reflexão sobre a relação que se estabelece entre Literatura e Cinema, considerando que a narrativa literária constitui uma fonte e um recurso da realização cinematográfica, fundeado no fenómeno da adaptação, em que a imagem visual carece da palavra como indicador de significado. A obra literária e a cinematográfica consubstanciam uma história contada que justifica que iniciemos este capítulo ponderando sobre a narrativa literária.

Os estudos da narrativa datam das civilizações antigas como a hebraica e a corânica, seguindo-se o pensamento grego de Platão e de Aristóteles, sucedendo-se um percurso temporal e conceptual heterogéneo longo, que chega aos dias de hoje. Platão desenvolveu a teoria diegética, designada processo *telling*. As teorias miméticas da narração advêm do conceito aristotélico de mimese, conhecido como processo *showing*, no qual a visão detém um papel predominante. Em nossa opinião, afigura-se importante o reconhecimento do pensamento grego como ponto de partida para o percurso das variadas teorias que foram surgindo, *a posteriori*. A partir do século XX, a teoria diegética prevaleceu sobre a teoria mimética e é hoje utilizada na investigação da arte cinematográfica. Porém, a investigação anglo-americana mantém uma tradição mimética, defendida por autores como Henry James, Percy Lubbock ou Wayne Booth. Vladimir Propp e Roman Jackobson, ambos teóricos da escola formalista russa, exerceram uma grande influência nos estudos da Literatura, nos Estados Unidos. Na década de 1960, surgiram investigações sobre a natureza da narrativa, não só enquanto fenómeno literário, mas também enquanto teoria diegética do discurso. Durante o

século XX, verificaram-se abordagens, por vezes, contraditórias sobre o texto narrativo. Não cabe neste trabalho dissertar sobre teorias que se foram afirmando ao longo de séculos numa perspetiva da História da Narratologia, porém, entendemos este percurso como um processo de enriquecimento do qual sobressai a ideia de que as diferentes reflexões, mesmo que contraditórias, propiciam uma melhor compreensão do fenómeno narratológico no qual a forma e o conteúdo se complementam.

Após o breve registo sobre o estudo da narrativa ao longo do tempo, vamos debruçar-nos sobre a narrativa propriamente dita, baseando-nos numa conceção de forma e conteúdo. Greimas fala-nos de universos e microuniversos da narrativa. Levi-Strauss privilegia a substância do conteúdo enquanto Vladimir Propp evidencia a forma. Na sua obra *Morfologia do Conto*, Propp refere que: "O *corpus* (…) tem como fundamento teórico a clausura do código que preside ao desabrochar do sentido." (Propp, 1983:14). A narrativa contempla um ato de criação que reflete uma visão do mundo, da sociedade e do homem, localizada no tempo e no espaço, assumindo a linguagem que lhe está implícita uma enorme importância sob o ponto de vista antropológico, na medida em que através da narrativa se expressa uma perspetiva do desenvolvimento e do comportamento do ser humano integrado numa sociedade que encerra uma determinada cultura.

Antes de iniciar a escrita da obra literária, o seu autor define uma ideia estrutural. David Lodge, em *A Consciência e o Romance*, afirma que "(…) conceber esta «ideia estrutural» é geralmente a fase mais importante da génese de um romance." (Lodge, 2009:2539) À ideia estrutural subjaz, pois, a génese e a essência do ato criativo que consubstancia uma história em processo inicial de conceção com vista à narração. Do nosso ponto de vista, a narração, o contar uma sucessão de factos ou acontecimentos não teria lugar sem uma prévia ideia estrutural, do mesmo modo que se à ideia estrutural não assistir uma visão do mundo concebida pela experiência individual do autor, feita dos seus 'olhares' particulares e das emoções e sentimentos que estes desencadeiam, a obra não se concretiza. Este ponto de partida para a criação literária desencadeia um processo criativo numa dimensão metamorfósica imparável e suscetível de infindáveis recriações que cada leitor protagoniza no ato de leitura.

Através de uma estrutura narrativa localizada no espaço e organizada no tempo, o recetor/leitor toma conhecimento de um conjunto de acontecimentos ficcionados, contados de forma sequencial, que têm lugar num determinado tempo. Uma linguagem, que pode ser

verbal, simbólica ou iconográfica ou outra forma de expressão artística, assegura à narrativa um ato comunicativo que facilita ao leitor, no caso específico do texto literário, a possibilidade de recriar e interpretar os acontecimentos ficcionados, narrados. Na obra literária a linguagem verbal estabelece relação entre diversos textos cuja dimensão de conteúdo e de forma não se esvazia, estabelecendo-se cumplicidades com o conhecimento do mundo e dos homens, com a escrita literária e com a interpretação/compreensão da obra. Numa perspetiva dialógica, uma relação intertextual entrecruza variadas práticas e saberes da sociedade, segundo Mikhail Bakhtin, em que cada enunciado se constitui como imitação/representação de outro e se constrói a partir dele, dando origem a um novo ato criativo, cuja fidelidade ao original, sua fonte, nunca é absoluta, mas a consequência de um ato inovador e metamorfósico subjacente à criação artística. A narrativa integra a representação da atividade humana e das práticas sociais e comunicativas do mundo real, que constituem um manancial gerador de registos textuais subjetivos, de criações literárias. Carlos Reis, em *Técnicas de Análise Textual*, afirma estar convicto de que "(…) o texto literário se insere num espaço intertextual e dele deflui." (Reis, 1981:128).

Nesta perspetiva, a intertextualidade, enquanto fenómeno relacionado com o conhecimento do mundo, perpassa por outras formas de arte, não se restringindo, por conseguinte ao campo da Literatura. A relação que se verifica entre textos, que assiste à obra literária e que provém de outras práticas textuais, desvela o conhecimento do mundo pela prática comunicativa que encorpa características formais e, por conseguinte, a análise da obra literária atenderá, também a estes aspetos, destacando-se o estilo, o ritmo, as personagens, as convenções literárias, tendo em vista a compreensão e a interpretação da obra literária, não se podendo ignorar a importância da estrutura do discurso. Na opinião de Carlos Reis a narrativa constitui um espaço limitado de onde sobressaem sentidos que o leitor é levado a interpretar. Nas suas palavras,

> (…) falar de texto literário é necessariamente falar num certo espaço. Dotado de limites precisos, nesse espaço se projecta, de modo variavelmente explícito, o conjunto de sentidos, que o texto admite, sentidos que caberá à leitura crítica de carácter textual evidenciar e interpretar. Evidenciar, analisando os componentes formais que, numa óptica particular (estilística, estrutural, semiótica) constituem o travejamento técnico-artístico-metáforas, aliterações, ritmos, figuras de sintaxe, níveis expressivos, códigos narrativos, etc. (*op.cit*.,117)

Uma análise da obra literária encerra, necessariamente, um processo de leitura que tem, também como propósitos a impressão causada pelo seu conteúdo e estética e a consequência numa reflexão, enquanto manifestação individual, produto de experiência de vida. A leitura integra o processo comunicativo e de interação entre o leitor e o criador da obra. A partir deste procedimento, define-se uma análise textual (visão do conjunto, interpretação do pensamento autoral, observação do esquema textual), temática (com questionamento para obtenção do conteúdo da mensagem veiculada, o seu processo lógico de construção), interpretativa (leitura analítica que busca a maturação intelectual, a superação do diretamente observável), com vista a compreender a importância da obra para o estudo em desenvolvimento, tendo como objetivo uma problematização, cujas respostas se procurarão encontrar.

A análise literária objetiva uma maturação intelectual que, para além de proporcionar uma visão de conjunto, uma interpretação do pensamento autoral, a constatação do processo lógico que lhe assiste, entre outros fatores, também é descortinada pela expressão dos sentidos, sentimentos, emoções e ações manifestadas pelas personagens ou pelo narrador que, por sua vez, constituem o ponto de vista e a experiência do autor, razão pela qual uma obra literária nunca é um ato de pura criação, mas um ato criativo consequência da experiência do escritor e da sua visão do mundo. Seguindo o ponto de vista de Roland Barthes, em *Crítica e Verdade*, que afirma que "O livro é um mundo." (Barthes, 1966:65), consideramos que a análise literária pode concretizar-se de uma forma diversificada e abarcar inúmeras perspetivas, constatando-se que não é possível esgotá-la, mas apenas direcionar o estudo para um propósito concreto e delimitado, sob pena de nos perdermos numa abordagem labiríntica e inconclusiva.

Reiterando a conceção de que a narrativa literária estabelece com o leitor uma comunicação que encerra a perceção e a experiência da vida humana e, por consequência, exprime também a consciência humana, a expressão do 'Eu' e a compreensão do outro, partindo do princípio de que, segundo David Lodge, em *A Consciência e o Romance*, " A literatura é um registo da consciência humana, o registo mais rico e abrangente que possuímos." (Lodge, 2009:21), a narrativa literária constitui um ato de comunicação e um objeto de conhecimento em resultado da ânsia natural do homem pelo saber e pela sua vontade de se relacionar com os outros, numa dicotomia autor/leitor.

Numa outra perspetiva, o registo de experiência da vida humana concretizado através da construção sequencial de uma 'história', situada num tempo determinado, que este ato comunicativo implica, é uma ação consciente do autor, assumindo-se enquanto ato criativo organizado sequencialmente, embora de transmutação constante da verdade dos factos, que apresenta uma verosimilhança com a realidade. A narrativa integra, para além de fragmentos narrativos organizados em sequência temporal, um código ideológico e um conjunto de valores e princípios socioculturais que é dominado pelo desejo de patentear as contradições de cada personagem, cuja responsabilidade de modelização cabe, por norma ao narrador, na aceção do pensamento marxista, mas pode, de igual modo, sobressair da sua própria ação e reflexão interior.

Torna-se pertinente realçar que a incursão do monólogo interior no texto narrativo constitui um meio privilegiado de delinear as incoerências e perturbações interiores do ser humano problemático e, por vezes, contraditório. Segundo Carlos Reis "(…) o monólogo interior constitui o modo mais eficaz de projectar no enunciado narrativo as conturbações, as frustrações e os anseios mais íntimos das personagens." (Reis, 1981:428). É nossa convicção que o monólogo interior valoriza a personagem na medida em que, ao expor a sua problemática, o escritor pode contribuir para a tipificação e generalização do que essa personagem representa, através de uma história narrada. Outros recursos narratológicos constituem, de modo similar, meios eficazes de caracterização das personagens, dos quais salientamos o discurso direto. Assim, um processo dialogante, expresso pelo discurso direto, enquanto delineador e modelizador da personagem, pode constituir, de igual modo, um instrumento de revelação da condição humana antinómica, à semelhança de uma opção pelo monólogo interior, bem como o recurso aos diferentes narradores que a obra literária pode incorporar. No seguimento deste ponto de vista, distinguimos o papel do protagonista,

personagem de maior relevo na obra literária, enquanto objeto de uma análise delimitada com um propósito concreto, numa perspetiva comunicativa e identitária, que se destina a desvendar a visão particular do mundo e a perceção da condição humana do escritor, que cada leitor interpreta de modo subjetivo. Pela razão exposta, pode atribuir-se à pluralidade de interpretações que gera, uma dimensão metamorfósica de grande importância, uma vez que cada interpretação é única e diferenciada em consequência de cada experiência e vivência individual, constatando-se que a obra literária se destaca enquanto fonte de (re)criação diversificada.

A história narrada, que a obra literária contempla e que constitui um produto da experiência individual do escritor, encerra a evidência de uma sequencialidade e uma temporalidade situando passado, presente ou futuro, que estabelece com a narrativa uma relação próxima. Da conceção de narrativa sobressai o pensamento de Paul Ricoeur que salienta a cumplicidade da relação íntima entre narrativa e temporalidade, na medida em que a primeira se expressa através de uma ordem e de uma sequência que está situada num tempo específico. Como se pode depreender das suas palavras,

> The world unfolded by every narrative work is always a temporal world. (…) time becomes human time to the extent that is organized after the manner of a narrative; narrative, in turn, is meaningful to the extent that it portraits the features of temporal experience. (Ricoeur, 1990:3)

Ricoeur alvitra que o universo revelado pela narrativa é, invariavelmente, um universo temporal, concluindo-se que a narrativa encorpa a temporalidade enquanto experiência humana em constante mudança, importando sublinhar que o universo narrativo está profundamente ligado à dimensão temporal e que este enforma a experiência humana temporal. Por conseguinte, a ação de narrar envolve a perceção do passado e evoca a sua memória, pois contar uma história implica controlar o tempo passado, vivido e voltar a organizá-lo para relatar uma sequência lógica de acontecimentos como se emergisse de novo. O texto narrativo distingue-se pela característica singular de uma temporalidade dupla, isto é, a narrativa não se constitui exclusivamente como forma discursiva, mas como plano expressivo e significativo.

As caraterísticas de *showing* e *telling* da narrativa literária como a temporalidade, a focalização, o olhar, o ponto de vista, entre outras, propiciam a sua adaptação para cinema,

uma tradução intersemiótica, pois o processo iconográfico e simbólico da imagem em movimento pode revelar, com a mesma intensidade e profundidade o que as palavras escritas expressaram, na narrativa literária, tendo embora em conta limitações decorrentes do processo criativo cinematográfico, cujo destino de visualização apresenta ao espectador um imaginário já construído. No caso concreto da narrativa literária, esse imaginário visual é arquitetado a partir da palavra que o leitor interpreta e recria. Ao espectador a recriação apresenta-se plausível no âmbito da sua visão do mundo e da condição humana, o mesmo acontecendo com o leitor. Porém, ao leitor a consciência do acontecimento, decorrente da sua experiência pessoal, passa por uma recriação visual imaginária, que cada filme contempla através da iconicidade figurativa da imagem em movimento.

A narrativa não se restringe, portanto, à literatura, mas alarga-se, também, ao cinema, enquanto modelo de ficção, uma vez que as obras literárias e cinematográficas constituem representações de realidades diversas e meios de identificação dessas mesmas realidades, apresentando uma correspondência. Ambas as narrativas configuram uma estrutura textual dependente do decurso temporal da ação, cuja sequência causal, articulada e interativa, exprime um ponto de vista que cumpre as normas de um policódigo de um sistema sígnico.

A esses preceitos assiste uma estrutura textual da narrativa que encerra uma organização específica, o discurso, (linguagem distinta e particular ou texto normalizado, com um código próprio, na aceção de Carlos Reis, definições todavia inconclusivas, tendo em atenção que a literatura constitui um sistema aberto, na opinião de Aguiar e Silva) que subentende uma história com princípio e fim, que é desvendada em concomitância com a sociedade e a cultura que dela sobressai, e que se desenrola no espaço e no tempo, numa sequência de acontecimentos e contém uma estruturação, um "sistema modelizante primário" (Silva, 1994:97) ao qual subjaz um "código que configura e regula um género". (*op.cit*.,109)

A narrativa literária manifesta-se por um texto, cujo código encerra uma dimensão abstrata, devido ao valor simbólico e convencional da palavra escrita, que a leitura permite descodificar, facilitando a construção de um imaginário subjetivo, a cada leitor. A narrativa fílmica manifesta uma dimensão concreta em consequência do poder icónico da imagem, diferenciando-se da narrativa literária, em que a palavra escrita patenteia um significado associado a um conceito ou a uma imagem abstrata, salientando-se, no entanto, uma relação entre as duas narrativas. Na continuação das ideias expressas, acrescentamos as palavras de Aguiar e Silva. Para o autor, um texto é composto por "(…) *um conjunto permanente de*

elementos ordenados, cujas co-presença, interacção e função são consideradas por um codificador e/ou por um decodificador como reguladas por um determinado sistema sígnico." [7](*op.cit.*,562). Deste modo, estabelece-se um ato comunicativo literário, entre o autor e o leitor, que assegura a compreensão e a interpretação de uma mensagem, entendendo-se por comunicação literária "(…) o processo de veiculação de uma mensagem estético-literária do autor (escritor) para o(s) leitor(s)." (Reis 1981:100), sendo que o processo comunicativo fílmico transmite uma mensagem, de igual modo estética, difundida pelo realizador, através do poder icónico da imagem em movimento que perpassa pelo ecrã. O discurso que o texto encerra resulta, portanto, de duas ações, uma de enunciação e outra de receção, resultantes de um processo comunicativo em interação. Na opinião de Todorov,

> (…) starting from vocabulary and grammar rules, language produces sentences; but sentences are only the point of departure of discursive functioning. Sentences are articulated among themselves and uttered in a given sociocultural context; they are transformed into utterances, and language is transformed into discourse. (Todorov, 1995:9)

Na perspetiva de Todorov, o discurso compõe-se de frases enunciadas, articuladas entre si de acordo com normas de codificação e convenções socioculturais. Na obra *Teoria da Literatura*, Aguiar e Silva completa a noção de discurso, definindo o seu conceito e classificando-o.

> (…) o conceito de discurso, tal como os conceitos de língua e de texto, pode ser definido num plano semiótico e translinguístico, identificando-se com um processo semiótico e com as organizações sintagmáticas manifestivas desse processo. (…) Nesta perspectiva justifica-se falar de "discurso fílmico", "discurso teatral", "discurso político", etc. (Silva, 1994:574)

O conceito de discurso não se esgota, portanto, na narrativa literária, como podemos concluir. Ao integrar um texto que encerra um ato comunicativo, que é descodificado pelos leitores/espectadores, o discurso revela uma intenção do autor que se expressa através de enunciados normalizados, que a Literatura e o Cinema contemplam e aos quais se imprime

[7] Itálico do autor.

uma estética particular. Carlos Reis, a propósito da distância estética dos dois interlocutores (o escritor e o leitor) do processo comunicacional literário, evidencia a forma como o leitor recebe as mensagens veiculadas pelo escritor e reage perante elas, numa perspetiva estética, afirmando que

> A distância estética diz respeito fundamentalmente ao modo como as propostas do escritor são recebidas pelo leitor e às consequências (em termos de conservação ou inovação estética) que resultam das reacções do segundo; isto significa que com o maior ou menor arrojo da mensagem elaborada e das possibilidades de recepção possuídas pelo leitor comum dependerá o franquear variavelmente eficaz da *distância estética* entre os dois termos da comunicação. (Reis, 1981:100-101)

Esta abordagem remete-nos para o caráter transformativo e dinâmico da narrativa, apesar de se verificar uma distância estética entre escritor e recetor, em que o primeiro veicula uma criação que encerra uma mensagem coletiva, uma vez que está inserido e vinculado a um contexto sociocultural cujas afinidades se detetam. O escritor está "(…) integrado numa classe social cuja problemática interpreta, (…) que o leva a, muitas vezes, sem disso se aperceber, projectar no texto que elabora todo o conjunto de forças de raíz sociológica subjacentes a esse texto." (*op.cit.*,106). Literário, fílmico ou outro, o texto afirma-se enquanto unidade que implica um ato comunicativo que revela uma relação com o conhecimento que se manisfesta, na obra literária, através do narrador de focalização interna que perfilha do mesmo ponto de vista das personagens, externa em que o leitor não descortina os sentimentos e pensamentos da personagem ou do narrador omnisciente que manuseia livremente os universos exterior e interior das personagens.

Consideramos que, a narrativa confina um processo discursivo metamorfósico de *showing* (mimese) e *telling* (diegese), que procura contar uma história através de uma sequência de acontecimentos integrados num determinado espaço, durante um determinado tempo, que estrutura e organiza a experiência humana, através de um texto, de um discurso literário, fílmico ou outro, subjugado ao olhar e ao ponto de vista do autor (escritor, realizador), descodificado por um recetor. A narrativa mostra e conta ao recetor, leitor ou espectador, através de um processo discursivo, uma história que ficciona uma determinada realidade, modificada pelo olhar do seu autor e pelo seu ponto de vista e, do mesmo modo,

transformada, recriada pelo recetor que a descodifica e interpreta sob o seu olhar e de acordo com o respetivo ponto de vista e conhecimento.

1.1.1 Romance e Conto – Paradigmas da Ficção Narrativa

O romance e o conto constituem as duas categorias narrativas literárias mais procuradas pelos leitores e, recorrentemente, escolhidas por muitos realizadores, que as adaptam para cinema. Tendo em conta que as obras literárias que vamos tratar são constituídas por dois romances e um conto, consideramos pertinente refletir sobre alguns aspetos que definem cada uma das referidas categorias, o que as distingue e lhes confere respeitabilidade e identidade próprias.

A palavra romance, oriunda do latim *romanice*, e do *romans* provençal e associada ao romantismo, do qual herdou o presente termo, constitui um género narrativo preferencial de diversas correntes literárias, mantendo-se vivo até aos nossos dias. Apesar da sua recente ascensão e profética queda (na opinião de alguns pensadores), o romance remonta aos gregos, sendo que a palavra 'romance' identificava, na Idade Média, a língua românica, adquirindo maior significado em textos escritos em língua vulgar e não em latim. As composições narrativas literárias começaram por se apresentar em verso, acabando, mais tarde, por se manifestarem em prosa, tendo o romance atingido um enorme relevo nos últimos três séculos. Ao longo do tempo, as temáticas que esta categoria literária integra, perpassam por um vasto campo de abordagens desde a psicologia, às questões sociais, políticas, familiares e individuais.[8]

Na opinião de David Lodge, "O romance é muito provavelmente o esforço mais bem-sucedido do homem para descrever a experiência de seres humanos individuais a moverem-se através do espaço e do tempo." (Lodge, 2009:21) Esta constitui uma das principais razões pelas quais esta categoria literária tem sido alvo de inúmeras análises o que a transforma num objeto eleito por analistas e críticos literários. No ponto de vista de Aguiar e Silva,

[8] A partir do século XIX, o romance converteu-se numa importante e complexa forma de expressão literária com um enorme impacto nos leitores, passando de forma de entretenimento para abordagens que se direcionam para o homem e a sua interioridade.

> Segundo alguns críticos, o romance actual, depois de tão profundas e numerosas metamorfoses e aventuras, sofre de uma insofismável crise, aproximando-se do seu declínio e esgotamento. Seja qual for o valor de tal profecia, um facto, porém, não sofre de contestação: o romance permanece a forma literária mais importante do nosso tempo, pelas possibilidades expressivas que oferece ao autor e pela difusão e influência que alcança entre o público. (Silva, 1994:684)

A afirmação de Aguiar e Silva remete-nos para as características do romance que, apesar das transformações que a passagem dos tempos reclama, continua a ser considerado uma categoria literária de grande importância pela forma como reflete a condição humana. Acreditamos que todas as formas de arte, porque de arte se trata, se metamorfoseiam, se recriam, acompanham e alvitram a mudança dos tempos e das mentalidades e, portanto, do mesmo modo se renovam e renascem continuando a veicular a essência do homem, a sua ânsia de conhecimento, as suas contradições e vivências, não se esgotando numa finitude que não lhe cabe enquanto o ser humano existir e mantiver a sua capacidade criativa. Os textos literários constituem ficções da realidade, às quais cabe um motivo, uma imagem, um tema, representados por personagens. O escritor estabelece uma conexão mimética, icónica, entre o significado e a realidade e os elementos fónicos e gráficos do significante tendo como um dos seus propósitos exibir e perscrutar o ser humano e a sua 'alma'. Na aceção de David Lodge, em *A Consciência e o Romance*,

> A alma ou espírito (…) é vista como intimamente relacionada com a noção mais secular do «eu». Existe a ideia implícita de que a alma se torna – ou adquire – um «eu» através da experiência da vida, um percurso que este recém-nascido ainda mal encetou. Claro que é possível ter um conceito do «eu» - do ser humano individual autónomo e moralmente responsável cuja vida interior é inteiramente conhecida através da introspeção – sem acreditar na existência de almas imortais; porém, muitas pessoas sem qualquer crença religiosa reconhecem que as palavras «alma» e «espírito» são úteis, se não indispensáveis, para designar uma qualidade de valor incomparável da vida humana e da consciência humana. (Lodge, 2009:16)[9]

[9] Doravante quando enunciarmos as palavras 'alma' ou 'espírito' fá-lo-emos tendo em conta as afirmações de David Lodge, citadas.

No seguimento da perspetiva de Lodge, reiteramos que a narrativa literária contempla a experiência de vida do homem, a sua consciência e o percurso na descoberta da sua interioridade, do mesmo modo que remete o leitor para o imaginário e o sonho que lhe alimenta a vontade, o desejo de realização pessoal e lhe relembra, na atualidade, a natureza comunicativa e relacional que assiste ao próprio homem. O romance ou o conto constituem espaços de memória reveladores de conhecimento e desafios à capacidade criativa e renovadora do ser humano, que deseja contrariar a sua finitude fisiológica e eternizar-se numa continuidade em constante transformação, o que a obra literária consente, uma vez que em cada leitura se recria a ficção narrada. Deste modo, através das criações artísticas, com relevo para as obras literárias, o ser humano sobrepõe-se à sua efemeridade temporal, uma vez que as mesmas permanecem sobre o passar da vida, revelando o poder do 'Eu', guiado pela vontade de transcendência, facto que assegura um renascer individual constante e intemporal. O ato comunicativo, que a narrativa encerra, revela uma necessidade de relacionamento com o outro, imprimindo ao indivíduo, representado pela personagem, na obra literária, um papel de agente de transformação coletiva. O romance, enquanto forma de arte que privilegia a natureza humana, representada pela personagem, encerra uma força impulsionadora de mudança ao mesmo tempo que propicia um espaço de evasão e de sonho. Aparentemente contraditórias, porém complementares, estas duas características do romance elegem-no como uma das formas de arte mais exemplificativas da condição antinómica do homem que enforma a necessidade permanente de se auto transcender e de se reencontrar ou descobrir, em comunicação com o 'outro', materializando o romance uma centralidade fixada nos percursos interiores e socioculturais do indivíduo/personagem/protagonista eternizando, através da palavra escrita, a sua essência.

Muito mais haveria para dizer sobre esta categoria de narrativa literária, das suas imensas transformações e percursos ao longo dos tempos, mas é nossa opção situarmo-nos na época atual, tendo em consideração que as obras literárias em análise se reportam às quatro últimas décadas.

Os tipos, os modos, as categorias subjacentes ao romance não são consensuais, pelo que evocamos aqueles que entendemos que melhor se adequam aos propósitos de análise subjacentes a esta tese. No romance de ação o encadeamento sequencial dos acontecimentos está em primeiro plano, enquanto a análise psicológica das personagens fica relegada para segundo plano, razão pela qual não optámos por esta categoria, uma vez que é nosso

propósito privilegiar os percursos individuais dos protagonistas. Quanto ao romance fechado e aberto, no primeiro o narrador conta a história do princípio ao fim, de forma metódica e organizada, do mesmo modo que descreve as personagens e os meios em que interagem, de forma metódica. No romance fechado, segundo Aguiar e Silva,

> (…) o leitor fica a conhecer a sorte final de todas as personagens e as derradeiras consequências da diegese romanesca; no caso do romance *aberto*, pelo contrário, o autor não elucida os seus leitores acerca do destino definitivo das personagens ou acerca do epílogo da diegese." (Silva, 1994:728)

Nos termos definidos por Aguiar e Silva, procuraremos identificar as opções das escritoras, do encaminhamento, ou não, para novas realidades familiares.

O termo 'género literário' não foi, até ao momento, utilizado salvaguardando o facto de a sua conceptualização continuar a ser controversa, uma vez que os géneros literários se podem referir a categorias universais, históricas, socioculturais, causando ambiguidades e polémicas. Alguns teóricos denominam-nos enquanto categorias meta-históricas, Northrop Frye define-as como modos de ficção que, no caso do romance, por exemplo, constituem categorias que se podem articular com a tradição literária e as óticas históricas e que são indispensáveis para explicitar, sob pontos de vista diferentes, obras literárias concretas. Frye considera, entre outros modos, o modo 'mimético inferior', que apresenta o herói enquanto representante do homem comum que não se encontra num patamar superior aos outros homens e ao seu meio. "I think the human is divisible, part it being "all too human" & only a part divine." (Frye, 2004:283) Para além de uma teoria de modos, Frye refere que as distinções de géneros se consubstanciam no seu radical de apresentação que pode ser diversificado, isto é, as palavras podem ser recitadas, entoadas ou escritas para o espectador ou o leitor.

Por seu turno, Paul Hernadi[10] adota uma classificação que diferencia os modos literários como o lírico, narrativo do modo trágico, cómico ou tragicómico, dependendo das perspetivas do discurso ou da dimensão dos mundos imaginários a que o autor recorre, da sua visão do homem, da tensão que imprime à obra literária, da natureza da ação. Genette e Klaus Hempfer também utilizam o termo/conceito de 'modo literário', para Genette a classificação

[10] Hernadi, Paul. *Teoria de los Géneros Literários*. Barcelona: Bosch, 1978.

não é linear. Em "Géneros, Tipos, Modos", o autor defende que a relação entre os três (géneros, tipos e modos) é complexa, podendo misturar-se e confundir-se. Segundo Genette,

> (…) la relation entre generos e modos es compleja y sin duda no es, como sugiere Aristóteles, una relación de simple inclusión. Los géneros pueden entremesclarse com los modos (…) quizá del mismo modo que las obras se imbrincam en los géneros, o tal vez de um modo diferente: pero sabemos que una novela no es sólo un relato y que, por lo tanto, nos es una espécie del relato, ni siquiera una espécie de relato. (…) la poética es una «ciência» muy vieja y muy joven. (Genette, s.d.:233) [11]

Por seu turno, Todorov diferencia 'género literário' e 'tipo literário' e, também, 'género teórico' e 'género histórico'.[12] Como se verifica, a conceptualização de género e modo literário não é uniforme nem consensual. Aguiar e Silva distingue modos literários de géneros literários, entendendo modos literários por categorias, respetivamente, meta-históricas e históricas, transtemporais do discurso e da enunciação e classificando os modos literários em lírico, narrativo e dramático. Para Aguiar e Silva, os modos literários são 'construções teoréticas' em que:

> (…) o modo literário representa uma entidade elaborada por via hipotético-dedutiva a partir de um conjunto de dados observacionais e com o objectivo de descrever e explicar, com coerência global e rigor lógico, uma multiplicidade de fenómenos com existência empírica, ou seja, a multiplicidade das obras literárias facticamente existentes. (Silva, 1994:390).

Quanto a categorias de género literário, o mesmo autor realça que aos géneros literários subjazem códigos estilísticos, métricos, de composição, rítmicos e fónicos e semânticos, condicionados por uma tradição literária e de acordo com as realidades socioculturais que ficcionam. Aguiar e Silva acrescenta que os géneros e os modos literários

[11]Genette, Gérard. "Géneros, «Tipos», Modos". Publicação de Paulina Flores. Disponível em <http://pt.scribd.com/doc/94017803/86148467-Gerard-Genette-Generos-Tipos-Modos>. Consultado em 28 julho 2013. (página 233)

[12] Aqui referenciamos apenas alguns conceitos que não desenvolvemos por que se tornaria demasiado extensa uma abordagem que não contempla uma análise exaustiva consubstanciada num estudo desta natureza e por não constituir o cerne dos nossos propósitos de análise. Todavia, deixamos expressa a variedade de abordagens que estas temáticas têm suscitado, como prova da diversidade de reflexões que sempre enriquece o pensamento e contribui para a definição de linhas de orientação e conceções a ser seguidas, deixando de igual modo, evidenciada a importância do romance no âmbito da narrativa literária.

estão relacionados entre si, numa dinâmica que implica o autor, o leitor, forma, conteúdo, factos e/ou acontecimentos históricos e socioculturais, entre outros fatores. A tragédia, a comédia, o romance constituem alguns dos 'géneros' literários enunciados por Aguiar e Silva e desempenham um papel de relevo no sistema literário. Constatadas todas estas diferenças optámos pela terminologia 'categoria', por entendermos não agredir ou contrariar nenhuma das conceções referidas. Com esta escolha, procuramos prosseguir um fio condutor que facilite uma análise suportada em conceitos cujas polémicas não confinem a clareza que pretendemos e cuja abrangência permita uma melhor explicitação dos nossos pontos de vista.

Para além de dois romances, a opção por um conto americano levou-nos a um estudo sobre as suas características. Ao conto, considerado por alguns estudiosos e durante muito tempo, como uma forma de arte menor, acabou por ser conferida respeitabilidade, sendo objeto de estudo, à semelhança do romance. O *short story*[13] (designação em língua inglesa) remonta à tradição oral dos contos populares, dos contos de fadas e foi considerado uma categoria literária, a partir do século XIX, procurando-se clarificar uma definição, um conceito de conto enquanto categoria estética e histórica, à semelhança do romance. Todavia, a literatura americana utilizou o conto de modo impreciso, ao longo do referido século, sobressaindo porém Edgar Allan Poe, tido como um dos principais pioneiros do *short story* americano, cuja obra marcou o romantismo literário, nos Estados Unidos, e contribuiu, de modo significativo, para a honorabilidade desta categoria literária, tendo a sua produção literária influenciado a literatura americana e mundial.

Propp, em *Morfologia do Conto*, considera que a narrativa assume uma função institucional que se apropria do mundo de forma concreta, na sua diversidade sociocultural e económica e relaciona as abordagens que subjazem ao conto com o mito, que remonta ao mito de Édipo, à sua relação com a estrutura problemática da instituição familiar. Na sua perspetiva,

[13] Relativamente à designação desta categoria literária, optámos por utilizar indiferentemente os termos 'conto' e '*short story'* por termos verificado, depois de consultados vários documentos, o uso indiferenciado das duas expressões para designar a narrativa breve. Debruçámo-nos do mesmo modo sobre a designação '*tale*', porém considerando a conceção de Poe consubstanciada num sentido alegórico substancialmente moralizador, demolidor da ficção, não a contemplamos neste trabalho.

> O mito de Édipo ajuda-nos a compreender a importância da narrativa mítica para a legitimação da estrutura familiar. A conjugação das duas relações antagónicas, a da conjugalidade e a de filiação, no seio da família nuclear humana, é ao mesmo tempo o resultado da rotura instituída, portanto problemática, da espécie humana em relação à sua separação em duas esferas relacionais distintas, fonte de conflitos susceptíveis de pôr em causa a apropriação social dos indivíduos e os vínculos culturais que definem as civilizações. (Propp, 1983:22)

O mito edipiano, no ponto de vista de Propp, legitima a instituição familiar e estabelece a transição da instituição matriarcal para a família de estrutura patriarcal. Nesta perpetiva, da narrativa mítica transcorre a conflitualidade que opõe os dois sexos, numa constante luta pela supremacia de poder, consubstanciada em termos de prepotência e subjugação, explícitas na obra mitológica de forma violenta. O mito de Édipo evidencia, portanto, a conflitualidade relacional que assiste ao ser humano, sempre na ânsia de maior controlo sobre terceiros. A dualidade amor/ódio, supremacia/subjugação veiculada neste mito ancestral, perpassa pelos tempos, pelas civilizações e chega aos nossos dias para sustentar as contradições da espécie humana nas suas relações interpessoais.

Na atualidade, "O mito torna-se (…) uma palavra carregada de ambivalência, uma espécie de dialéctica entre a conservação e a inovação." (*op.cit*.,23)[14], uma abordagem ao mito edipiano na perspetiva apresentada parece-nos importante na medida em que as obras escolhidas para análise remetem, de forma substancial para as relações interpessoais no seio da instituição familiar, ao mesmo tempo que se nos colocam questões sobre a figura do herói e o seu papel, na atualidade. Uma outra razão que nos leva a mencionar esta questão prende-se com a constatação de que este tipo de abordagem se configura recorrente no romance e, nomeadamente no conto, nas últimas décadas. Tomando como premissa os muitos saberes da literatura, na opinião Roland Barthes, procuraremos contribuir para a interpretação da instituição familiar, dos homens e das mulheres do nosso tempo, considerando a natureza contraditória do ser humano, que o mito edipiano expressa e se continua a verificar até aos dias de hoje, refletindo-se a natureza contraditória edipiana da condição humana e na relação familiar.

[14] Prefácio de Adriano Duarte Rodrigues.

A narrativa pode ser longa como o romance ou breve como o conto/*short story*. O conto, enquanto narrativa breve, constitui uma categoria que, pelas suas caraterísticas, propicia a expressão ficcionada da problemática das relações familiares, das suas conflitualidades, dos seus mitos.

O conto integra características próprias que remetem para um "inimigo 'mágico', uma tarefa 'mágica', um auxiliar 'mágico', um objeto 'mágico', uma força 'mágica'" (*op.cit:*48)[15], na aceção de Propp em *A Morfologia do Conto*, em que as partes constituem um todo que o leitor facilmente pode identificar. As personagens detêm um papel de relevo nesta categoria literária, sendo a compreensão dos seus papéis fundamental na análise do conto, à semelhança da conceção de Propp, que defende que "As funções das personagens representam (…) as partes fundamentais do conto e são elas que devemos isolar primeiro." (*op.cit*.,59).

A estrutura do conto, enquanto narrativa breve, apresenta-se com poucas variantes, que procuramos enunciar, e que assistem aos milhares de contos que proliferam no mercado livreiro, seguindo percursos compositivos e sequenciais semelhantes, remetendo o leitor, quase invariavelmente para a memória dos contos tradicionais, apesar de, na atualidade se verificar a sua adequação aos tempos das novas tecnologias e ao processo civilizacional que endereça para novos mitos, menos seculares, mais criativos, mais inovadores, porquanto "As narrativas míticas não asseguram (…) apenas funções tradicionais (…), exercem funções *criativas,* incitando os membros da sociedade a prosseguir projetos novos que impeçam a estagnação e a morte." (*op.cit*.,23) A designação de 'narrativa breve' ou 'narrativa de curta extensão' confere ao conto uma maior maleabilidade e distingue-o do romance, para além de outras particularidades que diferenciam estas duas categorias literárias. O conto define-se por uma forma narrativa específica breve, com um número reduzido de personagens, caraterizadas, habitualmente em esboço, albergando, sobretudo funções de moralização ou de entretenimento; o conto escrito destina-se à leitura, atingindo o poder sugestivo das palavras, uma importância relevante. Na opinião de Maria Luisa Flora, em *Short Story – Um Género Literário em Ensino Académico*,

[15] Da obra de Propp são retiradas apenas as expressões entre ''.

> O carácter singularmente evasivo do *short story*, a sua origem remota em tradições orais (e iletradas), a sua popularidade suspeita junto do público estão nas últimas décadas a ser compensadas por um já amplo conjunto de textos teóricos que, combatendo o seu lugar marginal no cânone literário, têm procurado encontrar processos de compreender e enquadrar o género lembrando que todos os géneros entretanto canonizados a seu tempo sofreram da desconfiança comummente reservada a tudo o que é inovador ou que aparece como tal. (Flora, 2003:40-41)

O caráter evasivo e ilusório, o apelo ao sonho e à fantasia, a 'magia' que assiste ao conto, bem como o seu percurso histórico estão enunciados nas obras de Propp e de Flora, que citamos.

O conto que remonta a tempos antigos, aos mitos ancestrais da humanidade, deteve um papel socializante, moralizador e/ou didático, constatando-se que o ritual de contar histórias, numa tradição oral e comunitária, ainda hoje se pode observar em algumas sociedades rurais ou primitivas. Nos anos de 1880, nos Estados Unidos, o termo *short story* passou a fazer parte do uso comum, tendo captado a atenção de um maior número de críticos. Em 1927, Ruth Suckou escreveu sobre o *short story* americano, referindo que à América cabia a definição desta categoria literária que se apresenta autónoma e distinta, com caraterísticas próprias que patenteiam a sua existência histórica. Porém, estudos aturados relacionados com o *short story* desenvolveram-se, sobretudo a partir da década de 1980, apresentando sobre o conto apreensões de ordem formal, bem como os objetivos a que se propõe. Apesar da controvérsia que assiste a esta categoria literária, no século XX, o conto adquiriu um lugar cimeiro na Literatura. Esta categoria literária, que contém um ponto de vista cultural e social que privilegia temáticas da vida real contemporânea, assumiu um rigor formal próprio, tendo estabelecido as suas linhas de força, durante o período da modernidade.

Do conto, "(…) reconhecido o papel fundamental das histórias, como forma de estruturar em pequenas unidades de apreensão simples a experiência quotidiana, como meio de apaziguar temores, como processo de estimular o imaginário." (*op.cit*.,42), sobressai a análise psicológica e a verosimilhança com o real, que destaca o *short story* de língua inglesa, na segunda metade do século XVII, dando o seu contributo para a afirmação do romance, *a posteriori*. Benjamin Boyce ou Poe, entre outros, contribuiriam para o enaltecimento do conto, na sua dimensão psicológica. Neste sentido, salientamos a *Novelle* alemã do século

XIX que distinguia o conto do romance, evidenciando personagens desenvolvidas em situação de conflitualidade interior coagidas a revelar-se, em que a "tendência para valorizar a reacção interior de uma personagem aos acontecimentos que a envolvem conduz a um progressivo isolamento perante conflitos existenciais." (*op.cit*.,46-47), em similitude com a narrativa do francês Mérimée, na década de 1830. Uma outra característica do conto revela-se pela ausência de narração de pormenores ou ações que não se relacionem diretamente com um momento intenso ao qual se pretende fixar o leitor. Nesta categoria literária valoriza-se a narração curta, centrada num momento de perceção forte, assumindo o legado romântico da *Novelle* alemã, origem do conto, na opinião de alguns críticos. Esta categoria literária distingue-se pela brevidade, o envolvimento do leitor, a intensidade do estilo, a concentração da forma, a busca de um efeito único. No seu percurso criativo, os contos, *a posteriori,* "repetiam o sentimentalismo de Irving, o sensacionalismo de Poe ou o moralismo de Hawthorne", (*op.cit*.,50) criando-se as condições para uma crítica respeitosa em relação a esta categoria literária. Todavia, segundo Flora, outras críticas subjazem em relação aos

> (…) excessos de sentimentalismo (…) defendiam a apresentação de factos da realidade quotidiana ao mesmo tempo que insistiam na procura de um efeito único, na intensidade estilística, na concentração da forma, no rigor da estrutura. À credibilidade das situações narrativas firmemente enraizadas num contexto social característica do discurso realista, desejavam associar o poder evocativo sintético do discurso romântico, a sua capacidade de revelar significados para além do visível imediato. (*Ibidem*)

Apesar de alguma controvérsia e críticas, verifica-se uma procura em revelar a interioridade individual, uma vez que no *short story* se constroem, com frequência, pequenas ficções que valorizam prioritariamente a intensidade psicológica e a interioridade. O conto parece conciliar os discursos realista e romântico, a par de um rigor de estrutura que materializa, o que manifesta um equilíbrio que justifica o lugar respeitoso que lhe é atribuído no universo literário.

Enraizado na tradição literária americana e nos hábitos de leitura dos cidadãos americanos e, ainda porque nos vamos debruçar sobre um conto americano, uma investigação sobre o *short story* remete para a necessidade de evidenciar algumas das suas principais características, das quais destacamos que esta categoria literária, narrativa de ficção, escrita

em prosa, é constituída por cerca de quinhentas palavras. As caraterísticas que subjazem ao conto, tornam-no objeto de escolha de escritores da atualidade que veem na brevidade que lhe assiste uma condição para apreender e expressar pedaços da vida quotidiana de forma intensa que remetem o leitor para a sua própria realidade. Na sua brevidade, o conto capta o mistério da vida, decifrando conflitos sociais e identitários. A sua curta extensão convoca o leitor a ordenar os factos do texto de forma configurativa e não sequencial, apresentando enredos que restringem a ação e a tornam estática, utilizando poucos meios narrativos. Porém, uma dimensão sugestiva e uma unidade intensa, em torno de um efeito único, uma focalização omnisciente e o uso frequente da primeira pessoa, favorecem a intensidade e a inferência, por vezes em detrimento da intriga, destinando-se a prender o leitor, que, sequioso pelo desfecho da 'história', a percorre avidamente.

Alguns estudiosos evidenciam a capacidade do *short story* em se apropriar e captar pedaços da vida que desvendam a solidão do ser humano, num mundo desprovido de heróis. Em relação a esta questão, citamos, de novo, Flora:

> (…) ensaístas têm realçado a capacidade do *short story* para, na sua eclíptica brevidade, captar fragmentos de vida que revelam de modo oblíquo o isolamento e a solidão da condição humana (…) transmitindo de modo particularmente intenso um universo sem heróis. (*op.cit*.,68-69)

Não só o conto como também o romance da atualidade, através das personagens, designadamente os protagonistas, desvendam microuniversos particulares individuais emocionais, antinómicos e controversos, destituídos de heroísmo tradicional o que se apresenta plausível, numa era em que o desencanto e o descrédito no sonho conduzem a um universo solitário, parco de heroísmos em oposição à tradição romântica da evasão para o sonho.

Nos Estados Unidos, apesar do *story telling* ter fenecido ao lucro, de o posicionamento ideológico de críticos e escritores, por vezes, ter dificultado abordagens independentes e críticas mais incisivas à política governamental implementada ou à sociedade americana, o *short story* integra os hábitos de leitura dos cidadãos americanos que não raras vezes se revêm nas personagens solitárias que povoam a narrativa.

Consideramos que, no romance e no conto, a personagem constitui um dos seus elementos estruturais fundamentais, na forma como desvela e encaminha o leitor para os princípios e os valores de uma determinada ideologia, cultura, sociedade, grupo social, entre outros aspetos, numa aceção de Roland Barthes que defende que não existe narrativa sem a entidade que é a personagem.[16] Diversas classificações subjazem a uma categorização de personagem, destacando-se Greimas que a classifica como 'actante' (designação de Lucien Tesniere) e não ator, (designação de Propp), num plano mais gramatical, pois os actantes desempenham funções actanciais no âmbito da sintaxe e da morfologia. Embora de indiscutível interesse no campo teórico e alguma eficiência na construção do texto narrativo, a 'análise actancial' apresenta algumas fragilidades. Na opinião de Aguiar e Silva, esta opção "conduz a um reducionismo muito forte da complexidade psicológica, sociológica, ética e religiosa das personagens dos textos narrativos literários, em particular do romance." (Silva, 1994:692) Por esta razão, não contemplamos uma análise de tipo actancial, uma vez que, à semelhança de Aguiar e Silva, consideramos que "as personagens nunca são "formas vazias" ou "puros operadores", pois quando uma personagem evidencia um estado emocional, uma crise ou qualquer outra situação de relação com os outros, a essa situação está subjacente um conjunto de valores, uma vivência sociocultural.

A relação do sujeito com o objeto, portanto da personagem com o outro, coloca outra questão que não pode deixar de ser referenciada e que se sustenta no facto de uma relação pessoal interativa implicar uma atitude ética e, nesta perspetiva, a personagem constitui uma entidade ética que age de acordo com valores socioculturais. A visão de Greimas e de Propp parece privilegiar uma função operacional da personagem consubstanciada numa forma vazia, conceção que Aguiar e Silva rejeita no romance ou no conto, uma vez que, para este autor, a personagem desvenda um 'olhar' singular do mundo e dos seres humanos e é edificada sob um ponto de vista ético, que encerra um conjunto de valores a que se acrescentam os afetos, os sentimentos e as emoções, a partir da experiência da vida do seu criador, nunca podendo ser construída enquanto forma vazia. De facto, qualquer teórico está sujeito ao contraditório em relação ao seu ponto de vista, o que estimula o pensamento e enriquece o conhecimento, contribuindo para o fluir de novos paradigmas. Em conclusão, parece-nos claro que a pura operacionalização do papel da personagem não serve uma das funções da narrativa literária

[16] Barthes, Roland. *Poétique du Récit*. Paris: Éditions du Seul, 1977.

que se prende com o facto de privilegiar a natureza humana, devendo ser entendida como força impulsionadora de mudança. A natureza ativa e reativa do ser humano não compreende um puro ato operativo desprovido de emoções. Pela narrativa literária perpassam personagens diferenciadas que interagem e, por vezes se confrontam, numa dimensão dialógica que apela à interpretação dos seus atos e convida a colocar questões sobre quem somos e o que queremos, tornando o seu estudo apelativo e desafiante.

Na continuidade de uma reflexão sobre a personagem, entendemos necessário referir que as personagens do romance ou do conto integram uma personagem principal (protagonista ou herói) e personagens secundárias interativas em que o protagonista centra a ação e detém um papel de evidência, do protagonista, herói ou não, dele emanando

> (…) os ideais de uma comunidade ou de uma classe social, encarnando os padrões morais e ideológicos que essa comunidade ou essa classe valorizam. (…) a escolha e a caracterização do herói constituem (…) um problema do emissor, mas *também* um problema do receptor, pois é na interacção do texto com o leitor empírico, condicionada por múltiplos factores textuais e extratextuais, que se conforma a imagem do herói. (*op.cit*.,700-701)

A interação que se estabelece entre o texto e o leitor manifesta uma modelização da personagem/protagonista/herói, dependente da importância dos padrões socioculturais dos seus autores, que as personagens veiculam através das suas ações mais ou menos 'heroicas', da sua caracterização, dos fatores textuais, extratextuais, do impacto que provocam, da referência que possam constituir.

A referência a uma provável heroicidade das personagens, direcionou a nossa reflexão para a edificação da figura do 'herói' que remete para as origens do homem que questiona a origem da vida e do universo e a relação dos homens com os deuses. Na obra de Alethea Helbig, intitulada *Myths and Hero Tales: A Cross-cultural Guide to Literature for Children and Young Adults*, a autora afirma que "Early humans answered such vital questions in terms of what they knew and understood, connecting the answers with the divine order – with those powerful, superhuman beings called gods." (Helbig, 1997:viii), submetendo-se ao poder divino em consequência da impossibilidade de decifrar os mistérios que a falta de conhecimento deixa catapultar para a fantasia e para o sonho de maior justiça. A origem do herói perde-se no tempo, remontando a épocas em que o herói se confunde com a ordem

divina e com os deuses omniscientes e omnipotentes, similares aos super-homens da atualidade. Erich Neumann dirige a sua análise para a especificidade da história dramática de Édipo, na obra intitulada *The Origins and History of Consciousness*, para a insignificância do homem em relação ao destino, força transcendente de controlo omnipotente dos deuses, para explicitar sobre a dependência do homem em relação ao poder dominante. Nas suas palavras, "The drama contains traces of the early matriarchal epoch when the human and the divine had not yet come together, and the ego's dependence on the powers that be was paramount." (Neumann, 1995:164). A citação de Neumann remete para a relação desigual entre as forças dominantes e o homem comum, em que o poder imperante exerce sobre as mentes e os comportamentos um enorme controlo, deste facto resultando, por vezes, a alienação, ao mesmo tempo que se criam as condições para a edificação do herói e do mito. Do mesmo modo, os heróis gregos, figuras nebulosas na sua origem e desaparecimento, que não se confundem com a imortalidade divina, o que lhes confere uma efemeridade que os deuses não partilham, constituem figuras mortais veneradas e referências para o homem vulgar. Carla Maria Antonaccio, em *An Archaeology of Ancestors: Tomb Cult and Hero Cult in Early Greece*, afirma que:

> Heroes (…) were a class apart from the gods, though not without a share in their powers and prerogatives. Unlike the immortals, they had lived mortal lives. At the same time, heroes were a subset of ancestors and shared in the nature and prerogatives of the dead. (…) What singles them out is the status and power ascribed to them after death or disappearance: patrons and protectors, granters of success in various undertakings, they also could bring disaster (…). They were remembered, respected, feared and invoked by the living, and thought to exercise influence, for better or worse, on present events. (Antonaccio, 1995:1)

Com este excerto da obra de Carla Antonaccio pretendemos realçar o eterno desejo do homem de resistir ao passar do tempo, numa ânsia de imortalização e deificação, de transcendência da sua finitude, reiterando a sua condição humana. Helbig destaca que "While gods may appear in the hero tales, and indeed they often do to help or hinder events, it is the hero, man or woman, who remains the focus." (Helbig, 1997:viii). Assim, à semelhança da autora, defendemos que, apesar de os deuses povoarem o universo das histórias e dos mitos da Humanidade é a essência do ser humano que centra a ação e que espelha os mais íntimos

desejos do homem comum, as suas aspirações e sonhos, os seus valores mais elevados. As histórias dos heróis e dos seus mitos, bem como as gestas dos pequenos heróis estão contempladas nas mais variadas criações literárias, nomeadamente na literatura para crianças, habitando as histórias de duendes e de fadas, da *Mafalda*, do *Charlie Brown* e do *Pinóquio*, de *Alice in the Wonderland*, em *Snow White*, nos contos tradicionais dos diferentes povos, despertando o imaginário dos leitores. Todavia, "what remains reflects the heart of the culture, those values to which the heroes in performing their brave deeds dedicate themselves." (*Ibidem*), constatação de Helbig que se nos parece ser um facto.

Os contos povoados de heróis tutelares da defesa da justiça que veiculam as contradições que o ser humano encerra, preenchem um espaço significativo no universo da literatura para crianças que buscam figuras de referência, exemplos a seguir, que podem nortear a sua formação de caráter e personalidade. Estas histórias procuram implementar valores e nortear comportamentos nas mentes daqueles cujo caráter e identidade ainda se encontra numa fronteira pouco clara. As histórias de heróis[17], romances ou contos, são múltiplas e apontam para os universos socioculturais da sua origem, outras são universais e perdem-se na sua proveniência.

Nos Estados Unidos são pródigas as bandas desenhadas para crianças, as histórias narradas em pequenos contos. A arte cinematográfica desde cedo que se dedica à produção e realização de filmes adaptados ou inspirados em obras literárias para crianças, onde prolifera o filme animado. No século XX, na América, o herói transformou-se no super-herói como *Superman, Batman, Spider-Man,* ou *Wonder Woman*, nas décadas de 1970 e 1980, protagonizado em longas-metragens. Richard Reynolds, em *Super-Heroes: A Modern Mythology* sustenta que os super-heróis americanos se implementaram, sobretudo, nos Estados Unidos e estão

[17] *The Warrior Maiden*, inspirada nas histórias lendárias de mulheres guerreiras foi revisitada em 1975, por Maxine Hong Kingston*;* em *The Woman Who Fell from the Sky,* remanesce a mitologia das comunidades nativas americanas, destacando-se a multiplicidade de abordagens temáticas que a categoria do conto pode abarcar.

> (…) among the most widely-known fictional characters ever conceived. Created as comic-book heroes, they remain more widely known through television, the movies and (in the case of Batman and Superman) through a vigorous presence in American (…) popular culture that ensures their recognition by millions who have never read a Batman comic or seen a Superman film. (Raynolds, 1994:7)

De facto, na literatura, na televisão e no cinema americano é recorrente a criação e projeção de obras (filmes e séries televisivas, narrativas escritas e filmes de banda desenhada), que, de forma recorrente, deixam ao leitor ou espectador a ensejo do surgimento de uma nova história ou lenda. Estas obras alimentam a ambição do leitor e do espectador se debruçarem sobre uma nova leitura ou visualização. Deste modo, sustenta-se que uma subcultura do super-herói, criada nos Estados Unidos vem colmatar, no século XX, a ausência dos grandes heróis mitológicos da História Antiga, de grandes figuras da História dos Estados Unidos, como Lincoln. Numa época em que o desenvolvimento da ciência e da tecnologia vieram explicitar muitos dos mistérios da humanidade e a democratização da sociedade veio reforçar a confiança do ser humano nas suas capacidades de realização pessoal e transcendência, o cidadão comum deixou de ter referências de heroicidade mitológica, havendo a necessidade de criar novos heróis. Nos Estados Unidos, em particular, distinguimos a crença no homem comum que desafiou as forças da natureza e dos poderes instituídos para se construir como povo e nação pela vontade dos seus cidadãos o que justifica, em parte, a criação dos super-heróis americanos da atualidade, cabendo à hegemonia americana uma outra responsabilidade, a de difundir a sua cultura e valores, através deles.

Os super-heróis, caracterizados por uma energia superior, ícones da Literatura e do Cinema americano, transportam para o cidadão comum os feitos do 'herói', donde emerge o imaginário de um povo que tem clamado por justiça e igualdade de direitos, à semelhança das figuras lendárias das gestas medievais como *Robin Hood*, que a Literatura e o Cinema eternizaram. No romance destaca-se *The Merry Adventures of Robin Hood of Great Renown in Nottinghamshire* (1883), do escritor americano Howard Pylee e no cinema, desde 1908 a 2012, evidenciam-se inúmeros filmes, dos quais sobressai, entre outras, a obra cinematográfica americana dos realizadores Michael Curtiz e William Keighley, *The Adventures of Robin Hood* (1938), protagonizada por Errol Flyn. Enquanto potência hegemónica, através destas figuras imaginárias, os Estados Unidos (re)criam 'lendas' da

supremacia da justiça social e dos princípios e valores de uma cultura, protagonizados por homens comuns, não só através de relatos e registos históricos, mas também da narração literária e cinematográfica, incutindo nas mentes o direito à justiça, à igualdade e à reposição da democracia, em detrimento dos totalitarismos. A afluente leitura de obras povoadas de super-heróis, possibilita considerar que este tipo de literatura "has come to identify itself as a small and very cohesive subculture." (*Ibidem*)

A banda desenhada e as obras cinematográficas veiculadoras dos valores socioculturais que emergem dos super-heróis vieram preencher o vazio do imaginário do cidadão comum americano depauperado pelas derrotas da guerra do Vietname e pela intervenção em conflitos bélicos posteriores, tendo como objetivo elevar o ego coletivo de uma nação que procura retomar a sua identidade. Esta nova forma de arte popular, muitas vezes desdenhada pelo *establishment* literário, difunde uma cultura hegemónica que os Estados Unidos pretendem difundir. Todavia, o filme e a banda desenhada do super-herói impuseram-se no campo da Literatura e do Cinema, ganhando força e implementando-se como forma de entretenimento e cartilha de princípios, apesar da resistência do *establishment* literário. Na atualidade "The superhero genre is tightly defined and defended by its committed readership – often to the exasperation of writers and artists, many whom have proclaimed it to be a worn-out formula from long ago as the 1970s." (*Ibidem*). A figura do herói é importante para a conceptualização e sedimentação da identidade dos povos e, por isso, é utilizada pelo poder político ou por ele destruída, de acordo com os seus interesses. Os heróis nacionais são "flesh and blood of national identities" (Eriksonas, 2004:15) e, por consequência, o heroísmo e a glória de cada herói nacional destinam-se a dar significado à identidade nacional dos povos ou à sua regeneração em épocas de crises de identidade coletiva. Ao herói pode ser atribuída a responsabilidade de transmutar qualquer situação menos afortunada ou favorável num ato heróico rejeitando a trajetória de um vexame que a derrota proporciona. Na sequência deste raciocínio, não podemos deixar de citar Jerome Miller, que na sua obra *The Way of Suffering: A Geography of Crisis*, afirma que "(…) to be a hero on the losing side ways requires the refusal to be broken by one's defeat. One is heroic only if one has the power to convert even the most humiliating circumstances into an occasion for heroic action." (Miller, 1988:97).

Com efeito, os super-heróis americanos da atualidade configuram predicados desta natureza, afigurando-se consentâneos com uma época de crises sucessivas na sociedade

americana que culminaram com o ataque às *Twin Towers*, em 2001. A necessidade de repor a confiança abalada por ações terroristas e intervenções, nem sempre bem-sucedidas, em países beligerantes, esteve na origem da criação de novos heróis nacionais enquanto tentativa de reerguer o orgulho nacional de uma América derrotada que procura reaver o estatuto de nação democraticamente empenhada na defesa da justiça e da igualdade social. A figura do herói popular, tradicional, religioso ou nacional, hoje em dia, não é representativa do ideal de heroísmo tradicional e passa, sobretudo, pelos jogos de consola ou computador, pelo descrédito dos centros de poder económico onde 'heróis e vilões' se digladiam em função das previsões e análises de agências de *rating* habilmente manipuladas, sobrepondo o poder económico a qualquer outra forma de poder.

Numa era de tensões e de busca de respostas para os desencantos causados por uma nova ordem económica e social que se pretende edificar, despromovendo os direitos e identidade própria do ser humano e elevando a indiferença dos números e dos cálculos financeiros à condição de excelência, buscam-se heróis para além da tradição porque, segundo Lynnette Porter, na obra, *Tarnished Heroes, Charming Villains, and Modern Monsters - Science Fiction in Shades of the 21st Century Television*,

> The traditional hero no longer represents the heroic ideal in 21st century western societies. Instead, increasingly gray heroes (…) may represent societies's growing unease with world tensions and the search for answers beyond traditional heroes and the religious or political institutions from which they arose. (Porter, 2010:31)

As respostas que se desejam nesta época de incertezas e tensões não se baseam portanto, nos parâmetros dos heróis tradicionais, mas em novas formas de abordagem onde se procura encontrar novos heróis consentâneos com a atualidade e com as realidades conjunturais e individuais contemporâneas. As 'fantasias' da Idade Média, os heróis gregos, dão lugar a novas configurações de heróis auxiliados por 'novos deuses', que a literatura e o cinema futurizam, retomando algum romantismo dos heróis do passado, porque o ser humano necessita do sonho e o herói propicia-o. *The Lord of the Rings* constitui apenas um dos vários exemplos da produção literária contemporânea que contempla esta abordagem. A Sétima Arte continua a adaptar este tipo de obras de ficção para cinema e a realizar obras cinematográficas que povoam o imaginário do futuro das audiências e *The Lord Of the Rings* constitui um desses exemplos. Porter afirma que:

> Traditional literary heroes, as evidenced in historic epic tales such as Beowulf, Sir Gawain and the Green Knight, or Arthurian legends, eventually became source materials for fantasy (e.g., The Lord of the Rings) stories that capture(d) the popular imagination. (…) These stories and heroes provided escapist adventures, but they also often reflected the underlying reality of readers/audiences' lives projected into a romanticized past or a utopian future. *(Ibidem)*

Romances, contos ou filmes recentes cujas histórias transportam o recetor para utopias futuristas, de que o ser humano necessita, enquanto escape às vicissitudes que vivencia e sonho cuja concretização deseja, remetem para o romantismo dos heróis tradicionais, como acontece com *The Lord of the Rings*.[18] Numa outra ótica de herói, surgem histórias protagonizadas por heróis emergentes da condição do homem comum, mortal, finito, todavia notável na luta pela sobrevivência, no quotidiano. O homem comum 'herói', transcendendo os limites de si próprio, busca a glorificação na sua realização pessoal, como é o caso de *Mrs. Doubtfire*. Deste modo, demonstra que o herói se reconhece no homem comum no combate pela sobrevivência, na batalha pela preservação da sua identidade, na conquista do respeito dos seus concidadãos. O homem comum está em todos nós e todos nos podemos tornar heróis, temos apenas que encontrar as nossas demandas, e procurar, dia a dia, derrotar os nossos demónios, em pequenas batalhas, como defenderam os transcendentalistas americanos, no século XIX, e que pensamos fazer sentido hoje.

A identidade coletiva americana construiu-se a partir do homem comum, aristocrata natural americano, vencedor da luta pela sobrevivência numa terra inóspita e desconhecida, no "small farmer, who had apprenticed himself to servitude long enough to gain his capital independence." (Mosier, 1952:199-200) O cidadão americano acredita, desde longa data, que o homem é capaz de coisas extraordinárias, à semelhança de qualquer herói. O transcendentalismo defende este ponto de vista, conseguindo incutir no coletivo americano a conceção da inusitada força do indivíduo independente, pensador e único, auxiliando a edificar uma nação com uma identidade própria. Uma vez que subscrevemos o ponto de vista

[18] Referenciamos outras abordagens suportadas em 'heróis' emergentes do domínio da tecnologia sobre o homem comum, como os homens-máquina em *Iron Man*, de 2008, de Jon Favreau, ou ciberhibridismo em *Bicentennial Man*, de 1999, de Chris Columbus, com vista a ilustrar a diferença de conceção que assiste ao conceito de herói no contexto sociocultural atual.

de Richard Mosier, expresso em *The American Temper*, acrescentamos a esta reflexão as seguintes palavras do autor que sustentam as nossas afirmações:

> Whitman had caught the vision, and heard the call of average man; so he set out to heed the common call, to speak of those endless identities, of that divine average. The generosity of nature and the largeness of the nation called for some symbol, for some representative of itself. (*Ibidem*)

No século XIX, os transcendentalistas acreditavam na força de caráter do indivíduo e na consciência da sua verdadeira identidade e, combinando a figura do herói com a do homem comum, edificaram o herói identitário, coletivo, da nação americana que Mosier tão bem define.

> The democratic temper of the age, which combined its hero worship with its love of the common man, of the divine average, is the protest of this imaged god, that he should find obstacles out in his path to the realization of his own destiny to the fruition of his own character. The hero is above all else an individualist, dominating by the force of his character a reluctant environment, creating as a result of his work the means of further enlargements, opportunities for the making of more heroes, democratic vistas for the multiplication of the divine average. (*Ibidem*)

A fé no caráter e na experiência do quotidiano do cidadão americano confere-lhe a grandeza e a glória que assiste ao herói americano, homem, mortal, à sua semelhança, diferente da figura ancestral do herói tradicional. Deste modo, o homem comum, iluminado pela sabedoria decorrente da experiência da vida é considerado também o herói americano.

> The faith of the heroic character of man was the great awakening of the romantic age; it was a new evaluation of the self-conscious activity of the mind by which it grew enlightened, and from whose enlightenment the symbol of the transcendental education was to grow. (*op.cit.*,204)

O pensamento americano modelado na grandeza do herói, homem comum, deixou as suas marcas na Literatura e tem exercido, de forma recorrente, influência na criação literária de períodos posteriores nas quais os escritores têm disseminado esta conceção de herói, que continua a ser invocada. O homem comum pode protagonizar heroicidades ao longo da sua

vida, nas lutas pela edificação da sua identidade individual, como se verifica nas obras de Melville, Steinback, Guest ou Proulx. Os Estados Unidos coabitam com os dois modelos de herói e retomam de modo recorrente as gestas de Homero ou de Robin Wood, sobretudo no Cinema, mas destaca, também a transcendência que assiste ao homem comum na labuta da sua vida quotidiana. Do mesmo modo, constroem a figura do super-homem, meio homem, meio deus, defensor e repositário da justiça e da igualdade social.

A personagem e/ou o protagonista que a narrativa literária e fílmica americana integra, é, com frequência, edificada no âmbito das características do super-herói sustentado numa subcultura marcadamente urbana. O 'herói' homem comum surge a par do protagonismo do super-herói, ambos disseminando uma cultura que facilita a interiorização e reposição de um conceito de invencibilidade que os Estados Unidos procuram manter, revelando-se complementares e importantes para a divulgação e inculcação dos valores e princípios de uma América hegemónica.

Numa outra vertente, o *short story* americano contribui para a elevação da condição de homem comum, para a denúncia do preconceito, do ostracismo e da solidão humana, através de personagens complexas, à semelhança de Ennis, em "Brokeback Mountain". Numa dicotomia de opostos, o *short story* americano continua a recomendar-se pelos conteúdos que encerram visões do mundo atual em que a individualidade se questiona enquanto afirmação identitária singular e com direitos de realização pessoal e o seu reconhecimento se torna cada vez mais premente. O romance, menos breve e imediatista, pela maior extensão do discurso, dá, por vezes, relevo a uma maior dimensão interiorior da personagem que, nem sempre, é identificável enquanto herói, na aceção tradicional, pois pode não representar os padrões morais e ideológicos do contexto sociocultural em que se insere.

O protagonista pode não agir como herói, apesar de desempenhar um papel importante no enredo, pode integrar um grupo familiar em que interage com outras personagens em evidência, agir em situação de crise ou disfunção e pode transformar-se em herói durante o percurso de caminhos sinuosos da sua vida quotidiana, após alcançar o (re)encontro consigo próprio.

A identificação de uma personagem, enquanto protagonista, herói, vilão, depende não só dos seus feitos e ações, mas também de evidências como: particularidades fisionómicas, caráter e personalidade, vestuário, elementos esclarecedores do estado psicológico, estados de espírito e humores, entre outras características, mais ou menos pormenorizadas, mais ou

menos enriquecidas, dependendo dos papéis que desempenham e do relevo que o escritor lhes atribui. A descrição das personagens é colocada em determinadas fases da narração, sendo-lhes atribuído um nome que as identifica, assumindo cada autor uma forma *sui generis* de as criar, não perdendo de vista 'normas'/'princípios'. Aguiar e Silva evidencia a importância do nome atribuído à personagem desvelada no início da narração sustentando que,

> O retrato do protagonista situa-se quase sempre nas páginas iniciais (…). O nome é um elemento importante na caracterização da personagem. (…). O nome da personagem funciona frequentemente como um indício, como se a relação entre o significante (nome) e o significado (conteúdo psicológico, ideológico, etc.) da personagem fosse motivada intrinsecamente. (Silva, 1994:704-705).

Enunciados alguns pontos de vista de Aguiar e Silva, acresce referir outras premissas que distinguem a personagem de outros elementos constituintes da narrativa, realçando que esta pode apresentar-se estática, isto é, sem evolução, ser plana (não altera o comportamento durante toda a narrativa), mantendo a mesma atitude e tipo de atuação, apresentando-se quase personagem-tipo, sem estranhezas, ou redonda (modelada, contraditória, complexa) mais coincidente com o ser humano real, com as suas paixões e raivas, defeitos e qualidades e/ou conflitos interiores. No seguimento de uma reflexão sobre as personagens, destaca-se a relevância do seu papel no romance, por elas povoado, imprimindo-lhe uma dinâmica que 'conduz' e convida o leitor a compreendê-la, a interpretá-la, a persegui-la e a encontrar o desfecho da sua caminhada, acompanhando-a, como se fosse parte integrante da história que a personagem protagoniza ou do circuito de ação percorrido em torno da personagem principal. Em último lugar, o vocabulário utilizado na sua descrição ou na ação deve ser consistente com a classe social e educação que representa, no intuito de materializar uma verosimilhança sustentada com a realidade.

Alguns autores acreditam que a narração na primeira pessoa aproxima o leitor de uma confidência, imprime singularidade à personagem, pode apelar à consciência como afirma David Lodge, em *A Consciência e o Romance:* "A narração no presente e na primeira pessoa é usada em certos tipos de ficção baseados na corrente da consciência, onde é denominada monólogo interior, como em Joyce ou Woolf." (Lodge, 2009:43). A narração de primeira pessoa não ocorre nas obras em análise. No entanto, entendemos que as autoras convidam à confidência e ao intimismo pela forma como colocam no narrador a interpretação da

personagem, não deixando de destacar as questões da consciência como causa maior, como veremos mais adiante, razão que remeteu para a conceção enunciada.

Ainda no âmbito das personagens, retomando a categoria literária do romance, distinguimos a importância do papel do narrador, pelo estatuto que lhe é atribuído, cujas funções significativas na estrutura e no processo do texto narrativo, cumprem, entre outros papéis, a tarefa de identificar a singularidade da personagem, tanto pelos elementos extrínsecos que lhe são atribuídos, como o vestuário, como pelos fatores intrínsecos que remetem o leitor para a interioridade da mesma. O narrador constitui uma personagem particular pelo seu estatuto e funções na narrativa e, também, na organização do texto, o que não implica que se identifique com o autor da obra/autor textual, não se podendo confundir com ele uma vez que a figuração que lhe é intrínseca lhe atribui uma condição fictícia. O narrador pode não se identificar com o autor, pode não ser o autor, na medida em que o discurso narrativo é o resultado de uma criação ficcional intertextual autónoma que encerra um processo mimético e diegético. Todavia, a opção por um narrador omnisciente não é alheia ao romance, onde cabe a construção variável do narrador, dependendo dos propósitos do autor e da sua escolha individual.

O narrador pode ser, por conseguinte, omnisciente, de primeira pessoa, podendo relatar a sua própria história ou pode ser um narrador de terceira pessoa distanciando-se das personagens, mas conhecendo a sua história, os seus conflitos, as suas angústias, os seus prazeres. O narrador heterodiegético não participa na ação, o narrador autodiegético materializa a personagem principal, enquanto o narrador homodiegético pode ser uma personagem secundária, não a personagem principal. Salientamos ainda, o narrador de focalização interna, aquele que adota o ponto de vista de uma personagem, o narrador de focalização externa, apenas observador. A focalização interna manifesta-se ao nível do enunciado e concretiza-se pela referência direta à visão e ao movimento da personagem no cinema.

O narrador exerce uma função de mediação, colocando o leitor a par dos contextos, dos espaços, dos tempos, da interioridade das personagens e das suas histórias. O narrador é um emissor que facilita a comunicação entre a obra literária e o leitor é parte integrante da construção autoral, o que estabelece e faculta uma melhor comunicação da obra com o leitor evidencia-se na narrativa de terceira pessoa, na qual o narrador desempenha uma função de interlocutor entre a personagem e o recetor, mas de forma objetiva, sem colocar no discurso

opiniões, juízos de valor ou confidências. Nesta situação, o narrador situa a personagem, apresenta-a, percorre com ela o seu caminho, à semelhança da máquina de filmar. "A narrativa na terceira pessoa é impessoal e objectiva, sem vestígios de *pessoa* autoral, de um «eu» que faz confidências." (Lodge 2009:61) O narrador de terceira pessoa é pois, em tudo oposto ao narrador omnisciente que perscruta e expressa toda a interioridade da personagem, demonstrando tudo saber dela.

Entre o escritor e o narrador estabelece-se uma teia de relações complexa que devido ao uso da mesma linguagem verbal, não raras vezes, confunde o leitor que não consegue diferenciar um de outro. De facto, o autor delega excertos da narrativa ao narrador não deixando este de expressar os 'olhares' e os pontos de vista do seu criador, figurando microuniversos similares à realidade que endereçam para o desejo de despertar os sentidos e o imaginário, para que que o leitor possa criar as suas próprias imagens que a natureza abstrata das palavras repletas de significado permite concretizar. Ao fazê-lo, o autor procura aproximar, criar uma intimidade maior entre a obra e o leitor, em vários graus de aproximação, consoante os propósitos do seu trabalho. No entanto, a narrativa não contempla apenas o narrador elegendo as personagens para o protagonismo da ação, cabendo-lhes uma função de aproximação e intimismo com o leitor, por via comunicativa dialogante, em interação com outras personagens ou desvendando o seu pensamento interior. O recurso ao monólogo interior na narração omnisciente confere à personagem um estatuto introspetivo e reflexivo, o 'olhar' para dentro, um olhar

> (…) de fora para dentro do pensamento expresso para o não expresso, da superfície para o fundo.
>
> Um dos factores cruciais desta transferência da ênfase na ficção literária é sem dúvida o desenvolvimento da psicanálise, em especial do trabalho de Freud e, embora menor, do de Jung. (*op.cit*.,64)

Este tipo de abordagem cuja convicção se encontra no facto da realidade residir na perceção individual do mundo, está expresso, por exemplo, no romance de Virginia Woolf, *To the Lighthouse* (1927) em que o romance se instala nas mentes das personagens, nos dramas da perceção e consciência de si mesmos e dos outros, nas suas emoções, pensamentos e memórias, no fosso que separa o que somos do mundo em que nos relacionamos. Mais

recentemente, a narrativa centra-se, cada vez mais, em abordagens que privilegiam a consciência individual e as contradições inerentes à própria natureza humana. Na citação da obra de David Lodge, que destacamos, interessa-nos lembrar o realce, cada vez mais evidente da representação dos mundos mentais do consciente e do inconsciente do ser humano, abordagem que se direciona para as contradições do homem comum, cuja representação consideramos cada vez mais atual. Na opinião de Lodge:

> (…) à medida que entramos na era moderna, a ênfase recai cada vez mais na construção do real dentro da consciência do indivíduo, na dificuldade de representação destes dois mundos mentais distintos, na distorção da consciência por influência do inconsciente, e nos limites da compreensão humana. (*op.cit*., 56)

O mundo mental e o real, por influência do inconsciente, revelam-se no consciente, por vezes, de forma contraditória e conturbada, levando a uma construção individual complexa, o que constitui um desafio aos escritores. A criação da obra literária, embora ficção da realidade, não deixa de expressar a trajetória interior do ser humano, inquieta e antinómica, patenteando sentimentos, pensamentos e emoções individuais. Henry James (1843-1916) é um exemplo emblemático da transição para a ficção moderna que se direciona para as questões da consciência, palavra-chave na sua crítica de ficção.

A partir de 1949, autores como Evelyn Waugh, Graaham Green, George Orwell, Anthony Powell retomam a narração objetiva do mundo exterior. Todavia, "Os romances escritos na primeira pessoa continuam a ocupar muitos quartos na casa da ficção ao longo de todo o século XX. Tem-se, na verdade, a impressão de que este foi o modo narrativo dominante na ficção literária das últimas décadas." (*op.cit.*,62) Lodge tece considerações sobre o romance modernista destacando o recurso à manifestação extensa dos pensamentos e emoções, afirmando que o narrador assegura essa revelação com frequência, após os diálogos entre as personagens. Segundo o autor,

> No romance modernista o diálogo é seguido por uma extensa, intrincada e densa exposição dos pensamentos privados e dos sentimentos do falante ou do ouvinte que pode durar um parágrafo ou até páginas, antes de chegarmos ao próximo discurso directo. (*op.cit*.,70)

Um conceito individualista da vida humana está presente neste tipo de abordagem que Lodge explicita. A memória, a associação de ideias, as emoções e as suas causas, a consciência de si mesmo adquirem neste tipo de romance, uma enorme importância. A privacidade e o silêncio, o desconhecimento do pensamento individual de terceiros, desafiam a investigação. Os romances desenvolvem a sua trama em volta da diferença entre a aparência e a realidade ou em torno do caminho da inocência para a vivência, a experiência de vida.

Neste trabalho, não tecemos considerações sobre o percurso histórico de abordagens literárias intimistas, votadas à exclusiva revelação do sensível. No entanto, parece-nos de realçar a importância deste tipo de abordagem que ora se omite, ora se retoma, demonstrando a necessidade da representação interior e contraditória da alma humana.

Dos anos 1960 aos anos 1990, período em que se inserem as obras em análise, a palavra de ordem passou sucessivamente da política para o sexo, do sexo para o dinheiro e do dinheiro para a terapia. Há, na sociedade atual, um quase flagelo depressivo que leva a refletir e a ficcionar sobre a interioridade individual, num contributo à descoberta das causas de instabilidade individual e à destrinça dos caminhos a percorrer para o reencontro de equilíbrios. A criação literária reflete as tendências das épocas em que é escrita. Enquanto ato comunicativo, o romance estabelece com o leitor uma espécie de diálogo confidente que se apropria, expressa e, por vezes, questiona uma realidade económica, política e sociocultural, através de processos de mimese e diegese. Este ato comunicativo facilita a identificação das problemáticas abordadas pela verosimilhança com a realidade o que pode induzir a uma reflexão que é a consequência, também, de uma possível identificação pessoal do recetor com a personagem e as suas vivências e problemas, como já foi referido.

A análise literária não se confina à personagem, ao conhecimento das suas características próprias. Para compreender e interpretar uma obra literária não basta analisar a(s) personagem(ns), é necessária a apreensão da construção de uma sequência lógica de acontecimentos, encetar um processo de leitura, interpretar a visão do mundo do autor e do leitor, a dimensão dinâmica e metamorfósica da narrativa. É necessário observar, também a forma, a estrutura, as características do discurso, entre outros aspetos. Uma posição própria sobre o caminho de análise a seguir leva-nos à reflexão sobre uma dicotomia conceptual, defendida pelos formalistas russos, assente em dois planos de sequência de acontecimentos comunicada ao recetor: a fábula, as relações cronológicas e causais e a intriga, a apresentação da sequência de eventos através de uma construção estética definida, esquematizada. Uma

ponderação sobre o discurso ajuda a compreender que este envolve um autor e um leitor, uma estrutura verbal onde são utilizadas todas as formas pessoais do verbo, na primeira e na terceira pessoa, independentemente da história narrada. Os principais tempos utilizados são o presente, o pretérito perfeito e o futuro. No processo de *telling* (diegese), o de contar uma história constituída por uma sequência causal e temporal de acontecimentos que se relacionam entre si, o discurso apresenta-se como a forma, o modo de contar essa história que encerra uma determinada estrutura textual.

A descrição no romance não deixa de ser, de igual modo, significativa pois destina-se a apresentar o real ficcionado que, expresso pelo narrador, através de uma enorme liberdade de sintaxe, causa uma suspensão no avanço da história, do texto que a relata. A descrição esclarece o leitor mantendo uma relação com os acontecimentos da história (elementos da diegese), criando ambiências de maior proximidade clarificadoras e intimistas, convocando o leitor a 'participar' nos acontecimentos, a compreender e interpretar as personagens e os seus atos e comportamentos. No que respeita ao fenómeno temporal, a diegese, enquanto sucessão de acontecimentos, pode encerrar o passado, o presente e o futuro, num plano temporal que abarca dois tempos: o tempo da história relatada e o do discurso narrativo. A manipulação do tempo em que o narrador pode, por exemplo, assegurar paralelismos temporais de ação, isto é, a apresentação de duas ações temporalmente simultâneas que descreve de forma alternada, imprime à obra a ilusão de uma realidade de acontecimentos simultâneos que a dinâmica temporal dicotómica facilita. A deslocação espacial, a par do relato ou ação paralela, simulando um mesmo tempo de ação, pode anular o tempo, imobilizá-lo-o, colocando o leitor perante uma ilusão porque, na realidade, o tempo não pára, modifica-se. Com esta opção de narração reconhece-se a diferença entre tempo real e do discurso (Ingarden). Numa outra perspetiva, salientamos que, das palavras (símbolos abstratos) lidas emergem construções imaginárias, por vezes impossíveis de organização no tempo quando expressam o pensamento individual que corre desordenado, entre o passado e o presente. O romance psicológico, suportado no monólogo interior, constitui em exemplo do que acaba de ser referido. Em apenas duas constatações da manipulação do tempo que a narrativa literária manifesta, compreendemos a complexidade da temporalidade literária (*telling*) diferente da temporalidade que o cinema mostra (*showing*) e sobre a qual nos debruçaremos mais adiante. Não constitui objetivo deste trabalho, o estudo exaustivo da temporalidade literária e tudo o

que pode implicar, porém a abordagem apresentada procura esclarecer algumas questões que facilitam a análise das obras.

Não menos importante, a focalização merece ser destacada, enquanto elemento fundamental na construção da diegese literária e fílmica, uma vez que, na narrativa literária, ela encerra as relações entre o narrador, o universo diegético e o leitor, bem como o ponto de vista do autor em relação ao universo que narra na respetiva obra, constituindo um fator de grande importância na produção do texto narrativo, o mesmo acontecendo com o universo diegético fílmico e com o espectador.

O romance encerra um processo narrativo discursivo metamorfósico de *showing* e *telling* do qual transcorre uma estruturação assente em múltiplas escolhas, etapas e procedimentos que o caraterizam enquanto categoria literária de enorme implementação e importância, que tem sido alvo de variados estudos e reflexões, criando controvérsias e divergências, mas que tem, de modo similar, contribuído, através da representação do mundo sociocultural, para a compreensão e interpretação da realidade que ficciona. O romance constitui um 'olhar' sobre o mundo que, através de um ponto de vista do escritor, oferece ao leitor a possibilidade de recriar a visão do 'mundo' que lhe é apresentada, de acordo com o seu próprio 'olhar' subjetivo e o seu ponto de vista, fruto da sua experiência pessoal e da observação do 'outro'. O reforço desta constatação prende-se com a abordagem que se pretende e que se direciona para este pressuposto.

A observação de realidades socioculturais, por vezes problemáticas, da sociedade americana, nas suas conflitualidades e contradições, continua a estar expressa em narrativas literárias e fílmicas, dando um contributo para a compreensão da época atual. O romance e o conto americano têm oferecido ao mundo a grandeza da criação literária, o testemunho da capacidade transcendente de imortalização do homem, da sua experiência de vida e da sua interioridade. A literatura americana revela-se um repositório eloquente da vivência e das emoções e sentires do cidadão comum americano, solitário e aventureiro nas suas caminhadas para o conhecimento do mundo, de si e do outro. Segundo Pearlman,

> It is a commonplace in criticism to define American literature, in short story or novel form, as the chronicle of the solitary hero, of man alone, man against society, man as individual, endlessly testing his strength and durability against his own resources on a mythic, adventurous journey to epiphany and knowledge. (Pearlman, 1989:1)

À semelhança da opinião de Mickey Pearlman, em *American Women Writing Fiction – Memory,* I*dentity, Family, Space*, sobre a definição de literatura americana, entendemo-la como o testemunho do percurso do herói solitário, do homem comum numa caminhada, por vezes em oposição à sociedade, para o encontro com a sua identidade e os valores da democracia e da liberdade, que se manifesta numa aventura quase mítica.

A literatura americana detém uma história literária imensa, rica e multifacetada que transfigura o espaço aberto do seu vasto território em local de aventuras de heróis em lugares onde cabem protagonistas injustiçados, personagens que não se deixam sucumbir aos vilões e se colocam acima da mesquinhez do poder, vencendo os obstáculos que se lhes deparam. A narrativa literária americana expressa, do mesmo modo, o entrecruzamento entre as múltiplas raças e culturas, que coexistem na sociedade americana e que são decorrentes do fenómeno migratório. A literatura americana é, também, o palco das fugas aos demónios interiores do homem, à sua angústia, às suas instabilidades e inseguranças, às pressões políticas e sociais, às opressões e conflitos familiares, como afirma Pearlman:

> American literature (…) is about escape, escape from perceived or real evil (Hawthorne), from intellectual anguish (Bellow), from debilitating effects of social, political, and religious forces (Dreiser, Mailer, Malamud), from the castrating parental figure (Washington Irving, Roth), or from psychological disorder (Melville), (…) from time that entraps you (Faulkner) or that is amorphous and free-flowing (Twain). *(Ibidem*)

O estudo da produção literária americana não cabe neste trabalho, que está direcionado apenas para duas das suas obras. Porém, as referências a outras obras literárias faz-nos sentido, porque se trata de um trabalho na área da literatura americana e tem como objetivo constatar influências de obras de outros autores, uma vez que os autores/escritores de épocas anteriores influenciam escritores de tempos mais recentes.

O facto de analisarmos obras literárias publicadas nos anos 1976, 1987 e 1997, leva-nos a debruçarmo-nos sobre a literatura inglesa e americana das referidas décadas, nomeadamente a literatura autoral feminina, que constitui o universo de autores da nossa escolha. Tomamos, também, como referência algumas figuras da literatura americana e inglesa, por considerarmos importantes para alicerçar melhor algumas das nossas opções de análise.

A década de 1970 caracterizou-se pela diminuição dos movimentos de contestação social e pela reposição do conservadorismo dos governos de Nixon e Carter. Nesta década refletiu-se sobre o período histórico e sociocultural anterior, sobre a experiência dos cidadãos na rua, desfraldando as bandeiras do descontentamento e da rebeldia juvenil. As transformações operadas nas artes, nomeadamente na Literatura, sedimentaram-se nesta época. Autores como o poeta confessional Robert Lowell não dispensaram a herança da expressão da experiência da vida quotidiana e da inquietude do espírito de Whitman, Thoreau e Emerson, deixando obras como *For John Berryman* (1977). Na década de 1980, assistiu-se a uma expansão da produção literária em que se destacaram, entre outros, autores como Raymond Carver e Philip Roth.[19]

O universo literário está repleto de autores do sexo masculino, cabendo às mulheres uma fatia menor desse universo, facto que não diminui a qualidade da sua criação literária. Margaret Fuller, constitui um exemplo de luta pela causa das mulheres, pelo seu direito a um espaço quantas vezes negado por escritores e críticos da sua época. Esta autora destacou-se no universo literário americano do século XIX, de marcada supremacia masculina. Por se tratar de uma escritora do sexo feminino, que se distinguiu no seu tempo e continua a ser uma referência na literatura americana, merece o nosso destaque. Margaret Fuller reclamou os direitos das mulheres numa época de resistência à transformação do *status* tradicional feminino. A sua obra *Woman in the Nineteenth Century* (1845) é disso prova.

A Literatura contribui para o caminhar entre os escolhos, na perspetiva da descoberta do novo reinventado, no futuro e no diferente, opções que a escritora americana, Ursula K. Le Guin persegue, endereçando a sua obra para a ficção científica e a fantasia destinada, com frequência, ao universo infantil, enquanto Sylvia Plath se direciona para a revelação da

[19] Raymond Carver evidenciou uma sensibilidade pós-modernista, destacando a herança do conto de Anderson e de Hemingway, que usam como temas recorrentes as desilusões e as frustrações causadas pelas experiências do quotidiano, enquanto Philip Roth e Henry Miller abordam questões relacionadas com a sexualidade, razões que nos levam a evocar estes autores, uma vez que Proulx aborda esta questão em "Brokeback Mountain". Proulx retoma a audácia de abordagens sem preconceitos dos escritores referenciados, destacando a sexualidade 'marginal', a homossexualidade, que continua a ser tabu numa sociedade democrática, direcionando, porém o seu conto para uma abordagem que convida à reflexão sobre o preconceito e o medo. Não queremos deixar de salientar que, entre as décadas de 1970 e 1980, o *short story* retomou a tradição do conto de Hawthorne, Melville, Hemingway, James, o que vem sustentar a credibilidade e a preferência desta categoria literária.

interioridade.[20] A literatura americana escrita por mulheres defrontou-se com o inquestionável prestígio autoral masculino, questionando-se a abordagem feminina do chamado *open space* e da fuga ou mesmo a problemática da identidade, uma vez que a identidade feminina não era reconhecida enquanto pertença individual, mas associada às funções de mãe, esposa e filha. Nesta perspetiva, tem sido difícil conceber a sua capacidade de escrita autónoma e criativa. Todavia, a sua perceção do mundo e as suas vivências, necessariamente diferentes das dos seus pares do sexo masculino, apresentam novas visões das relações interpessoais consubstanciadas em diferentes emoções e sentires dos homens e das mulheres. Citando de novo Pearlman, procuramos fundamentar o nosso ponto de vista sobre o contributo das mulheres para o enriquecimento da literatura americana, na medida em que,

> They are caught, repeatedly, in the double bind of the female, responsible for both the trivia and the significant emotional memorabilia that link the experience of family members, thereby providing an environment for identity, and, at the same time, denied both the opportunity and the initiative for identity independent of those very links or the means to escape from the memories they helped to create. (Pearlman, 1989:3)

A experiência da sua vida quotidiana de mães e donas de casa confere-lhes uma sabedoria inestimável e um papel de enorme importância na sociedade no campo afetivo, apesar de confinadas, durante muito tempo, a desempenhar tarefas consideradas menores. As mulheres, as mães, contribuem para o processo de identificação identitária dos membros da família. Esta experiência *suis generis* confere às mulheres uma sabedoria e uma sensibilidade que lhes concede a qualidade que a criação literária exige. Apesar do preconceito sociocultural que as persegue, as mulheres americanas souberam transpor para a narrativa literária as memórias da sua própria experiência individual, familiar e sociocultural e afirmar-se neste campo das artes.

[20] O destaque para estas duas autoras decorre da constatação de alguma similaridade com Fine e Guest na abordagem do imaginário infantil e na autobiografia que embora não se verifique em *Ordinary People*, não deixa de se assemelhar pela revelação da interioridade individual.

Muitas escritoras se têm debruçado sobre as questões da identidade, as angústias de experiências familiares de subjugação e subserviência, as realidades socioculturais e os homens que as oprimem, em ficções reveladoras do seu 'olhar' particular e distinto, o que as remete para um lugar de destaque, em oposição ao insignificante espaço literário que lhes foi atribuído durante muito tempo, numa demonstração do direito à igualdade.[21]

Judith Guest e Annie Proulx, autoras respetivamente, das obras *Ordinary People* e "Brokeback Mountain", que vamos analisar no Capítulo IV e que retomaremos no Capítulo VI a propósito dos respetivos protagonistas, a par de várias das autoras referidas, mergulham nas mentes dos seus protagonistas e nas problemáticas da família, à semelhança de Susan Schaeffer, no universo da classe média americana de Alison Lurie, no paradoxo das relações humanas de Joan Didion, razão pela qual procuramos estabelecer paralelos de abordagem feminina que evidenciam a importância das suas obras no universo literário americano.

Um estilo próprio destaca as escritoras das décadas objeto do nosso estudo, pela forma como expressam, nas suas obras, as suas visões do mundo, sobretudo da sociedade americana, as mudanças de papel de género e a irrequietude que essa metamorfose motiva, à semelhança das autoras das obras em análise, razão pela qual as salientamos.

As escritoras americanas, em geral, conhecedoras da importância do seu desempenho no campo da narrativa literária, demonstram a consciência da sua vulnerabilidade num campo que lhes tem sido hostil. Todavia, o seu papel crucial no seio da família e a importância que lhes tem sido negada, dotam-nas de uma experiência de vida e de um conhecimento específicos, política, educacional e socioculturalmente pertinentes, o que faz delas representantes de uma visão feminina que contribui para complementar uma visão sociocultural marcadamente masculina, na tradição literária. A transformação que se tem vindo a operar na família, provoca inseguranças e embaraços que colocam questões sobre os papéis dos seus membros, do homem e da mulher no seio de uma família e das famílias, em geral e na sociedade. O universo conceptual feminino das escritoras referenciadas, no que respeita ao indivíduo e à família, dão um contributo para a compreensão das mudanças

[21] Autoras como Adrienne Richer, Gail Godwin, Isabel Archer, Jayne Anne Philips, Joyce Carol Oates, Louise Erdrich, Mary Lee Settle, Tony Cade Bambara constituem apenas algumas das muitas escritoras da literatura americana do século XX, contemporâneas de Judith Guest e de Annie Proulx. De entre as autoras citadas, evidenciamos Adrienne Richer e Isabel Archer que retratam a figura masculina remetendo-nos para Proulx e Guest, enquanto Mary Gordon nos remete para a união da família convencional e para as relações afetivas.

socioculturais que se operaram, ao nível individual, com repercussões na família, sobretudo na década de 1980. A literatura autoral feminina constitui uma enorme mais-valia para a compreensão deste fenómeno num universo literário que deixou de ser o abrigo do herói solitário para passar a ser um universo que reflete uma sociedade fraturada e multifacetada na qual o ser humano se confronta com uma interioridade profusa de perplexidade, inseguranças e contradições.

> American Literature is no longer the refuge of the solitary hero. Like the society that it mirrors, it is in 1988, a far richer, many-faceted explication of a complicated and diverse group of people – racially, culturally, and ethnically comingled and interwoven and, at the same time, fractured, fractious, and dichotomous. (*op.cit*.,6)

De facto, constata-se que, a par da expressão do herói solitário que a literatura americana contempla, esta forma de arte expressa e representa uma sociedade multifacetada, um enorme grupo sociocultural e etnicamente complexo, fracionado e dicotómico. As autoras referidas desvendam, nas suas obras, uma multiplicidade de experiências e abordagens que refletem as suas vivências femininas e, por conseguinte, diferentes, razão pela qual contribuem para o enriquecimento do universo literário americano, num país multicultural que abarca credos, culturas e comportamentos diversos. Um quotidiano de realidades multiculturais, em que se partilha, com os imigrantes, o desejo de realização do sonho de bem-estar, integra, também as problemáticas subjacentes às dificuldades que a imigração enfrenta, salientando-se que a integração social daqueles que ambicionam um lugar consentâneo com a América consubstanciada no sonho de bem-estar e felicidade, nem sempre se confirma. A este propósito, salientamos a precariedade da situação da imigrante mexicana, Amelia, personagem de relevo no filme *Babel*, que vamos analisar no Capítulo V.

Após esta breve abordagem sobre a literatura americana, constatamos que a herança transcendentalista americana de Emerson, Whitman e Thoreau suportada no apelo à rebelião contra os 'opressores' da mente e no conhecimento feito de experiência vivida, em que o homem livre se sobrepõe ao mundo, se reflete na escrita literária de gerações *a posteriori*. De igual modo, o tema da liberdade individual, central nas obras de Hawthorne e Melville, e o simbolismo entre luz e escuridão, em que a intenção psicológica se destaca, numa época em que a psicologia ainda não era conhecida como tal, é retomada em períodos posteriores. A crença de Hawthorne no ser humano e a consciência das suas contradições e do seu íntimo,

uma visão crítica do sistema instituído e os apelos à libertação, os desvios causados pelo poder e as consequências que daí advêm, as angústias dos transviados, a busca incessante de um sentido para a vida e a recusa da alienação de Melville, voltam a ser retomados nas décadas 1970, 1980, 1990 e na atualidade.

Na literatura americana verificam-se múltiplas abordagens, quer no romance, quer no conto, que ora evocam os grandes mestres da narrativa literária, ora se aventuram em novas experiências, trazendo ao campo da narrativa literária a excelência que a transforma numa das mais importantes formas de arte. No entanto, devido às suas características específicas, a Literatura é cobiçada pelo poder político, porque pode ser manipulada, o que tem criado constrangimentos, colocando-se alguns riscos numa produção literária que se quer enriquecedora do homem, apelativa à reflexão coletiva e individual e forte no contributo para a descoberta da identidade individual. Muitas das novas criações literárias continuam a pautar-se pela emancipação do ato criativo e a assegurar a importância sociocultural da Literatura.

A análise do romance inglês *Madame Doutfire*, contemplada neste trabalho, por ficcionar uma problemática universal sustentada na conflitualidade conjugal e na instabilidade da família, remete para o panorama literário britânico, cuja abordagem pretende situar a autora e a respetiva obra num universo literário que se plasma na criação autoral feminina, numa época que a desprestigiava, considerando-a narrativa literária fútil e de menor qualidade, num panorama literário liderado por autores de sexo masculino, à semelhança do universo da literatura americana. Porém constatamos que, na história da literatura inglesa se distingue a obra literária de autoria feminina, sobretudo a partir do século XIX. Jane Austen, com a obra *Pride and Prejudice* (1813). Charlotte Brontë, com *Jane Ayre* (1847), Virginia Woolf, com *To the Lighthouse* (1927) constituem apenas três referências significativas da literatura autoral feminina inglesa que integram o espólio da literatura mundial.

Nos anos 1980, a política conservadora de Margaret Thatcher não foi particularmente benevolente com as mulheres, segundo a opinião de Jill Franks, em *British and Irish Women Writers and the Women's Movemenet: Six Literary Voices of Their Times.* De acordo com as suaspalavras, "In the 1980s, Margaret Thatcher's two terms as Prime Minister ushered in a socially conservative era that was not kind to feminism." (Franks, 2013:14), opinião corroborada por Paula Fieldman, em *Romantic Women Writers: Voices and Countervoices*, "(…) in the late 1980s, most of the important women Romantics continued to be overlooked."

(Fieldman, 1995:3). Em consequência da política da referida estadista, o universo literário romântico feminino continuou a ser negligenciado na Grã-Bretanha. Apesar de uma política conservadora, pautada pela ausência de proteção à literatura autoral feminina, muitas escritoras contribuíram para influenciar o panorama literário inglês, como é o caso de Margaret Drabble, em *The Radiant Way* (1987), Angel Carter, em *Black Venus* (1985) e *Wise Children* (1995)), Jackie Collins, em *Rock Star* (1988), *Hollywood Kids* (1994), *Letthal Seduction* (2000), J. (Joanne) K. Rowling e a série *Harry Potter*, a par de Anne Fine, com *Madame Doubtfire* (1987).

À semelhança de outras escritoras inglesas, Anne Fine desvenda, no seu universo criativo, a sua experiência familiar, escrevendo, sobretudo para crianças e jovens. A escrita feminina inglesa, à semelhança da americana, numa universalidade que a literatura compreende, endereçam o romance e o conto para a evocação da sede de saber, conhecer, refletir sobre o ser humano, o que o envolve, o motiva ou desencanta ou o transporta para um imaginário que o catapulta para o sonho, para a vontade de vencer as vicissitudes e caminhar em frente. A narrativa literária encerra um ato criativo comunicativo único que perscruta e alimenta o 'Eu' e facilita a compreensão do outro. O estilo, a estrutura, a forma imprimem-lhe uma subjetividade que distingue o ato criativo, pelo uso da palavra escrita, das outras formas de arte e propicia a recriação do imaginário ficcional que lhe assiste.

1.2 Narrativa Cinematográfica – O Poder Icónico da Imagem

Parafraseando as palavras de Deborah Cartmelll citadas no início deste capítulo, referenciando que, por entre diálogos e universos adaptados, o Cinema e a Literatura estabelecem relações intertextuais, não só entre ambos, mas também com a sociedade e a cultura, e, depois de termos ponderado sobre a narrativa literária, é nosso propósito falar da arte literária e cinematográfica enquanto representações do mundo, que iremos abordar, em seguida, sobre a narrativa cinematográfica.[22]

[22] Desde o início do cinema que teóricos e realizadores têm procurado compreender a Sétima Arte e a sua linguagem, mas a análise cinematográfica remonta à década de 1960, segundo David Bordwell que, em *Narration in the Fiction Film*, afirma: "A (…) film theory before 1960 possesses a theory of narration, it is drawn from the mimetic tradition." (Bordwell, 1985:9)

A arte fílmica, na sua história recente, tem características próprias pela forma como retém e eterniza a memória do momento na imagem em movimento, que o ecrã veicula. André Bazin, em *O que é o Cinema*, afirma que "A memória é o mais fiel dos filmes, (…). Mas quem não vê a diferença entre a recordação e esta imagem objectiva que o eterniza eternamente." (Bazin, 1992:41) Jacques Aumont, em *A Análise do Filme*, considera

> (…) o filme como obra artística, susceptível de engendrar um *texto* (análise textual) que fundamenta os seus significados em estruturas narrativas (análise narratológica) e em dados visuais e sonoros (análise icónica), produzindo um efeito particular no espectador (análise psicanalítica). (Aumont, 2004:10).

Nas citações destes dois teóricos do cinema, encontramos algumas das premissas que fazem com que o cinema seja uma arte narrativa e um instrumento que fixa e perpetua a memória da vivência do quotidiano, do pensamento do ser humano e da sua cultura, apresentando semelhanças com a arte literária pela sua narratividade, expressando a capacidade do ser humano de contar e escrever, decorrente do seu 'olhar' sobre o mundo e os homens, pese embora o facto de Literatura e Cinema se expressarem em linguagens próprias.

A Sétima Arte transmite uma mensagem que é difundida por uma linguagem singular e, portanto, distinta das outras artes. Graeme Turner, em *Cinema como Prática Social*, afirma que "Eisenstein foi notável por sua tentativa de entender a linguagem do cinema" (Turner, 1997:38), enquanto forma expressiva de elaborar um enunciado utilizando imagens do mundo real que se transformam em arte, ao criar um mundo próprio, figurado e verosímil. O Cinema, num ato criativo, transforma o real, representa-o ficcionando-o no filme e atribui-lhe uma dimensão artística que tem como um dos seus principais objetivos comunicar com o espectador, através de uma linguagem icónica, augurando o prazer que as imagens lhe podem proporcionar. A arte fílmica implica, por conseguinte, a recriação do real, numa capacidade de figuração crível, proporcionando ao espectador a ilusão da realidade através do som e da imagem colorida ou a preto e branco que se move, refletindo o ponto de vista do seu autor, através da forma e do conteúdo que integra. Cineastas e críticos de cinema vêm na Sétima

Arte um instrumento de transformação do real. O formalismo russo coloca em oposição realismo e arte, considerando a realidade ficcionada no ecrã vulgar e elegendo a forma, por oposição, o que torna óbvia a nossa discordância, uma vez que, em nossa opinião, a forma e o conteúdo se completam. Para estes teóricos,

> (…) as formas de representação de um filme (a manipulação específica de imagem e som) são mais importantes na produção do significado do que seu "conteúdo" ou tema. A dúbia distinção entre forma e conteúdo é assim empanada pela afirmação de que a forma *é* o conteúdo. O formalismo examina o texto do filme segundo seu interesse intrínseco, sem necessidade de se referir ao seu realismo ou "verdade" quanto a alguma versão do mundo real. O formalismo se opõe a qualquer visão do cinema como *captação* do mundo real. Em vez disso, sua proposta é o cinema como *transformação* do real. (*op.cit*.,39 e 41)

Esta corrente de pensamento atende, com efeito, primordialmente à forma, relegando para segundo plano a verosimilhança entre realidade e ficção que sobressai da Sétima Arte. Porém, constata-se que o conteúdo se revela importante, na medida em que o filme veicula uma mensagem que, por parecer plausível, desencadeia o desejo de imitação, de reflexão, de ação e, também de manipulação[23], que a montagem pode, concretizar, deturpando a verdade dos factos, tendo como propósito exercer sobre o espectador uma enorme imposição ou controlo. A montagem pode servir maiores desígnios e contribuir para consagrar a obra cinematográfica, enquanto obra de arte. O realizador Eisenstein sustentava que os fragmentos da realidade ficcionados construíam a arte cinematográfica com a montagem e a *mise-en-scène*, o que é um facto, mas não nos parece ainda completar o que entendemos por arte cinematográfica. Todavia, consideramos que a *mise-en-scène* e a montagem constituem duas fases importantes no processo de realização cinematográfica porque,

> A passagem da montagem para a *mise-en-scène* pode ser vista como uma mudança em direcção a uma ênfase no estilo visual. O mais importante é que a ênfase no papel interpretativo do espectador na *mise-en-scène* prenuncia uma reorientação na teoria do cinema. Finalmente, resulta numa reavaliação do filme popular; e, o que é mais

[23] Nos anos 1930, o filme documentário, o *Night Mail*, foi utilizado como forma de manipulação, pois a informação que prestava à população, sobre acontecimentos nacionais e internacionais, revelou-se útil na formação da opinião pública.

> significativo, dá início a um movimento que desloca o interesse nas relações entre cinema e realidade para uma investigação da relação entre o cinema e o espectador. (*op.cit*.,44)

No seguimento deste ponto de vista, referimos o pensamento de Jacques Aumont que acrescenta que o espectador detém o seu olhar, sobretudo, em fragmentos, o que facilita a sua análise, a sua compreensão, tornando-se analítico logo que o espectador separa do filme frações do seu maior interesse ou de maior impacto emocional, posição que acrescenta significado à nossa opinião. Estes fragmentos que se analisam podem conjugar-se com outros pedaços do filme facilitando uma reavaliação da obra cinematográfica criada, avaliando a verosimilhança que lhe assiste enquanto ficção do real. O que importa salientar é o facto de que o filme constitui um produto planeado e estruturado, de construção fragmentada, em que a seleção e organização dos diversos planos se torna fundamental, pois destina-se a imprimir à obra cinematográfica a coerência sequencial verosímil de uma história, apelativa das emoções do espectador, seu principal destinatário.

A corrente neorrealista, de opinião diversa, rejeita a narrativa planeada e estruturada, substituindo, com alguma frequência, os atores por cidadãos comuns, ambicionando, com esta opção, converter o filme, numa representação mais realista e 'verdadeira', preferência que compreendemos em função de um objetivo definido que diligencie priorizar uma tentativa de figuração cuja fidelidade à realidade dela mais se aproxime, procurando, por exemplo, repor a memória de um acontecimento histórico.

Os diferentes pontos de vista teóricos, sobre conceções de arte cinematográfica apresentados, parecem não deixar dúvidas sobre a dimensão temporal do filme, que embora condense o tempo e possa sequenciá-lo através de anacronias, na aceção de Genette, em processos de prolepses/*flashforword* ou analepses/*flasback*, nunca renuncia à essência de 'mostrar'/*showing* que o define, organizado que é pela mundivisão do realizador, cuja análise consubstanciada na inclusão de métodos de psicanálise, contribui para a compreensão da mente humana e imprime à obra uma vertente de prática social, o que lhe acrescenta uma dimensão sensível de visão do homem e da interação relacional e comunicativa que lhe é intrínseca. De acordo com a opinião de Turner,

> o cinema não é (…) o alvo final da pesquisa, mas parte de um argumento mais amplo sobre a *representação* – o processo social e fazer com que as imagens, sons, signos, signifiquem algo – no cinema e na televisão. Por estranho que possa parecer, o que resulta é um conjunto de abordagens férteis quando aplicadas ao cinema, mas que não se restringem à análise do cinema. De fato, a teoria do cinema torna-se parte de um campo mais amplo de disciplinas e abordagens chamado estudos culturais. (Turner, 1997:48)

Na sequência das palavras de Turner, entendemos importante realçar, na arte cinematográfica, um papel sociocultural, porquanto um filme constitui um todo no qual a significação, que um corpo de regras e procedimentos específicos materializa, lhe é inerente, proporcionando uma infindável variedade de abordagens, evidenciando a obra cinematográfica como objeto de estudos socioculturais e atribuindo-lhe uma dimensão vastíssima de intervenção e representação das sociedades e das culturas, na medida em que ficciona os seus sistemas de valores e as suas formas de vida.

Considerando a cultura norteadora dos comportamentos e vivências do quotidiano, ao cumprir estes princípios, a arte fílmica, através dos meios de representação que atribuem à imagem um significado cultural, pode instituir-se como parte integrante dos sistemas de análise. O que temos vindo a sublinhar, por conseguinte, à semelhança do que afirma Jacques Aumont, que "(…) o cinema pertence ao património cultural." (Aumont, 2004:5), em similitude com o pensamento de Turner, quando este considera que é necessário "investigar mais de perto o próprio cinema como um meio específico de produzir e reproduzir significação cultural." (Turner, 1997:49), é que esta forma de arte integra os sistemas culturais constituindo parte do seu património. O cinema, enquanto produto cultural, tem sido alvo de variados estudos, o que teve como consequência a sua compreensão enquanto meio de comunicação, instrumento de abordagem sociocultural e objeto de arte.

O som e a imagem, constituem formas de comunicação veiculadoras de uma cultura, que, enquanto processo dinâmico,

> produz os comportamentos, as práticas, as instituições e os significados que constituem nossa existência social. A cultura compreende os processos que dão sentido ao nosso modo de vida. Os teóricos de estudos culturais, recorrendo particularmente à semiótica, argumentam que a linguagem é o principal mecanismo pelo qual a cultura produz e reproduz os significados sociais. (*op.cit*.,51)

Como salienta Turner, as linguagens assumem uma importância fulcral, facto que merece ser referido em consequência da constatação da existência de um significado expressivo enquanto instrumento de transmissão sociocultural. No que diz respeito à 'linguagem', esta vai muito para além de verbal e escrita e encerra os sistemas e os elementos que permitem comunicar, na opinião de Roland Barthes. O sistema de linguagem de qualquer cultura encerra um conjunto de valores inerentes ao mundo social e físico que regista, o que conduz a interpretações desse mundo expresso na imagem em movimento e nas palavras faladas de uma obra cinematográfica. Para Turner, "Os filmes são (…) produzidos e vistos dentro de um contexto social e cultural que inclui mais do que os textos de outros filmes. O cinema desempenha uma função cultural, por meio de suas narrativas, que vai além do prazer da história." (*op.cit*.,69), na medida em que projeta e difunde, através da obra criada, o universo sociocultural do seu autor.

Os filmes de longa-metragem contam histórias, as obras cinemáticas baseadas em acontecimentos reais constituem narrativas que ficcionam e projetam essa realidade 'observada', condensam o tempo, delimitam a ação e as características das personagens, geram emoções e sentimentos desvelados pela ação dos protagonistas. Esta constatação comprovou a necessidade de uma investigação mais ampla do papel da personagem, elemento de substância da narrativa fílmica, enquanto expressão da vivência individual que veicula a sociedade e a cultura. As personagens desempenham um papel muito importante enquanto elementos da narrativa fílmica, à semelhança das personagens na narrativa literária, uma vez que "As funções das personagens servem como elementos estáveis e constantes de uma história, independentemente de como e por quem são desempenhadas, constituem os componentes fundamentais dessa narrativa." (*op.cit*.,73) Os conteúdos de cada filme estão impregnados de representações corporais que expressam, sobretudo visualmente, a interioridade e o estado de espírito, os processos mentais das personagens, proporcionando a sua interpretação. A expressão do rosto e os movimentos do corpo revelam sentimentos e emoções que expõem a interioridade individual. Em *A Arte do Cinema – Arte e Comunicação*, Rudolf Arnheim, afirma que, do cinema sobressai a representação do corpo e da face do homem dos quais transcorre o pensamento do ser humano. Nas palavras do teórico de cinema referido,

> A obra-prima que o filme utiliza para as suas representações consiste inteiramente nos objectos e nos acontecimentos materiais. Mas estes também podem interpretar processos mentais. Acima de tudo, temos a representação da face humana e dos movimentos do corpo e membros com os quais se exprimem o pensamento e os sentimentos humanos na sua forma mais objectiva e comum. (…) A maleabilidade do pensamento, a rapidez espantosa do choque de pequenos impulsos e de recalcamentos, tudo isto se reflecte na expressão do rosto e nos gestos. (Arnheim,1957:109-110)

De acordo com as palavras de Arnheim, na obra cinematográfica, os processos mentais espelham-se no rosto, no olhar, nos gestos das personagens, sobretudo através do *close up*, desvendando interioridades e comportamentos que se assemelham à realidade do indivíduo em ações do quotidiano. Às personagens é atribuída uma certa aura de mistério e grandeza que remonta à ancestral tradição oral do contar de histórias, de lendas e de mitos. O estudo da natureza dos mitos e das lendas nas culturas antigas, realizado por Lévi-Strauss (1955/1956) contribuiu para a compreensão da dependência de oposição dos contrários, como homem/mulher, fraco/forte, emoção/razão, padrões que a narrativa fílmica expressa e que pode facilitar a compreensão da complexidade intrínseca ao homem, às mensagens que lhe são dirigidas e aquelas que difunde.

Na obra cinematográfica, há outros fatores que contribuem para a compreensão das mensagens que lhes subjazem, como a iluminação que visa estabelecer um estado emocional que um realismo de naturalidade e discrição *performativa*, apanágio de atores, estimula, os cortes ou transição de planos em *fade-in* ou *fadeout*, *wipe shot* ou *reverse shot*, *close-up*, entre outros, que estabelecem relações matizadas, diluindo as fronteiras entre o real e o imaginário.

De igual modo, o cinema permite ao espectador criar ou recriar, através da auricularização e visualização de um filme, o seu próprio imaginário, identificar-se com as personagens, situar-se nos eventos, percorrer o espaço e o tempo, através do prazer de 'olhar', observar, interpretar, emocionar-se e sonhar. Através do 'olhar', da focalização, do ponto de vista do realizador e da observação, da visualização e interpretação do espectador, num ato criativo e artístico, este concebe a sua própria obra de arte, preenchendo o vazio causado pela expectativa. A dinâmica e interatividade que assiste à obra cinematográfica conferem-lhe uma dimensão metamorfósica, à semelhança da narrativa literária, substituindo-se, no Cinema, a palavra escrita pela imagem em movimento, a temporalidade literária descritiva, complexa,

pela capacidade cinematográfica de fixar o tempo, no ponto de vista de Tarkovsky, processo de *showing*. Do mesmo modo que a obra literária, o filme não exerce uma função meramente operacional, constituindo-se como fonte de imagens de ficção do real.

O Cinema oferece visões sociais e culturais de que o espectador se apropria, que desvelam uma prática social, numa relação de intertextualidade entre a narrativa e as condições sociais em que se produz e divulga.

O pensamento do espectador acompanha as manifestações das emoções e dos sentimentos, que os acontecimentos que decorrem provocam (os pequenos gestos, os medos, a alegria, a dor) e interpreta-as, numa relação íntima com a obra fílmica, estabelecendo-se, entre ambos, um ato comunicativo. Da Sétima Arte transcorre a humanização que a imagem, enquanto representação do real, por si só não compreende, colocando a interioridade humana mais perto de cada um de nós. Numa relação indissociável da imagem, o *close up* ficciona, exibe e projeta os sentimentos e as emoções individuais. Num ato de intimidade, a câmara de filmar isola a face do espaço que a envolve, do corpo que a suporta, permitindo-se impregná-la de sentimentos, emoções e afetos positivos e negativos. O *close up*, não só manifesta a *performance* do ator, como também a sensibilidade do realizador que incute no ator a necessidade de uma expressividade particular, cuja representação revela o seu grau de profissionalismo, de modo a atribuir à personagem uma maior verosimilhança com o real. O *close up* não pode, portanto, estar dissociado da ação que, para o ator é indispensável. As palavras de Hugo de Münsterberg vêm reforçar a nossa opinião quando afirma que a personagem, no cinema, se constitui como "sujeito de experiências emocionais". Segundo o mesmo teórico,

> (…) para o ator de cinema, a ação é fundamental: é o único meio de assegurar a atenção do espectador, e mais, o seu significado e a sua unidade emergem dos sentimentos e emoções que a determinam. No cinema (…) os personagens são, antes de tudo, sujeitos de experiências emocionais: a alegria e a dor; a esperança e o medo; o amor e o ódio; a gratidão e a inveja; a solidariedade e a malícia, conferem ao filme significado e valor. (Xavier, 2008:46) [24]

[24] Hugo de Münsterberg (tradução de Teresa Machado), (Xavier, Ismail. *A Experiência do Cinema – Antologia*. São Paulo: Edições Graal Ltda, 2008.)

O que importa reter das afirmações de Münsterberg, no âmbito deste estudo, é que a evidência das emoções e sentimentos que a câmara de filmar regista, capta a atenção do espectador e fomenta a sua identificação com as personagens, à semelhança dos *inner eyes of men*[25], num processo de identificação do espectador com a personagem, que, com frequência 'entra' no ecrã, 'participa' na ação e interioriza as emoções e sentimentos da personagem.

O fenómeno da identificação, decorrente da arte fílmica, funde o objeto real com a imagem produzida pela câmara de filmar à qual subjaz um ponto de vista, ângulos de câmara, enquadramentos, cor, luz, som, de que o realizador e o operador de câmara são responsáveis, impregnando a imagem de significado, humanizando-a, na sua semelhança com o real.

A familiaridade que sente em relação ao que vê conduz o espectador para uma determinada perceção dos factos e dos sentidos. Cada situação visualizada transporta o espectador para o homem e a sua essência, a sua forma de ser, de estar, de agir. Bela Baláz afirma que a "nossa visão de mundo antropomórfica faz com que percebamos uma fisionomia humana em cada fenômeno." (*op.cit.*,99), o que se constata na identificação que a Sétima Arte faculta, isto é, o espectador é sugestionado a identificar-se com o sujeito ficcionado. Este ponto de vista merece o nosso destaque na medida em que consideramos que a dimensão de natureza material da imagem, pelas suas características de iconicidade, exibe um suporte narrável de fácil identificação. Assim, os enquadramentos e os ângulos de câmara escolhidos ao evidenciar essa fisionomia antropomórfica, promovem a expressividade do próprio homem, pois a iconicidade que assiste à arte cinematográfica confere-lhe as características que permitem transpor para o ecrã a figuração do mundo físico que a câmara regista previamente.

> No cinema, é a arte da angulação e do enquadramento que revela esta fisionomia antropomórfica em cada objeto, e um dos postulados da arte cinematográfica diz que nem um centímetro de imagem deve ser neutro e sim expressivo, deve ser gesto e fisionomia. (*Ibidem*)

Para que a comunicação com o espectador se possa estabelecer a personagem deve ser crível, cabendo aqui a capacidade e a qualidade de *performance* do ator, uma vez que quanto

[25] Expressão do pensamento transcendentalista americano que remete para a reflexão interior, para o 'olhar' para dentro.

mais verosímil se apresentar, mais facilmente o espectador se envolve e reage. De forma similar, os elementos físicos como paisagens ou objetos inanimados de um filme podem ser tão importantes como uma personagem que, no Cinema funciona, de modo similar, como um objeto (um copo de *whisky* ou de cerveja pode ser tão elucidativo como um caminhar embriagado).

Não podemos deixar de dizer que a ficção fílmica recorre às personagens, aos espaços, aos objetos, aos elementos, com vista a surpreender, agilizar o pensamento do espectador, ocasionar *suspense*, medo, desejo e, por conseguinte, conduzir o espectador a emoções fortes. As associações visuais de que o realizador se socorre manifestam um intento de relacionar e sugerir, como se pode verificar no filme *Brokeback Mountain*, que vamos analizar nos Capítulos IV e VI, em que a punição pelo ato marginal (pecado sustentado na relação homossexual), que o preconceito exige, é revelada ao espectador pela associação visual de uma ovelha esventrada. À *performance* do ator está associado o meio ambiente, os contextos socioculturais, as emoções e os sentimentos, dimensões indissociáveis da expressão do corpo, fundamental na representação, que coadjuva a perceção do estado emocional da personagem e facilita a veiculação contaminante das sensações expressas. Sílvia Caiuby Novaes, em *Escrituras da Imagem*, escreve sobre a relação existente entre a expressão do corpo e os contextos sociais em que os movimentos deste obedecem aos cânones culturais das épocas e das sociedades, opinião que evocamos na seguinte citação: "No cotidiano, a expressão corporal individual é construída em contextos sociais. Há múltiplos usos do corpo que uma pessoa pode desenvolver nos variados âmbitos culturais, nos quais as expressões corporais são complexas e multifacetadas." (Novaes, 2004:153). A exposição das emoções através dos movimentos do corpo, da expressão corporal, no Cinema, apresenta-se tão convincente quanto a do rosto ou a da voz do ator. Consideramos pertinente evidenciar esta questão, na medida em que um dos nossos objetivos se prende com os afetos, que vamos analisar mais adiante, no âmbito do papel do protagonista na narrativa fílmica enquanto veículo de expressão sociocultural e agente de mudança na família. Por conseguinte, dissertarmos sobre a forma como a personagem manifesta as emoções e os afetos contribui para uma maior profundidade e consistência de análise. Realçamos com maior acuidade e recorrência à importância das personagens uma vez que é nossa intenção centrar este estudo no papel do protagonista, como já referimos.

Numa outra perspetiva, consideramos que o Cinema, entendido como 'janela da alma', reflete uma sensação do real individual e catapulta o espectador, através da imagem em movimento, para a ilusão, a impressão da sua própria realidade, para a emoção e o sentir convidando-o a participar afetiva e percetivamente no filme. De acordo com a opinião de Cássio dos Santos Tomaim, em *"Janela da Alma"*[26] *– Cinejornal e Estado Novo – Fragmentos de um Discurso Totalitário*,

> O movimento do cinema foi o responsável por instaurar definitivamente a "impressão da realidade", que diante da tela ocorre por um fenómeno de participação, participação esta que é ao mesmo tempo afetiva e perceptiva. Por isso, somos levados constantemente a afirmar que um filme nos causa uma maior impressão do real do que uma fotografia ou uma pintura; o movimento nos projecta para a cena como se reconhecêssemos e desejássemos que além dos arbustos o vento chocoalhasse nossos cabelos e atingisse nossas faces com seu sopro frio e ténue. (Tomaim, 2006:41)

O excerto citado remete para a capacidade de (re)criação do espectador que a arte cinematográfica proporciona. De uma inter-relação estreita entre personagem e espectador, sobressai um movimento que lhes dá vida, o que permite ao espectador experienciar uma nova realidade, a possibilidade de se emocionar e reconhecer-se de modo afetivo e percetivo como sujeito do próprio filme, do mesmo modo que lhe faculta a fantasia e o devaneio que o ser humano reclama e a sociedade aclama, numa vontade de fuga e num sinal de esperança.

A relação entre sociedade e arte acontece no âmbito da representação da realidade, da ficção, numa relação de correspondência e de verosimilhança, justificando a ânsia da evasão, da ilusão que catapulta o ser humano para o sonho. De novo, somos impelidos a citar Tomaim:

> A relação que a sociedade estabelece com a arte e vice-versa sempre se dá no âmbito da ficcionalidade, porém, uma ficcionalidade que constantemente responde ao social com o real atribuído. Ou seja, a sociedade tem a necessidade de vivenciar as ilusões como verdadeiras, clama pelo ilusionismo. (*op.cit*.,45)

[26] Aspas do autor.

Visualizar um filme é, para o espectador, procurar vivenciar as ilusões, os sonhos, é submergir nas profundezas do 'olhar' do realizador e encontrar-se perante a ficção verosímil de realidades que podem ser as suas próprias realidades, identificando-se com frequência, com as personagens que se movimentam no ecrã, com as suas emoções e sentimentos, as suas aventuras, os seus sucessos ou fracassos. A Sétima Arte desvenda as emoções humanas controversas e multifacetadas com grande simplicidade, embora, na verdade, estejam repletas das complexidades inerentes às contradições próprias do ser humano. A comoção, o medo, a irritação, a angústia e o prazer integram as histórias das personagens de um filme, fazendo o espectador emocionar-se. Aparentemente simples, a interioridade do ser humano é, por vezes, tortuosa e contraditória. Sempre inquieto, o homem procura, na Sétima Arte, a ilusão, o convencimento de si próprio ou o seu contraditório, buscando no ecrã e realização pessoal quantas vezes negada, quer por opção, quer pelas cirscunstâncias de vida quotidiana. Jean-Claude Carrière, em *A Linguagem Secreta do Cinema*, manifesta um ponto de vista que remete para a necessidade e a vontade de convencimento que pode pronunciar uma duplicidade de que o ser humano carece em função da sua dimensão complexa e contraditória, o que impeliu a citar este teórico, que afirma que um processo desta natureza dificilmente se define, uma vez que,

> Envolve os mais secretos mecanismos do nosso cérebro, incluindo, talvez, a preguiça, a natural indolência, a disposição para renunciar às suas virtudes por qualquer adulação. E apresenta perguntas (…) sobre a relação entre a realidade e a verdade. (…) talvez tenha fundamento o temor, como afirmam alguns, de que o gosto pervertido pela ilusão, esse desesperado desejo de ser convencido, possa ser o indício da duplicidade essencial do homem. (Carrièrre, 2006:51-52)

A Sétima Arte entra no mais íntimo do ser humano percorrendo e perscrutando os *inner eyes* dos seus autores e das audiências a que se destinam. O ecrã, durante a visualização, transforma-se para o espectador num palco de vivências do quotidiano em que as personagens se transformam em parceiros cúmplices, agentes da confidência, companheiros de peripécias, condiscípulos da emoção, numa relação antinómica com a realidade que, muitas vezes, procura esquecer ou encetar um caminho de fuga. Carrière reflete sobre esta matéria evidenciando este ponto de vista, razão pela qual o citamos de novo:

> O cinema explorou as regiões mais delicadas, os matizes mais sutis da emoção. (…) concebido com o propósito de retratar a "realidade", mantém, todavia, as mais estranhas e contraditórias relações com esta mesma realidade, aprisionado (…) dentro do tempo, luta, mesmo assim, para libertar-se dele.(…) embora nascido para a efemeridade do *peepshow*, ele luta para se perpetuar, exorcizando a si mesmo, da melhor maneira possível, a cada passo do caminho. (*op.cit*.,118)

Este combate do homem para transcender a efemeridade da vida, calcorreando os trilhos sinuosos e contraditórios do seu percurso existencial que justificam a sua relação complexa com a realidade, constitui uma razão pela qual o cinema, ao criar a ilusão da realidade, mitiga a verdade interior do ser humano, as suas vivências e desperta o espectador para o que não se quer ver, instigando-o a lutar pela sua identidade e felicidade. Estamos convencidos que a utilidade destes destaques se revela numa sólida demonstração da importância da personagem na estruturação e ação da narrativa.

Importa mencionar um outro aspeto, para nós relevante, que se prende com o facto de o cineasta adaptar o tempo, imprimir-lhe mais ou menos velocidade, recorrendo ao presente e ao passado, futurizando, agilizando a comunicação com o espectador, permitindo-lhe percorrê-lo de forma célere ou lentamente, agitando-lhe os sentidos ou fazendo-o refletir. Evocamos, de novo, o ponto de vista de Carrière sobre esta matéria, que se baseia na adaptação do tempo que a comunicação contempla.

> O cinema joga com o tempo de tantas e tão variadas formas que seria possível escrever um livro inteiro apenas sobre um tópico. Todo meio de comunicação adapta o tempo – este conceito que é indefinível mas sem o qual nenhum outro conceito poderia existir – às suas necessidades e permutações. (*op.cit*.,99)

O público visualiza um filme em consequência do trabalho realizado através da câmara de filmar e do processo de montagem, imprimindo à obra cinematográfica uma robustez que cria a ilusão do percurso temporal real. A vertiginosa e mágica mescla temporal com que o cinema presenteia o público exerce sobre ele um fascínio que o revigora, perspetivando-lhe a ilusão de poder ultrapassar a sua finitude e de a transportar para o imaginário recôndito das mentes entorpecidas, atordoadas por uma existência, por vezes, fastidiosa e desencorajante. A manipulação do tempo mostrado, num processo de

condensação, cria na obra cinematográfica uma dimensão rítmica que nos remete para um imaginário alucinante em que se pode confundir o passado, o presente e o futuro. Ainda nas palavras de Carrière:

> O compasso do filme pode ser rápido ou lento. Também pode ser agitado, *stacatto* ou segmentado, se for isto o que os autores desejam. Mas eles têm que saber que o tempo está lá, que a força dele é infinitamente maior que a nossa e que estaríamos sendo altamente presunçosos se o negligenciássemos. É possível mostrar apenas uma noite num filme (…) ou uma dúzia, mas o princípio, estranhamente, continua inalterado: na escuridão da sala de projeção, nós empacamos em surpresas cronológicas, preferimos um compasso mais tranquilo. O terror ancestral dos eclipses, que pareciam alterar o curso das estrelas, está vivo em nós. (*op.cit.*, 107-108)

Do mesmo modo, uma cadência lenta pode fixar ou prolongar um momento ou alongar um curto espaço de tempo, transportando o espectador para todos os tempos e, assim, para uma intemporalidade que o sonho cria e a magia materializa no imaginário de cada um. A arte fílmica transporta-nos para o passado, deixa em nós a ilusão do presente, infunde a fantasia, o delírio do imaginário do futuro que, impossibilitados de desvendar, nos causa angústias suportadas na certeza da nossa finitude temporal. Assim, através da obra cinematográfica, criamos a ilusão de uma infinitude que pacifica, por momentos, a ânsia de nos transcerdemos e de transformarmos a nossa natureza efémera.

A dimensão multifacetada da obra cinematográfica imprime-lhe uma grande capacidade de representar a sociedade e os indivíduos, podendo traduzir os valores e os princípios das classes dominantes, incutidos aos cidadãos desde a infância, sem que lhes seja dada opção, bem como os das forças ou dos grupos que se lhes opõem. Na opinião de Nildo Viana, em *Os Valores da Sociedade Moderna*, "O indivíduo cria os seus valores, mas não o faz livremente" (Viana, 2007:56), uma das razões que assiste à abordagem cinematográfica destas questões. Numa ficção da realidade, o filme pode representar os princípios dos vários grupos de pressão, de setores reivindicativos da sociedade em oposição, contribuindo para desvendar a conflitualidade que deles possa advir.

A imagem cinematográfica, icónica, pode revelar também, em abordagens novas e diferentes, a tradição remota do conto, quantas vezes impregnado da fantasia da imortalidade e da magia, do recontar de histórias de ficção, lendas, (sempre salpicadas de pequenas

alterações subjacentes ao imaginário do contador) que povoaram, através dos tempos, o imaginário dos ouvintes e, mais tarde, dos leitores, sustentando, pela imagem, o desejo e a necessidade da fantasia, da ilusão da imortalidade.

Ao nascimento do cinema subjazem as tradições orais ancestrais do conto que, por sua vez, originário da tradição oral, eterniza histórias curtas transmitidas oralmente, de geração em geração, o que estabelece uma relação entre estas duas formas de arte distintas. Cada ser humano é em si mesmo uma história de memória e identidade, de projetos, mas, também, de finitude. Assim, também as gestas do 'Eu', do homem comum, expressas em narrativas breves que o conto contempla, são passíveis de ser contadas através do cinema, de alguma forma imortalizando-o. Por tudo isto, a imagem filmada, em movimento, constitui uma vitória sobre a morte física, pois a Sétima Arte eterniza-a e dá-lhe continuidade.

A importância da Sétima Arte, a forma como se enraizou nos hábitos do quotidiano e a sua complexidade tem despertado as mais diversas reflexões. Analisar um filme tem como um dos principais objetivos compreender a arte cinematográfica e a sua linguagem, levando a uma ponderação sobre o fenómeno cinematográfico, a sua estética, estilo e, também, cogitar sobre o ser humano, a sociedade e a cultura. Não basta descrever um filme, é necessário interpretá-lo, o que é sempre subjetivo. Seja qual for a teoria que defina o cinema, esta forma de arte não se esgota no tempo, não se desmorona, não cessa de existir enquanto ao ser humano assistir a capacidade de sonhar. Segundo Aumont, "A análise cinematográfica privilegia a unidade onírica do filme" (Aumont, 2004:29) porque a forma que qualquer arte encerra não pode estar dissociada do conteúdo, que nos remete para uma das funções mais importantes da Sétima Arte: proporcionar o sonho e a fantasia, a evasão da realidade, a esperança na mudança.

Apesar de definidas algumas normas para a análise cinematográfica, a complexidade da Sétima Arte implica a existência de vários tipos de estudo que se complementam, o nos faz concluir que não podemos afirmar da existência de um método único, pois a análise de uma obra fílmica é infindável e multifacetada. Um filme pode oferecer múltiplas leituras, o que leva a uma interrogação sobre aquilo que se pretende analisar, sem, todavia, deixar de ter em conta o todo que é a obra cinematográfica. "O filme é um ponto de partida e deve ser um ponto de chegada da análise." (*op.cit*:44), sendo, portanto, necessário definir o percurso que permeia esses dois pontos.

A decomposição é um elemento indispensável na análise fílmica, mas não se pode perder de vista que os planos se combinam de modo sequencial numa lógica de implicação. A descrição das imagens do filme tem um caráter interpretativo e seletivo e procura determinar articulações com o universo diegético que as integra, o que facilita uma interpretação particular, mas sempre integrada num todo. O detalhe pode evidenciar, o rosto, um movimento, uma articulação verbal, de uma personagem, contribuindo, também para a análise.

Os instrumentos citacionais constituem contributos importantes para a análise, destinam-se a destacar uma evidência detetada pelo analista, mas podem pecar por omitir pormenores importantes, pelo que pode ser considerado um instrumento de menor qualidade. Vejamos o caso do fotograma ao qual falta o movimento e o som da imagem original, do mesmo modo que pode alterar uma perceção de sentido, por exemplo. No entanto, este instrumento específico tem a sua importância na medida em que apresenta um elevado grau de fidelidade. Outros instrumentos de análise que a podem completar são as fontes documentais que nos dão conta da história, do estilo, do género e são provenientes de fontes exteriores, como o argumento, as entrevistas, outros filmes, críticas e análises diversas publicadas.

A análise pode ser textual, considerando o filme como texto, unidade de discurso, exercício de combinação de códigos de linguagem de cinema, impregnados de pluralidade de significados, como defende Roland Barthes. Nesta aceção é feito um levantamento de elementos significantes, bem como uma apreciação da importância e pertinência dos códigos que lhes assistem. Segundo a opinião de Barthes, que Aumont esclarece e que perfilhamos, na análise textual deve ser feito um "acompanhamento do texto analisado por ordem cronológica da sua evolução, de composição do dito texto em **lexias**, liberdade dos critérios dessa decomposição." (*op.cit*.,92) Esta decomposição pode integrar várias lexias, partes diferentes e sequenciais na sua ordem cronológica. Para Barthes, a análise é sempre uma releitura do filme e nunca um modelo. A análise textual é interminável pelo que constitui uma utopia a pretensão de uma análise exaustiva, razão pela qual se deve privilegiar a análise do fragmento.

Segundo Aumont, "(…) o estudo do fragmento é uma das razões importantes do sucesso deste modelo textual." (*op.cit*.,104) uma vez que permite pela sua dimensão menor, um maior rigor na análise. A escolha do fragmento deve coincidir com um momento

importante, representativo, consistente e coerente do filme. Embora a análise textual seja recorrentemente criticada, Aumont afirma que "Se a metáfora da dissecação é desagradável devemos reconhecer à análise textual uma virtude perscrutadora, uma miopia produtiva, às vezes uma verdadeira iluminação interior. (*op.cit*.,114). Concordamos que o desejo utópico de analisar uma obra de modo exaustivo, numa perspetiva textual se torna incomportável e que o estudo do fragmento adquire uma dimensão de consistência mais plausível, à semelhança da opinião de Aumont, razão pela qual salientamos a sua perspetiva.

Vejamos a análise do filme como narrativa, dependente de códigos particulares. Retomando o pensamento de Aumont, de que "A narratividade é uma das grandes formas simbólicas da nossa civilização, e certos modelos, elaborados a propósito do romance, têm alcance suficientemente amplo para aplicar-se mesmo a filmes tenuemente narrativos." (*op.cit*.,117) Destacamos que, o tema do filme, a forma e o conteúdo que encerra o imaginário do autor, a partir da sua experiência de vida, entre outros aspetos que o processo narrativo encerra, devem estar contemplados neste tipo de análise.

A análise estrutural da narrativa de Propp, Barthes e Greimas privilegia a estrutura e pode ser, de igual modo um caminho de análise. Genette interessa-se pela focalização do que a personagem sabe e vê o que pode constituir outra opção. Nos anos 1980, a psicanálise foi objeto de análise literária e fílmica. Uma análise do sujeito sobrepôs-se à preferência pela forma, defendida pelos estruturalistas dos anos 1960, recorrendo à psicanálise de Freud e à teoria do sujeito de Metz, e de Lacan nos anos 1970, passando também pelas teorias da ideologia marxista de Althusser. Então partiu-se à descoberta do inconsciente, do desejo do sujeito criador da obra e do desejo do espectador. Neste tipo de análise, procura-se caracterizar as personagens numa perspetiva psicanalítica, partindo de duas identificações do olhar: o da câmara de filmar e o do espectador. Esta abordagem conduz à reflexão interior, ao questionamento da identidade e das escolhas de vida e pode, ainda, propiciar a descoberta de uma identidade oculta.

Não nos interessa privilegiar teorias, mas refletir sobre elas numa perspetiva de análise que as possa evidenciar, no âmbito de contextos específicos de abordagem que nos propomos concretizar. Acrescentamos que os caminhos trilhados pelos teóricos de cinema se apresentam múltiplos e que nos socorremos da sua parcialidade, enquadrada numa análise que se procura expressiva de evidências, para atingir os nossos propósitos. Todas as correntes de análise pecam por incompletas, uma vez que, de acordo com as afirmações de Aumont, a análise

fílmica é interminável. Assim, cabe-nos definir um caminho de análise que nos pareça passível de uma interpretação que, embora subjetiva ofereça um contributo para uma melhor compreensão das obras em análise e, do mesmo modo, para a interpretação das problemáticas que veiculam e dos caminhos alternativos que possam delinear.

A análise e a crítica cinematográfica encerram sempre uma visão subjetiva e profunda da obra. Citando Roland Barthes, em *Crítica e Verdade*, deixamos expresso que, quer seja literária ou cinematográfica, "A crítica é, certamente, uma leitura profunda (…), descobre na obra um certo inteligível e por aí, de facto, decifra e participa numa interpretação." (Barthes, 1966:67). Por conseguinte, o nosso objetivo centra-se numa análise que procuramos crítica e interpretativa, tendo como pressuposto o poder icónico da imagem.

1.3 Literatura e Cinema – Questões da Adaptação

O surgimento da arte fílmica deixou inquietos escritores e críticos literários que acompanharam a afluência alucinante do homem comum às salas de cinema e inebriou as mentes, criando-se à volta da Sétima Arte, uma auréola de supremacia. Todavia, os tempos de vertiginosa perturbação deram lugar a uma consequente acalmia que enquadrou a nova descoberta num lugar de destaque mais tranquilo, verificando-se que esta nova forma de arte não substituía a arte literária, mas podia socorrer-se e caminhar lado a lado com ela. Assim, verifica-se que no decorrer de um século de cinema, a adaptação literária ao cinema é recorrente e bem-sucedida. Cartmell discute esta questão situando-se na constatação de que:

> For many people the comparison of a novel and its film version results in an almost unconscious prioritizing of the fictional origin over the resulting film, and so the main purpose of comparison becomes the measurement of the success of the film in its capacity to realize what are held to be the core meanings and values of the organizing text. (Cartmell, 1999:3)

A evidência efetiva da relação que se estabelece entre obra literária e fílmica desencadeou o interesse pelo seu estudo porque Literatura e Cinema caminham, com frequência, de mãos dadas. Sobretudo, a partir da segunda metade do século XX, estas duas formas de arte partilham os trilhos da investigação antropológica e social. Numerosos estudos de teoria do cinema e de análise cinematográfica têm contribuindo para uma aproximação

entre a Literatura e a Sétima Arte, constatando-se que, com frequência, muitas obras cinematográficas são adaptadas de obras literárias e vice-versa. Os dois sistemas em estudo, o literário e o cinematográfico, veiculam, de modo semelhante, uma história, através de um discurso próprio, criando personagens que protagonizam ou secundarizam a ação, em espaços e tempos diegéticos, procurando uma verosimilhança com a realidade. Estudiosos do cinema, dos quais destacamos Christian Metz, Seymour Chatman, Jacques Aumont, Alain Bergala, e Marc Vernet, têm constatado esta proximidade muito embora a arte literária e a fílmica, apresentem discursos peculiares a cada uma delas, veiculando ambas a história, a sociedade, a cultura, os princípios e valores que as integram, o ser humano nas suas buscas, fragilidades, sentimentos e emoções. Como refere Teresa Gonçalves, em "Estudos de Literatura e Cinema",

> Além de características textuais semelhantes, há muito que o cinema e a literatura ensaiam relações de fascínio mútuo. Frequentemente o cinema se constrói sobre a literatura, adaptando vários géneros literários, provindos, sobretudo, das formas naturais da literatura narrativa e dramática.[27]

Nesta perspetiva, entendemos que a relação intertextual que se estabelece entre a Literatura e o Cinema, pode ser facilitadora da perceção de mensagens, de 'olhares' sobre o mundo e o quotidiano do escritor, do argumentista, do realizador, proporcionando uma análise histórica, política, sociológica ou ideológica quer do leitor, quer do espectador. Concluímos o nosso ponto de vista recorrendo às palavras de Teresa Gonçalves.

> Quando estamos perante uma adaptação de um texto literário, o produto final resulta da combinação peculiar que o realizador opera a vários níveis - em função da sua capacidade estética e do seu orçamento – desde a motivação da escolha e as opções que faz ao nível da adaptação, até ao tipo de realização e montagem, ao elenco de actores e à selecção da equipa técnica auxiliar. O filme resulta, assim, muitas vezes, da realização cinematográfica pessoal de um determinado texto literário que esteve na sua origem. (*Ibidem*)

---

[27] Gonçalves, Teresa M. P. A. Augusto Duarte. "Estudos de Literatura e Cinema". Disponível em <http://www.fcsh.unl.pt/invest/edtl/verbetes/E/estudos_cinema.htm>. Consultado em 12 set 2011.

Antes de nos debruçarmos de forma mais específica sobre o fenómeno da adaptação, importa refletir sobre a visão peculiar que cada realizador/cineasta imprime às suas obras, incluindo as adaptadas a partir de obras literárias, uma singularidade que as caracteriza e as identifica com os seus criadores. Embora breve, uma reflexão desta natureza pode, em nosso entender, facilitar uma melhor compreensão do Cinema e do seu papel, bem como da sua relação próxima com a Literatura cuja análise se pretende, razão pela qual deixamos expressos alguns pontos de vista em relação a esta matéria.

À adaptação assiste um processo de construção da obra de arte cinematográfica que a especifica e diferencia, imprimindo-lhe uma subjetividade que a distingue. Porém, dos títulos homólogos que maioritariamente se mantêm, sobressai um ato criativo inspirado ou baseado na obra original, o que acontece em todas as obras em análise, à exceção de *Madame Doubtfire/Mrs. Doubtfire*, como se pode constatar.

Na opinião de Claude Chabrol, expressa em *Como Fazer um Filme*, "existem dois tipos de cineastas: os narradores e os poetas." (Chabrol, 2004:11) Numa perspetiva de cineasta narrador, este privilegia a forma, pondo em prática toda a sua mestria e competência técnica. Porém, segundo este autor, um cineasta poeta preocupa-se, sobretudo, em tornar sedutoras as histórias criadas por terceiros. Os cineastas narradores de Chabrol enfatizam uma visão particular do mundo e procuram transmitir mensagens específicas, enobrecendo a Sétima Arte através de um espírito dialético forte, todavia, são habitualmente maniqueístas e maçadores. Mais subjetiva, a criação do cineasta poeta traduz a sua visão por vezes audaciosa e vanguardista do mundo e dos indivíduos, embora no caso da adaptação para Cinema recorra à obra literária como fonte de inspiração.

A visão particular ou a forma atrativa que o cineasta pretende alcançar envolve a construção harmoniosa de um conjunto que integra um argumento, diálogos, sons, elementos pictóricos, ritmos, sequências, personagens, sensações, reflexões, o tempo, os espaços, os enquadramentos, questões que a realização não pode deixar ao acaso. A direção do olhar, os movimentos de câmara, a profundidade de campo, o ponto de vista do realizador, a cor e o preto e branco, a sépia, as luzes, os cenários, podem fazer toda a diferença na qualidade da realização. Claude Chabrol afirma que "o tempo de rodagem é tempo de alegre fruição" (*op.cit*.,105) e, portanto, determinados fatores de ordem técnica devem assegurar que o espectador se prenda ao ecrã e seja transportado para os mundos ficcionados. Ao realizador importa, entre outros aspetos, conceber e concretizar uma narrativa apelativa. Neste sentido,

somos impelidos a salientar uma dimensão narrativa e poética que a obra cinematográfica deve contemplar e que, no nosso ponto de vista, se complementam e proporcionam um maior impacto no espectador, se conciliadas. É fundamental uma escolha ponderada dos enquadramentos, bem como os movimentos de câmara que os integram. A opção de planos adquire, de modo similar, uma grande importância no processo de realização, Chabrol, admirador dos planos fechados do realizador Fritz Lang, considera que "o enquadramento encerra a totalidade do mundo, num momento determinado." (*op.cit*.,62); o realizador americano Sidney Lumet é, também elogiado por Chabrol em virtude de ser exímio na concretização de planos abertos, que considera difíceis de manobrar, dado que a sua utilização implica o risco de diluição da intensidade dramática. Chabrol salienta que através deste tipo de plano é possível sentir o mundo que o envolve, sendo que "a abertura do enquadramento é compensada pelo rigor da dramaturgia" (*op.cit*.,63). Cada plano exerce uma função específica, porém a sua diversidade assegura uma dinâmica que a visualização capta, aliciando o recetor. Não podemos deixar de reconhecer, também a importância uma preocupação estética, narrativa e poética, em virtude de considerarmos o filme enquanto obra de arte.

A obra cinematográfica, inestimável meio de entretenimento e ponderação, transporta o espectador para o drama da vida quotidiana, proporcionando-lhe a catarse dos seus próprios sentimentos e emoções, através de técnicas e de meios que o emocionam e lhe facultam a reflexão.

As novas tecnologias contribuem, para o aperfeiçoamento da arte de fazer cinema, sendo utilizadas para melhorar e aperfeiçoar a arte cinematográfica, transformando os filmes em obras únicas de efeitos especiais e, por vezes, de tridimensionalidade, que remetem para o imaginário do espectador, para o mundo fantástico dos contos de fadas, do passado, que procura recriar e dar continuidade no presente ou, ainda idealizar o futuro desconhecido, continuando a evidenciar a sua dimensão onírica.

> (...) A good film is a wholesome act of human creativity in various forms at its best. Enhance it with a stroke of technological finesse and the result is a world class product. The film makers have now realized that art and technology cannot be kept disjointed for long. Technology and multimedia do not overshadow art; it complements and supplements the artistic vision. Special computerized effects are being integrated into film making to create a deeper impact. [28]

Ponderados alguns pressupostos que asseveram da importância da arte cinematográfica como representação e expressão das visões do respetivo autor que possibilitam a introspeção individual, a recriação da obra e do seu imaginário, direcionamo-nos, em seguida, a nossa reflexão para uma visão do mundo e para as questões da adaptação de uma obra literária para Cinema. Parece-nos de sublinhar que ao realizador deve assistir, também uma preocupação estética, narrativa e poética, à semelhança do que acontece com a obra literária, atendendo a que a obra cinematográfica e a literária constituem obras de arte.

Consideramos importante refletir, ainda sobre questões da linguagem que se diferenciam na obra literária e cinematográfica, começando por salientar que, à criação da narrativa assiste a linguagem verbal, escrita e oral, transmitida pela palavra, a não-verbal, em que a imagem é difundida pela linguagem visual e sonora e a representação dramática, pela linguagem teatral e gestual, entre outras. As diversas linguagens destinam-se ao entendimento dos seres humanos, estabelecem atos de comunicação e veiculam as suas emoções e sentimentos, pela recriação da realidade que origina a sua ficção.

Tendo em conta que "A Literatura é a arte da palavra"[29], na opinião de Luciana Garrit, salientamos os vocábulos, as frases, que o autor utiliza, para representar a realidade percecionada e ficcioná-la, usando a imaginação, e o leitor volta a recriar no ato de leitura. No caso concreto da linguagem não-verbal, os "signos (…) são apresentados em forma de imagens e sons, perceptíveis aos sentidos dos seres humanos"(*Ibidem*), verificando-se uma grande variedade deste tipo de linguagem no Cinema, porque,

---

[28] S.a. *The Changing Face of Cinema – Society - From Hollywood to Bollywood, Cinema has a Great Role to Play in Today's Societies*. Disponível em <http://www.mindbodynsoul.com/Society/the-cinema-and-society.html>. Consultado em 2 jun 2013.

[29] Garrit, Luciana Lima Alves da Silva. *Comparação Semiótica entre o Cinema e a Literatura.* Disponível em: <http://www.filologia.org.br/viicnlf/anais/caderno12-11.html> Consultado em:11 de novembro 2014.

> O filme consegue transpor, transcodificar principalmente o que pertence ao visual (descrição dos objetos filmados, movimentos, expressões, gestos, olhares das personagens,...), do filme (montagem das imagens), do sonoro (músicas, ruídos, grãos, tons, tonalidades das vozes) e do audiovisual (relação entre imagens e sons).(*Ibidem*)

Com esta abordagem sucinta, procuramos salientar aspetos relevantes para a análise das obras em estudo, uma vez que nos vamos debruçar sobre estas questões, principalmente nos Capítulos IV, V e VI.

Refletindo sobre o pensamento de Luciana Garrit consideramos que a adaptação ao cinema de obras literárias encerra um desafio, pois o realizador, para além da subjetividade que imprime ao filme, socorre-se da linguagem não-verbal para recriar a narrativa literária que lhe deu origem, o que requer uma aptidão e um conhecimento maiores. A partir da obra literária recria-se e concebe-se uma nova obra de arte que se materializa através de técnicas de cinema, em que o realizador procura transmitir, através da imagem, os contextos e os significados das ideias expressas pela palavra escrita que apelam a um imaginário de reconstrução do leitor, através da leitura, e invocam o imaginário do espectador, pela imagem, atribuindo à adaptação uma dimensão de grandeza compensadora.[30]

A adaptação envolve opções que vão para além dos enquadramentos ou dos planos, que se estabelecem, por exemplo, pelo grau de fidelidade que o realizador pretende materializar.

Sobre esta matéria, não podemos deixar de referir o pensamento de Sérgio de Sousa, na obra *Literatura & Cinema – Ensaios, Entrevistas, Bibliografia*, em que o autor evidencia a arbitrariedade que pode assistir à adaptação enquanto processo de reprodução da narrativa literária, distinguindo leitura e adaptação. Nas suas palavras:

[30] Obras de grandes nomes da literatura têm sido recorrentemente adaptadas para cinema, o que integra, não só a história do cinema de Hollywood, mas também a história do cinema em geral. De forma mais ou menos fiel, realizadores de todas as épocas e correntes têm transcodificado e transposto obras literárias para cinema e imprimido à Sétima Arte a grandeza do discurso narratológico.

> (…) parece fazer sentido considerar que um livro transposto para o cinema se pode eventualmente sujeitar a liberdades transfiguradoras, degeneráveis em práticas de leitura radicais de tipo anárquico e subjectivista, ou seja, que "abram" de tal modo a obra literária ao ponto de lhe demolirem a arquitectura textual, através de decisões interpretativas narrativamente infelizes e equiparáveis ao princípio de que "anything goes". E o que estará aqui em causa é saber justamente se uma adaptação cinematográfica se pode conceber arbitrariamente pela escolha de "percursos de leitura" deliberadamente despromovidos pelo texto que se adapta, i.e., fazer-se a despeito dos predicados ontológico-funcionais a das actualizações semânticas para as quais estes apontam.
>
> A resposta a esta indagação obriga a considerar a separação entre o ler e o adaptar. (Sousa, 2003:20)

Este autor questiona-se sobre as múltiplas leituras possíveis que podem despromover o texto literário a adaptar, deixando suspensa a atitude certa a tomar, mas adiantando dever separar-se a leitura da adaptação, concluindo, portanto, que a adaptação requer um ato de leitura prévia da obra literária e que, a partir dessa leitura ou leituras se desencadeia o fenómeno da adaptação, cujo grau de fidelidade se define.

Diversos teóricos têm concebido o fenómeno da adaptação sob variadas perspetivas e graus de fidelidade. Alguns apenas consideram a adaptação sob o ponto de vista de uma total fidelidade à obra literária, outros, porém defendem uma adaptação mais livre da leitura da obra original. Para Robert Stam uma narrativa literária pode ocasionar leituras distintas e, por consequência, determinar diferentes adaptações. A adaptação provém da leitura, das leituras individuais passíveis de interpretações particulares/singulares, tendo em vista uma nova representação do conteúdo subjacente à obra literária. Para Sousa o que importa é que:

> Cada leitor tem de seguir um fio coerente de leitura, capaz de gerar uma interpretação pertinente do conteúdo textual. O leitor não dispõe de uma liberdade de leitura ilimitada. Bem pelo contrário, uma decifração responsável de qualquer texto literário implica balizas. Esconjuram-se as tentações da subjectividade, do relativismo e/ou da arbitrariedade.
>
> Quem adapta para o ecrã um livro procura não só uma interpretação do livro (…), mas essencialmente a sua *reconfiguração estética.* (*Ibidem*)

Na perspetiva de Sérgio de Sousa, a liberdade de interpretação é limitada, sob pena de desvirtuar a obra literária. Por conseguinte, uma leitura sem arbitrariedades, que encerre uma interpretação pertinente, que possibilite uma reconfiguração estética, faz todo o sentido.

Parece-nos de realçar que, a leitura desencadeia uma interpretação da obra literária que cria as condições para redimensionar a obra literária, construindo uma nova obra de arte, no âmbito de uma estética que lhe é própria e diferente da que a obra literária concebe, modelizando-a, à semelhança do que acontece com a literatura em relação à realidade, numa dimensão de distanciamento em relação à obra literária. A obra literária selecionada para ser adaptada para cinema, constitui um material estético que se destina à criação de outro material a ser modelizado. Ainda, no ponto de vista de Sérgio de Sousa, adaptando, modelizando a obra literária,

> (…) o cinema está para a literatura que adapta (modeliza) como a literatura está para a realidade que modeliza (adapta).
> Quando o cinema escolhe operar a partir de um outro sistema modelizante secundário, ele escolhe construir-se sobre ele (e não nele), o que invalida, desde logo, qualquer tentativa identificadora. (*op.cit*., 21)

Ao escolher construir-se sobre o sistema modelizante da literatura, o cinema cria uma obra nova, com uma estética que lhe é inerente e a diferencia da estética literária, embora identificável com a obra que lhe deu origem. Na obra *Adaptations-From Text to Screen, Screen to Text*, Imelda Whelehan, uma das autoras da referida obra, afirma que diversos críticos consideram que "(…) the novel is a linguistic medium whereas the film is a primarily visual mode of communication, and that both are subject of differences in production and circulation." (Cartmell, 1999:6), daí que a adaptação deva ter em conta essas diferenças existem. Outros teóricos que se têm bebruçado sobre o fenómeno da adaptação, de entre os quais destacamos André Bazin que considera a qualidade estética de uma obra cinematográfica em função da aptidão da reprodução da obra literária, enquanto Steve Boyum defende uma adaptação limitada às formas possíveis de interpretação da obra literária que dá origem a um filme. Como verificamos, na opinião destes dois autores (Bazin e Boyum), a imensa maleabilidade da Sétima Arte é uma realidade.

Sublinhe-se que, ao procurar equivalências, a obra cinematográfica surge como uma nova criação, uma outra obra de arte, exibindo um determinado grau de fidelidade em relação às origens, decorrente das leituras diversas que pode desencadear. Da adaptação cinematográfica transcorre o significado de uma narrativa literária prévia, apropriado pela leitura que é recriado, porém sem subordinação ao texto antecedente, porque a criação de uma nova obra de arte não pode pautar-se por sujeição, mas por liberdade, tendo embora em conta a obra original. Neste sentido, portanto, a nova obra de arte que o filme exibe surgiu da liberdade de criar. Na opinião de autores como Geoffrey Wagner e Dudley Andrew, coexistem várias categorias de adaptação dependendo da relação da obra cinematográfica com a obra literária, num maior ou menor grau de fidelidade.

A adaptação coloca-se, por conseguinte, numa dimensão que não concebe o filme de forma única e uniformizada, não sendo consensual uma definição, uma vez que não se esgota numa única forma, pois cada realizador concretiza um horizonte de leitura e interpretação subjetivas, distinguindo o sistema modelizante do Cinema para concretizar o seu ponto de vista sobre a obra literária, realizando a obra cinematográfica. Todavia, alguns autores arriscam categorizá-la como se verifica com Doc Comparato, em *Da Criação ao Guião*.

Constatamos que muitas obras literárias são objeto do interesse de cineastas de várias gerações e verificamos que uma adaptação nunca se constitui como réplica.[31] De acordo com a opinião de Sérgio de Sousa, "A demarcação do território da adaptação, ou seja, das suas *possibilidades* e dos seus *limites* situa-se na sua discriminação da prática hipertextual. Da zona de diferenciação obtida" (Sousa, 2003:23), emerge a constatação de que a hipertextualidade, categoria proposta por Genette, está implícita à narrativa.

Com maior ou menor fidelidade à obra literária, a adaptação comporta um processo que se inicia pela leitura da obra a adaptar, a partir da qual se constrói um guião, se escolhe a banda sonora, os percursos, os espaços, os planos, os ângulos de câmara, os efeitos visuais, os locais, as personagens, os atores, os papéis a desempenhar, de tal forma que a verosimilhança

[31] Deixamos como exemplo o caso da obra literária *The Scarlet Letter*, de Nathaniel Hawthorne, publicada em 1850 e adaptada por Victor Sjöström, em 1926, com uma nova versão de Roland Joffé, em 1995.

com a representação da realidade expressa pela obra literária seja efetivamente transposta para a obra cinematográfica.

Nas obras adaptadas, identifica-se um processo de transcodificação que supera a dimensão de um processo de leitura, que apreende uma identidade, uma mensagem, uma história, para oferecer ao espectador as representações socioculturais anteriormente ficcionadas na obra literária. Os mecanismos de transposição do texto literário para o fílmico justificam a concretização da adaptação, na opinião de Droguett. Nas suas palavras:

> Desde que o cinema se consolidou como sétima arte, até a atualidade, tem surgido uma multiplicidade de discursos que abordam sua entranhável, mas conflitiva relação com a literatura. Mesmo existindo diversos mecanismos de abordagem, em todos eles cruza-se inexoravelmente um conceito que funciona como uma ponte e que gera, por sua vez, um amplo leque de possibilidades teóricas que recentemente começam a ser esclarecidas. Trata-se da noção de adaptação, onde entram em jogo os mecanismos de transposição de um texto literário a um filme. (Droguett, 2004:60)

Ao transpor uma obra literária para cinema, o realizador produz um hipertexto dissemelhante, resultando numa nova obra, embora, durante este processo, existam semelhanças e diferenças, pois a transposição não se consubstancia na analogia. A adaptação de uma obra literária exige do seu autor uma escolha de metodologia consentânea com o que pretende concretizar.

À adaptação subjaz a apreensão e manutenção do espírito, da essência de sentido do texto escrito e a projeção do mundo representado na obra literária. De acordo com Doc Comparato, existem vários tipos de adaptação. Para o autor, a primeira é a adaptação propriamente dita, aquela que segue fielmente a obra literária, a segunda é 'baseada em', o que significa que a história se mantém, mas verificam-se algumas modificações, uma terceira denomina-se 'inspirado em', o que designa o aproveitamento de uma personagem para desenvolver uma nova obra de arte. Nesta obra está, ainda contemplada a recriação e a adaptação livre em que se cria uma nova visão da mesma história. Droguett não se distancia desta classificação como podemos verificar na seguinte citação:

> As estratégias de adaptação podem orientar-se em três direções: em primeiro lugar, adaptar-se para ser fiel ao texto; isto tem relação com uma necessidade primária do

> cinema, já que, desde suas origens, seu crescimento foi muito rápido e levar livros à tela permitiu aproveitar o profícuo acervo de histórias de literatura. (…) A segunda variável é aquela que concebe o processo de adaptação para capturar o que se poderia denominar o espírito do texto. Sem necessidade de reproduzir na tela a mesma história, procura-se recuperar o núcleo de sentido, uma experiência do ato de leitura. (…) a mais arriscada de todas, mas a mais pessoal, refere-se à missão do mundo que projeta o diretor, ao utilizar material literário. Trata-se da adaptação como traição para ser fiel a si mesmo. O extremo desse procedimento, são as chamadas adaptações livres. (*op.cit*.,60-61-62)

Considerámos pertinente dar enfoque a estes dois teóricos por constatarmos em ambos a coerência de uma categorização que diligencia estabelecer alguma regulação em relação ao grau de adaptação que patenteia um conjunto intrincado e diferenciado de circunstâncias que, embora com vista à construção do discurso cinematográfico, a partir da narrativa literária, sob o 'olhar' *sui generis* do realizador, não deixa de apresentar diferenças, que tornam este processo complexo. Num jogo de intertextualidade, a adaptação revela complexidade de situações e modificações na construção do discurso fílmico que está dependente da visão do realizador. A reflexão sobre adaptação que temos vindo a salientar, destina-se ao estudo/análise, que terá lugar no Capítulo IV deste trabalho, e destina-se a um melhor entendimento das semelhanças e diferenças que as obras literárias e as cinematográficas homónimas possam evidenciar, bem como o grau de fidelidade que delas transcorre.

Notemos que muitos filmes constituem adaptações livres ou recriações das obras literárias que lhes subjazem. Outros, porém, apresentam tais semelhanças que, ao visualizar uma obra cinematográfica, o espectador, por momentos, numa sensação de *déjà vu*, retoma, no seu imaginário, uma leitura prévia da obra literária que o originou, mesmo que esteja perante uma estreia absoluta. Nestas situações, as obras literária e cinematográfica apresentam uma cumplicidade de criação enriquecedora do leitor/espectador e demonstram a relação intrínseca entre as diferentes artes e, sobretudo que a Sétima Arte encerra todas elas: a pintura, a escultura, a literatura, a arte dramática, a fotografia, o cinema, a música, sendo que o Cinema tem a vantagem da imagem em movimento e propicia uma maior verosimilhança com a realidade. A arte literária e cinematográfica confina ficção, imaginário, criação, fruto e consequência das épocas, da história e da cultura.

Numa outra perspetiva, pertinente e adequado nos parece destacar a obra literária e fílmica, enquanto expressão dos afetos, de emoções e de sentimentos. Da palavra escrita e da

imagem sobressai uma fonte de afetos, do sentimento do prazer ou do seu contrário, evidencia-se o amor e o ódio, a cólera, a raiva, a paixão, a angústia, o sofrimento, o prazer, numa dualidade em que os aspetos positivos e os negativos se confrontam, o que resulta numa reação emocional imediata do espectador em relação à imagem visualizada. Neste sentido Francis Vanoye e Jacques Aumont em *A Imagem*, afirmam que, "o filme intervém (...) essencialmente nos registros bem conhecidos da identificação e da expressividade." (Aumont, 2011:125), desta afirmação sobressaindo que os afetos participam na representação fílmica.

Interessa-nos lembrar que ao visualizar um filme, o espectador acede a uma experiência emocional subjetiva em que a necessidade de ver, pulsão escópica do olhar[32] do espectador, encerra o objetivo de ver e um objeto que é o sistema visual. Esse objeto alcança-se pelo olhar assim identificado por Jacques Lacan. Este conceito de pulsão escópica do olhar foi desenvolvido e aplicado no domínio das imagens, no Cinema, uma vez que este conjuga a narração e a imagem visual e articula o desejo de olhar com as pulsões, as excitações interiores que a imagem provoca. A psicologia de Lacan, na sua conceção do sujeito/espectador que deseja olhar a imagem/objeto, confere ao espectador a capacidade de censurar e de entrar num imaginário subjetivo que o olhar lhe facilita. Neste sentido, por conseguinte, o jogo de olhares assume, neste âmbito, uma enorme importância na obra cinematográfica. Porém, para Christian Metz a imagem está intimamente ligada ao *fetiche*. Metz demonstra que uma imagem pode ser sempre fetichizada, pois o exercício do olhar pode catapultar para o imaginário, através do efeito do fora de campo que conduz à fetichização. Apesar das diferentes interpretações, opiniões e leituras, para Aumont:

> (…) a imagem é sempre modelada por estruturas profundas, ligadas ao exercício de uma linguagem, assim como à vinculação a uma organização simbólica (a uma cultura, a uma sociedade); mas a imagem é também um meio de comunicação e de representação do mundo, que tem seu lugar em todas as sociedades humanas. (*op.cit*.,134)

A relação da imagem com a cultura e a sociedade destaca-a na representação do mundo e do ser humano, através de um ato de comunicação sobressaindo a dimensão do espaço plástico concreto ou abstrato que dela transcorre. O tamanho da imagem, a

[32] Segundo o pensamento de Freud, a pulsão intervém na relação do ser humano com a imagem.

importância do *close up* e dos seus efeitos pulsionais derivados da focalização, feita de proximidade causadora de vertigens emocionais, de fascínio ou repulsa, constitui um suplemento do drama, uma fonte de emoções.

No princípio dos anos 1970, Jean-Luis Comolli, autor de *Machines of the Visible* (1971) e *Technique and Ideology – Camera, Perspective, Depth of Field* (1971-1972), defende uma articulação da dimensão técnica, estética do cinema aliada a um propósito ideológico, "prática artística enquanto fenómeno ideológico" (*op.cit*., 196) que envolve a aceitação do espectador vidente de Metz, enquanto Jean-Patrick Lebel exclui a prática significante e uma relação da Sétima Arte com a ideologia. André Bazin considera o cinema "um processo da ideia" (*op.cit*.,190) que encerra uma atuação dentro da esfera social embora, segundo Aumont, os efeitos sociais da imagem estejam ainda longe de um estudo aprofundado. De facto, apesar de se ter passado "da imagem *espiritual* à imagem *visual*" (*op.cit*.,328), a nossa civilização ainda permanece "uma civilização da *linguagem*" (*Ibidem*), segundo Aumont, embora o "nascimento, no século XX de uma *civilização da imagem*." (*op.cit*.,326) se verifique, o que remete para uma reflexão sobre imagem e linguagem. O realizador Pasolini propõe a imagem como veículo de informações com vista a uma compreensão e interpretação da realidade.

A descoberta do Cinema colocou, em frente dos nossos olhos, um espelho que reflete onde estamos, quem somos, em que nos transformamos e para onde caminhamos, à semelhança do que acontece com a Literatura. A visualização de um filme transporta o espectador para o sonho, mas, em simultâneo, coloca o mundo em frente dos seus olhos, a sociedade, a cultura, os valores e comportamentos dos povos, tal como a obra literária, com a diferença da leitura das palavras escritas e da 'leitura' das imagens visuais. Ambas convidam à (re)criação do imaginário de cada leitor ou espectador, sendo que o Cinema se apropria mais rapidamente, de forma mais imediata, das emoções, pulsões, desejos de olhar e ver, perscrutar o que está para além das imagens, vislumbrar dentro de cada um. A Sétima Arte lança o espectador no caminho do sonho de realizar os seus mais recônditos desejos e vontades e constitui uma forma privilegiada de representação, embora ficcionada, da realidade local ou global envolvente, colocando a audiência dentro de um mundo que está para além das suas vivências. O mundo de

> (…) cinema feiticeiro, anticartesiano de Epstein; o cine-olho, o fábrica-de-fatos de Vertov; o cinema intelectual, da montagem de atrações e do monólogo interior, de Eisenstein; o cinema visionário, da câmera como extensão do corpo e do olhar que supera os limites definidos pela cultura, de Brakhage. (Xavier, 2008:12)

A obra cinematográfica transformou-se numa ferramenta indispensável para o estudo da sociedade, interroga a atualidade e reflete sobre questões estéticas que se colocam nos dias de hoje. A linguagem facilita uma leitura da sociedade, da cultura e do ser humano de que o espectador se apropria. Apesar da controvérsia que a Sétima Arte continua a gerar, o Cinema, embora impregnado da subjetividade do realizador e da visão subjetiva do espectador, constitui um instrumento de análise social.

O Cinema visto como arte caminha entre a magia, o estado de alma, a afetividade, a subjetividade, a vida social, privada e do quotidiano. "What makes this form of art so enchanting is that it does not cater to needs of people rather makes them live their dreams." [33]

Do mesmo modo, a obra literária, enquanto arte de cariz narrativo ou dramático, envolve o leitor e prende-o ao enredo, à trama, à intriga que sustenta o conto ou o romance. A proximidade destas duas formas de arte contamina-as, reciprocamente, embora muitos considerem existir um ascendente da Literatura em relação ao Cinema. O poder sugestivo da imagem, o impacto que provoca, a recetividade imediata que promove, a entrada imaginária em cena por parte do espectador, a facilidade com que se revê no papel das personagens de um determinado contexto social ficcionado mas verosímil, constituem fatores apelativos irresistíveis para o espectador. Elementos estéticos, porque atrativos e porque vivemos na era do audiovisual, da comunicação em tempo real, da globalização, do aqui e do agora, do imediato, motivam e justificam o fascínio pela arte cinematográfica. A primazia dada à Sétima Arte tem exercido influência na narrativa literária, à semelhança do que se afigura ser, de modo similar, condição e atributo do Cinema. A inovação comporta mudança, proporciona influências, instala-se e ocupa espaços novos ou usurpados. Neste caso concreto, a reciprocidade de influências é notória e mantém vivas as duas formas de arte.

---

[33] S.a. "The Changing Face of Cinema –Society - From Hollywood to Bollywood, Cinema has a Great Role to Play in Today's Societies". Disponível em: <http://www.mindbodynsoul.com/Society/the-cinema-and-society.html>. Consultado em 2 jun 2013.

A obra literária, o seu contexto espacial e temporal, as caraterísticas do discurso, os fatores históricos, filosóficos, sociais e culturais veiculados pelas personagens e seus papéis, as figuras de estilo, entre outros aspetos, propiciam análises e despertares, reflexões e debates, o mesmo acontecendo com o cinema, cuja análise cinematográfica pode concretizar-se estabelecendo paralelos com o estudo da Literatura, embora lhes estejam implícitas diferenças, dadas as caraterísticas próprias de cada uma destas artes.

Uma análise fílmica comporta o estudo do realizador e da sua obra, o filme no seu todo, isto é, argumento, contextualização histórica cultural e social, personagens, tempo, espaço(s), teoria de cinema, estudos da imagem, enquadramentos, ângulos de câmara, entre outros aspetos a inserir numa metodologia apropriada aos estudos de Cinema. Por seu turno, os estudos literários focam-se na forma e compreensão dos textos, no processo discursivo, nas figuras de estilo que integram, no ritmo que é impresso à linguagem escrita, no estudo de género, na natureza do argumento, em que medida o texto estabelece uma articulação com o *status quo*.

Num outro âmbito, a relação da Sétima Arte com as realidades políticas, históricas, religiosas e sociais endereça-lhe uma dimensão veiculadora da História e da cultura, uma vez que à obra cinematográfica subjazem paradigmas culturais suportados em diversas linguagens que se prendem com os objetos, os adereços, as cores, as paisagens, as ambiências, fatores inerentes à encenação, à *mise-en-scène*. As relações de intertextualidade são diversas, sendo que cada filme e texto literário, que lhe deu origem, criam formas diversas de intertextualidade. Sublinhe-se que o estilo e o género definidos pelo realizador podem fazer toda a diferença na forma como ficciona a realidade e apresenta um modelo do universo social, político e cultural, ao espectador. No mesmo sentido, alvitramos que o tipo de representação (expressiva, mimética ou mista), de adaptação, a tipologia do filme (comercial, *underground*, de autor ou outro), a sua temática (histórico, fantástico, simbólico, metafórico) contribuem, de modo similar, para uma obra cinematográfica única, que não interfere com a obra literária, que esteve na sua origem.

Estabelecidas algumas particularidades, é manifesto que a adaptação não significa adulteração da obra literária a ser adaptada ou a sua réplica enquanto filme, mas que, tanto a obra literária como a cinematográfica se afirmam exclusivas e singulares.

As relações que se estabelecem entre as duas artes, constituem o ponto de partida para a análise comparativa das obras cinematográficas e das obras literárias de onde provêm,

abordagem que se pretende concretizar nesta tese. Verificando-se, nas obras literárias e cinematográficas em observação, relações estreitas entre os guiões dos filmes e as obras literárias da sua proveniência, destacamos a constatação de uma relação entre os guiões e os respetivos romances ou contos, o que, em nosso entender pode facilitar uma concretização fílmica mais consentânea com a obra literária. No que respeita à forma, na obra cinematográfica verifica-se a predominância de diálogos, contribuindo para um impacto comunicacional que se assemelha a um ato comunicativo real.

Os estudos de Literatura e Cinema podem privilegiar uma análise comparativa de um filme adaptado de uma obra literária. A fim de a concretizarmos, procurando ter em conta que uma análise comparatista defende a concentração do estudo, sobretudo, numa fração que se observe relevante, embora se deva analisar o todo, consideramos que o momento de viragem pode ser uma opção adequada, visto que encerra um ponto de *climax* e uma mudança, bem como o desfecho, que pode perspetivar uma saída, um reencontro ou uma rutura, preferência que enunciamos para a análise das obras contempladas, principalmente no Capítulo IV.

Embora tendo em conta a fragilidade da nossa opção, com esta abordagem apresentamos, uma perspetiva muito abrangente da adaptação, referindo apenas algumas das muitas opiniões e conceções que lhe assistem. Esta reflexão tem, sobretudo como objetivo, situar a adaptação no universo de uma análise comparativa parcial de três obras literárias e respetivas adaptações para Cinema e não direcionar este trabalho primordialmente para questões mais complexas que a contempalm, uma vez que o estudo em desenvolvimento se prende sobretudo, com o papel do protagonista. Todavia, e porque, como já referimos, propomos-nos abordar questões da adaptação relacionadas com as obras literárias adaptadas para Cinema, uma reflexão e análise comparatistas das mesmas parece-nos importante, uma vez que uma abordagem comparatista beneficia, em nossa opinião, quer por analogia, quer por diferença, um maior e melhor conhecimento das obras literárias e cinematográficas em análise, conduzindo a conclusões mais sustentadas.

1.4 Da Palavra à Imagem – Visões do Mundo

A criação literária e cinematográfica reflete os ‘olhares’ sobre o mundo dos seus criadores, escritores e realizadores, argumentistas e atores: o que os rodeia, o tempo histórico

que vivenciam e em que se inserem as obras da sua criação, o espaço, as ideologias, os pensamentos filosóficos.

As imagens tomam forma, sequência e conteúdo e, quando visualizadas no ecrã, proporcionam a construção e a reconstrução de imaginários, veiculam sonhos, ficcionam realidades, apresentam quotidianos prováveis, em diversos padrões de imagem. Bergson classifica-as em diferentes categorias como a seguir se documenta, Deleuze reconhece-as e Ramos explicita-as. Nas palavras de Fernão Ramos em, *Teoria Contemporânea do Cinema*,

> (…) os diferentes tipos de imagem-movimento são concebidos a partir dos conceitos que Deleuze reconhece em Bergson: imagem-precepção, imagem-ação, imagem-afecção, às quais vêm juntar-se, como modos intermediários, a imagem-pulsão, a imagem-reflexão, a imagem-relação. Assim, essas imagens vão da imagem-movimento em direção à imagem-tempo, para adquirir, através das categorias de Pierce e para além delas, outros nomes e outras formas, a partir do momento em que o tempo aparece diretamente enquanto tal, induzindo numerosos modos de construção e de pensamento, particularmente entre presente e passado, entre falsificação e verdade: tudo aquilo que se estabelece e circula nos múltiplos equívocos da imagem-cristal[34]. (Ramos, 2005:238)

As diferentes categorias de imagem referidas dão-nos conta da sua dimensão plural e complementar, cujo resultado de construção pode ancorar numa originalidade que a projeta enquanto obra de arte. A singularidade de uma obra cinematográfica pode estar consubstanciada, entre outros aspetos, na alternância entre passado, presente e futuro. Aumont refere-se ao pensamento de André Bazin sobre esta questão, sublinando que, "Bazin part de l'originalité de la construction du film, l'alternance entre scènes au présent et scènes au passé, et envisage les moyens filmiques qui ont permis la transition présent-passé." (Aumont, 2012:23). Para este teórico, esta originalidade deve obedecer a uma unidade de conteúdo definida em duas categorias que Barthes diferencia.

[34] Imagem-cristal (imagem atual e imagem virtual), – leitura deleuziana a partir do pensamento bergsoniano, definidindo-se imagem-cristal como "(…) uma consolidação de atual e de virtual, onde o virtual, como tal, existe inteiramente dependente do atual. Para Deleuze o virtual não possui uma dimensão superior ao atual. Pelo contrário, o sujeito da actualização é, só pode ser, o virtual." Caires, Carlos Sena. "A Imagem-Cristal no Cinema de Resnais".Disponível em < http://artes.ucp.pt/artesdigitais/?attachment_id=507>. Consultado em 12 setembro 2014.

> Barthes distingue deux categories d'unité de contenu: les unités **distributionelles** (baptisées, comme chez Propp, *fonctions*), qui se définissent par les rapports qu'elles ont avec d'autres fonctions, et les unites **integrative** ou **indices**, qui assurent la correlation avec les autres niveaux (actions et narration); ces dernières unites peuvent être, par exemple, des indices concernant les personages, des données sur leur identité. (*op.cit*.,98)

Esta unidade de conteúdo explicitada por Aumont e destacada na citação anterior é responsável pela veiculação do ser, da relação humana com o mundo, do seu ponto de vista em relação a ele próprio e ao outro. A câmara de filmar, a caixa mágica do final do século XIX, que registou pedaços da vida quotidiana, em movimento e os eternizou na película, continua a ser um inestimável instrumento de registo fílmico que garante ao espectador a visualização de imagens em movimento que o remetem para a duplicidade do 'olhar' e do 'ser'. "Cada grande autor escola ou movimento do cinema clássico concebe diferentemente as imagens que, por sua vez, exprimem as relações do homem com o mundo." (Ramos, 2005:272), numa sequência de planos com o fio condutor e a lógica de sentido que constroem um filme, um excerto de filme, um documentário fílmico, uma obra de arte.

A definição de filme[35] não tem sido consensual, abarcando conceções diferenciadas, discursos distintos ou complementares a outras dissertações que encerram perspetivas individuais decorrentes do tempo histórico e das suas transformações. A obra cinematográfica está em permanente transmutação, adaptando-se aos tempos e aos modos, contribuindo para a eternização do Cinema chamado clássico ou para a inovação e a alternativa. A originalidade está sempre subjacente aos propósitos do cineasta, a criação artística a sua meta, o caminho para a fama e a eternização a sua ambição. A génese de um filme, não raras vezes, deve-se a uma inspiração decorrente de uma leitura. Reconhecendo-se a diversidade das duas linguagens (literária e cinematográfica) constata-se, no entanto, uma relação semelhante entre ambas, fenómeno que se liga ao facto de veicularem visões do mundo que, embora singulares,

[35] Jacques Aumont e Michel Marie consideram que, "Des films sont (…) des produits, vendus sur un marché spécifique, leurs conditions matérielles, et sourtout psychologiques de présentation au public, et à chaque spectateur en particulier, sont modelées par l'existence d'une instituition, socialement acceptée et économiquement viable, d'autant plus perceptible qu'elle est actuellement en pleine mutation; il n'est pas jusqu'au dispositif même de la sale obscure." (Aumont, 2012:7)

difundem opiniões que sobressaem de vivências relacionais exclusivas, porém representativas de um *modus vivendi* do qual se evidencia uma sociedade que encerra uma determinada cultura sustentada em regras, princípios e valores. A obra edificada, quer seja literária, cinematográfica ou adaptada destina-se, primordialmente, a um recetor (leitor ou espectador) que, por sua vez configura a sua própria visão do mundo e ao qual, importa relembrar, é sabido reconhecer-se uma inestimável capacidade (re)criativa. Por conseguinte, a passagem da palavra para a imagem reveste-se de um processo complexo e coletivo que abrange criadores e recetores, sempre em função do 'olhar' subjetivo de cada um deles. Todos os aspetos referidos evidenciam um grau de subjetividade da narrativa literária ou fílmica, de que temos consciência. No entanto, nelas coexiste uma perceção coletiva identificável, que não é categorizável enquanto verdadeiro ou falso. Segundo Tomaim,

> Dirigir-se a um filme, seja documentário ou ficção, é mergulhar nas profundezas de um olhar que se efectiva concomitantemente como percepção colectiva dos realizadores e da plateia da sala de exibição, o que equivale dizer que não há um filme verdadeiro ou falso. (Tomaim, 2006:77)

Do mesmo modo que um 'olhar' sobre uma narrativa literária contempla um processo de 'leitura' e interpretação, que o torna único aos olhos do leitor, porque é sempre subjetivo e, por conseguinte, não pode arvorar-se, de igual forma, verdadeiro ou falso, transportar esses olhares para outras formas de arte, realizar a transdução de uma obra literária não é mais do que a tradução intersemiótica que circunscreve processos de transmissão e transformação que a adaptação para cinema encerra.

As relações que se estabelecem entre os vários intervenientes nos dois processos criativos, bem como as que se criam entre cada um deles conferem-lhes uma dimensão dinâmica de linguagens (escrita, verbal, imagética) que expressam 'olhares', observações, visões sobre o mundo e os homens, conceções de vida, ideais, filosofias, identidades individuais e coletivas. A expressão dos olhares do escritor sustenta-se no narrador, na obra literária, sendo frequentemente substituído pela imagem em movimento, na obra cinematográfica.

Na obra literária, o papel do narrador assume grande relevo, descrevendo e caracterizando as personagens e apresentando-as ao leitor. Do mesmo modo, situa os espaços e os tempos históricos, explicita os acontecimentos, orienta o leitor para as etapas, os

percursos seguintes, refletindo o mais íntimo pensamento ou sentimento das personagens, com vista a prender e inebriar o leitor, deixando-o envolvido no prazer de 'imagens' que a sua mente cria e lhe devolvem o fascínio pela vida, o reencontro consigo e com o mundo ou lhe mostram o que o rodeia e o fazem refletir sobre a sua própria existência, sempre sob a égide de um 'olhar' particular, uma opinião singular sobre tudo o que o rodeia, incluindo o ser humano. As conceções do narrador confundem-se com o 'olhar' do leitor, na medida em que lhe propicia o seu próprio 'olhar' sobre o que lhe mostra e que o autor/escritor cria a partir dele. O narrador participa na recriação do leitor, através dos processos de mimese e diegese, *showing* e *telling*, das palavras, dos universos criados e dos eventos contemplados na obra literária. A adoção de um tipo de narrador tem consequências no processo de focalização, isto porque um narrador omnisciente e um narrador de terceira pessoa não se focalizam nos mesmos 'olhares', não transmitem ao leitor o mesmo tipo de informações, como já foi explicitado anteriormente.

Na obra cinematográfica, o narrador é suprimido com frequência, sendo a ação revelada pelas imagens, que desvendam as personagens, as suas emoções e sentimentos. Queremos, porém, ressalvar a simultânea possibilidade de existência de um narrador, que se pode apresentar, destacamos, em voz *over* ou voz *off*, na voz materializada pelo som, respetivamente não identificável ou identificável.

Um aspeto que convém sublinhar prende-se com a questão do 'olhar', na obra cinematográfica, que surge a partir da utilização de técnicas que atendem à variação de planos e de ângulos de câmara, que têm em vista a criação de perspetivas alternadas que expressam, entre outros aspetos, o ponto de vista do realizador, que é recriado pelo espectador no ato de visualização, uma vez que as suas visões do mundo e experiência de vida não são similares. A visualização, acompanhada pelo som, facilita um conjunto de informações que propicia a formação de um ponto de vista, uma vez que pode acumular vários níveis de informação e comunicação num só plano, isto é, a visualização de uma imagem em movimento e a audição dos sons que a integram, proporcionam um maior número de informações do que a obra literária que tem, com frequência, de se socorrer do narrador para informar o leitor. No Cinema, a palavra e a imagem convivem em simultâneo e proporcionam o 'olhar', enquanto na Literatura a palavra desempenha a função de o facultar, percecionado através da estrutura gramatical (a pessoa, o número, o tempo verbal, …).

A Literatura e o Cinema proporcionam ao leitor e ao espectador uma experiência de visualização profunda e perspicaz, que encerra uma experiência de 'olhar', a observação do mundo em constante transformação, sempre numa perspetiva subjetiva. A partir da perspetiva do autor da obra literária ou da obra cinematográfica, o recetor pode realizar um novo ato criativo, bem como lhe é dada a possibilidade de refletir sobre o que é ficcionado, ou criar uma nova forma de observar o mundo e o 'outro', de estar e de ser.

Reiteramos, ainda, uma visão do mundo de Roland Barthes, considerado o mestre do estudo da narrativa, cuja conceção perfilhamos, que se situa a partir de outros 'olhares', das palavras já ditas por outrem, em que a forma e o conteúdo se combinam para dar forma a uma interpretação do mundo que emerge da centralidade da ação narrativa e em que o processo de figuração da imagem implica um cunho conotativo, simbólico e denotativo, poder de ficção da realidade. Um outro analista, Rudolf Arnheim, por sua vez, complementa o pensamento de Barthes na ideia de que a forma figura o observável do conteúdo e tem como função motivar a interpretação. Estes pontos de vista ligam-se, em nosso entender à conceção da perceção visual do visível de Jacques Aumont que estabelece uma visão do mundo situada na relação do homem com o mundo que o envolve, onde ver Cinema implica a ocorrência de estímulos que acionam o mecanismo de interpretação do real, imitando características da visão natural em que da relação imagem visual com o espectador sobressaem visões do mundo. Em França, para surrealistas como Artaud, o Cinema encerra uma maior dimensão filosófica. Eisenstein acredita na perceção da audiência que o ecrã proporciona. Bazin e Mitry direcionam-se para uma visão fenomenológica interativa de perceção. Walter Benjamin traz a análise da perceção visual. Deleuze destaca a montagem, o tempo, o pensamento. O realizador Jean-Luck Godard[36] situa as suas criações na sua *Weltanschaung* (visão do mundo) emblemática e *sui generis*.

Na sequência do que foi dito antertiormente, podemos afirmar que o Cinema constitui parte integrante do património cultural e, portanto, expressa essa herança cultural, das formas mais variadas. De todos os destaques referidos interessa-nos salientar que a visão do mundo expressa pela Sétima Arte encerra forma e conteúdo, as dimensões ideológicas, políticas, filosóficas, religiosas e socioculturais dos seus autores e recetores, opções dos seus criadores.

[36] Filmes de Jean-Luck Godard: *Nouvele Vague* (1930), Pierrot le Fou (1965), *Nouvelle Vague* (1990), *For Ever Mozart* (1996), *Notre Musique* (2004).

A transcodificação da palavra para a imagem evidencia semelhanças e diferenças que linguagens diversas desvelam, bem como se considera relevante um estudo que as relacione, tendo em vista reconhecer visões do mundo particulares das quais emerjam representações da família que despertem o recetor para realidades do seu tempo. Uma análise comparativa (obra literária e fílmica) pode auxiliar no aprofundamento e clarificação dos propósitos referentes à análise que aqui se propõe. De certa forma, esta opção de análise procura evidenciar o nosso 'olhar' em relação à forma como, passando da palavra à imagem, se transcodifica uma visão sobre o mundo, em particular da instituição familiar e dos membros que constituem cada uma das três ficções em análise. Do mesmo modo se pretende evocar de que forma uma transcodificação oferece ao espectador, através da imagem, a possibilidade de recriar a ficção, à semelhança da palavra que o perspectiva ao leitor ficcionando visões do mundo que, embora singulares, refletem a sociedade, a família e o indivíduo.

Capítulo II - Olhares Sobre a Sociedade, a Família e o Indivíduo, na Literatura e no Cinema

Literature is always personal,
always one man's vision of the world,
(W.B. Yeats,
The Collected Works of W.B. Yeats.
The Irish Dramatic Movement)

Estamos no momento preciso da História
em que (…)
a máquina (…) realiza a essência do homem.
(Edgar Morin, *O Cinema ou o Homem Imaginário*)

2.1 Representações da Vida Social

Tendo em conta a opinião de Yeats que afirma que a Literatura é sempre o resultado de uma visão particular do mundo, resultante do ponto de vista do seu autor, e de Morin que considera que o Cinema se caracteriza pelo talento de representar o íntimo da natureza humana, estas duas formas de arte estabelecem com o leitor, o espectador ou o investigador que as leem, visualizam, observam e investigam, uma forte relação afetiva, do mesmo modo que contribuem para a compreensão e interpretação de fenómenos de transformação social, cultural, familiar e individual. Pelas razões mencionadas neste capítulo procuraremos refletir sobre o papel da Literatura e do Cinema na revelação da transformação social, familiar e individual.

Na Literatura procurou-se e granjeia-se encontrar uma forma de expressão representativa da sociedade, integrada num determinado tempo histórico, localizada e dentro de um contexto cultural específico, o mesmo acontecendo com o cinema *a posteriori*. Múltiplos 'olhares', visualizações sobre obras literárias e/ou cinematográficas contribuem para visões e análises diversificadas que enriquecem os seus estudos, apresentam perspetivas diferenciadas e complementam investigações, facilitando um melhor e mais amplo conhecimento das sociedades e dos grupos sociais a que se reportam. No caso concreto desta tese, os grupos representados em todas as obras são constituídos por núcleos familiares em conflito, a partir, sobretudo, dos anos 1980.

Não podemos deixar de reforçar a subjetividade de cada espectador, leitor, observador ou investigador, bem como do argumentista, do realizador ou do escritor que as cria ou recria. Independentemente desta subjetividade, a verosimilhança entre a ficção e a realidade são um

dado adquirido, o que proporciona uma perceção das sociedades, dos grupos sociais, da família e dos homens que as integram. No que respeita à Literatura, cúmplice do Cinema e vice-versa, apresenta, de igual modo, na sua essência, na sua forma e nos seus propósitos, um sentido sociocultural.

Nesta perspetiva, importa salientar a opinião de Gilmar Santana, no artigo "O Filme Contextualizado – Diálogos entre Sociologia e Cinema", que evidencia o conceito de 'tipo ideal' protagonizado por Max Weber, na seguinte citação:

> Max Weber construiu o conceito do "Tipo ideal" a fim de viabilizar a sistematização das ações sociais ocorridas na sociedade moderna. Este, não se constitui num modelo a ser seguido, mas sim num modelo abstrato composto de valores e significados puros delegados ao objeto analisado que será comparado com outros de qualidades reais ou então com outros tipos ideais, a fim de observar seus lugares sociais e os patamares de sociabilidade entre os sujeitos envolvidos na relação social. [37]

Este conceito, adequa-se à análise que pretendemos realizar, uma vez que se procura, através do Cinema e da Literatura encontrar, por verosimilhança e/ou diferença, os valores e os significados subjacentes às problemáticas da família das épocas a que se reportam. Aspetos formais e de conteúdo de ambas as artes em análise evidenciados fundamentarão os nossos pontos de vista, no que respeita às representações da família em crise, através de obras literárias e cinematográficas.

Na nossa perspetiva, nem o aspeto puramente formal, nem a contextualização sociocultural constituem formas corretas de análise do texto literário quando separadas, razão pela qual optámos por englobar forma e conteúdo na nossa análise, no âmbito da temática deste capítulo. Abordadas que foram, no capítulo anterior, várias correntes de análise do texto literário, os principais parâmetros que devem assistir à análise fílmica, bem como a constatação de que uma análise literária ou cinemática é sempre subjetiva, acreditamos que não existem modelos rígidos, mas que todos se completam. Neste capítulo, as referências a

---

[37] Santana, Gilmar. "O Filme Contextualizado – Diálogos entre Sociologia e Cinema". Disponível em <http://www.rua.ufscar.br/site/?P=1365#_ftnref1>. Consultado 3 de dezembro 2011.

diversas correntes de análise destinam-se, para além de um objetivo subjacente à análise literária e cinematográfica que nos propomos concretizar, facilitar uma melhor compreensão dos fenómenos de transformação sociocultural que as famílias tradicionais têm vivenciado, nas últimas décadas.

Estamos convictos de que as análises literárias e fílmicas situadas em núcleos familiares específicos, desestruturados ou em conflito, sobretudo a partir da década de 80 do século XX, que se apresentarão nos Capítulos IV, V e VI deste trabalho, podem constituir importantes meios de estudo e contribuir para a compreensão do quotidiano e das problemáticas de conflitualidade dos universos socioculturais contextualizados. Neste sentido, consideramos pertinente debruçarmo-nos sobre a forma como estão patenteadas as realidades socioculturais e relacionais que representam/ficcionam e como estas duas formas de arte refletem 'olhares' da sociedade, da família e do ser humano que as integra.

Poderíamos situar-nos, previamente, num estudo alargado de correntes literárias, e, certamente, muito haveria a dizer sobre o formalismo russo, o realismo, o modernismo, o realismo socialista, o estruturalismo, o pós-modernismo ou outras correntes literárias ou de pensamento, em relação às quais (apenas algumas) fizemos unicamente observações breves para apresentar uma perspetiva temporal de uma sucessão de correntes de pensamento que deram o seu contributo para a realidade recente e para nos situarmos em algumas correntes do pensamento literário e cinematográfico. Todavia, optou-se por direcionar este estudo mais especificamente para conteúdos teóricos que possam contribuir, no nosso ponto de vista, para uma análise literária e cinematográfica limitada às décadas em estudo, épocas que integram o *corpus* desta tese, tendo em conta que este trabalho está também vocacionado para a questão das representações socioculturais que o Cinema e a Literatura contemplam. Além disso, seria fastidiosa uma abordagem vasta que não caberia neste trabalho. Assim, coube-nos definir alguns conceitos teóricos e situar a Literatura e o Cinema enquanto formas de arte que refletem a perceção da vida quotidiana, dos objetos e dos seres humanos que a integram, todavia, obedecendo a regras com vista à construção de uma determinada forma literária e fílmica. Não se pretende confundir a Literatura ou o Cinema com sociologismo (conceção ligada à esquerda, na opinião de André Bueno), descurando a forma, mas entender qual o contributo da Literatura e da Sétima Arte para a compreensão da sociedade e, neste caso concreto, da família e das suas problemáticas.

Segundo André Bueno, à "arte ligada à esquerda caberia (…) *o sociologismo*, fazendo com que o peso da forma recaísse em excesso no contexto, na vida social e histórica, sem atender muito às particularidades da forma, da construção e dos procedimentos literários." (Bueno, 2006:15) Os críticos ligados à esquerda valorizam a vida social e a história, relegando para segundo plano a forma, outros críticos e investigadores consideram que a obra literária, enquanto manifestação de arte, manifesta aspetos sociais do mundo real, através de enredos, de personagens que cumprem uma função social, como é o caso de Dennis Santos. Para este autor,

> A obra literária é uma forma de manifestação artística condutora de diversos aspectos sociais da realidade que visa retratar. Para que ela exista e seja dotada de certa função, é necessário que haja uma troca de valores entre o autor e o seu público. Nesse sentido, os ritos, heróis, conflitos e enredos advindos das peças literárias cumprem uma função social: criar um espaço de interação de valores sócio-históricos entre os sujeitos aí envolvidos (autor e leitor); a literatura só existe nesse intercâmbio social.[38]

Este ponto de vista sobre o papel da Literatura facilita uma análise da sociedade e dos grupos sociais que a integram e que subjazem à obra literária, permitindo ao leitor consciencializar-se do quotidiano de personagens ficcionadas, por vezes tipificadas, que identificam determinados padrões de comportamentos socioculturais, individuais e grupais. Da mesma forma, a obra literária pode inferir sobre as problemáticas socioculturais, bem como emocionar-se e 'entrar' na dinâmica das personagens, identificando-se, com frequência, com as mesmas.

A Literatura, tal como o Cinema, ficciona realidades socioculturais, grupais e individuais que remetem o leitor ou o espectador para a sua própria realidade. Todavia, e mais uma vez, à semelhança do Cinema, estabelece uma relação afetiva entre a obra literária e o leitor e uma conivência assente na enorme reciprocidade existente entre a narrativa literária, ficção da realidade e o contexto histórico e sociocultural real. A Sétima Arte e a Literatura impregnadas de técnicas específicas ajudam a conferir uma maior verosimilhança com a

[38] Santos, Dennis de Oliveira. "Sociologia da Literatura". Disponível em <http://www.urutagua.uem.br/014/14santos_dennis.htm> 6 dez 2011.> Consultado em 6 dez 2012.

realidade, estando subjacentes a estética, a forma, a categoria[39]. No que respeita a estética literária, Dennis Santos considera que um estudo do conteúdo literário pode fundar-se numa conceção sociocultural e estética do autor e, por conseguinte, o ato criativo resulta dos seus conhecimentos e valores e de procedimentos estéticos, singulares em que o "instinto estético" (…) os elementos sociais e os valores gestados em seu seio criam um espaço de interação entre o autor e o seu público." [40] (*Ibidem*) Dennis Santos menciona a importância das fontes estéticas no estabelecimento de uma interação entre o autor e o leitor, reveladora dos aspetos sociais e culturais presentes na obra literária. Uma análise baseada nestes pressupostos, segundo o autor, pode cumprir o objetivo de compreender e interpretar o contexto histórico e sociocultural do universo das personagens em ação. Os valores e os princípios sociais (significação), bem como a linguagem subjacente, constituem, por consequência, parte intrínseca da obra literária. André Bueno, organizador da coletânea intitulada *Literatura e Sociedade – Narrativa, Poesia, Cinema, Teatro e Canção Popular* afirma, por seu turno, que "as posições do estruturalismo e das vanguardas construtivas e formais faziam carga *contra o realismo em arte* e, mais fundo ainda, *contra a própria representação da realidade em arte.*"(Bueno, 2006:17), o que colocava em risco a criação artística suportada na realidade social. Dennis Santos argumenta que "a manifestação artística é constituída pela prática social, e não de idéias autônomas e isoladas da esfera social." *(Ibidem*)

Uma conceção materialista da Literatura procura estabelecer uma ligação entre o conteúdo sociocultural expresso na obra literária e a consciência coletiva da época. Nesta acepção, a narrativa literária espelha uma determinada realidade social coletiva, alheando-se das experiências individuais e grupais para refletir apenas a base económica que lhe subjaz, relegando para segundo plano as manifestações da cultura, separando a sociedade da cultura e da experiência individual. Relativamente à conceção materialista da obra literária, Dennis Santos considera

[39] O termo 'categoria' é utilizado em vez de género literário, uma vez que o termo 'género' não se apresenta consensual. Teóricos da literatura divergem relativamente a esta terminologia, razão pela qual o termo 'categoria' parece menos problemático.

[40] Santos, Dennis de Oliveira. "Sociologia da Literatura". Disponível em <http://www.urutagua.uem.br/014/14santos_dennis.htm> Consultado em 6 dez 20112

> Esta visão reducionista, ao postular uma teoria da arte em que busca-se explicar os fenômenos culturais enquanto reflexos da base econômica, sem a capacidade de intervenção na dinâmica desta por parte do processo imaginário do autor, reduz potencialmente toda uma gama de possibilidades de análises de obras onde a constância de referências fantásticas são iminentes. (*Ibidem*)

De facto, a visão materialista parece carecer do entendimento da experiência e das emoções individuais. Mesmo que aparentemente dissemelhantes da realidade sociocultural, somos de opinião que as experiências projetadas na obra literária estão impregnadas do universo sociocultural, grupal e individual real subjetivo que representa a visão, o 'olhar' do seu criador, estabelecendo uma interligação, uma reciprocidade e uma cumplicidade entre realidade e ficção e ficção, leitor.

As várias visões não estão, em nossa opinião, dissociadas umas das outras, pelo contrário, complementam-se na medida em que se mesclam textos literários e contextos históricos e socioculturais, numa dialética de reciprocidades e cumplicidades que possibilitam uma análise mais consistente da obra literária e da sua mensagem. "Ambas as tendências teóricas (a obra literária como realidade desprendida de seu contexto histórico ou como espelho/reflexo da sociedade) trouxeram dicotomias para a história literária." (*Ibidem*)

Na atualidade, entende-se que subjacente à criação literária está o contexto histórico e sociocultural, através de um processo de ficção verosímil e, por conseguinte, a obra literária não é autónoma e projeta as relações sociais, as visões individuais e coletivas do mundo, fruto das vivências individuais, em particular, e do grupo, em geral, que o autor/escritor transmutou em texto literário. A obra literária reflete, por conseguinte, a realização das ações socioculturais de um determinado grupo social que definem a consciência individual ou do todo social (consciência coletiva) e não apenas essa consciência individual ou coletiva. No artigo em "Sociologia da Literatura nas Relações Humanas", Jacob Lumier, expressa a opinião de que, "a produção literária corresponde à estrutura mental de um determinado grupo social."[41], encerra comportamentos e valores detetáveis na prática da vida quotidiana. Nesta perspetiva, importa localizar, tanto os escritores como as respetivas obras, nos contextos históricos, sociais e culturais que lhes correspondem, bem como os objetivos que se

[41] Lumier, Jacob J. "Sociologia da Literatura nas Relações Humanas". Disponível em <http://sociologia-jl.blogspot.com/2007/04/view-blog-top-tags.html>. Consultado em 6 dez 2011.

pretendem atingir com as problemáticas evidenciadas e o público-alvo. O olhar atento do escritor sobre a sociedade e as suas dinâmicas sociais, políticas, religiosas deve ser interpretado e compreendido, pois só dessa forma se poderá inferir sobre a verosimilhança da sua obra com a realidade que ficciona.

Compreender estes fatores não significa alhear-se do impacto emocional que uma narrativa literária sempre provoca no leitor, à semelhança do que acontece com a obra cinematográfica no espectador, pois a emoção nunca está dissociada do ato da leitura da obra literária ou do ato da visualização da obra cinematográfica.

Nesta época de enorme crise e transformação social e, também civilizacional, as últimas décadas da história da Humanidade caracterizam-se pela desconstrução de uma ordem estabelecida desencadeada por alterações de paradigma macroeconómico que vem afetando e alterando uma dimensão sociocultural que se revê numa conceção humanista que eleva a condição humana. Gostaríamos de salientar que, diversos teóricos apelidam este período de pós-modernidade, caracterizado pela perplexidade, insegurança e de transição de paradigma, que se debate entre uma ordem estabelecida, nos parâmetros de um conceito de modernidade inovador na primeira metade do século XX, que elege a criatividade e a afirmação individual, libertas dos cânones tradicionais, a que movimentos artísticos em rutura com as formas tradicionais, como o expressionismo abstrato, nas artes plásticas, deram visibilidade. Porém, não apresentam para este conceito uma definição consensual, verificando-se analogias que procuramos aglutinar, salientando algumas delas que se revelam comuns a várias reflexões sobre esta questão e perspetivadas, no nosso ponto de vista, pelos autores(as) das obras em estudo. Neste sentido, importa destacar uma origem suportada no pensamento de Eduard Bernstein e Jean Jaurès (que justificam a ausência de consenso pelo gradualismo de uma mudança democrática de paradigma, em que a violência não tem lugar) e de Max Weber (em que tudo é verdadeiro enquanto não refutado, isto é, não existe verdade absoluta, mas individual, o que anula a norma orientadora e instala a confusão).

De acordo com estas premissas, alguns pensadores consideram o pós-modernismo uma época transitória, mas sem limite para um novo paradigma e, portanto, constata-se que este não se encontra implementado ao mesmo nível, em todo o mundo. Porém, no seu ponto de vista, o pós-modernismo parece evidenciar-se no mundo ocidental, mormente nos Estados Unidos, associado ao fenómeno da globalização, opondo-se à modernidade que se apresenta em declínio, destacando-se na sociedade e na cultura. Nomes como Jean-François Lyotard

(pós-modernismo caracterizado pelo declínio das grandes narrativas progressistas), David Harvey (pós-modernismo evidenciado pela mudança na experiência do espaço separado do tempo) ou Jean Baudrillard (opositor ao discurso de 'verdade absoluta', questiona-se sobre o papel do homem na atualidade, considera o desenvolvimento das redes de comunicação enquanto causa de contaminação do espírito crítico e a sobreposição do valor material criador de ilusão sem finalidade, fatores de desvalorização da individuação, considerado o homem enquanto elemento virtual do sistema, um número apenas de valor utilitário), Stuart Hall (debruça-se sobre a crise de identidade cultural sustentada na fragmentação do homem da atualidade, enquanto indivíduo e na transformação de estruturas tradicionais como causa de alteração de quadros de referência, em consequência do fenómeno da globalização) ou Linda Hutcheon que considera o pós-modernismo contraditório, destacam-se na reflexão sobre o conceito de pós-modernidade.

Em relação à literatura salientamos abordagens sobre as mulheres, homossexuais e negros, os excêntricos de Linda Hutcheon, manifestados pelo dialogismo intertextual de Bakhtin, onde se instala um conflito dual/binário, da posição de Roland Barthes que considera a obra literária subjetiva concebida pela junção de pedaços do mundo em permanente transformação, ou do americano Philip Roth buscando o entendimento da realidade americana alterada e fragmentada. O escritor deixa de observar objetivamente o mundo para se embrenhar na subjetividade que traduz uma reflexão crítica sobre a sociedade e a cultura e, em simultâneo, repensa o mundo alternativo literário.

Paul Benjamin Auster (Paul Benjamin), cuja influência do cinema americano é notória na sua criação literária, distingue-se pela narrativa dentro da narrativa, isto é, à semelhança das *mamuskas* russas, as histórias, que conta, sucedem-se dentro de outras histórias narradas, destaca-se no panorama literário americano pós-modernista. Auster debruça-se sobre as questões da identidade e da existência, sobre a procura de identidade e de significado da vida. Influenciado por Lacan e pelos transcendentalistas americanos, o escritor insere-se numa produção literária pós-modernista. Coppola, Scorcese, Tarantino constituem apenas alguns nomes do cinema pós-moderno.

Após um breve enquadramento, reconhecemos no pós-modernismo a fragmentação, a desestruturação, a descontinuidade, a desumanização, a superficialidade, o imediatismo, o temporário, a oposição aos conceitos universais, em defesa do primado da tecnologia e dos serviços, causando um fosso comunicativo de larga dimensão. As manifestações assinaladas

explicam uma decadência vanguardista e, em consequência da ausência de agrupamentos de novos conceitos e ideias, a cultura da atualidade tende a ser incompreendida, as estruturas sociais tradicionais ultrapassadas. Por conseguinte, o pós-modernismo, na aceção dos teóricos referidos, caracteriza-se pelo predomínio de uma diversidade geradora de insegurança, em oposição às práticas sociais normalizadas, às ideias pré-concebidas e impositivas, em defesa da liberdade criativa e da mudança, inspiradas no estruturalismo fundado na introspeção, de Wilhelm Wundt. É neste sentido, que daqui em diante, usaremos os termos pós-moderno e/ou pós-modernista, pós-modernidade ou pós-modernismo, plasmados nas ideias supracitadas, reconhecendo que, apesar da desorientação verificável nos diversos contextos económicos e socioculturais, a obra literária e a cinematográfica continuam a desempenhar um papel importante e a aliciar leitores e espectadores, ávidos do sonho e da representação das visões de um mundo em convulsão. "Nesse objeto, certo número de idéias (uma visão de mundo) se encontram dotadas da máxima eficácia estética, mas prevalecem também as emoções." (*Ibidem*) As emoções proporcionadas ao leitor através da obra literária favorecem o entendimento do ideário afetivo de cada personagem, dos seus conhecimentos e valores, a moral que lhe subjaz e que a definem individualmente, mesmo integrada no *status* coletivo. Do mesmo modo, faculta a perceção do pensamento, ação e valores do grupo em que está inserida e, ainda, o entendimento de uma visão do mundo.

No que respeita às relações humanas, constata-se que estas não são lineares e transparentes. A complexidade destes relacionamentos perceciona-se pela inter-relação entre as personagens, pelas emoções que ocorrem, as discussões, reflexões interiores e mesmo as fantasias que se constroem ao redor do 'outro'. Cada personagem enquanto ficção do ator social, recorre, com frequência, a pretextos e até dissimulações com vista a esconder-se do 'outro', a expor-se perante terceiros, a conquistá-los. Escarnecer, humilhar, lisonjear, insinuar-se, muitas vezes encerram uma faceta escondida, preservada, agrilhoada, exuberante, provocadora, esclarecedora do caráter da personagem e, portanto, do ser humano, do padrão que ficciona. Observar, inferir, emocionar-se com os pensamentos fugazes, ocultos da personagem, a sua experiência vivencial, transporta o leitor para a realidade refletida na ficção, com a qual, não raras vezes se identifica, o mesmo acontecendo com o espectador ao visualizar a obra fílmica.

Podemos sublinhar que, entre as realidades históricas e socioculturais, o escritor e a respetiva obra, a ficção e o leitor existe uma cumplicidade que enriquece cada um em

particular e todos, em geral, o mesmo acontecendo com a arte cinematográfica. Literatura, Cinema e sociedade entrecruzam-se, complementam-se, numa mistura deixando para a posteridade o legado de uma civilização, da sua história e da sua cultura, que a literatura e a arte cinematográfica difundem e tornam intemporal. Estas duas formas de arte contribuem para a eternização das épocas a que se reportam e constituem documentos inestimáveis de análise, facilitadores de uma melhor compreensão da história e da cultura dos povos, dos seus valores e princípios, da sua moral, dos seus costumes e práticas, das suas dinâmicas, conflitos, contradições e incertezas.

As obras literárias e fílmicas constituem atos de criação que encerram uma estética particular denunciadora de uma visão do mundo dos seus criadores, escritores, cineastas, argumentistas, realizadores e técnicos de câmara, atores e demais interveneientes no processo criativo, estabelecendo com o público/recetores uma relação interativa. De forma direta ou subtil, metamorfoseada, contemplativa, crítica ou mesmo interventiva, a narrativa literária e cinematográfica expressam o pensamento, a cultura, a inter-relação dos indivíduos, o comportamento grupal, as crises e conflitualidades dos grupos sociais, os contextos socioculturais que ficcionam de forma verosímil, colocando no olhar do leitor e do espectador, através da palavra escrita ou da imagem em movimento, a sua imagem da sociedade, do mundo e do homem.

Partindo da afirmação de Franco Ferrarotti[42], na obra *Sociologia*, de que "(…) a sociologia define e limita o seu trabalho como disciplina vocacionada para analisar e interpretar as estruturas, formais e informais, das relações entre os homens, no seu contexto ecológico, simbólico e institucional." (Ferrarotti, 1986:33/34), no entanto, não tencionando realizar, neste trabalho, um estudo, sociológico, mas pretendendo mostrar de que forma as obras literárias e cinematográficas representam e ficcionam as realidades sociais e culturais, no âmbito da estrutura familiar e as suas inter-relações, consideramos que, de acordo com a temática que subjaz a esta tese, se deve evidenciar a relação estreita entre Literatura, Cinema e sociedade, sobretudo no que diz respeito às relações humanas integradas em contextos

[42] As reflexões do autor, evidenciadas numa obra de caráter sociológico, dos anos 1980 (1986), foram escolhidas porque, a publicação das obras literárias em análise teve lugar nos anos de 1976, 1987 e 1997 (com edições posteriores em, respetivamente, 1982, 1995, 2006) e, portanto, sendo a obra da mesma época ou próxima, reflete certamente, o seu pensamento, podendo clarificar o posicionamento dos autores da época face aos propósitos da obra literária e auxiliar-nos e situarmo-nos na evidência das abordagens escolhidas pelas escritoras.

socioculturais específicos, uma vez que os universos socioculturais ficcionados nas obras literárias e fílmicas em análise nesta tese são diversos e integram as crises e as conflitualidades relacionais das épocas/décadas que representam.

Iniciamos esta reflexão pela obra literária que, em nosso entender, tem desvendado, com frequência, nos últimos decénios, a crise social profunda causada, pela 'renúncia à utopia' que alimenta o sonho da humanidade e a faz avançar e progredir. Reconhece-se a Literatura enquanto 'teatro do mundo'[43] que coloca, 'em palco', figurações do homem, pedaços da sociedade, numa relação cúmplice autor/ator/leitor, demonstrando que o ser humano não concebe a vida na solidão, mas na relação com o outro. O ato de leitura pode remeter para o 'palco' da vida social, pois, segundo Ferrarotti:

> Se fechar os olhos e pensar a sociedade, vejo um conjunto de actores, numa disposição variada, em posição de comparsas, amigos, inimigos ou indiferentes, servos ou dominadores, pais, mães, diversamente ligados às funções sociais e às instituições que correspondem a essas funções, e assim por diante. (*op.cit*.,44)

O excerto da obra de Ferrarotti, citado, apresenta a narrativa literária como um palco da vida, possibilitando meditar sobre a sociedade e os indivíduos que a integram, as suas relações, conflitos e constrangimentos, comportamentos, reflexões, medos, angústias, momentos de felicidade ou de viragem, em que os indivíduos atuam em função do que se espera deles, ou assumindo a imprevisibilidade comportamental que lhes assiste, no seio dos grupos sociais em que se inserem. Para Ferrarotti, "(…) todo o papel social tem as suas *expectativas*." (*op.cit*.,46), todavia, nem sempre alcançadas. Na visão deste autor a sociedade vela pelo equilíbrio social e espera do homem, quantas vezes imprevisível, comportamentos que devem corresponder a expectativas criadas, pois de um outro modo, pode ser considerado à margem dos comportamentos aceitáveis, estabelecendo-se uma relação de rutura ou conflito nas relações sociais ou familiares que corporiza. Numa concordância com as perspetivas de Ferrarotti, pomos em evidência que o escritor da atualidade tem demonstrado, através das suas obras, estar atento ao que a sociedade espera do indivíduo, tendo embora em conta as contradições que lhe assistem. Do mesmo modo revela estar atento às questões económicas e

[43] Conceito anterior ao aparecimento das ciências sociais, definido na literatura, que se coloca em paralelo com o de 'vida enquanto sonho'.

socioculturais do seu tempo e às transformações que se têm vindo a operar no tecido sociocultural, remetendo o leitor para o mundo em mudança, para a sociedade ocidental em transmutação, para a alteração dos papéis do homem e da mulher, da estrutura familiar. Inquieto, o escritor apela para o que de mais profundo e emocional persiste no homem e também na mulher confrontada com novos papéis que, assumindo uma liberdade maior, lhe vê acrescida, também, uma maior responsabilidade.

A independência da mulher, um acesso cada vez maior ao mercado de trabalho trouxe-lhe maior instabilidade, mais segurança financeira, mas menos dedicação ao lar, ao marido e aos filhos. Esta assunção do direito à realização pessoal e profissional acarreta uma 'usurpação' dos postos de trabalho ao género masculino, o que remete homens e mulheres para uma mobilidade mais frequente e empurra ambos para situações de maior instabilidade relacional. Em consequência destes fatores, a harmonia familiar tende a alterar-se e o conflito a estabelecer-se, sobretudo devido à posição do chefe de família, que vê subtraída a sua liderança e poder. Nos Estados Unidos esta situação ocorre há várias décadas. Em 1986, Ferrarotti confirma esta situação, referindo que os "Estados Unidos detinham a primazia da mobilidade" (*op.cit*.,47), o que acarreta maior instabilidade para as famílias, razão que configura um desejo de abordagem que procure fazer corresponder as temáticas abordadas pelos escritores, sobretudo americanos, em estudo, às realidades de um país em transformação, não descurando, todavia, o facto de se afigurar existirem semelhanças com outras realidades do mundo ocidental, uma das razões por que nos debruçamos, também sobre uma obra literária de uma autora inglesa.

No sentido da obra literária enquanto teatro do mundo, acreditamos que a narrativa literária proporciona ao leitor a compreensão do mundo ficcionado, uma reflexão sobre a ficção que lhe é oferecida, uma vez que o ser humano é reflexivo, portanto diferente dos outros animais, razão por que ser e dever não são coincidentes. Por conseguinte, permite proporcionar ao leitor uma cogitação sobre a obra ficcionada, a realidade que figura, a consistência ou fragilidade do que o rodeia e/ou a sua própria experiência de vida, num ato de compreensão da realidade, através da ficção, satisfazendo a ambição de a interpretar. Para que o possa concretizar, torna-se indispensável que se estabeleça um ato comunicativo que agiliza a compreensão histórica e psicológica de um texto para que se possa indagar sobre o seu significado e a sua autenticidade. Uma interpretação consistente, reivindica um ato comunicativo entre a obra, símbolo da realidade que exprime uma visão do mundo, e o

recetor, imbuído de conhecimentos e experiência de vida. Lothar Bredella, em *Introdução à Didáctica da Literatura*, vai ao encontro da nossa opinião particular, quando atesta que,

> A comunicação entre a realidade ficcional e o complexo de opiniões e normas do receptor é indispensável para a compreensão do texto literário e isto por causa de uma característica constitutiva da estrutura dos textos literários. Eles apontam, (…) para um determinado sector da realidade empírica, mas este sector transforma-se em símbolo da realidade como um todo e exprime uma determinada visão do mundo e uma atitude de base perante a realidade. (Bredella, 1989:144-145)

A análise do texto literário, por conseguinte, não se concebe linear, mas multifacetada, por abarcar, não só o conteúdo comunicativo do mundo quotidiano, através de uma história, de um enredo ficcionado e verosímil, mas também por encerrar uma mensagem, transmitida através da palavra escrita, que cumpre aspetos formais, obedece a correntes literárias, numa linguagem estética *sui generis*, própria de cada autor. Citamos, de novo, Bredella por considerarmos as suas palavras coincidentes com a nossa perspetiva que vai no mesmo sentido, em oposição a opiniões que defendem uma criação literária limitada por constrangimentos diversos. O que procuramos sublinhar, parafraseando o autor, é que, o texto literário deve ser analisado numa relação estabelecida entre o autor e o leitor, que deve ter em conta não só, o ponto de vista do escritor, mas também as opiniões do leitor, a quem se destina, visto que o recetor/leitor "(…) tem de tomar posição perante a perspectiva sob a qual o texto literário torna acessível a realidade. Com isto, não se exclui que a comparação entre a realidade ficcional e a realidade empírica seja relevante para a análise do texto literário." (*op.cit*.,145).

A análise literária passa, de modo similar, pelo conhecimento da história, pela observação da sociedade, pela experiência do ser humano, pelas opiniões de outros críticos e analistas, pela experiência de vida, pela comunicação entre obra literária e recetor, pela destrinça entre realidade e ficção, por aspetos formais, técnicos estilísticos. O fenómeno literário comporta a caracterização da obra literária, o conjunto de normas a seguir durante a sua criação, a definição prévia de categorias literárias, factos que o analista não deve descurar.

Ao longo de milénios, à semelhança de outras artes, a Literatura expressou correntes de pensamento, teorias literárias, evidenciando o ser humano, as suas relações interpessoais, comportamentos, conflitos, medos, constrangimentos, preconceitos e libertações, reflexões

interiores, estados de alma, sofrimento e felicidade, sem olvidar a sua íntima e permanente relação com a natureza. O leitor pode recorrer à obra literária de forma contemplativa ou refletir sobre ela, analisá-la, procurando compreendê-la, bem como interpretar a informação da realidade que ficciona, evidenciando-se, assim, o contributo da obra literária para o estudo e a compreensão da história, da sociedade, do indivíduo, a partir da aceitação da visão do mundo nela expressa.

Uma obra literária confina uma realidade material e real, a obra em si mesma, e uma essência consubstanciada no seu conteúdo, na arte que integra, na produção do escritor, impregnada da complexidade inerente ao ser humano, seu criador, que expressa um estilo próprio e uma intenção. Na opinião de António Soares Amora, em *Introdução à Teoria da Literatura*, se a obra literária

> (…) é uma realidade material (…) tem, contudo, uma essência abstrata (…). Do mesmo modo que é abstrato o conteúdo de uma obra literária, bem como os seus valores artísticos, abstrata é a essência do ato criador dessa obra; o escritor é uma pessoa (…), mas o processo criativo que produziu sua obra estava no seu interior, com imensa complexidade psicológica e com incógnitas de toda a ordem, sobre as quais só podemos cogitar em termos filosóficos. (Amora, 2004:32)

A dimensão dicotómica, material e abstrata, da obra literária, direciona o escritor para o ato de criação e o leitor para o de recriação, como de modo subjetivo e particular, inserido num ambiente cultural que está impregnado de ideias, conceitos, valores, sentimentos, que orientam comportamentos. A obra literária, cuja estética favorece a recriação do quotidiano, constitui-se enquanto realidade material que traduz uma vivência, um estilo e uma opção formal subjetivas, atrevendo-se o seu autor a criticar ou elogiar a sociedade, os grupos sociais, a família ou o indivíduo. Estas prerrogativas não impedem que lhe assista uma interpretação subjetiva do real, que, numa atitude estética, expressa uma visão individualizada e subjetiva da sociedade e do indivíduo. Nesta perspetiva, segundo Bredella:

> A atitude estética do quotidiano, pode (…) representar um protesto contra uma vida de moral tacanha, determinada por valores de uso, ou ser criticada como uma atitude irresponsável e desumana, mas trata-se sempre já de uma certa interpretação da realidade e de uma tomada de posição perante ela. (Bredella, 1989:147)

Este tipo de atitude incorpora um ato contemplativo, a observação do quotidiano, da qual resulta uma interpretação transposta para o ato criativo, que redunda em alvitre sobre a realidade observada que encerra um ato comunicativo com o leitor. Por conseguinte, a contemplação caracteriza a experiência estética. Porém, um romance ou um conto são valorizados, não só por pergaminhos de ordem estética, mas também pelo que neles está contido, por ser verdadeiro e fiel a um ponto de vista, a uma focalização que direciona o leitor para valores e princípios, pelo seu conteúdo.

Por sua vez, e de igual modo, o estudo da obra cinematográfica estimula os diversos olhares e favorece a contextualização do universo da ficção, pela identificação de estruturas e atores sociais, bem como das causas e das consequências das suas dinâmicas, esclarecendo sobre a sua integração no *status quo*. À semelhança da obra literária, o filme faculta a compreensão dos papéis do indivíduo, as suas certezas ou dúvidas, a busca da sua identidade, pode evidenciar os avanços ou retrocessos, transformações ou regressões individuais e/ou coletivas.

O Cinema constitui, também, um objeto sociocultural cujo contributo, "no sentido de aguçar os olhares para os vários fatores envolvidos em todo o processo da produção fílmica"[44], se revela evidente, na medida em que intenta colocar o espectador, o observador, no universo contextual e suas dinâmicas no qual a relação autor, obra cinematográfica, espectador, observador/investigador ou crítico de cinema se estrutura. Os jogos de interesses entre todos os envolvidos neste processo determinam a criação das condições que permitem identificar os atores sociais numa dinâmica que revela, em simultâneo, aqueles cujos atos em presença têm consequências sociais multidimensionais, bem como evidenciam caminhos que perfilam planos ou desígnios futuros. O universo fílmico facilita um conhecimento consistente das realidades ficcionadas, por vezes tipológicas e padronizadas, dos contextos reais, socioculturais, históricos que figuram.

Seja qual for a tipologia, ou a escolha individual de análise fílmica, não se pode ignorar a evidência da eterna juventude da arte cinematográfica que, em abordagens únicas, cria obras de arte ímpares que endereçam a Sétima Arte para a glória dos momentos insubstituíveis da produção artística. A análise fílmica não se esgota nestas fases e preceitos.

---

[44] Santana, Gilmar. "O Filme Contextualizado – Diálogos entre Sociologia e Cinema". Disponível em <http://www.ufscar.br/rua/site/?p=1365>. Consultado em 3 dez 2011.

Este estudo não pretende seguir apenas os princípios que foram enunciados, mas, salientando, de novo, que a análise fílmica é interminável e, por conseguinte, socorrendo-nos de várias opiniões, procuramos acrescentar visões, pontos de vista, sobretudo concomitantes com os nossos, que possibilitem definir alguns caminhos, selecionar algumas abordagens que consideramos mais pertinentes, de forma mais organizada e consistente, com vista à consecução dos objetivos da tese: evidenciar representações da família na Literatura e no Cinema.

Segundo Bergala, em cada obra cinematográfica que surge, o realizador sente-se principiante, porque no Cinema nada é repetível.

> Le cinéma est toujours jeune (…). Quand quelqu'un prend une caméra et se met face au réel pour une minute, (…) capte la fragilité d'un instant, avec le sentiment grave que cette minute est unique et ne se reproduira jamais plus dans le cours des temps. (Bergala, 2006:204)

Bergala acrescenta ainda, parafraseamos, que se o ato de concretizar um plano tiver lugar em tenra idade, sacraliza esse ato inaugural que a magia do Cinema jamais deixará esquecer. É, portanto possível e crível que a arte fílmica não se confina à idade adulta e que uma criança ou um jovem estão aptos a criar uma obra de arte cinematográfica. Partilhando da opinião de Bergala, que tem levantado polémica por não se rever numa conceção de criação de arte privilégio do adulto amadurecido, culto e experiente, salientamos a ancoragem da obra de arte no ser humano, para além dos fatores sublinhados. Nas palavras de Bergala, "(…) cet acte apparemment minuscule de faire un plan, c'est (…) la sacralité que peut mettre un enfant ou un adolescent dans une «première fois» prise trés au sérieux, comme une experience inaugurale decisive." (*Ibidem*).

O todo e o fragmento, a eterna, quase sacrossanta magia que encerra o ato de filmar, as técnicas de montagem ficam dependentes/cativas dos conhecimentos individuais dos intervenientes no ato criativo. Todavia, o domínio do sensível, intrínseco ao ser humano, ao realizador, munem-o de uma capacidade da criação única e particular. Do mesmo modo, se salienta a perspetiva do guionista e do realizador, também estas subjetivas e particulares. Nesta diversidade encontra-se o contexto sociocultural que transcorre do filme.

Qualquer investigação no âmbito da obra cinematográfica encerra uma estrutura narrativa fílmica própria e articulada, profusa de intencionalidade emocional, o mesmo

acontecendo com a narrativa literária. A narrativa cinematográfica, que inclui a técnica, a história e a estética, em unidades articuladas em que a montagem assegura um sentido, contempla o caráter intencional emotivo contido em unidades articuladas entre si, o que permite que a audiência interprete subjetivamente o que visualiza, em função das conjunturas socioculturais, psicológicas, políticas, religiosas que são diferenciadas e, portanto, endereçam os espectadores, por vezes, para distintas leituras/interpretações.

A esta intencionalidade emocional do realizador estão subjacentes as circunstâncias socioculturais e psicológicas específicas das diversas audiências e, portanto, embora esse propósito de criar determinadas emoções seja realizável, é sempre possível uma leitura, uma interpretação divergente e peculiar da intencionalidade imprimida à obra fílmica, pois a leitura dos diferentes públicos é feita de acordo com as suas próprias realidades históricas, socioculturais e as suas conceções estéticas e filosóficas, as suas próprias emoções. Não podemos ignorar que um filme se destina a audiências que se esperam vastas e, embora constituindo um meio de comunicação de massas, não deixa de integrar a arte e a filosofia como formas de incrementar as suas mensagens, tendo sempre em vista chegar ao maior número de pessoas possível, pelo que a intencionalidade emocional é fundamental, embora se compreenda que a emoção sentida pelo espectador depende, também, das suas próprias conceções, pois, sem o espectador o propósito do cinema não teria lugar.

Na opinião de Edgar Morin, em *Como Ver um Filme*, que parafraseamos, a emoção, nos seus vários aspetos (sentir a raiva ou o medo, o amor ou o ódio, rir ou chorar) é fundamental no processo de identificação e participação do espectador durante a projeção e visualização de um filme. De igual modo, tendo em conta que a imagem é resultante da utilização da técnica cinematográfica, a compreensão e o conhecimento desta técnica, utilizada na realização de um filme, tem como objetivo criar a ilusão e a verosimilhança do real, portanto, importa observá-la atentamente e conhecer as suas dinâmicas a fim de melhor se poder analisar a importância da tecnologia no impacto que o filme causa ao espectador.

Da mesma forma, salienta-se a importância do universo sociocultural e histórico em que se movem as personagens e a trama se desenrola. Os aspetos inerentes à narrativa fílmica, tais como, o enredo, a comunicação entre personagens e seus significados, a banda sonora, os movimentos de câmara e os enquadramentos/planos de filmagem devem ser devidamente observados e analisados. De forma similar, toda a equipa responsável pela concretização de um filme, desde o argumentista, passando pelo escritor da obra em que for baseado, o

realizador, o responsável pela cenografia, os produtores, os atores, todos eles projetam, em cada obra cinematográfica, um pouco de si mesmos, o que consideramos de enorme relevância. Todos estes fatores, no seu conjunto, constituem o todo que a obra acabada encerra.

Apesar da enorme importância dos fatores referidos, importa realçar que é fundamental compreender a espacialidade e a temporalidade adstrita à obra fílmica, tendo embora em conta que a arte fílmica constrói uma noção de espaço e de tempo próprias, movimentando-se neles, para o passado ou para o futuro, de uma forma veloz. O espectador pode percorrer um século ou uma hora no espaço temporal de uma visualização e, por conseguinte, é fundamental o suporte de referenciais de caráter social e cultural que auxiliem na localização temporal e espacial que a obra cinematográfica encerra, isto porque os tempos e espaços diversos contribuem, no filme, para uma ação dramática de trajetória própria.

O contexto histórico reveste-se de enorme importância na medida em que uma narrativa comporta uma história situada num determinado tempo histórico, momento de características políticas e socioculturais específicas, inerentes a uma época. Todos estes fatores imprimem à imagem que se visualiza, uma lógica de verosimilhança com a realidade histórica e sociocultural a que o filme se reporta, que evidencia, aspetos identificáveis da sociedade e da cultura que lhe subjaz, também os contornos de um enquadramento mais amplo, do país, dos países ou do mundo em geral e um conhecimento e abordagem conscientes dessas realidades que têm em vista alertar, consciencializar, esclarecer ou representar essas realidades ficcionadas. Deste modo, podem também catapultar o espectador para realidades, problemáticas ou conflitos da contemporaneidade da obra cinematográfica e, ainda, remetê-lo para a intemporalidade de determinadas problemáticas, porquanto as ideias expressas não representam, com absoluto rigor, o teor que procuram representar, mas procuram retratar as problemáticas da sociedade atual. Este propósito do Cinema implica a necessidade de uma análise dos grupos sociais, da comunicação entre as diferentes personagens, dos seus monólogos interiores, da relação afetiva, política ou empresarial, da sua padronização ou tipificação, tendo embora sempre em conta a subjetividade do autor. Discernir sobre a neutralidade ou não, da intencionalidade do realizador, engloba também uma análise aturada. No sentido de um propósito de estudo, um amplo conjunto de técnicas cinematográficas favorece e facilita a análise/observação de um filme e dos seus propósitos em relação ao público a que se destina, razão pela qual evidenciamos:

> Um maior close ou luz em um ator, que aumenta a intensidade emotiva da cena, uma panorâmica ou *travelling* que realce uma situação decisiva, acompanhados de efeitos sonoros e trilhas sonoras em momentos estratégicos. Tudo deve ser anotado em paralelo aos efeitos que causam sobre o espectador e às intenções da equipe de produção. Portanto, plasticamente ou esteticamente, existem buscas definidas participando do jogo de forças e poder nas relações entre ambiente e personagens e esses entre si, que respondem ao olhar social e ideológico dos criadores.[45]

A realização de um filme contempla uma relação dinâmica, um diálogo permanente entre quem o materializa, o que concretiza, como o corporiza, com que objetivo, que caraterísticas deve comportar a obra para que se estabeleça um diálogo entre o filme e o recetor/espectador.

O universo sociocultural do guionista e do realizador faz com que tenham conceções sociais e culturais que transportam para cada filme da sua responsabilidade, estabelecendo-se uma grande conivência entre filme, guionista e realizador. A visibilidade de um filme está sujeita a toda uma reciprocidade e cumplicidade que compõem uma trajetória e um estilo que conduz às emoções do público. O contexto histórico e sociocultural, a ficção das realidades quotidianas, as interrogações, os conflitos e reflexões individuais, a procura de identidade individual, visualizadas pelo espectador, conferem à obra cinematográfica a grandeza de uma arte cujo impacto individual, sociocultural, ideológico, religioso, emocional está para além da obra em si e se projeta na sociedade e no indivíduo em particular, ajudando a refletir, a transformar, num compromisso ético com a sociedade e os cidadãos que a compõem.

A relação entre o conhecimento histórico e sociocultural e a obra literária é evidente, o mesmo acontecendo com a obra cinematográfica, o que leva a constatar que a tentativa de substituir o contributo da literatura para o conhecimento e enquadramento da sociedade ficcionada, na obra literária, pelo do cinema mostrou-se ineficaz. O que se verifica é que a Literatura e o Cinema complementam e enriquecem o conhecimento da sociedade e dos contextos socioculturais que encerram. Múltiplas análises da obra literária e do(s) filme(s) que originou, ou vice-versa, são possíveis e desejáveis, bem como o estudo o conhecimento dos

---

[45] Santana, Gilmar. "O Filme Contextualizado – Diálogos entre Sociologia e Cinema". Disponível em <http://www.ufscar.br/rua/site/?p=1365>. Consultado em 3 dez 2011.

respetivos contextos socioculturais que integram. A Literatura e o Cinema constituem instrumentos inestimáveis para o estudo das sociedades, dos grupos sociais, das famílias, dos indivíduos que as integram, dando um contributo para o alargamento da visão do mundo e dos homens, constituindo vozes da consciência e registos figurados de transformações sociais observadas.

2.2 Vozes da Consciência e Registos da Observação das Mudanças Sociais

A capacidade inovadora e regeneradora da Literatura e do Cinema, bem como uma certa audácia, conferem-lhe um papel de relevo na disseminação das realidades que refletem o mundo atual, numa época de arrojadas caminhadas que apontam para um futuro incerto cujo desfecho não se perceciona. As metas das tecnologias de informação e comunicação parecem intermináveis, deixando nos cidadãos insegurança e desconfiança em direção ao futuro. Tudo parece desmoronar-se perante o que, supostamente seria a salvação da humanidade: os meios informáticos que conduziriam a mais lazer e menores afazeres profissionais. O que de facto se reconhece é que não têm sido colocados ao serviço do homem, para facilitar a sua vida.

Numa sociedade em que a livre iniciativa, auxiliada pela tecnologia, impera, deixando vulnerável o indivíduo enquanto cidadão com direitos e deveres, integrado num estado social em crise profunda, a problemática da disfuncionalidade e da conflitualidade no seio da sociedade e da família, constituem realidades preocupantes, na medida em que estas situações podem corroer o tecido social e os seus necessários equilíbrios. As ruturas, as desconstruções que podem causar indiciam transformações conducentes a novos grupos sociais, arrastando consigo novos valores e práticas, dinâmicas e ações. Pela sociedade americana têm perpassado, nas últimas décadas, enormes convulsões sociais, nas quais a família se defronta com uma situação de pressão permanente. No século XXI, os problemas desestruturantes da família tradicional continuam, agravados pela crise profunda do estado social que parece ruir a cada momento. As famílias são quem mais diretamente sofre, confrontadas com as usuras e egoísmos de uma reduzida camada da população que manipula os meios tecnológicos e informáticos à disposição de todos, para seu exclusivo interesse.

O tecido empresarial foi-se tornando cada vez mais livre e menos regulado, conduzindo a uma desumanização da população que os empregadores ‘usam’ em função das suas exclusivas necessidades e, por esta razão, obriga cidadãos a deslocações e ausências que

provocam a criação de sentimentos de insegurança e frustração, o que pode acarretar conflitualidades e ruturas dos núcleos familiares. De igual modo, os valores que remetem para a afetividade positiva[46] e para o conceito de individualidade, no sentido da unicidade/singularidade e identidade de cada indivíduo, tornando-o único, têm vindo a ser desvirtuados em favor das vantagens económicas que esta inversão de valores acarreta para o tecido empresarial e para a especulação financeira. Jacob Lumier, em "Sociologia da Literatura nas Relações Humanas" refere que, "Hoje em dia, o indivíduo-alvo das expectativas de promoções e premiações sabe de antemão que as relações nas hierarquias do mundo corporativo são variáveis e que o peso específico do indivíduo nas relações empresariais não tem o alcance que teve."[47]

A realidade histórica, sociocultural e económica das últimas décadas do século XX e da atualidade evidencia um mundo em mudança, que se reveem na apologia do individualismo e da livre iniciativa desregulada, tem debilitado a procura de uma realização individual, suportada nos princípios e valores da civilização ocidental, o que tem preocupado vários setores da comunidade internacional. Estas inquietações têm sido protagonizadas por diferentes grupos da vida social e cultural contemporânea e expressas, nomeadamente, na Literatura e no Cinema. As escolhas de abordagem no âmbito do universo literário são múltiplas. Das muitas narrativas literárias criadas por escritores americanos, nas últimas décadas, destacamos a trilogia de Philip Roth que evoca as problemáticas da moralidade americana decorrentes do período histórico do pós-guerra, especificamente, era Macarthy, a Guerra do Vietname e a presidência de Bill Clinton que considera terem tido enorme influência na sua geração. *American Pastoral* (1997), *I Married a Communist* (1998) e *The Human Stain* (2000), constituem exemplos de como a obra literária acompanha e reflete a vivência e a experiência dos seus autores. Roth cria um alter-ego, Nathan Zuckerman, recorre ao narrador omnisciente, explora a autocompreensão através do monólogo interior e insere a História da América na obra literária, para fortalecimento da narrativa. À semelhança de Roth, outros escritores americanos souberam equacionar as problemáticas em evidência de períodos históricos que desencadearam crises e trouxeram para o domínio público, através das

[46] Já vimos que aos afetos podem estar subjacentes sentimentos negativos como a raiva ou a revolta, entre outros, razão pela qual se realçam os termos afetividade positiva, afetos positivos.

[47] Lumier, Jacob J. "Sociologia da Literatura nas Relações Humanas". Disponível em <http://sociologia-jl.blogspot.com/2007/04/view-blog-top-tags.html>. Consultado em 6 dez 2011.

suas obras, os problemas das respetivas épocas, bem como os caminhos alternativos e consequências prováveis destas transformações. Os escritores americanos das últimas décadas têm sabido equacionar novos caminhos e retomar a importância do indivíduo, emotivo e de identidade própria. A Literatura acompanha os tempos, por conseguinte, se atravessamos um período conturbado de mudança, naturalmente que esta forma de arte reflete essas transformações e acaba por se metamorfosear de forma similar, porque "Everything is changing and fiction is, too." (Maass, 2012:3)

Torna-se cada vez mais urgente quebrar a apatia que tolhe a ação e tanto a narrativa literária como a cinematográfica contribuem para este facto com enorme argúcia e inteligência, apesar de a "Change is hard. The future is uncertain." (*Ibidem*) Por conseguinte, a urgência do restabelecimento dos valores do indivíduo pensante refletivo e atuante, a criação de personagens autênticas que se desafiem a si próprias, que acreditem na verdade, que ouçam os seus chamamentos, podem ser opções para a Literatura da atualidade, porque,

> The characters (…) don't merely reflect our times, they reflect ourselves."(…)
> "Get out of the past. (…). To write high-impact 21st century fiction, you must start by becoming highly personal. Find your voice, yes, but more than that, challenge yourself to be unafraid, independent, open, aware and true to your own heart. You must become your most authentic self." (*op.cit.*,4)

No século XXI, a tendência para a criação da obra literária situa-se na oposição a um formalismo abstrato em favor da figuração de um "mundo da vida real" de uma forma criativa, mas procurando autenticidade, torneando o realismo social fotográfico em nome da ficção criadora, da obra de arte. Os chamados "Literacy novelists create art. They treasure fine writing and seek to capture the world the way it is, making it alive in the minds of their readers." (*op.cit.*,5)

Neste âmbito, o cinema tem desempenhado um papel relevante, através da forma como aborda as temáticas escolhidas, seguindo, com frequência, um princípio que lhe é característico. "The principle of classical film is well known: the end must reply to the beginning; between one and the other something must be set in order; the last scene frequently recalls the first and constitutes its resolution." (Bellour, 2000:238), restabelecendo equilíbrios à semelhança do que o ser humano necessita e a sociedade reclama, espelhando as

vivências do quotidiano, numa dualidade de contraditórios, no reflexo da luta permanente entre o bem e o mal. As artes apresentam uma dualidade, consequência de uma duplicidade de caráter sociocultural inerente à própria realidade. A Literatura e a arte fílmica não se concebem desligadas das vivências quotidianas dos seus criadores e dos seus públicos. Pelo contrário, repercutem as práticas da vida quotidiana e apelam à reflexão, uma vez que intentam que o seu público-alvo se reveja nelas, nas suas contradições, angústias e pesares. Segundo Quart,

> (…) fictional films reveal something of the dreams, desires, displacements, and, in some cases, the social and political issues that confront American society. (…). During the past 30 years, a number of historians and culture critics have begun to give films their due as important social and cultural evidence. (Quart, 2011:2-3-4)

No caso concreto americano, em muitos filmes, verifica-se uma trivialização do mundo social, em detrimento de abordagens conscientes da condição social dos indivíduos e das condicionantes do todo social ou grupal. "(…) the great majority of American films, rarely attempt to consciously illuminate cultural and social patterns. They usually stylize, mythologize, and at times trivialize the social world." (*op.cit*.,4)

As situações reais e problemáticas da sociedade, por vezes, abordadas por entre parâmetros de ambiguidade ou trivialização, encontram, porém, eco em filmes que, pelo contrário, remetem o espectador para realidades menos cor-de-rosa. O filme de Hollywood, apesar das suas características votadas ao entretenimento, consegue refletir a cultura americana e as suas contradições, criando imagens, personagens e formas de comunicação refletivas dessa cultura. O cinema produzido por Hollywood encerra o pensamento da inquestionabilidade das virtudes do sistema económico e social americano, incluindo a supremacia da masculinidade de raça branca, que difunde com convicção, acreditando "that most white males have the ability and opportunity to succeed in America." (*op.cit*.,5)

No entanto, o subversivo e o anárquico coexistem com a expressão da tradição clássica de Hollywood, descobrindo um mundo convencional cujos valores se questionam. Quart faz referência a esta questão desenvolvendo um ponto de vista parecido, razão pela qual o citamos. Nas suas palavras, "Socially subversive and anarchic elements obviously exist in popular American film." (*op.cit*.,6) Porém, verificam-se algumas sujeições a uma política

sociocultural conservadora, empenhada em repor a ordem social tradicional, no cinema de Hollywood. Em oposição a este conformismo e submissão, constatamos a existência de cineastas, cujo percurso independente, desvela um país multifacetado e multicultural, procurando representar a diversidade da sociedade americana a braços com as suas angústias e contradições, que se debate entre um poder hegemónico, que intervém e interfere na vida dos seus cidadãos e no mundo e o ensejo de cumprir "The Song of Myself"[48], verificando-se tentativas de preservação do direito à realização pessoal. À semelhança da alternância dos republicanos conservadores e dos democratas no poder, uma enorme variedade de filmes tem procurado elevar e repor os valores da constituição americana, a supremacia do homem branco, os princípios da moral de origem puritana, a proteção das minorias a par de uma alteridade centrada no indivíduo pensante e refletivo em busca da sua identidade.

Numa procura de consagração do passado, o pensamento reaganista remeteu o cinema para a nostalgia de um romantismo que se revê no regresso da família tradicional. Stephen Prince, em *Visions of Empire: Political Imagery in Contemporary American Film* reafirma estes desígnios de uma era de retrocesso na sociedade americana enunciando dois filmes emblemáticos da década de 1980. Segundo o autor,

> (…) certain key films of the 1980s, such as *Back to the Future* (1985) and *Field of Dreams* (1989), seem to be intimately connected with (…) the nostalgic myths incarnated by the Reagan-era political culture and the desire for retrieval of and reconciliation with a past conceived in idealized and romanticizes terms. In both films, the protagonists are able to magically reenter this familial and cultural past and rearrange it to suit the needs of the present." (Prince, 1992:9)

Nos anos 1980, assistiu-se à tentativa de recuperar a prevalência da hegemonia branca e masculina em consequência de vários acontecimentos históricos de décadas anteriores. As lutas pelos direitos civis e das mulheres, vigorosas nos anos de 1960, deram os seus frutos, sendo que, nas décadas seguintes, o poder patriarcal perdia terreno a favor das mulheres. Também os negros passaram a desempenhar papéis de parceria nas patrulhas policiais dos filmes de ação, numa clara abertura à entrada, no cinema, de atores afroamericanos em papéis

[48] Poema integrado na obra intitulada *Leaves of Grass*, de autoria do poeta transcendentalista do século XIX, Walt Whitman.

de menor subalternidade contrariando a tradição de Hollywood da presença do negro serviçal, escravo néscio, por vezes, portador de alguma demência, como em *Gone with the Wind*. Os privilégios tidos como garantidos pelo género masculino, pelo chefe de família de classe-média americana de raça branca são colocados em risco nos anos 1970, assistindo-se à fragilização de uma hegemonia masculina de raça branca em favor de uma distribuição de poder mais igualitária.

A emergência e consolidação da mulher no mercado de trabalho, realidade pouco pacífica em alguns setores mais conservadores da sociedade americana contribuíu para a criação, nos anos 1980, do super-herói musculado do cinema de Hollywood, homem de raça branca, física e psiquicamente forte. Na visão de Carroll, "A personal crisis was expressed not through emotion, but through direct talk and action. The hero's body, therefore, became a site where masculine crisis was inscribed, and the spectacle of his body in action (or injured) became paramount." (Carroll, 2003:111) Por consequência, o filme de ação passa a dominar o cenário fílmico de Hollywood durante a referida década. A superioridade de classe média, masculina vê-se ameaçada, o que desencadeia a emergência de um herói masculino em ação.

Na década seguinte, no decénio de 1990, assiste-se a uma viragem no cenário fílmico, principalmente de Hollywood, identificando-se o recolhimento à sensibilidade e vulnerabilidade do homem em oposição ao 'herói' viril e másculo dos anos de 1980. "Actors who played action heroes in the 1980s found themselves playing new roles in the 1990s." (*Ibidem*)

Do final do século passado até à atualidade, verifica-se que, apesar da realização de obras cinematográficas que invocam as grandiosas missões destinadas aos americanos, veiculadas por filmes de tramas que consubstanciam missões impossíveis como *Independence Day* (1996), de Roland Emmerich, *Mission: Impossible* (1996), de Brian De Palma, *Batman - The Dark Night Rises (2012),* de Christopher Nolan, e *Avatar* (2009), de James Cameron, que integram super-heróis, constata-se existir um espaço para as interações complexas entre cultura e sociedade contemplado na Sétima Arte, na medida em que esta tem figurado as contradições da sociedade, mais concretamente, da sociedade americana, através de obras cinemáticas de diferente abordagem, que remetem o cidadão americano para um patamar de esperança. Num reforço da nossa opinião, apresentamos o ponto de vista de Leonard Quart, em *American Film and Society*, em que o autor afirma, o que "(…) makes one feel hopeful is that by the end of the 1990s and into the first decade of the 21st century, (…) there seemed to

be a great deal more room in theaters for low-budget and idiosyncratic films." (Quart, 2011:11).

A produção cinematográfica atingiu níveis nunca imaginados e transpôs todas as fronteiras. No século XXI, assiste-se ao interesse do cinema americano, por questões da globalização e do terrorismo que ensombrou o princípio do século com os acontecimentos do 11 de setembro de 2001, dos desequilíbrios, das paranoias, das patologias demenciais que levam à violência, à violação, ao crime, ao suicídio, às angústias existenciais, ao questionamento interior.

Não só o Cinema, mas também a Literatura, numa relação de proximidade e intimismo com o leitor, promove um diálogo sobre factos, pensamentos e reflexões com o recetor. De igual modo, o leitor deve ter sempre presente que "O escritor é um fabulador: não diz a verdade e é sempre a verdade que ele diz… à sua maneira"[49], o mesmo acontecendo com o realizador. A subjetividade que assiste à obra literária ou fílmica imprime-lhe um cunho pessoal, um 'olhar' subjetivo, não deixando porém de refletir o mundo que ficciona. Quer isto dizer que os factos, as ações e dinâmicas das personagens podem constituir exemplos padronizados/tipificados de vivências do quotidiano e, por isso, o espectador se revê neles. No que diz respeito à temporalidade da ação fílmica ou literária, esta é ilusória, o que significa que, no quotidiano real nem sempre a solução, ou o caminho para ela, se vislumbra tão velozmente quanto na ficção. Assim, cabe ao leitor ou ao espectador equacionar estas diferenças e refletir sobre as probabilidades apresentadas, agindo, no terreno, num tempo real. Ao recetor compete tirar as elações de uma produção literária e fílmica multifacetada que reflete as contradições da sociedade americana, sempre colocada entre a elevação da glória dos seus feitos, das capacidades dos americanos e a realidade quotidiana, pejada de fragilidades, como acontecem noutras sociedades, o que identifica a universalidade da Literatura e do Cinema.

A narrativa literária e cinematográfica expressa as vozes da consciência subjetiva dos seus criadores, contribuindo para a consciencialização dos leitores e dos espectadores e para a sua mudança de atitudes. O Cinema e a Literatura continuam a desempenhar, neste novo

---

[49] Lumier, J. Jacob. *A Utopia Negativa. Leituras de Sociologia da Literatura – Ensaio*. Publicação do Websitio Leituras do Século XX – PLVS: Literatura Digital. Agosto 2010. Disponível em <http://www.leiturasjlumierautor.pro.br>. Consultado em 12 setembro 2014.

mundo da comunicação quase em tempo real, o espaço e o tempo para o sonho, para a fantasia e isso transforma-os numa força criativa de combate à receção passiva. Estas duas formas de arte, principalmente em tempos de globalização,

> (…) prefiguram (…) um novo tipo de subjetivação, novos modos de relacionamento do ser consigo, com "os outros" e com o mundo.
>
> Por isso, é de fundamental importância refletir sobre as questões (…) referentes à representação da realidade, (…) para re – descobrir o valor mediático da ficção – do sonho – que permite chegar perto do verdadeiro despertar, isto é, o real do desejo. O derradeiro esteio de "realidade" é a fantasia, o que não significa que a vida é apenas um sonho ou que a realidade é só uma ilusão. (Droguett, 2004:21-22)

Na visão de Droguett, da ilusão transcorre a capacidade de criação, onde se mistura e, por vezes, se confunde o real e a ilusão. Contrariando a tradição da conceção de arte enquanto apenas imitação do real, muitos cineastas e escritores rompem com os convénios tradicionais e partem para novas abordagens que exprimem pontos de vista particulares e subjetivos, evidenciando novas formas de relação consigo e com os outros, demonstrando ter percecionado a importância mediática do cinema na era global. Numa época em convulsão, em processo de profundas transmutações ao nível da correlação de forças político-económicas, da conjuntura económica, das infraestruturas que suportam o estado social, das relações sociais, familiares e individuais, a Literatura e o Cinema podem desempenhar um papel de relevo na representação dos novos paradigmas em direção ao futuro. Refletir sobre as suas problemáticas, apontar caminhos para a minimização e/ou resolução das situações em que, mudanças tão profundas e preocupantes, podem colocar em risco a sobrevivência de equilíbrios sustentáveis na vivência quotidiana dos indivíduos, constitui mais um dos muitos desafios a que estas duas formas de arte sempre têm dado resposta.

A arte fílmica continua a integrar um conjunto sequencial de imagens e de sons, pejado de intencionalidade discursiva, que patenteia a experiência da vida quotidiana do homem no mundo atual e as suas problemáticas e os desafios do devir. A Sétima Arte persiste em percorrer um trilho complexo, entrevendo-se uma longa caminhada do cinema num mundo em permanente convulsão.

A situação instável da economia e da sociedade atual, impeditiva do bem–estar e da felicidade de uma larga faixa da população mundial, causa nos indivíduos um estado de

insatisfação e descrédito, por vezes uma enorme letargia, buscando no alheamento da realidade, na ilusão, alguma compensação. O cinema quando manipulado, remete o espectador para instantes de felicidade, para a ilusão e o sonho, anestesiando a sua capacidade de reação. Todavia, esses momentos colocam-no perante um juízo, um julgamento, um pesadelo que o situam entre a realidade penosa e a felicidade representada no ecrã, o que pode abalar a sua inércia, mas, ao mesmo tempo, a imobiliza. O entretenimento que a arte fílmica proporciona pode constituir um meio de aliviar pressões e constrangimentos e, também, de encontrar equilíbrios, proporcionar acalmia, pois o retorno à realidade é sempre doloroso. Imitar a realidade pode conduzir apenas a uma constatação da mesma, recriá-la pode transformá-la, constatando-se que a Sétima Arte pode constituir também uma força impulsionadora da mudança, daí o desafio que se lhe coloca.

O discurso diegético da arte literária, suportado na palavra escrita, em forma de romance e conto, como é o caso das obras em análise, recorrendo a uma imagética suportada, não na imagem em movimento, como no cinema, mas na construção dessa imagética através da leitura, pode surtir os mesmos efeitos, isto é, proporcionar a ilusão, o sonho, ser a mensageira do mundo real e, por conseguinte, propiciar equilíbrios e desejos de mudança. Cinema e Literatura interagem com o espectador e o leitor acionando um desejo de metamorfose. A cumplicidade que assiste a estas duas formas de arte, visível no caso da adaptação (que privilegiamos neste trabalho), remetem-nas, para o papel de mensageiras do devir. Sublinhamos as palavras de Droguett que, no mesmo sentido, evocam o caráter ilusório do mensageiro do inconsciente na sua definição de cinema.

> O cinema é ilusão, (…) Embaixador da mensagem inconsciente, encarnada nos limites da imagem apolínea, significante mestre pela qual se podem amarrar o real da pulsão e a imagem especular do cinema.
>
> Esta modulação sempre em estado de tensão (…) faz surgir um diálogo que introduz a ética, uma vez que tal dispositivo é o de um tribunal (…). O tribunal da palavra evoca: o processo de Kafka, (…) o lugar trágico de *Alice no País das Maravilhas*, o divã de Sigmund Freud (…). O sujeito do inconsciente não torna visível aquilo que a imagem tem de inaudito, ele só encarna em uma imagem visível. (*op.cit*.,45-46)

Se por um lado, o deslumbramento pelo Cinema assenta nas premissas da evasão da realidade, em favor da ilusão, por outro, a arte fílmica e literária podem, através do sonho,

enquanto forças transcendentes, acionar a luta pela sobrevivência, o prazer de continuar vivo, convocar para o despertar das mentes, abrindo ao recetor caminhos aparentemente fechados, a esperança no porvir.

A ausência do sonho estagna, destrói, mata o ser humano. A realidade da vida quotidiana torna o indivíduo mais racional e menos místico, menos sonhador e a sua existência mais árida, situação que estas duas formas de arte podem minimizar. Importa realçar que tanto a Literatura como o Cinema constituem meios extraordinários de intervenção social, na medida em que através das suas ficções da realidade se podem posicionar numa atitude denunciadora de males sociais e instigadora/impulsionadora da mudança, indo em busca da realização do sonho. Podem analisar, alertar, denunciar, evidenciar factos, acontecimentos, crises, "Very silently, through other means, the cinema paved way to the destruction of our culture."[50], não deixando de evocar a capacidade de sonhar e de descobrir novos caminhos.

O Cinema e a Literatura proporcionam o despertar dos respetivos recetores, das multidões que visualizam as obras cinematográficas ou leem as obras literárias, das suas consciências, da sua individualidade, dos seus mais profundos desejos de felicidade.

Da família, pilar da sociedade, instituição presente nos mais variados enredos, tramas ou guiões da Literatura e do Cinema, transcorrem os valores, os princípios, os comportamentos, as tradições, as regras, os problemas, as crises familiares, mas também os seus momentos de felicidade e bem-estar, os seus sonhos e fantasias. As relações que se estabelecem entre os seus elementos são íntimas, vorazes, refletivas, complexas. Na interação com os 'outros' (amigos, comunidade, o mundo lá fora) evidenciam confiança ou suspeição, credulidade ou medo, comunicabilidade ou isolamento, tolerância ou intransigência, afetividade ou o seu contrário.

Sublinhe-se que, pelas narrativas literárias e fílmicas perpassam os quotidianos familiares mais variados, nas mais diversas situações, quer em termos de bem-estar e equilíbrio, quer em condições problemáticas ou em tempos de mudança. Estas duas formas de

---

[50] Gokulkrishnan, R.C. "Influence of Cinema on Society" (Article Summary June 14, 2007). Disponível em <http://www.history.qmul.ac.uk/staff/glancym.html> Consultado em 12 de Outubro 2011.

arte (re)constroem universos familiares multifacetados à semelhança das realidades temporais, históricas e sociais, cooperando, de igual modo, no (res)estabelecimento de equilíbrios e na construção de novos paradigmas.

É sabido que a Sétima Arte e a Literatura, por excelência e tradição, estão associadas ao entretenimento. Proporcionadoras de bem-estar, amenizam crispações, diminuem o *stress*, provocam o riso ou a tristeza, criam hábitos e regras, organização de tarefas, distribuição do tempo de lazer e de trabalho. A Literatura e o Cinema veiculam o direito à fantasia, ao lazer, à preguiça, ao repouso, fatores essenciais para uma existência equilibrada e de afetos positivos, de tal forma que, através delas, o indivíduo possa encontrar o seu caminho, a sua identidade individual e coletiva, o seu enquadramento social e familiar.

Importa realçar que o escritor ou o realizador, não raras vezes se confronta com pressões insidiosas e mesmo diretas no sentido de criarem estereótipos manipuladores da opinião pública. No século XX, são pródigos os exemplos desta manipulação. Nos anos 1950 e 1960, nos Estados Unidos, houve lugar a perseguições, pressões, usurpações dos meios de comunicação e, principalmente, da Sétima Arte e da televisão como se verifica no caso da série televisiva americana de propaganda do regime, *Lucy Show* que constitui um exemplo típico de uma alienação perpetrada pelo poder político de então. *Alf* e *The Waltons* são exemplos da arte fílmica ao serviço da política. Esta forma alienatória e controladora de fazer sonhar não serve os verdadeiros propósitos do cinema que apela ao sonho criador que em tudo se opõe a esta prática.

Em oposição, podemos referir a comédia cinematográfica *Kiss Me, Stupid*, de 1964, de Billy Wilder, que aborda a troca dos papéis na representação da dissimulação da sociedade, combatendo o capitalismo, pelo que foi duramente criticado por moralistas americanos mais conservadores da geração de 1960, tendo mesmo sido proibido em alguns estados americanos. Um artigo de André Setaro, de 2004, refere-se ao choque que Wilder provocou na ala mais conservadora da sociedade americana, numa época de restrições em relação aos comportamentos dos cidadãos, o que não acontece atualmente. Setaro afirma que,

> A virulência do olhar wilderiano sobre certas idiossincrasias da sociedade americana chocou os mais conservadores e arautos do establishment. (…) neste ocaso de 2003, o filme completa exatas quatro décadas. E o mundo, indiscutivelmente, mudou.[51]

A realidade política e sociocultural contemporânea, por onde perpassam as mais variadas e controversas abordagens literárias e cinematográficas, não concebe reações à semelhança da que teve lugar em relação ao filme de Wilder, porém, continuam a insinuar-se, ciclicamente, tentativas, por vezes persecutórias, de fragilizar intentos de denúncia dos males sociais. O autor demonstra, através da ironia expressa na referida obra cinematográfica, que as aparências de dignidade e compostura, por vezes escondem mentes pouco ortodoxas. A hipocrisia de uma sociedade, escudada na fachada da família nuclear tradicional, bem comportada é completamente desvendada em *Kiss Me, Stupid* e perfeitamente atual nos dias de hoje. Clamando pela necessidade de transformar o torpor de uma sociedade enferma, numa atitude reativa, este filme descobre e deixa o riso amargo de um mundo, desleal e dissimulado. Durante décadas, o ator e realizador americano Woody Allen,[52] sobretudo através da comédia, utilizando um humor corrosivo e cortante, em situações embaraçosas procura desvendar a 'comédia humana', centrando o seu universo de ação no ambiente urbano novaiorquino de classe média. A crítica cáustica de Allen incide, sobretudo, no comportamento conformista do cidadão americano. Em cerca de cinquenta anos de carreira como realizador, Allen impõe-se no panorama cinematográfico americano e internacional, enquanto realizador independente, expressando uma visão arguta e singular, sobretudo da sociedade e do cidadão americano, correndo riscos. Assumindo um cinismo crítico com que se identifica, nas suas obras, o autor reflete o panorama de uma cinematografia que se opõe ao *establishment*.

A evocação destes dois realizadores pretende sublinhar que, apesar das tentativas de manipulação materializadas em filmes, como as séries *Super-Man* ou *Batman* ou séries

---

[51] Setaro, André. "Coisas de Cinema". Disponível em <http://globosat.globo.com/telecine http://www.coisadecinema. com. br/matArtigos.asp?mat=1537>. Consultado em 22 outubro 2011.

[52] Dos muitos filmes do autor, salientamos *Annie Hall* (1977), *Manhattan* (1979), *Hannah and Her Sisters* (1986), *Bullets Over Broadway* (1994), *Match Point* (2005), *Meia-noite em Paris* (2011) e *Blue Jasmine* (2013).

televisivas de tendência conservadora, como *Lucy Show*, que veiculam os valores do sistema, autores como Wilder e Allen, privilegiam a denúncia de um conformismo retrógrado, as hipocrisias da sociedade americana por entre ironias, cinismos e humores sarcásticos, fazendo a diferença, levando à constatação de realidades pouco ortodoxas e à reflexão sobre o cidadão americano e a sociedade que o envolve. A Sétima Arte constitui um alvo de tentativas de apropriação, mas, em oposição, pode ser habilmente utilizada como veículo de denúncia da realidade sociocultural que reflete, cumprindo os ditames do 'olhar' perscrutador da verdade, quantas vezes dissimulada, rasgando as páginas de um *status* envelhecido e ultrapassado. Parafraseando Woody Allen numa entrevista de Rick Lyman, em 2001, o realizador situa a sua preferência pelo ambiente urbano e numa entrevista com Michel Ciment e Franck Garbarz, em 1998, em que declara que, " (…) any comic film in general-is capable of schocking a part of the public. Humor is a very complex factor to handle and all directors of comedy run up against the same problema. (…) There's always a minority that will take offense at what I do." (Kapsis, 2006:175). Constatamos que o autor está consciente de que as suas obras incomodam, pelo menos, parte do público. Entrevistado por Ken Kelley, em 1976, voltando a parafrasear o realizador, este declara gostar da anarquia e considera o indivíduo totalmente responsável pelos seus comportamentos, decidindo sobre o seu percurso enquanto ser humano.[53] As opiniões de Allen, não nos deixam dúvidas quanto aos seus propósitos de abordagem singular, porquanto verificamos que este autor se enquadra no panorama autoral cinematográfico independente que não se gere por pressões, mas por convicções.

Na literatura americana constatamos, à semelhança do cinema, que a expressão de problemáticas subjacentes a contradições existentes nas relações interpessoais e o paradoxo do comportamento individual está presente em obras de escritoras contemporâneas como Joan Didion, entre muitos outros. A escritora debruça-se, sobre o quotidiano californiano, as paranoias e sociopatias da sociedade americana, resgatando a sua infância californiana na obra intitulada *Where I Was From* (2003) e os mitos do estado que lhe foi berço. As abordagens de Didion são consideradas parte do cânone da literatura americana, razão pela qual a referenciamos.

[53] Kapsis, Robert E. e Kathie Coblentz. *Woody Allen Interviews*. Jackson, University Press of Mississipi. 2006 (entrevista de Ken Kelley, página 17).

A narrativa literária e cinematográfica, como constatamos, do mesmo modo que catapulta o recetor para o sonho, enquanto espelha a realidade, pode veicular as problemáticas de uma época ou de um lugar, evidenciar as transições para novos paradigmas cumprindo um dos seus papéis mais relevantes: constituir-se enquanto voz da consciência que, em representações e projeções do indivíduo, transformar-se em alavanca impulsionadora da mudança.

2.3 O Conto, o Romance e o Filme - Representações, Projeções e Identificações do Indivíduo

Tanto o Cinema como a Literatura projetam e identificam, para além da sociedade e da família, o indivíduo na forma como figuram as suas vivências. Logo, o conto, o romance e o filme constituem, formas privilegiadas de expressão do homem, na medida em que a obra literária e cinematográfica são representativas da sociedade, dos grupos sociais e da família na qual o indivíduo se integra.

Uma das metas da análise cinematográfica e literária, enquanto expressões de arte, meios de disseminação de culturas e vivências sociais, grupais, inter-relacionais e individuais, estão direcionadas para a compreensão do indivíduo. O cinema desempenha um papel importante nas sociedades em geral e, em particular, na sociedade americana, na medida em que contribui para a sedimentação e preservação da identidade sociocultural do país e para a identificação das suas contradições, desvios ou altercações. Em termos sociológicos e culturais, o cinema pode prestar um enorme auxílio na compreensão da família, especificamente do ser humano que a encorpa, das suas crises e ruturas, do seu papel na sociedade e na cultura, enquanto agente de mudança social, grupal e individual conduzindo a arte a patamares superiores. "Films are being made keeping in mind the global audience's taste, cross-cultural backgrounds and new linguistic trends. There have been trend setters, crossing the geographical barriers and leading the art to a new level."[54]

[54] S.a. "The Changing Face of Cinema – Society - From Hollywood to Bollywood, Cinema has a Great Role to Play in Today's Societies". Disponível em <http://www.mindbodynsoul.com/Society/the-cinema-and-society.html>. Consultado em 5 jun 2013.

De forma sublime, a arte fílmica transporta, arrebata o espectador para o sonho, para a capacidade de criar o seu próprio imaginário, de partir para o mundo ficcional, para a sua própria criação, num deslumbramento livre e flutuante, tocando o inconsciente e proporcionando o surgimento dos seus mais secretos e íntimos desejos, quantas vezes amarfanhados e ocultos. O espectador solta-se das amarras que o prendem ao preconceito e buscando a libertação, deixa fluir a sua capacidade e necessidade de sonhar. Edgar Morin, em *O Cinema ou o Homem Imaginário* reflete sobre a relação da Sétima Arte com o sonho, por vezes utopia. Nas suas palavras,

> Pela primeira vez, enfim, por intermédio da máquina e à sua semelhança, se projectaram e objectivaram os nossos sonhos. Fabricados industrialmente, são coletivamente partilhados.
> Retomam o contacto com a nossa vida desperta, a fim de modelá-la, de nos ensinarem a viver ou a não viver. (…) Ei-los, octoplasmas armazenados, corpos astrais a alimentarem-se de nós próprios e a alimentarem-nos a nós, como arquivos da alma… há que tentar interrogá-los - isto é, reintegrar o imaginário na realidade do homem. (Morin, 1997:246)

Como podemos constatar, Morin reconhece a pertinência da relação do cinema com a fantasia, a ilusão que nos sustenta e que, de nós, subtrai a provisão que lhe assegura a existência. A visualização de uma obra cinematográfica assemelha-se aos sonhos dos homens que, de olhos fechados, à semelhança das luzes apagadas da sala de cinema, penetram no sonho e participam em aventuras do inconsciente, transformando o espaço e o tempo, por vezes cumprindo o desejo, noutros momentos refletindo os medos desconhecidos da consciência, mas sempre catapultando a realidade para uma forma de disfarce, isto é, concretizando no imaginário, no sonho, ou através do filme, o que, muitas vezes, não consegue realizar. Em *Sonhar de Olhos Abertos*, Juan Droguett fala da relação do cinema com o sonho e do sonho com o inconsciente.

> Se o cinema é parente consanguínio do sonho e o sonho é a malha em que o inconsciente se tece, então cinema e inconsciente se irmanam. De fato, não parece haver sítio mais propício do que o cinema para a revelação dos sintomas da cultura e das mutações da subjetividade, para a penetração mais sutil nos mistérios do desejo. (Droguett, 2004:13-14)

A Sétima Arte induz o espectador a penetrar no seu inconsciente, através da forma como remete os retrocessos e os avanços que a imagem em movimento proporciona em catadupa, para a corrente mental vertiginosa do recetor e o catapulta para os desejos inconscientes camuflados e ocultos. O espectador revê-se, com frequência, na tela, liberto e genuíno, contrariando o seu consciente, quantas vezes coartado. Esta sensação momentânea de libertação invade de emoções o recetor, assegurando o encontro fugaz do espectador consigo próprio. O filme é construído por imagens ficcionadas que são reveladoras da essência do homem e do seu 'Eu'. A arte cinematográfica apresenta-se ao espectador como palco do imaginário e dos desejos de si próprio e da humanidade, comunicativa, interativa, como almeja o ser humano, porque à existência do homem, do mesmo modo, assiste o ato comunicativo, a inter-relação com o 'outro', numa "(…) unidade cénica de imagens" (*op.cit.*,17), para revelar "(…) a natureza humana" (*Ibidem*), pois o homem é um ser comunicativo por excelência e o cinema ao ficcioná-lo deixa as marcas dessa característica humana.

No que diz respeito à identificação com as personagens, os seus atos, comportamentos, sentimentos e emoções, a obra cinematográfica pode convocar o espectador a descobrir ou redescobrir a sua própria identidade. "Através dos processos de identificação e dos mecanismos psíquicos que o cinema produz, gera-se um diálogo intenso com as teorias psicanalíticas. (*op.cit.*,18) O cinema pode promover um surpreendente reencontro com o espectador e projetá-lo para a descoberta de um novo sentido da vida, através das imagens que se insinuam e o transportam para o 'sonho'. O filme *Children of a Lesser God* (1986), de Randa Haines pode constituir um exemplo de um reencontro identitário, pela forma como conduz a caminhada da protagonista Sarah Norman, surda-muda no reencontro com a sua autoestima, ao sonho de poder realizar-se.

De igual modo, a literatura, enquanto forma de arte, representa a sociedade, a família e o indivíduo e proporciona o sonho, a ilusão, o *fetiche*, da mesma forma que pode dar valiosos contributos para mudanças socioculturais através de variadas formas de representação de realidades socioculturais, razão pela qual se pretende refletir sobre a relação entre a literatura, a sociedade e o indivíduo.

Para suporte das nossas afirmações, deixamos uma breve referência a uma obra literária, mais precisamente um romance com caráter de denúncia social, de John Steinback, *The Grapes of Wrath* (1936), que surpreende o leitor com um testemunho contundente do

êxodo rural, em condições precárias e desumanas causadas pelo surgimento de uma burguesia gananciosa, pelos desafios da era industrial em ascenção nos Estados Unidos, no século XIX que destituiu as famílias de um sentido de pertença secular, da sua ligação à terra, conduzindo à perda da sua identidade individual e coletiva. *Grapes of Wrath* testemunha uma realidade e expressa um protesto social, uma crítica à insensibilidade e à ambição, numa reivindicação à intemporalidade do caráter de denúncia que a obra literária pode comportar.

Numa perspetiva distinta, o escritor James Baldwin[55], abordou temáticas relacionadas com a sua vivência, mormente no ostracismo em relação à condição da homossexualidade. Ambos os escritores representam, projetam e identificam a sociedade americana, a família e o indivíduo e denunciam a injustiça e a obstrução da liberdade individual.

2.4 Representações Cinematográficas da Família Americana das Décadas de 1970, 1980, 1990 e 2000

Não só a literatura, mas também o cinema testemunham, pela ficção, percursos individuais que suportam as famílias e desvelam culturas e mentalidades. Ao cinema assiste, entre outros, um papel comunicativo importante, suportado nos 'diálogos' que estabelece com o espectador. A arte cinematográfica pode contribuir para criar modelos, padrões que podem constituir exemplos a seguir e por esta razão, desde a sua origem que se posiciona entre o *status quo* e a atitude independente desvinculada ou mesmo oponente aos regimes políticos e aos padrões de vida regulados e controladores. Em tempos de mudança acresce ao cinema a responsabilidade de acompanhar as transformações que ocorrem na sociedade e de amadurecer, à semelhança dos homens.

[55] Escritor negro, americano, do século XX, ativista político, desvela o isolamento da comunidade afroamericana numa sociedade de poder maioritário de raça branca. Da sua obra destacamos o romance, *Just Above My Head* (1979), A obra do autor, intitulada *Just Above My Head*, acusa uma sociedade de raça branca indiferente e sectária. Profundamente crítico no que respeita o preconceito de raça, género e solidão a que é votada a raça negra, o escritor centraliza a sua obra na questão do 'outro' e no seu reconhecimento em cada um de nós, considerando a utopia da segurança um facto.

> It is not about passing the buck onto others but there is a greater responsibility on the media and film makers towards creating a more mature and healthy society for the simple reason that masses follow the opening day screens. The world is changing and so are the people. In these changing times, something has to be permanent and that is the sense of choosing between right and wrong. [56]

Preocupados na reposição da justiça, em favor dos oprimidos ou indigentes, em sociedades onde impera o medo e o mal, se arvora o direito de subjugar os cidadãos, em que "(…) the attitude portrayed by the hero in the film will be seriously followed by the fan followers also in their real-life situations."[57], reconhecendo-se na criação destes 'heróis', uma clara intenção de restituir os valores da ideologia americana. Em oposição, identificamos a série televisiva *The Simpsons*[58], cuja atuação, no quotidiano, contraria os propósitos conservadores de Reagan/Bush e permanece atuante na atualidade.

George Bush, em 22 de Janeiro de 1992, apelou à recuperação dos valores tradicionais da família americana referindo-se favoravelmente à família *The Waltons* (série televisiva pró regime de 1972 a 1981), em detrimento de *The Simpsons*, considerada a antítese da família americana e um mau exemplo que não deve ser seguido: "I speak of decency, the moral courage to say what is right and condemn what is wrong. And we need a Nation closer to "The Waltons"' than ``The Simpsons"'"[59]. Alguns dias mais tarde Bart responderia que, à semelhança dos Walton, também rezavam para que terminasse a 'Grande Depressão'.

As tentativas de censura e críticas, por vezes contundentes, a esta série de banda desenhada não têm surtido o efeito pretendido, uma vez que *The Simpsons* continua a ter um

---

[56] S.a. "The Changing Face of Cinema – Society - From Hollywood to Bollywood, Cinema has a Great Role to Play in Today's Societies". Disponível em <http://www.mindbodynsoul.com/Society/the-cinema-and-society.html>. Consultado em 5 jun 2013.

[57] Gokulkrishnan, R.C. "Influence of Cinema on Society" (Article Summary June 14, 2007). Disponível em <http://www.shvoong.com/humanities/1618397-influence-cinema-society/> Consultado em12 outubro 2011.

[58] *The Simpsons*, série televisiva criada por Matt Groening e estreada em 1989, retrata uma família americana suburbana de Springfield, constituída por Homer, o pai egocêntrico, Marge, a mãe, agente de equilíbrios e três filhos Bart, o rapaz rebelde, Lisa, a menina-prodígio que toca saxofone e Maggie, a bebé que ainda não fala (diz apenas *Daddy*), um cão e um gato. Bart, o filho rebelde raramente castigado pelo seu comportamento turbulento e insubordinado, é considerado um mau modelo, em escolas e famílias conservadoras. Preguiçoso, egoísta e agressivo o comportamento da personagem denuncia frustração, no ponto de vista de alguns críticos. Bart considera a norma um aborrecimento e, por consequência, comporta-se de forma alternativa e pouco ortodoxa para o *mainstream*.

[59] Bush, George. "Remarks at the Annual Convention of the National Religious Broadcasters 1992-01-27". Disponível em: <http://bushlibrary.tamu.edu/research/public_papers.php?year=1992&month=5>. Consultado em: 7 janeiro 2013.

nível elevado de audiências, dentro e fora dos Estados Unidos. Apresentando a configuração padrão de uma *sitcom*, embora mais ampla dadas as suas características de banda desenhada, *The Simpsons* representa a vida quotidiana, na cidade típica americana de Springfield. Neste espaço amplo, no universo da sua atuação, retratam-se os problemas da sociedade americana contemporânea, abordando a política, a educação, o meio ambiente, através da vida quotidiana das personagens que integram esta família pouco vulgar. Considerada de veia progressista ou mesmo da esquerda americana, *The Simpsons* elege os princípios e valores menos conservadores, critica o governo pela sua permissividade em relação aos direitos dos que trabalham, privilegiando os empregadores. Desafia, por vezes, a religião, denuncia a preguiça e o laxismo, a corrupção e a incompetência. Vozes dissonantes reclamam que "The mass media "cinema" has influenced very badly on the youngsters of the society."[60] Como acabámos de verificar, através de uma breve referência a duas séries televisivas e aos filmes dos super-heróis americanos, a arte cinematográfica pode contribuir para difundir os princípios e opções dos regimes políticos ou, pelo contrário, assumir um contrapoder como alternativa ao *status quo.* Do mesmo modo, obras cinematográficas americanas sofisticadas e, por vezes, intrincadas, como *Magnolia*, ou *American Beauty*[61] denunciam as contradições e conflitualidades de uma América em vivências perplexas.

A incidência deste estudo, designadamente sobre as últimas quatro décadas do cinema americano, em que a validade da oposição de abordagens e propósitos se sublinha, endereça-nos para uma reflexão sobre os percursos da Sétima Arte americana destas décadas. Os filmes americanos de Hollywood, dos anos de 1960 e 1970, surgiram em consequência da emergência de uma contracultura protagonizada por um grupo de cineastas que privilegiaram o estilo cinematográfico europeu que se desenhava em estudos de personalidade, sem enredos convencionais ou narrativas lineares. Nos anos 1970, verificou-se uma renovação no cinema americano. Diversas obras cinematográficas apresentam uma América envolta em corrupção, conspiração, morte e solidão, uma América virada para o sonho de um futuro intergaláctico,

---

[60] Gokulkrishnan, R.C. "Influence of Cinema on Society - Article Summary". June 14, 2007. Disponível em. <http://www.shvoong.com/humanities/1618397-influence-cinema-society/> Consultado em:12 outubro 2011.

[61] *Magnolia*, de Paul Thomas Anderson (1999), focaliza-se em temáticas controversas como a violência e a droga, a homossexualidade e o incesto, em que as vivências do quotidiano de dez personagens vencem os medos, inviabilizam deceções e solucionam situações de conflitualidade, *American Beauty* de Sam Mendes (1999) aborda a vida social e psicológica dos americanos, na transição de milénio.

entre outras abordagens. Grandes nomes da arte fílmica realizaram obras que, ainda nos dias de hoje, são consideradas ícones da arte cinematográfica[62].

Na década seguinte, o retrocesso foi evidente, tendo-se o Cinema, principalmente o de Hollywood, pautado pelo alheamento da realidade, sendo retomadas as investidas Mccartistas de manipulação do Cinema, da década de 1950. De forma mais acautelada e subreptícia, na fórmula *Rambo*[63], procura envolver as audiências com o intuito de astear a bandeira do mito da supremacia do ser humano vencedor. Nos anos 1990, aposta-se em filmes futuristas de efeitos especiais de grande impacto como *Independence Day* (1996), de Roland Emmerich (já referido), *Deep Impact* (1996), de Mimi Leder ou *Armageddon* (1998), de Michael Bay. Parafraseando Paulo Sousa, em "O Cinema Americano e a Realidade"[64], das obras fílmicas sobressai uma vertente de cinema assassina que aniquila a capacidade de ação do espectador.

Os filmes, realizados nos anos 1990, acentuam o amorfismo do espectador americano e recorrem ao assassino e à destruição do planeta, como temas fulcrais. Sem esperança no futuro, o homem perece perante os algozes da crueldade sobre a humanidade, reflexos da dicotomia bem/mal que assiste ao ser humano, e as forças destruidoras da natureza, empenhada na devastação do planeta que, em 'dilúvios' universais, pressagia uma nova redenção, alvitrando as problemáticas de uma época em que a capacidade reativa do cidadão do mundo ocidental se fragiliza, a insatisfação, o desânimo e o medo se instalam e a ânsia por novos paradigmas se materializa na conjetura de um salvador semideus.

---

[62] Uma década de realização fílmica intensa e diversificada deixou-nos obras como: *The Godfather*, de Francis Ford Coppola (1972), *Taxi Driver* (1976), de Martin Scorsese, *All the President's Men*, de Alan Pakula (1976), *Star Wars* (1977), de George Lucas, *Jaws* (1975) e *Close Encounters of the Third Kind* (1977), de Steven Spielberg, *Annie Hall*, de Woody Allen (1977); filmes que procuram repor os ideais de glória do povo americano abalado pela derrota na guerra do Vietname, como *Dear Hunter*, de Michael Cimino (1978); obras cinematográficas que denunciam uma guerra irracional, como *Apocalypse Now* (1979 e 2001 - *redux*) de Francis Ford Coppola; filmes que remetem o espectador para os problemas da família em crise como *Kramer vs Kramer*, de Robert Benton (1979).

[63] No período que antecedeu Reagan assistiu-se à cinematografia de vários *Rambo/s*: *First Blood* (1982), *Rambo: First Blood II* (1985*), Rambo III* (1988), culminando com *John Rambo* em 2008, o que esclarece sobre as recorrentes investidas do pensamento conservador americano, na tentativa de retorno aos princípios e valores tradicionais e à disseminação da ideologia americana sustentada numa superioridade física e atuante, quase heroica, na defesa da justiça, cujo objetivo se arrasta até ao século XXI.

[64] Sousa, Paulo Teixeira de. "O Cinema Americano e a Realidade". Disponível em: <http://www.apagina.pt/arquivo/Artigo.asp?ID=462>. Consultado: em 22 de outubro 2011.

Gostaríamos, no entanto de salientar que, a partir da década de 1970[65], a *United Artists*, se destacou com as produções de realizadores como Scorsese e Kubrick que evidenciavam uma certa ousadia artística. Na senda destas experiências, o chamado novo cinema alternativo, a partir de 1984, alheando-se dos padrões do cinema de Hollywood e direcionando-se para a reflexão da vida humana, mais artístico, na opinião dos críticos, continua a veicular a vida quotidiana do seu povo.

Driving Miss Daisy, de Bruce Beresford (1989) revela-se um exemplo marcante pelo facto de representar o quotidiano e a interioridade do cidadão comum americano, refletindo a sociedade e a cultura, contrapondo a simplicidade das vivências sem ambições à cobiça perpetrada pela especulação financeira de Wall Street. À semelhança do ponto de vista de Richard Pells que parafraseamos, salientamos que, os filmes célebres, extravagantes e dispendiosos de Stalone ou Schwarznegger, dão lugar à tranquilidade da vida quotidiana do cidadão comum, verificável em *Driving Miss Daisy*.

A Guerra do Vietname e os perigos da Guerra Fria que ensombraram o quotidiano da América revelam-se propícios à abordagem cinemática de problemáticas da família, em consequência de realidades como as perdas dos filhos, por ausência ou morte na guerra, o que instituiu a incerteza, a angústia, a amputação definitiva ou temporária de elos afetivos fortes, fator gerador de instabilidade e perturbação no seio das famílias.

O fim da Guerra Fria (1989) encerrou um quadro familiar e social de crise que se conjeturou ultrapassado pela queda do Muro de Berlim. No entanto, verifica-se do seu arrastamento até aos nossos dias, pelo acréscimo de outros constrangimentos, plasmados na transformação de modelos macroeconómicos que afetam o quotidiano e a sobrevivência dos cidadãos, o que se desvela, de modo similar, favorável à criação cinematográfica. Acompanhando o percurso da História, o cinema americano tem representado os novos contornos nacionais e internacionais, inspirado na filmografia do passado, sobressaindo a

[65] As referências de épocas anteriores aos anos 1980, como se tem verificado, são pontuais, mas, por vezes, torna-se complexo separar os decénios alvo da nossa análise, em consequência do percurso da História não se apresentar estanque, nem temporalmente circunscrito e a sequência de acontecimentos se plasmar na relação passado/presente, isto é, do presente sobressaem reminiscências do passado que esclarecem sobre os percursos transformativos.

paixão da cinematografia dos anos 1960 e 1970[66] como é o caso de *Magnólia* (1999), de Paul Thomas Anderson, inspirado em *Nashville* (1975), de Robert Altman[67]. Outros filmes sugestionados por obras de cineastas do passado retrataram situações verosímeis da vida real, centrando-se no pessimismo e no sofrimento interior das personagens. "Paul Thomas Anderson's *Magnolia* was reminiscent of Robert Altman's *Nashville*, (…). In addition, American directors sought to resurrect the tradition, inherited from the 1960s, of the stylistically impressive, elliptical, and nightmarish excursions into the world of tortured souls." (*Ibidem*) O regresso a temas épicos como o de *Gone With the Wind*, que retomaram a temática sobrevivência e da coragem para enfrentar tempos difíceis, povoaram o cenário cinematográfico, procurando incutir no espectador uma nova esperança no futuro, na forma como retomaram os valores e a moral enquanto baluartes da força interior do homem comum americano e da América, no seu todo. Mais importante do que lembrar as tragédias que ocorreram na Europa, vencer as dificuldades constituía a mensagem desejada por um povo fragilizado por acontecimentos que abalaram certezas de segurança e inviolabilidade incutidas ao longo de gerações. "No two films were more devoted to this project than James Cameron's *Titanic* and Steven Spielberg's *Saving Private Ryan* -- each brilliantly made, both filled with trust in a better future after all the hard lessons of life were absorbed."(*Ibidem*)

O cinema americano das últimas décadas retratou, por um lado, uma sociedade americana sem esperança e, por outro, uma sociedade confiante no futuro, com capacidade de se reinventar, num contributo para a restituição da confiança na vontade e na opção individual de transformar-se e na importância do papel do cidadão comum na mudança individual e coletiva. *Bonnie and Clyde* e *Pulp Fiction*, dois filmes já mencionados, são representativos deste tipo de abordagem.

O cinema americano continua a refletir a crença do seu povo nas capacidades do indivíduo se reinventar, de reconstruir e superar dificuldades, baseado na aceção de que este "reflects, in part, the traditional American faith in the centrality of the individual. (*Ibidem*)

---

[66] Neste sentido destacamos obras cinematográficas como *Pulp Fiction* (1994), do realizador Quentin Tarantino, *Sex, Lies, and Videotape*, de Steven Soderbergh (1989) ou *L.A. Confidential*, de Curtis Hanson (1997).

[67] Pells, Richard. "U.S. Society & Values, April 2003". Disponível em:<Homehttp://usinfo.state.gov/journals/itsv/0403/ijse/pells.htm>. Consultado em: 12 de outubro de 2011.

O indivíduo, como parte integrante da família, influencia e é influenciado por ela, razão pela qual se justifica a sua representação recorrente no cinema, devido à capacidade que este meio ficcional revela de propiciar a consciencialização do espectador.

No início do século XXI, uma nova e diversificada geração de atores e realizadores[68] tanto em estúdios de grande dimensão, como de menor envergadura, não esquecendo o cinema independente, têm-se empenhado em evidenciar as emoções e os sentimentos do ser humano e as suas relações com os outros indivíduos. *Far from Heaven* de Todd Haynes (2002) configura estas afirmações, na forma como ficciona o quotidiano de um casal modelo dos anos 1950 e remete o espectador para as problemáticas de uma sociedade racista e preconceituosa em relação à homossexualidade, expondo o preconceito, o racismo, a hipocrisia, a maledicência e o ostracismo, pondo em causa o modelo da família nuclear e tradicional. Apesar do filme ficcionar os anos 1950, o facto é que representa os problemas recorrentes da sociedade, da família e do cidadão de classe média americana, refletindo "as inquietudes do mundo contemporâneo"[69] Tanto o racismo como a homossexualidade ou o lesbianismo e as questões de género, silenciados durante a década de 1950, ainda na atualidade, apesar de maior abertura, se prefiguram em relação a estas duas problemáticas. Filmes como *In the Name of the Father* (1993), de Jim Sheridan, *ou Gangs of New York*, de Martin Scorcese (2002) refletem a interioridade do povo americano na forma como desnudam as suas vivências e as suas contradições, abordando temas como o sentimento de exclusão.

Outras abordagens fílmicas caracterizam a sociedade e a cultura americana, designadamente a cinematografia centrada no herói do *farwest*. Nas últimas décadas do século passado, os realizadores americanos não investiram no filme tradicional do *farwest*, identitário e épico, da saga do povo americano, que atingira o seu auge na década de 1950. Com este tipo de abordagem o Cinema de Hollywood desfraldou a bandeira da moral e da luta pela sobrevivência dos conquistadores do oeste americano, o grande mito da América envolto em planíces, desertos e cidades de pó e tiroteios, consubstanciado numa virilidade machista. O filme *No Country for Old Men*, de 2007, de Ethan Coen e Joel Coen, corrói o mito do herói

[68] Realizadores como Quentin Taratino, em *Django* (2012) destacam-se, neste quadro de mudança do panorama cinematográfico.

[69] S.a. "Far from Heaven, Crítica à Sociedade Americana dos Anos 50". Disponível em: <http://www.terra.com.br/cinema/noticias/2002/09/02/003.htm>. Consultado em: 20 de outubro de 2011.

do *farwest*, desacreditando a justiça divina e a dos homens,o mesmo sucedendo com "Brokeback Mountain", como veremos mais adiante, neste trabalho.

As referências prévias levam-nos a uma reflexão sobre a representação da sociedade, no cinema, desde o seu início. Os realizadores têm utilizado, de modo recorrente, modelos de personagens impregnadas dos valores e princípios do *mainstream*, facilmente reconhecíveis pelo espectador, pelo homem comum, identificando imagens convencionais de género com características reconhecidas. "Filmmakers use traditional gender stereotypes, due largely to the influence of current social values. Filmmakers use traditional gender in order to present viewers that they can easily recognize and relate to."[70] Assim, através das características convencionais de cada personagem, o espectador identifica o seu estatuto, os seus papéis e o lugar que ocupa no seio da família e da sociedade. Uma fuga à norma e a mulher aparece diabolizada, enquanto o papel desempenhado pelo homem tradicional é visto com naturalidade. "When a female character did not conform to the societal stereotype of an ideal woman, she was portrayed as evil. Masculinity is portrayed as natural, normal and universal, despite various societal inconsistencies with the male role in society." (*Ibidem*) Personagens como os membros da família *The Cartright*, na série televisiva *Bonanza*, figuras lendárias de heróis como Abraham Lincoln preencheram os ecrãs espalhando a ideologia do herói e do patriarca americano. Todavia, "The gender roles in modern cinema contrast significantly to traditional roles, as stereotyping of females and males diminish due to society's recognition of female emancipation." (*Ibidem*)

Mais do que expressar a ideologia centrada no patriarcalismo e as mudanças operadas em relação aos papéis de género, na sociedade contemporânea, a obra fílmica expõe as emoções e os sentires das suas personagens, o mundo interior dos indivíduos. A Igreja Católica defende que, "In these days you have paused to reflect on the cinema as a medium suited to the defense of human dignity and the value of life."[71] e, ainda, que a Sétima Arte pode constituir um instrumento poderoso de transmissão da transcendência da vida, condenando a violência, a guerra, o abuso de poder, preservando a memória do passado,

---

[70] S.a. "Male and Female Roles in Cinema". Disponível em: <http://www.megaessays.com/viewpaper/29174.html>. Consultado em: 13 de julho de 2014.

[71], S.a. "Art, Life and Representation in Cinema: Aesthetic Sense, Spiritual Needs and Cultural Roles". L'Osservatore Romano, International Study Conference". Disponível em <http://www.catholicculture.org/library/view.cfm?recnum=758>. Consultado em 13 de julho de 2014. Este artigo remete para a comunicação do Cardal Poupard, nesta conferência.

sendo a consciência verosímil do presente e o incentivo para a construção de um futuro de esperança, na medida em que pode e é, com frequência, colocada ao serviço dos valores que preservam a dignidade humana.

A importância do cinema eleva-se por uma contribuição que coadjuva a preservação da memória coletiva, assevera a consciencialização das realidades do tempo presente e o incitamento à conquista do futuro, exercendo uma enorme influência sobre os espectadores, embora tenhamos a perceção de que a sua intervenção pode ser manipulável, conquanto, dificilmente se conceba a arte fílmica enquanto ascendente de domínio sobre o ser humano, perdida numa criatividade distanciada da realidade e dos valores da vida e da dignidade humana. Segundo o pensamento católico expresso durante a conferência intitulada "Art, Life and Representation in Cinema: Aesthetic Sense, Spiritual Needs and Cultural Roles", o cinema deve refletir os valores e a grandeza da vida humana. Deste modo, almeja que a Sétima Arte, nas suas incomensuráveis potencialidades, use o seu talento e criatividade para "defend and promote the true values of human life." (*Ibidem*)

Ao recriar as épocas, as gentes, as sociedades, os grupos sociais, as famílias, os heróis, os anti-heróis, as vitórias, as derrotas, os sucessos, os fracassos, as paixões, os ideais, as emoções, os sentimentos, os afetos, o cinema facilita a identificação do 'Eu' do autor, do espectador e a sua relação com o outro, o mundo que o rodeia, o seu passado, o seu presente e a esperança no futuro.

Realizadores como David Lynch que apela ao sonho, Tarantino à diversão, aos paradoxos do ser humano, Ken Loach à reflexão sobre a sociedade, Mike Leigh à compreensão da interioridade do espectador, Godfrey Reggio à meditação, exprimem a grandeza e a diversidade de abordagens que contemplam o cinema com a genialidade de uma arte que encerra todas elas. O destaque para estes realizadores exemplifica apenas alguns contributos que deixam para a posteridade memórias do mundo, conflituoso e contraditório que se transmuta, se busca e se reinventa. Realizadoras, como Nicole Holofcener[72], Rebecca Miller[73], Lisa Cholodenko[74] e Allison Anders[75], passam a integrar o património de cineastas americanos, alterando um quadro de realizadores de género marcadamente masculino.

[72] Autora de *Sex and the City* (cinema televisivo, 4 episódios, 1998 – 2000).
[73] Realizadora de *Angela* (1995).
[74] Criadora de *Dinner Party* (1997).
[75] Responsável por *Mi Vida Loca* (1993).

Procurando destacar uma maior abertura no panorama da realização cinematográfica, salientamos o papel de realizadores de raça negra na concretização de filmes de assinalada visibilidade às problemáticas da minoria negra americana, em visões marcadas pelas suas vivências pessoais, à semelhança do que se prefigura na literatura americana de autoras de raça negra e de outras raças e culturas, no que contribuem para um panorama cinematográfico plural.

As novas abordagens referidas direcionam para a representação de uma sociedade americana confusa e insegura, atravessando uma evidente crise de identidade. A família americana continua a ser representada no cinema, porém de forma inquiridora e reflexiva, desvela os paradoxos e os conflitos de um país hegemónico que continua empenhado em difundir uma imagem de grandeza e de princípios a seguir. O filme *Revolutionary Road*,[76] de Sam Mendes, estreado no final de 2008, constitui apenas um exemplo de uma revelação desta natureza.

A perspetiva sucinta apresentada leva-nos a concluir que a Sétima Arte se encontra entre a liberdade criativa, a denúncia e a manipulação e tem refletido as tendências socioculturais, políticas e ideológicas dos momentos históricos que lhes subjazem e permanece na vanguarda da comunicação entre os indivíduos e da representação das suas emoções e sentires e das suas problemáticas.

Deste modo, os filmes que pretendemos analisar nos capítulos IV, V e VI, realizados, entre os anos 1970 e o princípio do século XXI, apresentam famílias em desconstrução que ao questionarem as suas dinâmicas, desvendam problemas, sentimentos e constrangimentos individuais que se refletem nas relações interpessoais, questão esta que esteve subjacente à abordagem da temática específica deste subcapítulo.

[76] Baseado na obra homónima de Richard Yates, centra-se na vida de um casal, da classe média americana que vivencia uma situação de crise conjugal. Esta obra ficciona a realidade de muitas famílias que se debatem entre duas opções sediadas no conformismo e na peleja pela realização de sonhos pessoais, criando situações de conflitualidade familiar e interior que caracterizaram a geração ficionada.

Capítulo III - A Família e os Desafios do Mundo Atual

America cannot continue to lead
the family of nations around the world
if we suffer the collapse of the family
here at home.
(Mitt Romney)[77]

3.1 Breve Percurso da Transformação da Família

A ideia veiculada por Mitt Romney remete para a probabilidade do colapso da família americana, facto que desencadeou o desejo de uma reflexão sobre esta problemática, uma vez que este trabalho incide sobre as representações da família na literatura e no cinema.

A turbulência do mundo atual deixa mais vulnerável o ser humano que se sente cada vez mais isolado numa sociedade individualista e economicista que procura a satisfação imediata de prazeres e necessidades e aposta na experiência do presente. A sociedade contemporânea sente-se ameaçada pela insegurança permanente decorrente do terrorismo, da guerrilha, da guerra entre povos, países e etnias, pela precariedade de emprego, pelo apelo constante ao consumismo e pela (des)ordem imposta por um neoliberalismo feroz, procura encontrar novos equilíbrios.

O estilo de vida apressado e 'stressante' a que se vê obrigado o homem comum, no seu quotidiano, conduz à solidão, ao egoísmo e à indiferença, deixando abalada a família, estrutura que tem sido, durante séculos, o principal pilar, a sustentação da pirâmide social do mundo ocidental. Perante esta enorme perturbação no seio da sociedade e da família, colocam-se alternativas com vista à sua sobrevivência, na tentativa de se reencontrar o equilíbrio e a serenidade.

Teóricos, sociólogos e outros pensadores têm investigado sobre as origens e evolução das estruturas familiares, bem como sobre as causas e consequências dessas transmutações, questionando-se sobre as alternativas que surgiram e que sucederam às estruturas vigentes, nas várias épocas de rutura e convulsão.

---

[77] Demakis, Joseph. *The Ultimate Book of Quotations*. Raleigh: Lulu Enterprises Inc., 2012. (Demakis, 2012:112) .

Relembrar a origem da família e alguns desses percursos auxiliará a contextualizar e a fundamentar as opções de abordagem feitas, a refletir sobre uma época de crise para a qual se procuram evidências e respostas ou contributos para a sua compreensão. Segundo Tânia Queiróz, em, *Educar Uma Lição de Amor – Como criar Filhos em um Mundo Sem Valores.* "O modelo familiar patriarcal, que durou muitos anos em nossa sociedade, faliu; as mães estão no mercado de trabalho, e os filhos, na maior parte do tempo, sozinhos. Os pais não têm tempo para educar seus filhos, acompanhar as suas lições." (Queiroz, 2010:20). Nesta perspetiva, considera-se pertinente refletir sobre fenómenos sociológicos e históricos que, no decorrer da história da família foram causadores de transformações do conceito e das estruturas da família, tendo em conta que a família constitui parte integrante da sociedade, sendo considerada o seu principal sustentáculo, para averiguar da constatação do autor, bem como para investigar sobre alternativas que se afigurem possibilitar a continuidade da família.

Estudos, por vezes contraditórios, sobre a família, deixam a consciência de que seria pura utopia o empenhamento numa abordagem gigantesca subjacente a esta temática, na medida em que, parafraseando Benedito Filho[78], a família se constitui como instituição transdisciplinar de estudo preferencial das mais variadas áreas do conhecimento. Subjetiva e identitariamente singular, apresenta-se multifacetada nas suas conceções do mundo e do ser humano, decorrentes de vários fatores, dos quais se destaça a cultura, o fator económico e ideológico, entre outros. Segundo Benedito Filho, "Da literatura ao cinema, na antropologia, na psiquiatria e psicanálise, na história e sociologia, a família tem sido vista como uma instituição complexa na sociedade moderna e sujeita a muitas transformações." (Filho, 2000:43)

Nas palavras de Benedito Filho constata-se a abrangência e diversidade de estudos possíveis, no que respeita a família. Perante a inexequibilidade de uma abordagem consistente em todos os domínios referidos por Benedito Filho, neste capítulo abordaremos alguns estudos teóricos e definições de família, para nós, mais significativos, em função dos objetivos a alcançar, bem como se farão algumas reflexões consideradas pertinentes para esta investigação.

---

[78] Filho, Benedito. *Marcas de Família, Travessias no Tempo.* São Paulo: Coleção Outros Diálogos, 2000 (página 43). (Comunicação. (Fortaleza: Secretaria de Estado da Cultura e Desporto do Governo do Estado do Ceará, 2000) (Serviço de Biblioteca e Documentação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo)).

Afigura-se que, de acordo com a opinião de Andrée Michel, em *Sociologia da Família e do Casamento*, "A sociologia da família foi precedida de teorias filosóficas que consideravam a família como uma incarnação de ideias platónicas relativas à justiça e ao amor, perspectiva que triunfou com Augusto Comte e Proudhon." (Michel, 1983:13). Todavia, mais veementes foram os estudos sobre a família, a partir da década de 1960, que passam pela trajetória da família americana, sobretudo, a partir das décadas de 70, 80 e 90 do século passado, culminando na era atual. Teorias filosóficas, estudos científicos, bem como outras abordagens, deram corpo a numerosos estudos sobre a família. Notemos, à semelhança de Michel, cuja citação se segue, que, "A geração contemporânea dos sociólogos da família, nos Estados Unidos, clarifica os conceitos utilizados neste domínio, inventa novos métodos, afina os antigos, codifica os resultados obtidos em todo o mundo, e desenvolve a investigação comparativa." (*Ibidem*)

Nos finais do século XIX, Engels, autor da obra *A Origem da Família, da Propriedade Privada e do Estado* (1884), declarava que a família monogâmica centralizava o poder, considerava-a enquanto instituição organizada e com funções definidas de acordo com a sociedade, na sua globalidade. No século XX consolidou-se o valor da opção livre do cônjuge e da independência dos filhos em relação à autoridade dos pais.

Émile Durkheim[79] advogava uma perspetiva semelhante, considerando o "Casamento mais importante que os desejos individuais, sendo o casamento regulador das relações sexuais, do desejo, da paixão e de papéis que de outro modo potenciariam forças destrutivas, pelo que a regulação social é de suma importância"[80]. Este autor designa a família conjugal moderna como uma unidade familiar que valoriza o papel individual dos seus membros, os seus sentimentos e interesses. A conceção de Durkheim da transição da família paternal para a família conjugal não se apresenta pacífica, na medida em que subsiste a estrutura da família nuclear e tradicional que assenta na liderança e no poder paternal, na subsistência da família

[79] Émile Durkheim (1858-1917) foi o fundador da escola francesa de Sociologia, mentor da sociologia da família moderna, combinando a investigação empírica com a teoria sociológica.

[80] Leal, Filipe de Freitas. "A Família Segundo Durkheim". Disponível em: <http://obloghumanista.blogspot.pt/2010/12/origens-david-emile-durkheim-nasceu-em.html.> Consultado em: 2 de Novembro de 2014.

assegurada pelo progenitor e pela subserviência e subalternidade da mulher e dos filhos. Durkheim concebe para este modelo de família, uma constituição suportada apenas no marido, na mulher e nos filhos de menor idade.

Outra transformação profunda sustenta-se na relevância dada ao indivíduo e à sua identidade individual, sentimentos e emoções, objetivos e conveniências, em oposição à concentração nos valores materiais sustentáculo de bem-estar da família patriarcal, tradicional. Às novas famílias assiste a evidência da vontade dos indivíduos em detrimento da subserviência ao poder paternal, segundo Durkheim, que destaca a afirmação da individualidade e dos sentimentos, no seio da família conjugal.

A enunciação de marcos históricos representativos de mudanças sociais, políticas e culturais que deram origem a novas formas de divisar a família, bem como a ideologia subjacente ao princípio que todos os seres humanos nascem livres e iguais, com os mesmos direitos e deveres, imprimem cunhos específicos às relações familiares, à sua evolução e transformação.

O modelo de família conjugal de Émile Durkheim é posto em causa por outros estudiosos. No entanto, o seu modelo de família foi aquele que continuou a vingar, durante o século passado, apesar de com ele coabitarem outras estruturas familiares. Ainda persiste, em largos setores da vida social e familiar a ideia preconizada pelo autor que se consubstancia na responsabilidade parental de garantia do sustento dos descentes e da sua submissão à sua autoridade, enquanto menores de idade. A dependência *ad eternum*, apanágio da família patriarcal, foi ultrapassada. O casamento adquire, na perspetiva de Durkheim, outros contornos posicionados no ato do matrimónio que funda uma nova família e não o contrário como acontecia em tempos mais remotos e no âmbito de outras estruturas familiares em que as famílias impunham aos descendentes os parceiros conjugais.

Num mundo em constante mudança, a família tende a ajustar-se e a acompanhar a transformação dos tempos. O século XX afirmou-se como a era da independência dos filhos, da livre escolha e do amor como condição para o casamento. Numa perspetiva científica e sociológica Durkheim fundamenta a sua teoria em análises comparativas e discussões de documentos sobre o funcionamento das diferentes famílias, em países diferentes e épocas distintas, os seus hábitos, as suas atitudes, os seus direitos e deveres, procurando compreender o que as diferencia e as aproxima. No ponto de vista deste autor os seres humanos e as suas determinações e vontades sobrepõem-se aos bens materiais. Todavia, o Estado detém um

papel importante enquanto responsável por mecanismos reguladores de direitos e deveres dos cidadãos, mormente no seio da família. As normas e as leis criadas para o efeito têm que ser cumpridas. A uma sociedade diferenciada impõe-se a regulação dos interesses e a proteção dos seus membros, não obstando a que a família dos dias de hoje se afirme, sobretudo, pela individualidade, pelos sentimentos e pelos afetos, embora a consanguinidade constitua um elemento identificativo. Contudo, o pensamento durkheiminiano considera a indissolubilidade dos laços de parentesco pelo matrimónio enquanto ato contratual regulado de forma jurídica, salvaguardando, no entanto, a possibilidade de se dissolverem pelo divórcio está contemplada. Parece haver aqui alguma contradição do sociólogo uma vez que este elege a indissolubilidade dos laços de parentesco pelo matrimónio no seio da família, porém salvaguardada pela aceitação do divórcio, desde que não se consolide por comum acordo, situação que rejeita. Quanto às uniões de facto, considera-as menos adequadas, o que está ultrapassado nos dias de hoje e constitui uma transformação profunda no conceito da família.

O sociólogo Georg Simmel (1858 – 1918), tem uma visão mais relativista, neo-kantiana, que se afirma na inflexibilidade da verdade do saber, na particularidade das ciências no domínio do espírito e da cultura. Simmel defende que as diferentes formas de relação conjugal de facto ou outras estão sempre relacionadas com acontecimentos históricos particulares. Para este autor, a relação mais estável é a que decorre do relacionamento entre mãe e filhos. A relação pai/filho acontece pela vontade de transmitir património e não numa relação afetiva privilegiada. A evidência da afetividade terá contribuído para o desenvolvimento da monogamia. A necessidade de estabelecer equilíbrios mais duradouros no seio da família com vista ao bem-estar e desenvolvimento da personalidade dos filhos terá pesado na manutenção de relações mais duradouras. A continuidade social está mais assegurada a partir da relevância dada aos afetos.

Durkheim tem influenciado investigadores contemporâneos como o sociólogo britânico Anthony Giddens (1938-) que defende que a globalização evolui suportada no fortalecimento e na ingerência na identidade individual. É a partir dos anos 60 do século passado, mas sobretudo nos anos 1980, aquando da crise do Estado Providência, que se evidencia a urgência de uma regulação de direitos e deveres dos cônjuges divorciados. O papel do Estado acentuou-se durante o século XX, sendo que a liberdade individual e de ação é proporcional à intervenção do Estado, como forma de corrigir desequilíbrios que se prefigurem. A regulação do poder parental, a interdição e a punição da violência doméstica,

constituem formas palpáveis de preservar a igualdade e a liberdade individuais. Neste século, o casamento está cada vez menos institucionalizado, as uniões de fato são recorrentes e as relações entre parceiros são mais afetivas, situação que transitou para o século XXI e ainda se mantém.

Claude Lévi-Strauss desenvolveu, em França e nos Estados Unidos, uma visão estruturalista da família, das relações de parentesco e de união em sociedades antigas, Ernst Burgess transformou a família em objeto de estudos empíricos. Para Frédéric le Play, conservador, e para Proudhon, socialista, a família constituía a base da sociedade. Claude Lévi-Strauss, Germaine Tillion e Talcott Parsons apresentam-se como os grandes teóricos da família, procurando contextualizar as problemáticas do casamento e do parentesco na sociedade global, respetivamente arcaica (para Strauss e Tillion) e industrial moderna (para Parsons). Norbert Elias (1897-1990), médico, sociólogo e filósofo influenciado pela tradição empírica anglo-saxónica e Max Weber, um dos fundadores da Sociologia, debruçam-se sobre o processo civilizacional dedicando-se ao desenvolvimento dos costumes a partir da era renascentista, na sociedade ocidental.

As perspetivas diferenciadas, dos vários pensadores referidos alvitra uma intrincada rede de reflexão sobre a família permitindo-nos reforçar a evidência da dificuldade de um estudo exaustivo sobre esta matéria, para além de que este trabalho não se posiciona numa abordagem sociológica da família, como já referimos. O que ficou manifesto, embora de forma concisa e breve, obrigou a uma direção seletiva que tem como meta averiguar dos desafios que se colocam à família atual, que se apresenta em quatro vetores: o percurso sucinto de transformação da família num hiato temporal que se situa a partir dos anos 1970, até à atualidade; o redimensionamento e sobrevivência da família, a identidade individual na família, culminando numa abordagem sobre a família americana nos últimos quarenta anos.

A constituição de vários monopólios do Estado: financeiro, através do sistema fiscal, e militar, o que implica uma certa violência, tem as suas consequências ao nível da gestão dos afetos, elemento fundamental no (r)estabelecimento de equilíbrios no seio da estrutura familiar e, por consequência, na sociedade, nos povos e nas civilizações. A relação de poderes mais ou menos equilibrada, democrática ou ditatorial, a questão da divisão social por classes diferenciadas, em que a classe dominante determina as leis e detém o poder, sobretudo, financeiro e, em consequência, domina e gere as classes mais desfavorecidas na escala hierárquica, cria uma interdependência social mais ou menos acentuada, conforme o regime.

As classes sociais demarcam-se umas das outras pelos hábitos sociais, exercendo enormes pressões sobre os estratos sociais menos poderosos e influentes que, cedem mais facilmente às suas emoções, evidenciando-se atuações comportamentais menos rigorosas.

O estreitamento das relações entre os seres humanos e das redes comunicacionais que estabelecem entre si constituem um projeto humanista que tem como objetivo fulcral aperfeiçoar a cooperação entre os indivíduos e torná-los membros de pleno direito das civilizações em construção.

Num processo evolutivo ao nível coletivo, os homens agrupam-se, formando grupos sociais e familiares que, no seu conjunto formam sociedades que se regem por regras definidas e detêm funções próprias. A família surge como imprescindível na organização social, apesar da sua organização e composição heterogénea, pelo que deve ser destacada a existência de vários tipos de famílias. Em concomitância com o ponto de vista de Andrée Michel[81], clarificamos que o termo 'família' não identifica um tipo de família em especial, mas o todo que encerra os diversos tipos.

Feito este esclarecimento, prosseguimos na reflexão sobre o papel relevante da família na sociedade, enquanto grupo social que, pelas suas características, independentemente da estrutura que apresenta, mais contribui para a sobrevivência da civilização ocidental, pela forma sensata como sempre tem gerido os afetos, estabelecendo, através deles, o equilíbrio e a lucidez individual e relacional e, em consequência, dos grupos que se formam a partir da família, numa cadeia que, mesmo em tempos de crises financeiras, de valores, ou outras, resiste e sobrevive.

Um dos grupos sociais mais sujeitos a pressões é, sublinhe-se, a família, que influencia e é influenciada individualmente e por instituições diversas que encerram leis e regras comportamentais específicas, uma cultura, um modo relacional. As diferentes instituições familiares não ficam indiferentes cabendo-lhes a tarefa do estabelecimento de redes comunicacionais de sociabilidade e da sobrevivência em tempos de crise. Tal como Benedito Filho, temos consciência que,

---

[81] Andrée Michel expressa a opinião de que "(…) não se pode falar, teoricamente, da família em geral, mas somente de tipos de família." (*op.cit.*,15), que acompanham os séculos e a mudança dos tempos.

> A família, como toda e qualquer instituição, (…) Vive em um cenário marcado pelo seu passado, pelos ciclos econômicos e sociais (…). Sem entendê-las (…) seria impossível compreender o nexo das falas e atitudes das pessoas com todo o seu conjunto de representações sociais. (Filho, 2000:15)

No seguimento da nossa ponderação, importa ressalvar que, na família ancora uma parte significativa da realização do homem em que os afetos intervêm. A sua natureza enquanto ser vivo impõe-lhe a união de dois seres de sexos diferentes que assegurem a reprodução da espécie. De acordo com as palavras de Ana Isabel Monteiro, "a origem da família nasceu com o próprio homem, isto é, a realidade familiar é tão antiga quanto o é a humanidade". (Monteiro, s.d..,5) A união dos sexos e a procriação, o fator biológico que lhe subjaz constitui um agente determinante na constituição das famílias, não querendo isto dizer que a instituição familiar se manteve imutável e exclusivamente dependente da sua condição de procriação, enquanto grupo social destinado a assegurar a sobrevivência da espécie humana, ao longo de milénios. Pelo contrário, acompanhou as transformações do mundo em permanente mudança, alterando-se na sua constituição, estrutura, funcionamento e propósitos.

Na atualidade, a família ocidental tem características da família patriarcal e paternal, bem como os novos contornos que sobressaem de uma sociedade em transformação. Na corroboração das nossas afirmações, sublinhamos as palavras de Isabel Monteiro, que vão no mesmo sentido: "A família ocidental contemporânea conserva traços destes dois tipos família que a precederam." (*Ibidem*) Pensadores como Lewis Morgan, J.J. Bachofen, Émile Durkheim ou Mc Lennan, identificados com a teoria evolucionista, consideram que a relação conjugal tem passado por diversos tipos estruturais, ao longo dos tempos. As famílias foram-se transformando em unidades independentes, confluindo nas famílias nucleares. A modificação do conceito de família encerra as transmutações da instituição familiar e a evolução da sua estrutura. Esta última conceção implica a multiplicação de inúmeras novas unidades através do casamento dos filhos que asseguram a independência da família recém-criada. Esta conceção prevalece no mundo ocidental até aos nossos dias, tendo o cristianismo desempenhado um papel fundamental na legitimação da família assente no contrato de casamento religioso e cívil, dentro de um enquadramento jurídico de influência romana, aliado aos laços de parentesco legados pelos povos germânicos.

A família cristã adquiriu contornos de família tradicional com o processo de industrialização, destacando-se a família burguesa na classe dominante e a família conjugal nas classes de menor influência. A relevância da família e as problemáticas de desestruturação e rutura da família cristã, decorrentes de transformações da estrutura económica e das consequentes relações de poder, desencadeou um processo de tentativa de legitimação assente em determinados princípios, liderado pela Santa Sé, que lançou a "Carta dos Direitos da Família", em 22 de Outubro de 1983, através de um órgão da Santa Sé, o Pontifício Conselho para a Família, cujas orientações se destinam a todos aqueles que estão interessados na missão da família no mundo. "A «Carta dos Direitos da Família» responde a um voto formulado pelo Sínodo dos Bispos reunidos em Roma, em 1980."[82]. Este documento teve como principal objetivo, apresentar aos governos de todo o mundo, sem exceção de credo ou religião, uma enunciação completa dos direitos fundamentais da família, derivados, segundo os seus dogmas, de Deus criador, sendo a instituição familiar considerada uma sociedade natural e universal. Este documento está dividido em doze artigos com alíneas variadas. Nela se afirma que o homem e a mulher têm o direito de escolher, em total liberdade, o seu estado de vida, de contrair matrimónio e criar uma família a partir do mesmo, decidindo sobre o número de filhos que quer procriar, dentro dos deveres para consigo mesmo e para com os restantes membros da família, dentro dos parâmetros de uma hierarquia de valores que nega a contraceção e o aborto e, ainda, a esterilização. A vida humana deve ser defendida e respeitada desde o momento da conceção, tendo os progenitores o dever de educar os filhos.

Embora o catolicismo tenha poucos seguidores nos Estados Unidos, referenciamos alguns conteúdos da Carta dos Direitos da Família numa evidenciação de diferentes posições e, também porque alguns dos princípios que estão consignados neste documento parecem-nos universais e, portanto, aplicáveis, independentemente do crédito religioso mais influente. Este documento, contrariando o pensamento de outros teóricos, não concebe o divórcio, considerando a família como uma célula vital da sociedade, assente no casamento com

---

[82] Diocese de Coimbra. "Conselho Pontifício para a Família". (22 de outubro de 1983). Disponível em: <http://diocesedecoimbra.pt/sdpfamiliar/documentocartadosdireitosdafamília.htm.> Consultado em: 6 maio de 2013.

vínculo para toda a vida, porém defende uma conceção universal plasmada no direito da família a uma habitação condigna. Para os católicos a famíliadeve protagonizar a atividade social. Nesta linha de pensamento, a família assegura uma aprendizagem e uma prática relacional sustentada na reciprocidade dos afetos positivos, no amor, na consciencialização da identidade individual e da cidadania, nos princípios da solidariedade e da fraternidade. Conquanto as premissas que regem este documento se revêm nos afetos positivos, como fator de equilíbrio e sustentabilidade, marcam um protagonismo da família sustentado pelo rigor do pensamento católico, sediado no Vaticano, que se revê num controlo e rigidez que, acreditamos não libertar, mas constranger e contrair os seus membros, limitando outras liberdades que não a livre escolha do cônjuge, como é o caso do divórcio. Contudo, destacamos a importância de princípios e valores que esta instituição religiosa advoga, como a paz, a harmonia, a solidariedade, a fraternidade, que apelam ao que de mais positivo integra a natureza humana e que, vigorosamente investem contra o lado negro do ser humano, estabelecendo equilíbrios. Notemos que, apesar desta tentativa da Igreja Católica, em preservar a família enquanto instituição indissolúvel, as transformações têm continuado a ter lugar e são irreversíveis.

Importa salientar que a família antecede o Estado ou os cânones da religião e não existe em função do Estado, da religião ou da sociedade, mas pela necessidade gregária do ser humano e, por conseguinte, a manipulação dos seus comportamentos e opções, sendo possível, não prevalece, sobrepondo-se-lhe o desejo da sociabilidade e da partilha dos afetos.

Apesar da enorme diversidade de estruturas familiares[83] que têm povoado o mundo ocidental, a família nuclear, formada por um homem e uma mulher adultos e os respetivos filhos, nascidos dessa união e, portanto, descendentes a um só nível, tem vindo a constituir a tipologia mínima familiar que tem acompanhado gerações sem fim e continua a fazer parte do tecido estrutural da família. A estrutura familiar de caráter nuclear [84], marcadamente cristã na

[83] Ainda subsistem tipos de família considerados inaceitáveis pela tradição cristã, como as poligâmicas, que assentam numa pluralidade de relações por parte de um dos cônjuges.

[84] Esta estrutura é constituída por um grupo restrito de elementos, que se institui através de uma união. Salienta-se a existência remota de variadas estruturas familiares, sendo a nuclear ou conjugal a mais comum, consistindo num homem, numa mulher e nos seus filhos, tendo um ambiente familiar comum, partilhando uma casa. Destacamos as características da família conjugal associadas ao amor, que tem revelado uma grande capacidade de adaptação, o que tem resultado na constituição de outros tipos de famílias como as de estrutura de pais únicos, as famílias monoparentais, parte da sociedade atual que são consequência de fenómenos sociais, económicos, entre outros.

sua essência, tem vindo a sofrer alterações e a apresentar-se de formas muito diversas, com variações que são resultado dos tempos e das metamorfoses que os distinguem.

A escola do sociólogo francês, Frédéric Le Play (1806-1882) é "uma das percursoras do pensamento sociológico francês. Le Play foi um dos primeiros a tentar construir um método de observação direta da realidade social, desenvolvendo uma perspetiva etnográfica e comparativa." (Dudra, 2006:94) Este pensador, considera que a família ocupa o centro das preocupações e, em consequência, é o pináculo do seu "método social". Para Le Play, todas as famílias possuem uma característica primordial, inseparável da natureza humana: os indivíduos agrupam-se por "unidades sociais", isto é, famílias compostas, pelo menos por um pai, uma mãe e os seus filhos, apesar de poderem afigurar-se diversificadas, com graus de simplicidade e de complexidade variáveis. Na opinião do pensador, alguns elementos constitutivos da estrutura familiar são indispensáveis para garantir a estabilidade e a paz social.

O pensamento de Talcott Parsons (1902-1979) constata o ajuste da estrutura da família nuclear às condições de vida geradas pela Revolução Industrial em oposição à estrutura familiar anterior na qual a solidariedade do grupo de parentesco incluía obrigações mais extensivas. Este novo modelo representa a perda de importância do parentesco extenso, em favor da independência económica dos filhos e a diminuição da autoridade paterna, à qual acresce a participação da mulher no sistema produtivo, o que implica uma natalidade reduzida. Reconhecendo-se uma diversidade e pluralidade percursiva da família, caminhamos em direção à família moderna, mais restrita, cujo núcleo apenas engloba o pai, a mãe e os filhos e está ligada por vínculos de sangue ou sociais em consequência do casamento.

Como pode verificar-se a família tem vindo a transformar-se ao longo dos tempos, acompanhando as transmutações religiosas, socioculturais e económicas de um mundo em mudança constante. "À medida que a modernidade acelera-se, alteram-se também os valores e as instituições, como a família, fazendo com que emerja uma nova sensibilidade e subjetividade no meio da classe média." (Filho, 2000:16)[85] O parentesco, através dos laços

[85] Apesar de Benedito Filho se referir mais concretamente à situação brasileira de Fortaleza, consideramos que a verosimilhança das questões abordadas, com uma realidade mais global se verifica, razão pela qual citamos o autor das mesmas.

afetivos, de apoio e proteção e de inter-relação que estabelece entre os seus membros, fortifica a família e mantém-na viva.

Chiara Saraceno, em *Sociologia da Família*, de 1997, defende que o parentesco assegura a relação que une duas ou mais pessoas por laços de sangue, isto é, por descendência ou ascendência ou de ordem social, pelo casamento e constitui um fator de dinamismo da estrutura familiar ao longo do ciclo da vida. Os laços de parentesco adquiridos pelo casamento, o nascimento dos filhos, a saída dos filhos de casa na idade adulta mantêm relações internas e externas de convivência que fortalecem o espaço afetivo, cada vez mais restrito, nas sociedades contemporâneas.

Saraceno refere-se à «lei da contração» de Durkheim, segundo a qual a família originária do parentesco tem vindo a transformar-se num núcleo cada vez mais restrito, em consequência da união de apenas dois seres humanos. Esta autora focaliza-se, de igual modo, no pensamento de Lévi Strauss (1969) segundo o qual a união de dois seres proporciona a mudança das relações dos indivíduos que têm laços de sangue e instaura novos laços sociais, alterando, por conseguinte, os vínculos biológicos, veiculados pelos laços de sangue, bem como redimensiona os vínculos sociais através de uma aliança ou afinidade.

> As investigações sobre as relações de parentesco na família contemporânea mostram uma família nuclear, que vive no interior de uma densa rede de relações e trocas entre parentes: entre famílias e entre indivíduos de diversas famílias. (…) uma pluralidade de direcções, um entrelaçado de relações e de trocas (…) indica também uma actividade de apoio, (…) de protecção. Assinala, (…) um dinamismo ditado (…) pelo jogo das necessidades e das escolhas. (Saraceno, 1997:68).

O que Saraceno salienta, sequencia o redimensionamento da família contemporânea em consequência da difícil rede de relações, das necessidades e das escolhas dos seus membros, a que acrescentamos as condições económicas. As condições de sobrevivência ditam percursos e transformações, uma das razões pelas quais as sociedades são cada vez mais bilineares ou indiferenciadas no que respeita a alianças parentais, apesar de predominar a patrilinearidade da descendência, através do apelido dos descendentes. A estas transmutações acresce a mobilidade territorial que imprime aos indivíduos um maior grau de liberdade e de flexibilidade, alterando-se, por consequência, a estrutura familiar nuclear tradicional. A família procura dar resposta às transformações externas e internas adaptando-se às novas

circunstâncias ditadas, sobretudo pelo meio urbano em transformação, preferência da vida económica e social contemporânea.

Os habitantes do meio urbano procuram criar grupos interrelacionais consubstanciados em novas formas de estar, viver e conviver, concebendo formas de pensar cada vez mais individualistas em espaços habitacionais e profissionais compactos e exigentes, adaptando-se as famílias às exigências da vida citadina em transformação. A corrida a estes espaços comprimidos obriga a ajustes constantes. "No plano econômico (…) são visíveis as transformações ocorridas nas últimas décadas. (…) A cidade mudou, a população cresceu. (…) Uma euforia parece tomar conta da elite e de certos estratos médios da cidade." (Filho, 2000:15/16) A sobrevivência individual e familiar impõe a ocupação profissional dos homens e das mulheres, quer em termos individuais, quer familiares. Estas situações prefiguram pressões, conflitos e ruturas, pois os novos papéis no seio da família nem sempre são aceites de modo pacífico. Estes fenómenos da vida urbana atual desencadeiam novas e diversas agregações em que,

> A *velha* família patriarcal cede lugar à *nova família*, mostrando que a família não acabou, como desejavam os apocalípticos dos anos 60-70, mas dilatou-se em vários formatos: famílias em que os pais e mães vivem em casas separadas, ou famílias com várias mães ou vários pais (biológicos e funcionais) e mil outros arranjos. (*Ibidem*)

Parafraseando Saraceno, em "*velhas*" ou "*novas famílias*", a instituição familiar está representada em todos os aspetos da vida social e detém uma importância essencial na identificação da sua estrutura social.

Um novo espírito de relação mais igualitária contrapõe uma liderança patriarcal dominadora. A família das últimas décadas aposta na liberdade e na individualidade dos seus membros em oposição ao conceito ultrapassado de família burguesa, de Marx. No entanto, referimo-lo enquanto parte do percurso do pensamento sobre a família, para melhor interpretar as transformações que se têm vindo a operar, bem como para refletir sobre a sobrevivência ou desaparecimento da família. Segundo Marx, "A família burguesa desaparece naturalmente com o desaparecimento do seu complemento necessário, e uma e outra desaparecerão com o desaparecimento do capital." (Marx, 2001:70), pois constitui apenas um instrumento de produção ao serviço da burguesia no poder. Para Marx, a abolição da

burguesia, pela rutura com as ligações à propriedade privada, devolve à família o direito de existir livre. À atualidade acrescem outros *modus vivendus* familiares, como a união livre, suportada no compromisso recíproco dos dois elementos que constituem o casal, bem como as famílias mono e pluriparentais, famílias extensas, unipessoais. Nas circunstâncias atuais, a família está votada a um maior isolamento, causado por quotidianos separados dos parentes alargados, consequentemente, também, se verifica a ausência dos valores da família.

> A "crise da família" é (…) a consequência das sociedades que não substituíram ainda valores orientados para a expansão a todo o preço da produção e do consumo (…) pelos valores de felicidade e do desenvolvimento do indivíduo (…) as formas alternativa da vida familiar (…), (…) são talvez (…) os indícios de uma transformação profunda na vida quotidiana, única estratégia (…) para minar a longo prazo formas arcaicas e perigosas de organizações sociais. (Michel, 1983:249)

A estrutura familiar nuclear, tradicional continua a ressentir-se do despertar das gerações anteriores, sofrendo enormes contrariedades. As famílias monoparentais aumentaram a partir de 1980. Um maior número de mulheres frequenta as universidades, alcançando sucesso, Uma maior igualdade entre sexos reflete-se em maior insegurança masculina. Diversos fatores, alguns dos quais já referidos, corresponsabilizam a diminuição do número de nascimentos e o aumento dos divórcios. "Faced with increasing demands by their wives and girlfriends in the 1970s and 1980s, many men felt threatened by women's equality and women's changing roles. As a result, many marriages ended in divorce."[86]

A partir dos anos 1980, tem-se verificado um aumento do número de crianças a viver no seio de famílias alternativas, nomadamente famílias monoparentais e plurais. As *stepfamilies* passaram a constituir o ambiente normal para muitos jovens e crianças. Os setores mais conservadores da sociedade defendem o regresso à família tradicional nuclear, a promoção do casamento tradicional, a oposição ao casamento homossexual, a continuidade de

---

[86] S.a. "Women's Lives in the 1980s and 1990s". Disponível em <http://www.colorado.edu/AmStudies/lewis/2010/back.htm>. Consultado em 10 setembro 2011.

um sistema educativo tradicional e o envolvimento/liderança do pai de família na educação dos filhos, a instituição de políticas de encorajamento ao repúdio pelo aborto, comportamentos consentâneos com as normas tradicionais como o respeito, a disciplina, o compromisso religioso. Grupos conservadores demonstram uma enorme preocupação com a saúde e a atividade física, defendem a abstinência sexual até ao casamento como forma de prevenir a gravidez indesejada ou doenças sexualmente transmissíveis, procurarm implementar políticas de proteção infantil contra a obscenidade, a pornografia e o abuso sexual, entre outras iniciativas.

Este núcleo social de importância vital, a família, foi compungido a encontrar alternativas que lhe assegurassem a sobrevivência e a sustentabilidade e isso passaria, obrigatoriamente, pela alteração das relações humanas/interpessoais, sobretudo dentro do seio familiar, contrariando o desassombro de uma política de índole regressiva.

A par desta política de tentativa de retrocesso, o individualismo quase levado ao extremo que se vem desenhando, bem como fatores de ordem demográfica (aumento da população) associados a questões de tensão económica, instabilidade profissional, empregabilidade precária, dificuldades financeiras, estão na origem dos principais problemas das famílias confrontadas com necessidades de adaptação ao nível individual e grupal. Todos estes fatores contribuem para desestabilizações frequentes e, por vezes, profundas ao nível das relações familiares. O aumento do desemprego, uma maior concentração da riqueza num número reduzido de pessoas, tem causado enormes perdas nos direitos sociais e problemas no seio das famílias.

Os condicionalismos socioeconómicos, o aumento dos divórcios, a política repressiva e de desrespeito pelo indivíduo e pelos seus direitos, arrastam consigo a delinquência e, sobretudo, disfuncionalidades ao nível da família assolada por situações emocionais periclitantes, por vezes, conflituosas, cujas causas estam intimamente ligadas a separações, a famílias reagrupadas, à dualidade relacional dos progenitores, aos padrastos e madrastas, às famílias extensas associadas a este fenómeno de desagregação do núcleo familiar que apresentam um vasto leque de relações familiares interpessoais desde os pais aos irmãos, tios, primos, avós e outros.

O fator mudança de uma estrutura nuclear familiar estável para vários núcleos novos e diferentes propicia transições complexas que têm conduzido a comportamentos desviantes como a droga e a delinquência. Com o decorrer do tempo, os indivíduos têm assimilado a

convivência com as novas realidades e, embora a droga e a criminalidade prevaleçam, os pais procuram ultrapassar as falhas decorrentes das separações e das transições delas consequentes, através de convivências baseadas nos afetos, no respeito e no diálogo. Naturalmente que se têm cometido erros, mormente quando se socorrem dos bens de consumo como forma de substituir os afetos e a falta de atenção e de cuidados.

Imparável, o mundo transforma-se e os seres humanos que o povoam procuram novos caminhos, aproveitando a sua incomensurável criatividade, provocando, por vezes, ruturas com o estabelecido, contribuindo para a evolução da humanidade, assegurando, que a civilização ocidental não perca o que tem de mais precioso: os seus valores e princípios, a sua enorme capacidade de amar e de ser solidária. O ser humano reconstrói-se, redimensiona-se em novos espaços e estruturas sociais, em novos suportes afetivos, salvaguardando, sempre, o que de mais genuíno lhe pertence: a afeição.

Ao longo do século XX, o mundo ocidental deparou-se com um processo de constante mudança, não ficando a vida familiar e o quotidiano das crianças e jovens alheias a estas metamorfoses. A influência da industrialização, da urbanização e da sociedade de consumo pesaram de modo significativo para a definição de rotinas diferentes das tradicionais inerentes às famílias nucleares tradicionais, o que se repercutiu na formação das crianças e jovens enquanto indivíduos, consequência de práticas educativas implementadas, na forma como foram estabelecidas normas e limites. Os seus efeitos fizeram-se sentir nas relações e interações intergeracionais, alterando as noções de autoridade, submissão e obediência, bem como a relação grupal e a contribuição individual em termos culturais. A relação bilateral que se estabeleceu, mais aberta e afetiva fez ressaltar um sistema de influências recíprocas, o que foi alterando a relação entre pais e filhos, que passou de autoritária e inquestionável para uma interação mais democrática e participada pelas crianças e pelos jovens, *teenagers* que passaram a afirmar-se como grupo social definido e com vontade própria.

As relações intergeracionais, principalmente entre os jovens adultos e os respetivos progenitores, tornaram-se cada vez mais importantes no seio das famílias americanas devido a mudanças no tecido social, nomeadamente a instabilidade dos casais e o aumento demográfico das populações. As relações entre gerações foram, também, condicionadas aos meios financeiros, às condições de vida dos casais, à educação das crianças e jovens e, sobretudo, ao tipo de relação afetiva que se estabeleceu entre todos.

As relações familiares têm refletido as transformações socioeconómicas e culturais que se operam na sociedade e procuram adaptar-se às condições económicas e culturais pós-modernistas[87], responsáveis pela deterioração das relações familiares intergeracionais da década de 1980, não se verificando mudanças uniformes. As famílias têm manifestado uma diferenciação relacionada com a classe social e a raça a que pertencem, o que contribui para a desigualdade social, minimizada através de contributos educacionais e culturais que promovem modelos de estruturas familiares que não o da família nuclear tradicional.

O aumento das famílias monoparentais decorrentes de um número crescente de divórcios trouxe ao tecido social novas realidades relacionais que alteraram a célula tradicional, considerada o principal suporte da sociedade. De uniforme, a família passou a ser encarada como multiforme com a consequente alteração dos papéis atribuídos aos seus membros. A educação das crianças liberalizou-se, recorrendo-se a novos modelos fundamentados em conceitos de partilha e de afetos sustentados em estruturas familiares diversas e inovadoras. Os laços pessoais mais distanciados, a diminuição do tempo dedicado à família e mesmo à procriação, uma vez que a mulher passou a integrar o mercado de trabalho, a restrição do espaço físico do lar, a educação assegurada pelas instituições (creches e escolas), a partilha das tarefas domésticas e da educação dos filhos, o isolamento causado pela televisão, criaram novas realidades familiares e socioculturais.

Nos dias de hoje, a grande diferença estabelece-se na alteração da vida quotidiana dos membros da família que não acautela as distâncias entre gerações, as crianças integram espaços e ambientes coletivos em idades precoces, os pais tentam assegurar a vida familiar e os entretenimentos da família ao fim-de-semana para contrabalançar o tempo que passam longe dos filhos por motivos profissionais, recorrem aos avós para colmatar falhas ou dificuldades, bem como as ausências resultantes da localização laboral.

As diferenças, cada vez mais ténues entre o papel dos cônjuges no seio da família e a aproximação na relação do casal com os filhos, elevam um sonho igualitário almejado pelo sexo feminino e pelos jovens. Além disso, a afirmação pessoal de cada um dos membros da família assinala diferenças significativas entre a vivência das famílias, sobretudo a partir dos

[87] Pós-modernistas no sentido da desconstrução, em oposição à ordem e equilíbrios estabelecidos pela modernidade.

anos 1970 e o ideal da família nuclear tradicional, considerado o principal suporte da pirâmide social, pelas alas mais conservadoras.

O direito ao bem-estar e à felicidade são cada vez mais postos à prova, em resultado das mudanças operadas no tecido económico, social e familiar, que desestabilizam e alteram a segurança e a coesão das famílias. A revolução sexual fez disparar os divórcios, a família monoparental passou a ser uma realidade, o sistema educativo sofreu várias alterações e teve que se sujeitar a várias mudanças, nem sempre as melhores para o futuro dos jovens ou para o país, o que teve reflexos nas práticas dos adultos originários dessas gerações. A sexualidade fora do casamento disparou, espalhando doenças sexualmente transmissíveis como a sida e o consumo de drogas tem causado sérios problemas.

Muitas mulheres desenvolvem uma atividade profissional, tendo o companheiro que partilhar as tarefas domésticas e o acompanhamento dos filhos, funções tradicionalmente atribuídas às donas de casa e às mães. As novas exigências do mercado de trabalho impõem, por vezes, distâncias significativas entre o local de trabalho e as áreas de residência. Estes fatores contribuem para buscas que restabeleçam o equilíbrio entre a responsabilidade individual, a realização pessoal e profissional, os prazeres de ordem subjetiva e os deveres de uma relação familiar partilhada. Mais uma vez se sublinha que, as estruturas familiares detêm um papel crucial no indivíduo, na família e na sociedade, não importando a estrutura que lhe assiste, mas o que dela emana: o suporte afetivo, que lhe está implícito.

A família é objeto dos mais variados estudos, está no cerne de muitos conflitos sociais, serve interesses económicos, está representada na literatura, nas artes plásticas, no cinema, serve os objetivos da publicidade, apesar da constatação de que o conceito de família não é consensual nem absoluto e o termo família pode assumir variadíssimos contornos. As transformações da sociedade, da família e do indivíduo não são estanques, mas evolutivas e, portanto, uma segmentação temporal rigorosa de abordagem, sobretudo a partir dos anos 1980, torna-se difícil, do mesmo modo que fazer afirmações de modo absoluto, no que respeita à demarcação das mudanças em termos temporais delimitados. Todavia, algumas evidências permitem situar a análise nos períodos temporais subjacentes ao *corpus* da tese e estabelecer algumas conexões decorrentes de um processo evolutivo metamorfósico.

Esta abordagem tem como finalidade situar a família num contexto evolutivo, alargado e de transformação que facilite uma melhor compreensão das funções da família e do papel ou dos papéis que têm sido atribuídos aos seus membros, ao longo dos tempos, bem como da

relevância da função da família, enquanto instituição social, num processo civilizacional, no mundo ocidental, em geral e nos Estados Unidos, em particular. Muito mais haveria que referir no que respeita a esta matéria, mas este não constitui um objetivo prioritário da investigação. É nossa convicção que, um redimensionamento da família suportado nos afetos positivos abre a possibilidade de uma sobrevivência mais sólida e duradoura.

3.2 Redimensionamento e Sobrevivência da Família

A família tradicional prevaleceu ao longo de séculos, apesar da existência de outros tipos de núcleo familiar. As críticas quanto à sua natureza são um facto e as ameaças à sua continuidade consideradas uma probabilidade plausível. Para os que defendem o regresso ao passado, a família conjugal constitui um perigo pois consideram necessário voltar a fortalecer e a conservar os traços da família tradicional sob perda de desestruturação social. Para os que abraçam a ideia de transformação na família, o tipo da família predominante, conjugal, pode ser fator limitador deste processo de mudança.

Outras opiniões, que nos parece de salientar, em sentido diverso, fazem valer os seus argumentos defendendo que a estrutura familiar não capitula precisamente porque a família, apesar de fragmentada, reduzida e alterada continua a conseguir exercer os mecanismos de controlo necessários, continuando a ter um papel determinante no controlo social, apesar da alteração de diversos papéis e relações fundamentais, principalmente no que respeita à figura parental. O pai da pequena família conjugal continua a ter grande poder e a ter influência no processo socializador dos outros membros. Todavia, a ausência frequente do lar retira-lhe, em parte, o seu papel orientador o que se reflete, *a posteriori*, nos filhos e na própria sociedade pois despaternaliza a figura paterna e favorece a evidência da figura materna. Uma tendência orientadora e reguladora da família prefigura-se, cada vez mais, em personalidades monorientadas, o que constitui uma carência enorme ao nível da identificação sexual e é causa de desequilíbrios e de crises. Os ‘desvios’ à norma continuam a ser objeto de ostracismo e preconceito, como a questão da homossexualidade, difícil de aceitar, apesar de mais tolerada, o que coloca outros desafios que decorrem da ausência de apoio a estas situações consideradas ‘desviantes’ por vários setores da sociedade, sobretudo se dominados pelo pensamento conservador.

A questão que se coloca relativamente à necessidade de autoritarismo e regras rígidas no seio da família conjugal, monoparental ou outra, continua por resolver pois se a família constitui o pilar da sociedade (Proudhon) e os seus equilíbrios são periclitantes, vai afetar toda a sua estrutura ou estruturas adjacentes, passando pela igreja, pela escola, pela entidade patronal, chegando ao Estado. O declínio da imagem do pai defendido por Lacan, consequência do progresso social, pressupõe a ausência de mecanismos reguladores de controlo individual que se podem repercutir na conduta grupal e social. Neste contexto pode prefigurar-se menor submissão e obediência das crianças que, segundo a opinião de Ana Maria Portugal, "(…) são, (…) ruidosas, agitadas, querem e demandam sem parar o que é incessantemente oferecido nos meios de comunicação." (Portugal, 2003:84)

A ausência da figura paterna pode, nesta ótica, influenciar a formação da personalidade das crianças e conduzir a práticas sociais pouco ortodoxas. A perda do sentido dos limites causada pela ausência do papel regulador do pai pode conduzir a comportamentos sociais desregulados, como acontece em alguns dos filmes que vamos analisar.

O mundo atual exige novos procedimentos e tentativas de organização social a que a família tem procurado corresponder, muito embora se reconheçam dificuldades e constrangimentos neste sentido. A concessão de iguais direitos e oportunidades às mulheres, a partilha das tarefas domésticas tem sido uma dura batalha e uma conquista lenta que ainda se prefigura. A segregação de sexos constitui, mesmo na atualidade, uma realidade quando se profissionalizam as tarefas domésticas, pertença do património herdado e adquirido do género feminino, por duas razões: porque os profissionais desta área continuam a ser, sobretudo mulheres e porque se delegam tarefas domésticas a particulares ou empresas em vez de serem partilhadas pelos membros da família.

O ano de 1994 foi designado pelas Nações Unidas como o Ano Internacional da Família, que elegeu o dia 15 de maio como o Dia da Família e definiu família como uma pequena democracia no seio da sociedade.

Segundo os princípios do "Plano de Acção da CAIF (Comissão para o Ano Internacional da Família 1992 - 1994)", à família compete a educação dos filhos e a concertação dos afetos; à educação a transmissão, com sucesso, de saberes e competências com vista a uma melhor integração no mercado de trabalho; à sociedade auxiliar na minimização de conflitos geracionais. Esta Comissão sustenta que a família constitui uma unidade básica da sociedade, digna de uma atenção particular, com direitos, entre os quais, o

de habitação condigna. As liberdades e direitos fundamentais da instituição familiar devem ser pensados em função do todo que a constitui e de cada um dos seus membros de forma individual. Num passo dianteiro, esta comissão promove o direito à igualdade de género no seio da família.

A partir de 1994, têm-se criado novos mecanismos de proteção à família, bem como estruturas, orientações e estratégias destinadas à sua sustentabilidade, procurando-se traçar caminhos para a sua sobrevivência e fortalecimento. Uma das obras que preconizam um caminho a trilhar como seguro, no redimensionamento da família intitula-se *Eu, o Casal e a Família*, de autoria de François de Singly, de que falaremos mais adiante.

A globalização e a política neoliberalista, o mercado livre, sem fronteiras, a busca da riqueza sem instrumentos reguladores, ultrapassando os direitos dos cidadãos têm contribuído para o desmoronamento dos princípios e valores que suportam a civilização ocidental que, embora pertença ao ser humano, são desvirtuados ou ultrapassados por uma numerologia humana esvaziada de princípios e valores, suportada no interesse mesquinho do poder económico instalado. Torna-se urgente conter a investida do individualismo levado ao extremo que favorece uma distribuição da riqueza desigual e segregadora. As disfunções, desagregações e desconstruções que têm vindo a devastar a estrutura social contemporânea têm encontrado eco, na família, mormente na família nuclear, gerando insegurança e perplexidade no ser humano que nelas interage. Os outros núcleos familiares, cada vez mais numerosos enfrentam similares constrangimentos.

Hoje, a família é confrontada com inúmeras exigências desde a busca de uma comunicação mais alargada, organização mais flexível, menor satisfação individual, melhor interação, maior aptidão na definição das suas próprias regras que, de acordo com o pensamento de Hinojal,

> Quase todas as posições críticas (…) coincidem com uma série de exigências acerca da família e do matrimónio, (…); busca-se: uma organização mais ampla (…), mais rica em interação, redução do constrangimento pessoal e capacidade para definir suas próprias normas nas novas situações. (Hinojal, 1979:98)

A par destas necessidades e exigências que salientam as características de uma organização grupal em crise, embora imbuída de uma certa autonomia e independência,

porque composta por adultos livres e emancipados, à família assiste uma preponderância que a coloca num lugar privilegiado da relação comunicacional, o que a elege, pela própria natureza como "um dos mais eficazes mecanismos de controlo social, desempenhando principalmente esta função a nível interno." (*op.cit*.,101), fundamentalmente no que respeita à propriedade e a atividade sexual, mas também enquanto reguladora de comportamentos. A família influencia a formação da personalidade desde a infância e tem uma quota-parte de responsabilidade na sua orientação em sociedade. A família dos dias de hoje confronta-se com uma realidade assente na dualidade controlo/liberdade, cabendo ao(s) progenitor(es) uma tarefa gigantesca, uma vez que a religião, outro mecanismo interno de controlo, deixou de exercer uma influência decisiva na orientação e controlo dos costumes e na disseminação de princípios.

A liberdade sexual dos jovens e a libertação da mulher, cada vez mais uma realidade, são consideradas, por muitos, como desreguladoras da família e da sociedade, causando graves danos e colocando em risco a própria estrutura social. Por consequência, torna-se uma prioridade o controlo do comportamento dos cidadãos, quer em termos individuais, quer coletivos, receosos das consequências das metamorfoses vertiginosas que atravessam o tecido social, uma vez que as normas de comportamento tendem a enfraquecer ou, pelo menos, a ser mais flexíveis. Os agentes de controlo são pouco eficazes e a tendência para comportamentos 'desviantes' aumenta.

Um outro aspeto a referir prende-se com a orientação para a produção com destino ao consumo em função de uma sociedade despesista e superficial em tudo oposta à realização pessoal e à renovação cultural e ao equilíbrio familiar, na medida em que esta orientação relega para segundo plano a relação afetiva, colocando como prioridade uma necessidade consumista desprovida de carga afetiva. Em oposição, surge a urgência de difundir e incrementar valores que reponham o primado da relação humana em oposição à frieza dos bens de consumo e da relação insensibilizadora homem/máquina ou da sua ligação desestruturante da comunicação afetiva e da comunicabilidade relacional.

As situações enunciadas colocam a família numa situação de vulnerabilidade que pode afetar o coletivo e o indivíduo, pelo que a instituição familiar, na atualidade, necessita, com urgência, de uma readaptação consubstanciada em formas de organização social assentes numa maior flexibilidade, comunicação e inter-relação e menor constrangimento entre os indivíduos que se devem munir de melhores capacidades com vista a definir normas de

conduta, valores e comportamentos no sentido de repor equilíbrios perdidos ou pauperizados. Essa restituição passa pelo estreitamento nas relações informais e espontâneas dentro e fora do circuito familiar facilitador de um redimensionamento da família assente em relações abertas, democráticas e partilhadas em que a consciência de identidade individual contribui para o desempenho da sua função primordial: garantir a sustentabilidade e sobrevivência da família suportada na realização pessoal e no respeito pela realização do 'Outro'.

3.3 Identidade Individual na Família – Utopia ou Realidade

O redimensionamento da família tem vindo a verificar-se, na constatação de uma adaptação aos novos tempos, pelo que a família continua viva, tendo conseguido metamorfosear-se e renascer. Muitas têm sido as tentativas para retomar a velha tradição familiar de contornos rígidos e liderados pela figura parental, mas sem sucesso absoluto, dado que o processo de transformação se apresenta irreversível, desafiando os novos tempos, continuando a garantir a descoberta da identidade individual do ser humano. Augurando a continuidade da civilização ocidental, reconstrói-se no amor, sublime por ser espontâneo, natural e incondicional, porque "o amor e o afeto permitem a relação de laços de confiança." (Singly, 2007:22) e a família constitui um espaço privilegiado de criação de laços afetivos e, em consequência, contribui para a revelação da identidade latente e para os equilíbrios ancorados na confiança.

Ao contrário do que com frequência se afirma, é nossa convicção, que nunca a família desempenhou um papel de tanta importância como na atualidade, em que as relações não se estabelecem através da obediência e da superioridade do poder paternal incontestado, mas em que as relações intergeracionais são determinadas pelo respeito mútuo, pela partilha, pelo diálogo e, sobretudo, pelo amor e pelos afetos. As relações de confiança e de afetos que se estabelecem entre cônjuges, pais e filhos, padrastos, madrastas ou outros, facilitam a descoberta de recursos individuais ocultos, que se afirmam pelo reconhecimento do outro, pois nenhum indivíduo se basta a si próprio.

A família atual continua a ter um papel importante na sociedade e na formação da personalidade. "As exigências da sociedade individualista são tais que o indivíduo é levado a viver sob o regime de educação permanente. O adulto, tal como a criança, nunca acaba a sua própria construção." (*op.*cit.,24) Contribuir para que cada indivíduo seja capaz de ser ele

próprio, estabelecendo uma relação equilibrada e autêntica com os outros, no respeito pela individualidade do outro, dando o seu contributo reflexivo para a afirmação de si próprio e incentivando, pelo reforço positivo, a definição do 'Eu' do seu semelhante, continua a ser um dos papéis da família. A sua intervenção contribui para o restabelecimento de equilíbrios que o mundo em transformação sempre danifica. Na obra, *Eu, o Casal e a Família* François de Singly defende como condição de continuidade da família a importância do 'Eu' partilhado, do 'Outro' enquanto espelho do 'Eu' e do seu reforço positivo, na complementaridade de dois seres que elevam, de forma recíproca, a autoestima do outro, fatores de interdependência, essenciais para a descoberta da identidade individual. Nestes fatores reside a essência da família e por eles se deve orientar cada indivíduo integrado no seio de uma família, seja qual for a sua constituição. Só deste modo, pelo amor e pelos afetos que destes procedimentos emanam, se garante a sobrevivência da família.

Em muitos casos, o casal não constitui mais uma instituição legal mas o resultado de uma relação construida através da dimensão da sua entrega mútua, no amor e no reconhecimento do outro, não pondo em causa a transformação que sempre ocorre em cada indivíduo, na descoberta da sua identidade. A afeição não se ampara na perda da identidade individual, pelo contrário, o bem-querer contribui para a sua preservação porque fornece o elemento fundamental para que cada um permaneça ele próprio, seja respeitado pelo que é, estimulado a afirmar-se na sua plenitude, enquanto ser humano. O reconhecimento, a aprovação que cada um obtém dos seus iguais confere-lhe o estatuto do 'Eu' social, porque o indivíduo se identifica com terceiros, está sujeito às suas influências e tem necessidade de aceitação, o que é fundamental para a formação do 'Eu', individual e único. Partindo deste pressuposto, a família desempenha um papel basilar na educação e formação da criança, na medida em que esta recebe a influência dos seres humanos que lhe estão mais próximos.

A família encontra-se no eixo central da revelação do 'Eu' em consequência da relação pessoal e afetiva, duas das condições imprescindíveis para a sua descoberta, se desenvolver pelo ato comunicativo, em situações do quotidiano da vivência individual e grupal dos membros da família, embora uma segunda fase de socialização os grupos sociais tenham esse privilégio. A procura incessante da identidade individual, que, na sociedade contemporânea, permanece pela vida fora, é condição essencial para a busca de relações afetivas próximas e duradouras, que se encontram na família, seja qual for a sua estrutura. Os dias de hoje trazem consigo uma maior afirmação da personalidade individual, uma maior

identidade individual, uma maior autonomia pessoal que liberta e altera o funcionamento e a relação familiar, o que tem os seus efeitos na instituição familiar mais propensa a uma modelação de acordo com essa individualidade.

Do conceito de família, transcorrem os papéis dos seus membros. Em todas as famílias, cada elemento ocupa uma posição específica e definida, tem o seu estatuto próprio, desempenha uma determinada função. As famílias, enquanto grupos sociais assumem ou renunciam a funções de proteção e socialização dos seus membros, procurando responder às necessidades da sociedade em que se inserem. As funções da família regem-se por dois objetivos, um de nível interno, a proteção psicossocial dos seus membros, e outro de nível externo, a adaptação a uma cultura e a sua disseminação. Na linha desta constatação, salientamos o papel fundamental da família em relação à criança, sobretudo, no campo da afetividade. A sua importância é crucial enquanto suporte, pilar afetivo. Sem os afetos de um adulto, dificilmente o ser humano, enquanto criança, desenvolve a sua capacidade de confiar e de se relacionar com o outro, o que coloca em perigo o seu equilíbrio individual e social. Este é o tipo de situação que iremos explorar nas obras objeto de estudo. Uma situação de conflitualidade, desamor, solidão, desprezo ou indiferença, no seio da família, certamente causará danos na formação do seu caráter e personalidade, bem como no grupo social em que se insere, razão pela qual é alvo de uma atenção constante. Neste sentido, portanto, a intrincada rede de relações que se estabelece na família requer preocupações que configurem a salvaguarda de um equilíbrio sustentado em que os afetos positivos detêm um relevante papel.

As novas situações estruturais em termos de família permitem maiores graus de liberdade em termos relacionais, das escolhas das afinidades eletivas dos membros do casal, estabelecendo-se uma relação afetiva suportada em valores diferentes fortalecidas no campo dos afetos, que atenua as distâncias, fortificando relações voluntariamente decididas, bem como robustecendo as relações pais/filhos mesmo numa família monoparental, frequente opção nos dias de hoje, porque "Investimentos, afetos, desejos, valores estão mudando na classe média." (*op.cit*:17). Por conseguinte, a restrição do núcleo familiar que o mundo atual impõe congrega em seu redor uma força estranha, imensurável que eleva a capacidade do ser humano se redimensionar e chamar para si o afeto que o mantém vivo, na medida em que,

> A afectividade é um forte elemento na base das trocas parentais e constitui, talvez, mais do que a causa, a sua legitimação ideal. (…) É neste afecto permutado, mais o que no dever de obediência e do respeito, ou no controlo da transmissão patrimonial, que se baseia agora a continuidade das gerações e da pertença a uma parentela comum. (Saraceno, 1997:73)

Colocam-se questões sobre a permuta dos afetos enquanto promotores de equilíbrios ao nível das relações familiares e humanas, o que pode constituir um fio condutor, um novo alicerce, parte de um novo conceito de família. Se os afetos poderão contribuir para o redimensionamento dos valores perdidos e contribuir para assegurar a sobrevivência da civilização ocidental, são, portanto, questões que se colocam. A família está representada em todos os campos da vida social desde longa data, estando a relação familiar enraizada na sociedade e no quotidiano, sendo responsável pelos equilíbrios relacionais, emocionais, pulsionais e sentimentais. Consideramos que a afetividade pode minimizar os aspetos mais negativos decorrentes das novas realidades familiares, podendo contribuir para uma aproximação relacional em situações de distanciamento por motivos não opcionais, podendo fomentar a tolerância e a solidariedade e, sobretudo, manter vivos os laços de união afetiva necessários à identificação com os progenitores e irmãos mesmo quando em lares monoparentais ou plurais. Este caminho alternativo parece-nos plausível, uma vez que, ao longo de séculos, os afetos constituem o pilar que sustenta a família a par dos valores e dos princípios que a regem. A família alicerça a sociedade e a sociedade a organização estrutural dos povos. O caminho pelos afetos positivos, aspeto de grande pertinência a considerar, não deixa de colocar em debate a proporcionalidade das relações de poder, constatando-se que esta questão não apresenta consenso ou linearidade.

A família encerra o que de melhor e de pior existe em cada ser humano, constatando-se que a sua importância não pode ser escamoteada e é inegável, porquanto a instituição familiar exige de cada um dos seus membros mais do que aquilo que, individualmente, um ser humano consegue facultar.

As famílias, enquanto unidades base da cultura de povos e gerações, assentam em conceitos sociais e políticos de valores familiares que variam na medida das transformações sociais e culturais que ocorrem, de forma gradual, com a evolução dos tempos.

Segundo William Goode, existem três fatores que são condicionantes dos comportamentos socioculturais e individuais, tendo implicações concretas na sociedade e na cultura dos povos em geral, do indivíduo em particular e na sua inserção social: o sexo, a autoridade e a propriedade, quando a família deixa de ter o papel tradicional de configuração da personalidade e controlo dos seus membros.

O segredo da sobrevivência da família reside, precisamente, nesta capacidade de dádiva afetiva permanente e mútua que destrói muros, retira mordaças e deixa vislumbrar a luz do renascimento da felicidade suportada na autenticidade da identidade individual do ser humano.

Pelo que ficou exposto, podemos concluir que a identidade individual na família não constitui uma utopia, mas uma realidade verificável e necessária ao constructo de equilíbrios sustentados que asseguram a continuidade da família. De forma concreta referenciamos o que consideramos ser o principal alicerce de um processo que garante a continuidade da família assegurada pela individuação, que se funda na condição humana à qual está intrínseca a relação comunicacional afetiva, à sua natureza socializante.

3.4 A Família Americana dos Anos 1970 aos Nossos Dias

Na atualidade, a Europa e o mundo seguem de perto uma América de costumes próprios que são assimilados pelo mundo inteiro. As famílias imitam pequenos-almoços *Kellogg's*, almoços e jantares *Mac Donald's*, utilizam programas de *software* americanos, consomem coca-cola, cinema e séries televisivas americanas e tentam copiar os seus modelos, procurando apostar numa cultura feita de pragmatismo e sentido de oportunidade empresarial. Vicente Verdú, em *O Planeta Americano*, afirma que: "A América é a utopia em carne viva, o espaço rodeado pela providência, sem indícios de confusões." (Verdú, 1997:16)

Nos Estados Unidos acredita-se na prosperidade e nas oportunidades, na liberdade, na religião e na família. O país exerce o culto da bandeira nacional, tem predisposição para o sacrifício, ânsia de sucesso, acredita numa missão libertadora, num Deus que abençoa o povo americano. *God Bless America* encerra discursos de políticos americanos famosos, sobretudo presidentes mas, acima de tudo, "o que congrega o povo americano é o sonho espiritual que tem raízes na religiosidade dos pioneiros e que se engrandeceu sob a forma de «republicanismo» nos ensinamentos morais das escolas." (*op.cit:*24) e também, na crença do

papel fulcral que a família desempenha na solidificação de uma vontade de vencer percorrendo um caminho de liberdade e democracia que os democratas preconizam, numa visão menos conservadora.

De acordo com a opinião de Vicente Verdú, expressaem *O Planeta Americano*, nos Estados Unidos um protestantismo de origem puritana, "Induz a defrontar as adversidades, (…) como circunstâncias que estimulam a coragem. (…) Deus abençoa a América; (…) Deus é bondoso, simples, estimulante. E em última análise, imprescindível para se ser rico e feliz." (*op.cit.*,26).

As afirmações de Verdú, que corroboramos, de alguma forma justificam a razão pela qual, na América, não se gerou nenhuma mística ou teologia da dor. As fatalidades sempre têm estimulado o povo americano a prosseguir o seu caminho com coragem, tentando reerguer-se dos escombros. Assim aconteceu com a recessão económica, mais conhecida por Grande Depressão, de 1929, com a queda da Bolsa de Valores em Nova Iorque, que abalou os alicerces financeiros do mundo inteiro, que o governo americano solucionou com a política do *New Deal*. Durante a Segunda Guerra Mundial, o ataque a Pearl Harbor, por parte do Japão, em 7 de dezembro de 1941, que causou a morte a mais de duas mil pessoas, espicaçou o isolacionismo americano que, vendo ameaçada a sua segurança, decidiu intervir diretamente na guerra e, junto das forças aliadas, derrotou Hitler, determinando o final da guerra em favor dos Aliados, da democracia contra a ditadura.

O atentado perpetrado por terroristas árabes ligados a Bin Laden, às Torres Gémeas, no dia 11 de setembro de 2001, foi mais uma provação que uniu os americanos em torno dos seus valores e na defesa da segurança nacional, contra o terrorismo, os fundamentalismos, em favor da liberdade democrática e da paz, quando George W. Bush se encontrava no poder.

A cidade de *New Orleans* enfrentou um terrível desastre natural, o furacão Katrina[88]que, em 29 de agosto de 2005, devastou uma cidade memorável, deixando completamente destruída uma parte muito significativa da História do *Jazz* americano, da tradição da música negra americana. Mais uma vez, a braços com uma enorme recessão económica, os Estados Unidos reinventam-se, elegem um novo presidente, negro e defrontam

[88] As águas do *Lago Pontchartrain* subiram de tal forma que inundaram mais de 80% da cidade. A lei marcial foi declarada, mas estabeleceram-se pontes de solidariedade espantosas, responsáveis pelo salvamento de milhares de pessoas.

os perigos que dela advêm. Barack Obama representa o vigor e a esperança numa nova era, uma luz ao fundo de um túnel parco de confiança na governação, mas animado pela força da união de um povo em torno de um sonho suportado no amor, nos afetos, na solidariedade que da família sobressaem, e que esta, por sua vez, difunde e solidifica.

Assistimos a uma transformação incontornável na sociedade americana, que tem vindo a alterar uma tradição de séculos que imprimiu à instituição familiar uma prática sustentada numa estrutura nuclear patriarcal liderada por um chefe de família omnipotente, controlador e responsável pelo seu núcleo familiar, a nível do seu sustento e bem-estar. Apesar de todas as alterações ocorridas, a família continua a constituir o grupo social mais valorizado na sociedade americana em que o divórcio não traduz a renúncia a um novo matrimónio, mas, somente, a separação dos cônjuges. Uma vez que este trabalho sedia os seus propósitos de estudo, sobretudo no universo da família americana a partir dos finais de 1970, a fim de melhor conhecer as realidades familiares das obras em estudo, torna-se pertinente apresentar mais algumas perspetivas que coadjuvem a sustentação das opções feitas. A temática das transformações sociais e das relações familiares contemporâneas tem sido objeto de debates públicos, de reflexões académicas, de estudos variados, nomeadamente nos Estados Unidos em que cidadãos e poder político se alinham na defesa da importância da família em todos os aspetos da vida quotidiana. Por conseguinte, torna-se pertinente explicitar a valorização que se continua a dar à família enquanto unidade grupal, apesar do elevado número de divórcios que ocorre anualmente, acrescentando a esta perspetiva, a pertinência do papel dos indivíduos que a compõem.

A diversidade de abordagens sobre esta matéria obrigou a uma ponderação que nos levou ao pensamento de Talcott Parsons sobre a família americana, que seguiremos mais de perto. Este pensador definiu uma teoria sobre a família americana, numa abordagem tendenciosamente estrutural e funcional. A família americana é considerada um subsistema de relações interdependentes que, por sua vez, se relaciona com outros subsistemas e com o sistema social.

O conceito da diferenciação de Herbert Spencer (1820-1903) está subjacente ao pensamento de Talcott Parsons (1902-1979) que defende que a família passou a partilhar a responsabilidade financeira que lhe era atribuída com os serviços sociais, os hospitais, as escolas, *os mass media*, entre outros. Estes serviços passaram a assumir funções anteriormente atribuídas à família.

Ao invés de uma desumanização vaticinada, a família americana, no ponto de vista de Talcott Parsons, torna-se mais livre, aperfeiçoando-se nas funções de alicerce emocional individual, continuando a exercer um importante papel na sociedade. Para Parsons, uma escala macro da família retira-lhe funções, enquanto no plano micro, a família garante a socialização primária das crianças, incutindo-lhes a cultura inerente ao meio social em que nascem e crescem, promovendo equilíbrios individuais e de sistema. Enquanto subsistema da sociedade em que se insere, a família assegura a transmissão de valores, passados em primeiro lugar pelos progenitores.

Ainda segundo Parsons, no que respeita a educação dos jovens, este pensador evidencia a preparação para a autonomia dos jovens, suportada numa menor ligação aos progenitores uma vez que a mulher deixou de ser apenas mãe e passou, também a ingressar no mercado de trabalho, embora não se tenha mostrado menos dedicada à família. Parsons afirma que, "(…) our general view, that this process of reinforcement of the nuclear family coincided with a very large increase in the participation of married women in the labor force. (Parsons, 1970:214) A responsabilidade pela educação dos filhos mantém-se nos pais americanos que procuram preparar os filhos para uma vida adulta autónoma, sem pressões parentais orientadoras de uma modelização que pode constranger a sua identidade individual e os seus comportamentos. Andrée Michel dá-nos mais um contributo para a compreensão da conceção e *performance* da família americana em relação à educação dos jovens, que nos parece relevante, razão por que o citamos. Nas palavras de Michel, há diversos aspetos que

> (…) caracterizam a educação dada aos jovens pais americanos. Primeiramente, a família americana esforça-se por preparar o jovem para a sua autonomia e para as responsabilidades, intervindo o menos possível na vida deste, evitando que esteja demasiado ligado aos modelos parentais do comportamento. (…) Deste modo, os pais contribuem, também para "a estabilização da personalidade adulta. (Michel, 1983:76-77)

À família cabe o papel de transmissão e sedimentação de valores, de regras, de papéis com vista à inserção social, enquanto principal agente de transmissão de valores e regras comportamentais aos filhos de tenra idade, o que lhes facilita a integração social e a realização pessoal.

A família tradicional americana assenta, sobretudo, numa conceção de família nuclear ou conjugal, mais isolada de um parentesco ampliado, que está suportada no casamento, cujos papéis estão definidos, sendo o papel masculino, o de *breadwinner* e o feminino adulto, de dona de casa e mãe, assegurando os afetos, pressupostos fundamentis para a formação da personalidade dos descendentes enquanto crianças. Todavia, os novos ventos de mudança têm vaticinado a alteração destes papéis, passando mais para o *open marriage*, para um maior flexibilização e companheirismo, o que tem tido, sobretudo, o apoio das mulheres.

A família, na atualidade, continua a desempenhar desempenha um papel importante na economia e na organização da sociedade. Embora à família tradicional esteja subjacente a perda das suas funções habituais, o seu papel microssociológico garante a socialização da criança e o estabelecimento de equilíbrios emocionais. Assim, "a importância da família conjugal moderna resulta (…) das suas duas funções microssociológicas: a socialização da criança e a estabilidade da personalidade do adulto." (*op.cit*.,96) Esta socialização decorre da cultura em que se inserem os cidadãos e está sujeita às transformações que se operarem na sociedade que a comporta. Partindo do pressuposto de Loveless, de que,

> (…) the family is a social institution which both affects its external environment and is affected by the conditions of the society within which exists. (…). The influence of the "global culture" is causing rapid cultural changes in the family, with consequences on individuals and families all over the world. (Loveless, 2007:316)

Pensamos que, embora a cultura global afete as famílias e os indivíduos, isso não significa que o desmembramento da família seja uma conclusão. As opiniões dividem-se entre o declínio ou queda da família e a sua transformação. Um processo de inovação e metamorfose tem tendência a considerar o passado aniquilado ou em desmembramento, mas, no entanto, verifica-se uma coabitação entre velho e novo, subsistindo ambos. David Popenoe, em *Disturbing the Nest – Family Change and Decline in Modern Societies,* refere que:

> The sociological thesis that the family is not in decline is of relatively recent origin, and has been put forth intensity only in the last few decades. Family decline is one of the oldest ideas in the so call sciences, (…). Contradictions between the views of today's sociologists and those of the past, and between sociological and popular opinion, give rise to some interesting questions. (...)
>
> "Family" and "decline" have multiple meanings, and trying to define "the family" has long posed a difficult task: scholars have never been able to agree on a single definition. (Popenoe, 2012:4)

As afirmações de Popenoe parecem-nos plausíveis, na medida em que cogitamos uma constatação de que a mudança pode seguir diferentes direções, não sendo, portanto, sempre pacífica a escolha da transformação correta, o que justifica vozes dissonantes evidenciando os seus pontos de vista. No caso concreto da família, embora com tipologias diferentes, com papéis diversos dos tradicionais, afigura-se-nos que a sua sobrevivência é possível. Popenoe configura um declínio da família como se pode constatar pelas suas palavras.

> The family as an institution is losing power to other institutional groups in society.(…).
>
> The family is weakening in the sense that individual family groups are decreasing in size and becoming more unstable, with a shorter life span, and people are members of such groups for a smaller percentage of their life course.
>
> Finally, family decline is occurring in the sense that familism as a cultural value is weakening in favor of such values as self-fulfillment and egalitarianism. (*op.cit.*, 8-9)

Embora reconheçamos a evidência de um declínio, parece-nos que o seu desaparecimento definitivo não se coloca. O declínio que se observa constitui pertença de um determinado modelo de família que se vem transformando em alternativas de continuidade. À semelhança de Popenoe, Fields, no artigo "America's Families and Living Arrangements - *Population Characteristics"*, apresenta uma análise sobre as transformações da sociedade americana no que respeita a instituição familiar, recuando um pouco até à década de 1970, o que nos auxilia na compreensão deste fenómeno de mudança. Segundo o autor, "Since 1970, the composition of households and families and the marital status and living arrangements of

adults in the United States both experienced marked changes."[89]

Na obra de Istvan Mészáros, *Para Além do Capital*, é referido que, no caso concreto das famílias nucleares, segundo o relatório sobre a vida das crianças do Departamento de *Census* americano, em 1991, nos Estados Unidos da América, pouco mais de metade das crianças integrava famílias nucleares, o que indicia uma situação de mudança significativa em relação à tradição da família nuclear.

Em consequência destas transformações, a sociedade americana tem-se deparado com uma diversificação, não só ao nível da estrutura familiar, mas também no que se relaciona com os papéis desempenhados no seio das famílias. A diversidade de modelos de famílias, segundo Fields, "depend on population growth, shifts in the age composition, and the decisions individuals make about their living arragements." (*Ibidem*) Do mesmo modo, outros fatores contribuem para esta nova situação como a opção de coabitação, divórcio, nascimentos e óbitos, vindo a alterar o papel tradicional da família nuclear e tradicional.

Parafraseando Fields, podemos dizer que o crescimento do número de famílias diminuiu significativamente na década de 1990. As famílias sem um chefe eram cada vez mais vulgares no ano 2000, em contraste com a década de 1970.

> In 2000, the number of U.S. households reached 105 million (see Table 1), up from 63 million in 1970. The growth rate in the number of households has been slowing since the 1970s, from 1.7 million per year between 1970 and 1980, to 1.3 million per year during the 1980s and to 1.1 million per year in the 1990s, the same as it had been during the 1960s." (*Ibidem)* (artigo que tem como fonte o U.S. Census Bureau, Population Division, Fertility & Family Statistics Branch, de 2004) (*Ibidem*)

Continuando com as declarações do autor, referimos outras informações que esclarecem sobre uma diversificação de agrupamentos familiares mais acentuada, e evidenciam a diminuição das percentagens de casais unidos pelo casamento, em 2000, tendo aumentado a percentagem de casais sem filhos.

---

[89]Fields e Lynne M. Casper. "America's Families and Living Arrangements - Population Characteristics".Disponível em:
<http://www.census.gov/population/www/cps/cpsdef.html> Consultado em 27 ab 2008. (artigo que tem como fonte o U.S. Census Bureau, Population Division, Fertility & Family Statistics Branch, de 2004). Consultado em 10 out 2014.

> Traditionally, family households have accounted for a large majority of all households — 81 percent of households in 1970 were family households, but by 2000, family households made up only 69 percent of all households. (...) divides family and nonfamily households into various categories: married couples with and without children, other family households, men and women living alone, and other nonfamily households. The most noticeable trend is the decline in the proportion of married-couple households with own children, from 40 percent of all households in 1970 to 24 percent in 2000. In contrast, the proportion of households that were made up of married couples without children remained relatively stable over the period — 29 percent in 2000 and 30 percent in 1970. (*Ibidem*)

A informação de Fields, a partir de uma fonte fidedigna como o *US Census Bureau*, permite constatar, de forma mais concreta, o panorama familiar americano desde a década de 1970 até ao ano 2000, hiato temporal que engloba as décadas em que cobrem o nosso período de análise da instituição familiar americana. A percentagem dos grupos familiares atípicos e dos cidadãos de quotidianos solitários, de uma maneira geral, sofreu um aumento no ano 2000, segundo Fields.

> The third family household component — families whose householder has no spouse present, but with other relatives, including children — increased from 11 percent of all households in 1970 to 16 percent in 2000. The top three segments of the graph in Figure 1 represent all nonfamily household types. The figure shows that the majority of the increase in nonfamily households was due to the growth in one-person households, people living alone. For example, the proportion of households containing one person increased by 9 percentage points between 1970 and 2000 (from 17 percent to 26 percent) compared with other nonfamily households, which increased by 4 percentage points (from 2 percent to 6 percent) during the same period. Women living alone represented 67 percent of one-person households in 1970. By 2000, men were closing this gap, but women living alone still represented more than half (58 percent) of oneperson households. (*Ibidem*)

Como constatamos, são múltiplas as situações, o que mostra a complexidade do fenómeno de transformação que assiste à instituição familiar nos Estados Unidos. Os lares

ficaram cada vez mais reduzidos, em número, desde a década de 1970 até 2000, como confirma Fields: "Households have decreased in size (…). Between 1970 and 2000 the average number of people per household declined from 3.14 to 2.62 percent." (*Ibidem*)

O crescimento das famílias monoparentais em 2000, atingiu 12 milhões, nos Estados Unidos. Além disso, "Over one-half of young men lived with their parents in 2000." (*Ibidem*) e "twenty-eight percent of women had more education than their partners in unmarried-partner households in 2000." (*Ibidem*)

Os dados publicados no artigo foram obtidos a partir do Current Population Survey (CPS): "Most of the estimates in this report come from data obtained in March 2000 by the Current Population Survey (CPS). The Census Bureau conducts the CPS every month, although these data are collected only in March." (*Ibidem),* o que nos permite inferir da respeitabilidade das informações apresentadas.

A necessidade de uma enunciação mais detalhada sobre o fenómeno de mudança na família americana, remete-nos para o facto, como temos referido, da instituição familiar se revestir de particular importância nos Estados Unidos, como justifica Fields, "The families are often the first and the last source of support for individuals." (*Ibidem*) Apesar de um pouco exaustiva, entendemos que esta abordagem é importante visto apresentar um panorama familiar alargado que de alguma forma fundamenta a situação de metamorfose da instituição familiar americana desde os anos 1970. De acordo com os dados apresentados, podemos estar perante uma revolução doméstica, familiar, mas também social que teve início a partir do regresso dos soldados da Segunda Guerra Mundial aos Estados Unidos, que se repercutiu nas décadas seguintes, num vaivém de tentativas de retorno às origens da estrutura tradicional e nuclear, todavia, sem a garantia de um regresso fiel e efetivo, à semelhança da irreversibilidade do tempo. De facto, alicerçada na estrutura familiar, a sociedade americana não se observa indiferente à mudança, enfrentando desafios para a sua sobrevivência.

Sobretudo, a partir da década de 1970, emergem novos modelos de família: a coabitação, a união de facto, a recusa do casamento, a igualdade dos cônjuges, as famílias naturais. Nos anos 1980, os comportamentos mais individualizados e narcisistas remetem a família para um lugar de menor relevo. Uma onda de individualismo sem precedentes emerge, apesar das tentativas de Reagan para repor os valores tradicionais. O fim do século passado trouxe consigo a crise da família nuclear e tradicional.

Na década de 1980, o Partido Republicano subiu ao poder convicto de que conseguiria solucionar os problemas do país, em comunhão com o povo americano, numa estratégia política sustentada na família, no trabalho, na boa vizinhança, na paz e na liberdade. Na Convenção Nacional do Partido Republicano, em 17 de Julho de 1980, Reagan afirmou : "I am very proud of our party tonight. (…) a party ready to build a new consensus with all those across the land who share a community of values embodied in these words: family, work, neighborhood, peace and freedom." [90]

Nas palavras de Reagan, durante a Convenção, estes propósitos estão explícitos de forma muito clara: "We need rebirth of the American tradition of leadership at every level of government and in private life as well." (*Ibidem*). Ainda no mesmo discurso apelava à união da grande 'família' americana para que, no seu conjunto, incutisse aos mais novos a importância de preservar e defender os valores integrantes da família tradicional, orgulho do povo americano: "Let us make a commitment (…) to teach our children the values and the virtues handed down to us by our families; to have the courage to defend those values and the willingness to sacrifice for them." (*Ibidem*)

Reagan foi uma figura de charneira, o dirigente de uma política conservadora que procurou colocar a instituição familiar e o trabalho no topo da sua lista de prioridades. "It is time to put America back to work; to make our cities and towns resound with the confident voices of men and women of all races, nationalities and faiths bringing home to their families a decent paycheck they can cash for honest money." (*Ibidem*)

Chamava para si a responsabilidade de assegurar a paz e a segurança do povo americano ameaçado por países estrangeiros, porque, no seu ponto de vista, os americanos jamais se identificariam como um povo beligerante. Para Reagan, uma das mais importantes missões e obrigações do país, implicava a defesa intransigente da liberdade no mundo. Por conseguinte, a intervenção americana no estrangeiro faria todo o sentido sempre que a liberdade, a paz e a democracia estivessem em causa. Para o Presidente, os Estados Unidos continuavam a ser o país das oportunidades, o berço que acolhia os seus imigrantes e lhes dava a possibilidade de viverem em liberdade e, por isso, nele se devia confiar. Por fim, apelava à oração e solicitava a benção para os Estados Unidos, seguindo a tradição secular da

[90] Reagan, Ronald. "Reagan Address Accepting the Presidential Nomination at the Republican National Convention in Detroit". (July 17, 1980). Disponível em: <http://www.presidency.ucsb.edu/ws/index.php?pid=25970>. Consultado em 16 set 2011.

crença em Deus: “I'll confess that I've been a little afraid to suggest what I'm going to suggest--I'm more afraid not to--that we begin our crusade joined together in a moment of silent prayer. God bless America.” (*Ibidem*)

Durante o seu mandato procurou cumprir as promessas feitas durante a Convenção do Partido Republicano, em 1980, reafirmadas em 1984, na Convenção Nacional Republicana, que teve lugar em Dallas, a 23 de Agosto, enaltecendo o seu país, que recebia a tocha olímpica, símbolo da paz, da grandeza e da união dos povos: “And all along the way, that torch became a celebration of America. And we all became participants in the celebration.” (*Ibidem*) e acrescentava: “Sunday morning, a robed church choir sang "God Bless America" as the torch went by.” (*Ibidem*). Por fim concluía, afirmando que: “In this springtime of hope, some lights seem eternal; America's is. Thank you, God bless you, and God bless America.” (*Ibidem*)

Os discursos deste estadista, dos quais deixamos alguns testemunhos exemplificam como foram delineados os destinos do povo americano durante a época referida e como a sociedade americana e, em especial a família, teve que enfrentar mais um revés, uma vez que não podia sucumbir num retrógrado regresso ao passado e urgia solucionar problemas que a conjuntura sócio económica e política apresentavam. Durante os seus mendatos, o poder político considerou o ideal da família nuclear tradicional como o principal suporte da pirâmide social. O facto de ter plena consciência das debilidades e inseguranças, designadamente em relação à educação dos filhos, dos novos comportamentos familiares, levou o Partido Republicano a tentar reabilitar o modelo tradicional apelando aos princípios que nortearam as atitudes, comportamentos e práticas da família tradicional dos anos 1950.

Reagan procurou fazer ressurgir o modelo tradicional apelando aos valores suportados na família puritana, exigente em regras e conduta, pródiga na autoridade parental, exígua nos direitos da mulher, temente a Deus, elevando o chefe de família ao sustentáculo e suporte financeiro da família e da sociedade americana. Inquietos quanto à proliferação do consumo de drogas na camada mais jovem da população bem como à influência da sociedade de consumo, os pais ficaram mais vulneráveis aos apelos de Reagan que se empenhou, sobretudo, em tentar dificultar a descoberta da identidade individual e da autonomia que cabe, por direito, a cada ser humano, pois isso representava um perigo maior, na medida em que a descoberta da identidade individual dificultaria um maior controlo sobre a população, assim como a aceitação fácil de políticas nem sempre consentâneas com os interesses particulares

dos cidadãos. No entanto, o processo de transformação adivinhava-se irreversível e os pais iriam assumir a educação dos seus filhos numa sociedade distinta das décadas anteriores e da sua própria geração.

Nos anos 1980, o país viu-se confrontado com um problema civilizacional, cultural e com a família nuclear e tradicional em crise. Os *media* difundiam os valores da estrutura familiar tradicional numa tentativa desesperada de os repor, à luz da geração de 50 do século passado. As famílias alternativas, monoparentais, *gays* ou lésbicas, as novas famílias multirraciais, extensas, alargadas a convivências de pais, padrastos, mães, madrastas, filhos e enteados, viram-se a braços com movimentos pró-família tradicionais, nucleares e patriarcais que se reviam nos casais de raça branca de classe média e média alta. O governo conservador de Reagan encarava a família nuclear como o garante de continuidade e de futuro. Os republicanos consideravam que existia uma crise de valores inquietante e, também, que o sustentáculo da sociedade americana, a família, se desmoronava, razão pela qual se tornava urgente restabelecer a tradição. Thea Farhadian, no artigo, "Families Inc.: Some reflections on the American family in the '80s and '90s--Universals, Hegemony, and Drag Socialist Review", de 1999, argumentava que: "The breakdown of the American family in recent years merely confirms the interdependence of strong families and secure liberties. Irresponsibility, self-seeking, and contempt of authority erode not only the family but respect for law and civility as well."[91].

A educação deveria estar vocacionada para apostar na reposição dos valores da família nuclear tradicional. À instituição escolar cabia o papel da dignificação da família, enquanto instituição, bem como dos seus membros em nome individual. Tornava-se premente pugnar pelo renascimento da família nuclear enquanto alicerce do indivíduo e da sociedade, a fim de retomar a dignidade perdida. Isto implicava lutar pelo desenvolvimento de uma cultura assente no sucesso individual, curando as feridas de uma sociedade enferma, recuperando os valores da verdadeira família americana e, através deles, recolocar a ordem social retomando

[91] Farhadian, Thea. "Families Inc.: Some reflections on the American family in the '80s and '90s--Universals, Hegemony, and Drag Socialist Review, 1999". Disponível em: <http://findarticles.com/p/articles/mi_qa3952/is_199901/ai_n8829064/>. Consultado em: 13 set 2011.

o seu estatuto glorioso, sustentado na crença em Deus e na escolha do povo americano para espalhar a sua influência, suportada no rigor de regras de comportamentos.

Nesta época, mais vocacionada para o enriquecimento rápido e não tanto para o engrandecimento do indivíduo, através do trabalho árduo como forma de agradar a Deus, como preconiza a herança dos ideais puritanos, a sociedade americana debatia-se com uma enorme crise no que respeita aos valores tradicionais padrão que, no ponto de vista dos republicanos, constituíam a norma a manter imutável. À família deveria competir, de novo, o papel de líder e mentora da estrutura familiar de classe média, nuclear, tradicional e patriarcal enquanto sistema glorificado, ideal e sublime, voltando a atribuir diferentes papéis ao homem e à mulher, sempre subalternizada, apesar de uma realidade que contrariava estes princípios.

Apesar da estrutura familiar nuclear, tradicional continuar a ser o padrão oficial do regime, na sociedade americana, impuseram-se famílias alternativas, extensas ou outras, sobreviventes através do amor e dos afetos que nelas possam imperar, num oceano de esperanças de reencontros com o significado da vida e de descobertas de identidade individual que os afetos positivos sempre favorecem. A certeza de serem amados edifica equilíbrios que asseguram poder de decisão e livre escolha dos indivíduos, e sedimenta os valores e ideais humanistas, que são orgulho dos americanos e da sociedade ocidental.

Todavia, o reaganismo procurou desvirtuar a importância dos afetos, utilizando as mais variadas estratégias. Conhecer as causas da pobreza das famílias de origem africana, com as situações degradantes da vida familiar nos *gethos*, tendo considerado que a pobreza era uma escolha pessoal e que estas famílias possuíam, na sua natureza, de forma intrínseca, alguma coisa que lhes ditava a escolha da penúria. No entanto, verificou-se que em gerações anteriores, nos anos de 1950 e 60, estas famílias foram capazes de enormes gestos de solidariedade, apesar das contrariedades provocadas por razões políticas, económicas ou raciais, o que contraria a análise reaganista dos anos 1980. Às minorias de raça negra ou outras sempre foi negado o direito à igualdade de oportunidades, excetuando alguns casos de sucesso na música ou no desporto. O estigma que acompanha estas famílias, o ostracismo a que estão sujeitas, ainda hoje, teve a sua origem numa cultura racista da classe dominante branca. "The stigmatization of black families by the dominant culture provided a foundation for the new definition of family-the white nuclear family as ideal, as pure." (*Ibidem*)

As relações entre os membros de famílias americanas dos anos 80 do último século, de raça branca ou negra, ou qualquer outra, voltaram a digladiar-se entre o conservadorismo e a

evolução. A opção foi, de forma clara, a do progresso, embora tivesse os seus custos que passaram pela desagregação grupal nuclear, pelos conflitos intergeracionais ou entre os membros do casal, pelas adaptações a novas situações.

As gerações mais recentes continuam a sobreviver inseridas em novas estruturas familiares, comprovando a imensa capacidade de inovação do ser humano, bem como a sua incomensurável força de viver buscando a felicidade, mesmo sob as mais complexas e dolorosas contrariedades, sob o mais cerrado fogo em guerras para o aniquilamento da sua essência: ser, sentir, amar e ser único. Pais e filhos, seres humanos individuais, sempre encontram novos equilíbrios individuais, grupais e coletivos que advêm de relações cada vez mais abertas e espontâneas e sem preconceitos nos dias de hoje, que contribuem para a descoberta da identidade de cada um e para a preservação da sua natureza humana repleta de sentimentos e emoções que salpicam a vida dos prazeres coloridos de viver e ser feliz.

Desde a Declaração da Independência que o povo americano e as instituições, de um modo geral, consideram que "*all men are created equal"*, passando por Martin Luther King que no seu mais emblemático e inflamado discurso de 28 de Agosto de 1963, afirmava: "*I still have a dream"*, passando por Gerald R. Ford, trigésimo oitavo Presidente dos Estados Unidos pelo Partido Republicano, que declarava num discurso proferido em 31 de Maio de 1976, festejando o *Memorial Day*, que "Today, we are the world's oldest republic. We are at peace. Our nation and our way of life endure. And we are free."[92] Ronald Reagan, enquanto Governador do Estado da Califórnia, no ano de 1968, assegurava que "Every man must be free to become whatever God intends he should become."[93] Bill Clinton quadragésimo segundo Presidente, dos Estados Unidos da América, pelo Partido Democrático, num discurso proferido no Arkansas, em 4 de Novembro de 1992, afirmava que,

---

[92] Ford, Gerald. "Politicians on the "American Dream"". Disponível em: <http://www.exil-club.de/dyn/9.asp?Aid=44&Avalidate=719555079&cache=10412&url=55307%2Easp>. Consultado em: 10 setembro 2011.

[93] Reagan, Ronald. "Politicians on the "American Dream"". Disponível em <http://www.exil-club.de/dyn/9.asp?Aid=44&Avalidate=719555079&cache=10412&url=55307%2Easp> Consultado em 10 setembro 2011>. (Ronald Reagan, 1968, Governador da California).

> (…) we led our beloved land into a new century with the American dream alive for all her children, with the American promise of a more perfect union a reality for all her people, with America's bright flame of freedom spreading throughout all the world. [94]

As palavras eloquentes de Bill Clinton apelam a uma constante revitalização do sonho e reafirmam o princípio da liberdade, predicado e orgulho do povo americano. Como se pode constatar, os ideais de liberdade, igualdade, bem-estar e felicidade têm perpassado séculos, gerações inteiras, governos republicanos e democráticos. Está no âmago do pensamento e dos ideais americanos e mantém-se vivo até aos nossos dias. Todavia, as opiniões dividem-se relativamente ao facto de todos os governantes pugnarem para manterem viva a chama do sonho de um mundo mais livre e feliz. Há analistas que consideram que a política de Reagan quase o destruiu. No entanto, desde o primeiro momento em que se propôs defender os interesses e os valores, princípios do povo americano, pretendeu fazer acreditar que as suas propostas encerravam o caminho certo:

> More than anything else, I want my candidacy to unify our country; to renew the American spirit and sense of purpose. I want to carry our message to every American, regardless of party affiliation, who is a member of this community of shared values.[95]

Prosseguia, em 1984, nas suas intenções, declarando que ele, Presidente dos Estados Unidos, não fazia mais do que seguir os desígnios do povo americano do qual havia recebido acolhimento e auxílio, dando continuidade à saga da nação americana, do controlo do próprio destino, no trilho da prosperidade e da expansão num mundo pacificado.

Os totalitarismos, o consumo de drogas, a violência crescentes e as ameaças à liberdade e à democracia, representavam a negação da herança dos antepassados, celebrada no direito à independência, à dignidade individual e à liberdade e sustentada na crença em Deus.

---

[94]Clinton, Bill. "Politicians on the "American Dream"" Disponível em <http://www.exil-club.de/dyn/9.asp?Aid=44&Avalidate=719555079&cache=10412&url=55307%2Easp> Consultado em 10 Setembro 2011. (Bill Clinton, Partido Democrático, discurso de 4 de novembro de 1992 no Arkansas).

[95] Reagan, Ronald. "Address Accepting the Presidential Nomination at the Republican National Convention in Detroit July 17, 1980". Disponível em <http://www.presidency.ucsb.edu/ws/index.php?pid=25970>. Consultado em 10 setembro 2011.

Ao longo dos tempos, os republicanos têm procurado inculcar nas famílias uma ideologia conservadora assente em valores consentâneos com a moral tradicional, suportada na religião e seus princípios, considerando a família nuclear e tradicional um grupo essencial na sociedade. A família conservadora entende o governo como missionário da moral cristã, através dos mecanismos que tem ao seu alcance, nomeadamente a educação, acreditando que os Estados Unidos são uma *Christian Nation* e devem fomentar e apoiar instituições como a "*The American Family Association*" (fundada em 1977), enquanto organização promotora de uma cultura sustentada nos princípios da verdade Bíblica e nos valores da família tradicional. Os valores da família conservadores ou mais democráticos, suportados na política e/ou na religião, têm vindo a sofrer profundas alterações, sobretudo após a Segunda Guerra Mundial, constituindo uma das bandeiras do partido republicano, auxiliado, muitas vezes, pelos órgãos de comunicação social.

Ronald Reagan, o presidente ator, representou o seu mais controverso papel, arvorando-se defensor da velha América puritana, cuja base de sustentação assentava nos valores da família tradicional que urgia reaver.

Reagan procurou repor os valores e ideais da década de 1950, numa época, a década de 1980, em que a família nuclear se desagregava e o número de divórcios aumentava sobremaneira, dando origem a diferentes e diversificados tipos de famílias, principalmente monoparentais. A sua política suportada nos ideais republicanos mais conservadores imprimia à vida quotidiana um cariz de retrocesso que procurava conter, a todo o custo, a evolução natural da estrutura familiar assolada por novas realidades económicas e sociais que se prendiam com a empregabilidade fora da área habitacional e as mulheres competindo, cada vez mais, com os homens pelos lugares ocupados por estes nas empresas. Todavia, os discursos apelavam à realização do sonho americano como meta, considerando que o caminho que delineara conduziria à felicidade.

Barack Obama (2009), democrata, sucessor de George W. Bush, apesar da enorme recessão que o país e o mundo atravessaram em 2009, continua a evocar a prossecução do sonho americano com alguma frequência. Esta alternância no poder entre republicanos e democratas, apesar das diferentes visões da sociedade, do mundo e do futuro, sempre defendeu a institucionalização da família como sustentáculo interno da América.

A promessa de prosperidade para o povo americano, a defesa da igualdade, da liberdade, da felicidade, da democracia e da individualidade, suportadas na fé inabalável em

Deus e na crença de que o povo foi escolhido por Deus para cumprir uma missão fez, nos últimos sessenta anos, repensar uma política, habitualmente isolacionista. Os presidentes e os partidos no poder têm considerado seu dever difundir os seus ideais pelo planeta e garantir a liberdade e a paz dos povos e nações à luz dos seus princípios, disseminando a sua ideologia e práticas sociais e culturais, numa atitude política hegemónica e de implementação além-fronteiras.

Foi entre 1970 e 1980 que os governantes mais apelaram à realização do sonho americano. Novos conceitos subjacentes ao sonho americano emergiam parecendo encerrar o direito ao bem-estar e à felicidade. Todavia, o bem-estar económico sobrepunha-se aos valores inerentes ao direito à individualidade, passando este conceito a ser levado ao extremo e, por conseguinte, a desvirtuar a univocidade que subjaz a todo o ser humano, uma vez que a detenção da riqueza se apresentava cada vez mais desigual, retirando o direito à igualdade de oportunidades. No que respeita à questão focada, Mathew Warshauer, autor de "Who Wants to Be a Millionaire: Changing Conceptions of the American Dream", afirma que,

> The '70s gave way to the '80s, the center of gravity in thinking about the American Dream was forced to accommodate a new reality-that of economic uncertainty. Standards of living no longer moved up automatically each year. Second jobs became a necessity to maintain the desired standards of living. For the first time, Americans had to ask if the Dream really could apply to every American, or just some Americans.[96]

A sociedade americana caracterizou-se, na década de 1980, mais uma vez, pelo seu individualismo. Este conceito está patente em todo o processo da construção, vivência da estrutura familiar, mas também pode ser causador de disfunções no seu seio, afetando a vida em comum dos membros do casal e dos seus descendentes. A maioria dos americanos defende o individualismo e o sociólogo francês Alexis de Tocqueville, que perfilhava do mesmo ponto de vista, considerava o casamento e a família como as principais barreiras contra o individualismo, no século XIX. No entanto, o individualismo está entranhado na família e fora dela. O professor de sociologia Andrew Truxal defendia uma opinião exatamente contrária pois encarava o individualismo como forma de regular a vida familiar,

[96] Warshauer, Matthew. "Who Wants to Be a Millionaire: Changing Conceptions of the American Dream". Disponível em <http://www.todaysamericandream.com/ >. Consultado em 10 setembro 2011.

na medida em que a maioria das decisões é tomada de acordo com os interesses individuais e não em função do coletivo. Com frequência, a afirmação individual de um dos membros do casal, sobretudo se for a mulher, conduz a conflitos de interesses que degeneram em divórcios. O auto sacrifício em função do outro constitui uma realidade cada vez mais longínqua.

Alheia à controvérsia gerada sobre a questão do individualismo, a geração americana de 1980 confrontou-se com uma problemática complexa em relação à família. Apesar dos esforços do Partido Republicano para fazer renascer o espírito familiar tradicional, muitos americanos tornaram-se cada vez mais individualistas, buscando riqueza e bem-estar individual, deixando o núcleo familiar à mercê das leis da oferta e da procura, do mercado livre, desvirtuando o conceito tradicional de união familiar sustentada no poder e autoridade patriarcal, o respeito pelas instituições educacionais.

A sociedade americana viu alterarem-se as relações familiares, muito embora tenham pesado, muitas vezes de forma negativa, as transições familiares a que foram sujeitos os filhos dos casais separados. Criaram-se hábitos familiares e sociais assentes no diálogo, na partilha de opiniões, numa maior igualdade entre pais e filhos, no respeito pelo outro, no amor, na solidariedade, nos afetos.

Mais uma vez, a sociedade americana e, em particular, a família defrontaram-se com contradições e antagonismos que degeneraram em variadas situações familiares desestruturantes que afetaram o tecido social do país. A procura de uma saída, de um caminho, direcionou muitos jovens e adultos para a procura dos afetos como forma sustentada de sobreviver à crise que assolou as famílias.

Durante os anos 1980, a distribuição da riqueza por um pequeno número de famílias foi uma realidade contestada. O crédito passou a fazer parte do quotidiano das famílias, do mercado financeiro e do comércio. A inflação subiu, o desemprego aumentou, os custos hospitalares cresceram. Os *videogames,* os *talkshows* proliferaram. O Presidente Ronald Reagan declarou guerra às drogas. Muitos americanos começaram a utilizar computadores. Atribuíram-se verbas para a investigação na área da saúde e da genética, surgiu a sida, a criminalidade aumentou, a dependência em relação à cocaína também atingiu proporções preocupantes. No final da década de 1980, o Muro de Berlim caiu, provocando

transformações profundas na Europa e no mundo, na década seguinte. "The 1980s became the Me! Me! Me! Generation of status seekers."[97]

Em oposição ao chamado '*Christian Right'*[98] defendido pelos republicanos, os democratas apostaram no planeamento familiar, nos cuidados materno-infantis e foram criadas instituições como '*People for the American Way, Planned Parenthood'* (1981) ou '*Parents and Friends of Lesbian and Gays'* (1972) a fim de promover a aceitação da família monoparental, famílias monogâmicas constituídas por pessoas do mesmo sexo. Os democratas procuram centrar-se no apoio e encorajamento às famílias de estruturas alternativas à família tradicional, facilitando o acesso à contraceção, ao aborto, à educação sexual, os cuidados de saúde, implementando leis para proteção da maternidade (ausências de maternidade e urgências médicas infantis), aumentando o salário mínimo.

O povo americano deu um passo de gigante, quando elegeu Barack Obama para Presidente. Os americanos souberam pôr de lado os seus desencontros e unir-se na esperança de poder retomar o verdadeiro espírito democrático americano consubstanciado nos ideais de paz e liberdade, na forma como acolhe os que nele procuram uma nova oportunidade, nos afetos a que devotam as suas crianças. Do discurso de Barack Obama que a seguir citamos, sobressai a consciência da assunção da responsabilidade da família no estabelecimento de equilíbrios individuais e grupais no seio da família com vista à sua repercussão na sociedade. Nas palavras do atual Presidente dos Estados Unidos,

---

[97] S.a. "American Cultural History 1980 – 1989". Disponível em <http://kclibrary.lonestar.edu/decade80.html>. Consultado em 11 dezembro 2011.

[98] *Christian Right* – termo usado pela direita, nos Estados Unidos, associada a políticas sociais conservadoras, que remonta aos anos 1940, mas que, a partir dos anos 1970, aumentou a sua influência e tem apoiado candidaturas republicanas. Apoiou candadaturas como a de Jimmy Carter (1976) e a de George W. Bush (2001 e 2004). Está enraizado no sistema político republicano e exerce uma enorme influência no *United States Supreme Court*.

> Government can't turn off the television and make a child do her homework; that fathers must take more responsibility for providing the love and guidance their children need. (…) America, we cannot turn back. Not with so much work to be done. Not with so many children to educate, and so many veterans to care for. Not with an economy to fix and cities to rebuild and farms to save. Not with so many families to protect and so many lives to mend. America, we cannot turn back. We cannot walk alone. At this moment, in this election, we must pledge once more to march into the future. Let us keep that promise – that American promise – and in the words of Scripture hold firmly, without wavering, to the hope that we confess.
>
> (…)Thank you, God Bless you, and God Bless The United States of America.[99]

As famílias americanas fortalecem-se nos desafios e unem-se nos grandes combates à destruição da felicidade que o sonho americano encerra e Barack Obama, enquanto Presidente, constitui o vértice da nação, da grande 'família' americana que congrega e impulsiona o pensamento identitário nacional, podendo constituir uma força de alavancagem em direção à mudança e ao futuro. Das décadas que permeiam a governação de Reagan e Obama, sobressai uma preocupação constante em reverter uma tendência desestruturante da família, ora pugnando pelo regresso à tradição, ora protegendo e apoiando novas iniciativas e alternativas à tradicional família nuclear em crise, no caminho de uma inovação desveladora da mente aberta e progressista, cuja imagem os americanos continuam a pretender difundir no mundo, para que continuem a ser uma referência e um exemplo a seguir. Uma América inquieta e combativa procura reverter as adversidades e caminhar em direções que conduzam ao bem-estar e felicidade, mesmo que isso signifique um percurso sinuoso e complexo.

As reflexões feitas nos três primeiros capítulos da tese, que antecedem a análise das obras literárias e cinematográficas selecionadas, procuram contribuir para contextualizar as obras em estudo no tempo histórico e ficcional que integram, assinalar alguns pontos de vista diferenciados, correntes de pensamento diversas, relacionadas com a narrativa literária e cinematográfica, papéis que assistem a ambas. Pretendemos, também evidenciar que, embora

---

[99] Obama, Barack: "Address Accepting the Presidential Nomination at the Democratic National Convention in Denver: "The American Promise"". *(*August 28, 2008). Disponível em: <http://www.presidency.ucsb.edu/ws/index.php?pid=78284>. Consultado em: 7 setembro 2011.

se devam seguir caminhos já experienciados e ter em atenção as reflexões e opiniões já formuladas por especialistas nas matérias em análise, não se deve perder de vista o caráter interminável que uma análise pode ter, bem como é possível uma infinidade de análises. Salientamos, ainda o caráter subjetivo que qualquer análise encerra, embora guiada e fundamentada por outras considerações e pensamentos sustentados. O destaque dado ao Cinema e à Literatura americana prende-se com o facto de todas as obras em análise se situarem no universo da arte fílmica e literária americana, à exceção do romance inglês de Anne Fine, *Mrs. Doubtfire*.

Capítulo IV – Representações da Família na Literatura e no Cinema — *Madame Doubtfire*/*Mrs. Doubtfire, Ordinary People,* "Brokeback Mountain"/*Brokeback Mountain e Babel*

(…) the film (…)
Like the novel,
it usually presents a narrative
depicting characters
in a series of conflicts.
(George Bluestone, *Novels into Film*)

4.1 (*Alias*) *Madame Doubtfire* – A Obra Literária de Anne Fine (1987) / *Mrs. Doubtfire* (1993) - A Narrativa Cinematográfica de Chris Columbus

A citação de Bluestone endereça de imediato para a relação e similitude recorrente entre Literatura e Cinema pela forma como as personagens são retratadas através de relações comunicacionais, por vezes conflituosas. Neste capítulo vamos debruçar-nos sobre as obras literárias e cinematográficas que integram este trabalho, salientando o papel dos protagonistas, iniciando o estudo por *Madame Doubtfire* /*Mrs. Doubtfire*.

4.1.1 O Romance de Anne Fine – A Comédia de Um Quotidiano Tragicómico

A escritora, de origem britânica, Anne Fine, conhecida devido à sua vasta produção literária[100], da qual se destaca *Madame Doubtfire*, obra também titulada como *Alias Madame Doubtfire*, foi publicada pela primeira vez pela Hamish Hamilton Ltd, em 1987. Em 1995, foi publicada a mesma obra com o título *Madame Doubtfire*, destinada ao público infantil,

[100] Das suas obras sobressai o reconhecimento de uma qualidade literária que lhe grangeou a premiação frequente. A autora de *Madame Doubtfire* (1987) foi premiada pela criação de *The Tulip Touch* (1996), com o Whitbread Children's Book of theYear Award; *Goggle-Eyes* (1989), com o Guardian Children's Fiction Award e Carnegie Medal, adaptado para a BBC televisão; *Flour Babies* (1992), com o Whitbread Children's Book of theYear Award; *Bill's New Frock* (1989), com o Smarties Prize, sendo de igual modo de referir que a autora foi nomeada para o Children's Laureate em 2001.

juvenil e adulto. Esta obra não deixa ao acaso críticas ao comportamento dos adultos, revelando, nas suas narrativas a subtileza e a argúcia do olhar feminino sobre os problemas das gerações das décadas mais recentes da história da família e dos indivíduos, contrariando opiniões que consideram a escrita feminina e para crianças uma escrita menor.

No sentido de melhor nos situarmos na obra da autora, entendemos ser pertinente fazer uma breve abordagem sobre a literatura infantil, cuja origem remonta a épocas ancestrais, fazendo parte do mito e da fantasia, do imaginário e do sonho das crianças que perdura nas memórias dos adultos, contribuindo para a sua formação enquanto cidadãos. Peter Hunt, em *Understanding Children's Literature*, reclama a utilidade de leituras no âmbito da literatura infantil.

> Children's books are (…) important educationally and commercially – with consequences across the culture, from language to politics: most adults, and almost certainly the vast majority of those in position of power and influence, read children's books as children. (Hunt, 2005:1990)

Neste sentido, os apelidados livros para crianças revelam-se de uma enorme importância sob vários pontos de vista, dos quais destacamos o educacional, o político e o cultural, na medida em que, a literatura infantil constitui um veículo de transmissão de ideologias que influenciam atitudes e comportamentos na idade adulta.

Reconhecendo a importância da literatura para crianças na formação do cidadão optámos por *Madame Doubtfire*, convencidos do seu contributo para a compreensão do fenómeno metamorfósico familiar ancorado no indivíduo, que pretendemos averiguar. Neste sentido, as obras de Fine remetem-nos para a importância da Literatura, transcorrendo das mesmas uma mensagem sociocultural que pode influenciar os leitores e colocá-los perante questionamentos, dúvidas e buscas de respostas, não deixando, porém, de convidar o leitor para o prazer da leitura. Muitas das narrativas literárias da referida escritora constituem escolhas de leitura e análise nas escolas, uma vez que, "It is attractive and interesting to students of literature, education, library studies, history, psychology, art, popular culture, media, caring professions, and so on. (*Ibidem*), apesar de uma definição de Literatura para crianças, ser discutível e pouco consensual. Nikki Gamble, em *Exploring Children's Literature*, refere-se, precisamente a esta questão afirmando que, "(…) any description of

what constitutes literature is problematic and not wholly satisfactory. Neverthless we can acknowledge that some texts offer more for readers to reflect upon." (Gamble, 2008:16), veiculando um ponto de vista sediado na sua importância enquanto objeto de reflexão do leitor, o que se verifica, em nosso entender, na narrativa literária em estudo.

Porém, consensual parece ser o facto da obra literária ter como um dos seus objetivos a comunicação entre o autor e o leitor sugestionando, ao último, reflexões de vária ordem. As obras de Anne Fine, caracterizadas por uma energia contagiante e por um poder comunicativo próprios, apresentamos uma reflexão sobre o comportamento dos adultos e das crianças, numa perspetiva de individualidade. A sua força comunicativa reside, ainda, na capacidade de proporcionar um melhor entendimento, a compreensão da relação entre adultos e crianças. Segundo Peter Hunt: "(…) we are dealing here with fundamental questions of communication and understanding between adults and children, or, more exactly, between individuals." (Hunt, 2005:1991). Estabelecendo um contacto com a realidade, pois, "Children's literature is an obvious point at which theory encounters real life." (*Ibidem*), a autora conta histórias ficcionadas verosímeis, demonstrando uma preocupação reveladora de uma característica que deve assistir à literatura para crianças: o *storytelling*, remetendo para Prue Goodwin, em *Understanding Children's Books: A Guide for Education Professionals*, afirmando que, "(…) most children's literature is concerned with storytelling." (Goodwin, 2008:1).

As produções literárias de Anne Fine convidam o leitor ao debate e à reflexão sobre o comportamento dos adultos, as suas frustrações, os seus medos, as suas contradições. Deste modo, o seu trabalho criativo confunde-se facilmente com o relato de uma situação real, deixando a perceção da verosimilhança entre a obra ficcionada e os factos reais da vida quotidiana, dependendo, naturalmente, do leitor fazer essa destrinça ou deixar-se levar pelo prazer da leitura e sentir-se integrado na própria história, apropriando-se dela, transformando-a num acontecimento identificável com a própria vivência. Nestas circunstâncias e de acordo com a opinião de Gamble, "(…) it is not always possible to determine whether a text is indeed fact or reality. Perception of a text as fictitious or factual is to some extent dependent on the reader's prior knowledge and attitude." (Gamble, 2008:15).

Os seus textos consistentes e bem construídos veiculam pontos de vista sustentados que proporcionam diferentes reflexões e debates, o que os torna apelativos, significando que são suscetíveis de criar uma ilusão, sem ignorar os artifícios da narração como compete à obra literária. Fine concilia a sua visão da realidade com uma narrativa de intensos e frequentes

diálogos que explicitam as divergências de conceção e práticas do quotidiano, do mundo e dos papéis que cabem aos respetivos intervenientes/personagens, apelando a uma relação harmoniosa de géneros, descobrindo conflitualidades conjugais, altercações comportamentais, famílias em rutura, numa clara abordagem às problemáticas relacionais das últimas décadas, constituindo desafios à imaginação e à (re)criação, como é o caso de *Madame Doubtfire*.

Da vasta produção literária de Anne Fine destacamos apenas algumas obras que, em nossa opinião, evidenciam paralelismos de abordagem com a obra em análise e permitem destacar algumas das características das suas narrativas literárias, bem como estabelecer algumas conexões com a obra em análise. Em *Goggle Eyes* (1989) ou *My War with Goggle Eyes*, a autora debruça-se, não só sobre a problemática do relacionamento de um casal e as consequências e impacto que o divórcio tem na descendente, Rosalind, e neles peóprios, mas também na aprendizagem que esta situação proporciona aos envolvidos. Um narrador de primeira pessoa imprime à história uma maior verosimilhança com a realidade e uma maior intimidade com o leitor/narratário, que parece assumir o papel de ouvinte ou confidente. *Madame Doubtfire* debruça-se, de igual modo, sobre as problemáticas dos anos 1980, centrada na aprendizagem relacional de dois adultos de géneros diferentes e conceções de vida antagónicas, bem como no olhar arguto das crianças e adolescentes em relação ao comportamento dos adultos.

Em *Flour Babies* (1992), o protagonista, Simon Martin, enceta, através do desenvolvimento de um projeto escolar, um processo de descobertas extraordinárias sobre si próprio. A narração conflui num ato de perdão e busca de felicidade. Deste modo, a escritora retoma em *Flour Babies*, a problemática das famílias em rutura, das relações familiares e da identidade individual, do perdão e da procura da felicidade, abordagens que privilegia na obra em estudo.

Em *Bill's New Frock* (1989), a temática incide sobre as questões da feminilidade enquadradas num determinado conceito de belo e da rejeição social do feio. A narrativa aborda a questão da mudança de género, numa perspetiva crítica ao conceito tradicional de beleza feminina. Nesta obra, segundo Victoria Flanagan, em *Into the Closet Cross-Dressed and the Gendered Body in Children´s Literature and Film*, "Feminility is exposed as unattractive, but readers are not offered any atrategies of resistence or subversion." (Flanagan, 2008:154). A autora expõe preconceitos de género, conceções tradicionais e marginalizantes de feio por oposição ao conceito de belo feminino, travestizando um protagonista, à

semelhança da ‘mudança de género’ patenteada em *Madame Doubtfire*. Embora com contornos diferentes, as travestizações mencionadas pressupõem e sugerem críticas aos conceitos conservadores da beleza feminina, que favorecem o destaque para a mulher objeto. Todavia, em ambas as obras, Fine não radicaliza outros aspetos e promove a relação harmoniosa entre os géneros, afirmação sustentada por Flanagan em análise a *Bill's New Frock*. Na opinião de Flanagan, a referida obra "(…) professes a desire to promote harmonious gender relations." (*op.cit*.,158) Esta abordagem, talvez pela condição de feminilidade da autora, sugestiona uma realidade que se relaciona com o tratamento sexista e discriminatório das mulheres entre elas próprias e que também existe entre as crianças e adolescentes, que procuram afirmar-se dentro do grupo e prende-se, também com uma conceção de beleza feminina estereotipada e superficial. Do mesmo modo, a escritora evoca uma conceção de masculinidade tradicional, machista e, igualmente, sexista interiorizada pelo género masculino que rejeita, para si, uma feminilidade tradicional, ataviada e aparente. Em *Bill's New Frock,* o género masculino exibe o preconceito da rejeição da recente feminilidade do protagonista. O que nos sugere Mrs. Doubtfire, um homem travestizado que, apesar de ‘feio e desajeitado’, consegue despertar o desejo de um homem. De formas diversas, Fine evidencia a condição feminina numa fase de transformação, evocando a urgência da mulher ser elevada à condição de mulher indivíduo.

Em *The Tulip Touch* (1996), uma história sobre violação de menores, Anne Fine coloca ao leitor o desafio do papel de um narrador de apenas onze anos de idade, que relata acontecimentos marcantes por si observados, mais precisamente a violação de uma amiga, situação que passa despercebida aos adultos. Os propósitos da autora prendem-se com uma crítica à desatenção e negligência dos adultos, numa época de maior exposição das crianças e dos jovens aos perigos das investidas dos predarores. Ao abordar a problemática da violação, Fine revela a constatação de uma realidade cruel intemporal e a necessidade urgente de retomar comportamentos que assegurem equilíbrios e segurança nas crianças e adolescentes e recoloquem os papéis devidos aos adultos, assumidos, com alguma frequência pelos mais novos, obrigados pelas circunstâncias, a um amadurecimento precoce. A imaturidade subjacente à idade da protagonista, Natalie, contrasta com a sua maturidade enquanto pessoa, numa clara oposição ao comportamento dos adultos.

O narrador de primeira pessoa cria uma ambiência intimista e confidente com o leitor que, numa súplica velada, evoca uma denúncia e um apelo cautelar que assegure reequilíbrios

indispensáveis ao crescimento de crianças e jovens. As palavras do narrador consubstanciam uma condenação dos comportamentos dos adultos e o descrédito dos mais novos em relação às figuras parentais, o que pode enfraquecer a coesão afetiva familiar necessária à construção de relações interpessoais e grupais equilibradas. A análise de Gamble destaca a dualidade subjacente aos comportamentos dos adultos e de Natalie, que Fine imprime à obra, como forma de 'condenação' dos mais velhos. Nas suas palavras,

> Restropectively she can see Tulip's desolation but at the time she was just her lively, jockey friend. However the implication is that the adults (Natalie's mother and father) should have recognized these signs. Fine dual perspective raises issues about the moral responsibility of those closest to Tulip; she clearly supports the child and condemns the adults. (Gamble, 2008:54)

O relevo dado à imprevidência dos adultos, no quadro do relacionamento familiar com os mais novos é unânime nas duas obras, como se verifica em *Madame Doubtfire*, em que Fine atribui aos filhos do casal Hilliard o papel de refrear as ofensas verbais do pai em relação à mãe.

Na outra obra intitulada *The Granny Project* (1983), Fine reforça a conflitualidade geracional existente no seio das famílias e a cumplicidade que assiste a crianças e avós que, repousados pela ausência do *stress* causado pelo quotidiano da vida ativa, retomam o tempo que lhes permite dedicarem-se aos netos e compensá-los da ausência imposta pela luta pela sobrevivência e bem-estar que os pais protagonizam, tornando-se cada vez mais incapazes de assegurar o seu papel. De certa forma, a autora retoma esta temática na obra em estudo, atribuindo a Daniel um papel de *nanny*/'avó' conselheira. Fine destaca, nesta obra, a importância do papel dos avós num contexto socioecónomico que exige dos pais um distanciamento e uma menor dedicação à educação e acompanhamento dos filhos.

Retomando o romance *Madame Doubtfire*, consideramos que, desta obra, transcorre uma postura neo-individualista de Miranda e a cultura da sua auto-imagem, um quotidiano visto por Daniel como um espetáculo de diversão permanente (festa de anos de um dos filhos), o culto da satisfação pessoal (Daniel em rutura com os patrões). A autora exibe a falsidade dos valores tradicionais e a sua quota-parte de responsabilidade dos problemas familiares de uma geração em trânsito, através da centralidade da ação no protagonista, Daniel. Desmontando princípios e conceções tradicionais da família, de género e do

indivíduo, critica o sistema, apresenta perspetivas para a libertação individual, através do protagonista, evidenciando a decadência da farsa em favor da elevação da verdade. A obra em análise apresenta-se contra a domesticação do ser humano e em favor da realização pessoal responsável.

Os nomes próprios ou os apelidos atribuídos às personagens criadas pela autora são intencionais e contêm propósitos específicos. Anderson comenta *The Book of the Banshee* (1991) e *Bill's New Frock*, num reforço à semelhança das causas da escolha *sui generis* da identificação das suas personagens, nomeadamente os protagonistas, identificando os nossos pontos de vista relativamente a Daniel/Mrs. Doubtfire. Nas suas palavras:

> Names are always important in her novels. The most daring name change is that of Daniel in *Madame Doubtfire*. (…) his new name goes with an entirely new identity, and it is a neat irony that his wife learns of his true feelings only through this re-writing of himself. (*op.cit*.,159)

A citação de Anderson esclarece sobre as opções de Fine que, através da identificação particular das suas personagens, evidencia os prejuízos causados pela necessidade de assunção de identidades encapotadas, incluindo as de género. A identidade forjada por Daniel, transformado na vitoriana Mrs. Doubtfire reforça a personalidade desinquieta e belicosa do protagonista, ao mesmo tempo que ensaia um conservadorismo retrógrado e saudosista. Um comportamento pouco ortodoxo e uma capacidade criativa incandescente sugerem um quotidiano de farsa/ficção no qual os intervenientes representam papéis no palco do quotidiano, camuflando-se de acordo com as circunstâncias, deixando transparecer a hipocrisia da relação humana assente na mentira. Torna-se importante observar que, ocultando as suas verdadeiras identidades, homens e mulheres são convocados a agir de acordo com as convenções ou os preconceitos, equivocando-se e enganando os que os rodeiam. Daniel/Mrs. Doubtfire perpassa pela obra literária 'vestido' de roupagens comportamentais completamente distintas, o que sugere a duplicidade e a impostura de uma sociedade enferma, que a família, por vezes, adota e os seus membros perfilham, sem considerar meios, procurando, apenas, atingir objetivos.

Todavia, a par da crítica subjacente a uma atitude enganosa, Anne Fine alvitra o direito à criatividade, à oportunidade, à mudança, à aprendizagem numa nova direção, elevando o amor como força mobilizadora da transformação, sugerindo que a família pode

sobreviver com verdade e afetos positivos, dois vetores estruturantes de equilíbrio. O leitor de *Madame Doubtfire* confronta-se com uma dualidade cúmplice de um único objetivo: testemunhar que a família não necessita constituir-se somente dentro dos parâmetros da família tradicional que apresenta contornos desviantes à sua essência. A família pode apresentar estruturas diversas, porém, a tolerância, o respeito e o amor devem contemplar todas elas.

A autora insinua, pela ironia e pela comicidade, uma crítica aos preconceitos de uma sociedade distanciada dos afetos positivos e reconhece-o como fator de insatisfação pessoal e de desestabilização individual e familiar, do mesmo modo que atribui à hipocrisia um lugar de destaque. Anne Fine coloca o leitor perante relações pessoais e familiares conflituosas, pejadas de inverdades, prejudicias e perigosas para o equilíbrio emocional dos mais jovens membros da família, ainda em formação do caráter e da personalidade, sobre as quais apela à reflexão. Anderson reforça a nossa opinião de que a família deve assegurar o equilíbrio emocional e afetivo das crianças, uma vez que nela se estabelecem as relações mais importantes para a vida, como afirma na seguinte citação: "The most important relationships in any child's life are those that develop in the family home. These relationships in Anne Fine's novels are rich, entertaining-and the bringers of almost unimaginable stress." (*op.cit*.,151).

Nos anos 1980, o pós-modernismo exibiu a extravagância e o humor que *Madame Doubtfire* apresenta, ancorado na excentricidade e na comicidade hilariante condizente com a prática de sedução pós-modernista que atrai os leitores. Anne Fine reclama a evidência negativa da aceitação passiva da tradição e destaca positivamente a ação reativa com vista ao restabelecimento de equilíbrios e à realização pessoal. Das suas obras sobressai uma abordagem de cariz pós-modernista, liberta de medos e de preconceitos em que a obra em análise se destaca, seguindo um trilho da literatura marcada por uma tendência de abordagem citadina de denúncia dos problemas sociais e familiares das áreas urbanas, aludindo a malefícios do progresso nas relações interpessoais, como a solidão ou o isolamento causado pelas condições de vida.

Nesta obra, a escritora enfatiza o amor enquanto fator do desenvolvimento da condição humana, bem como o direito à identidade individual, questões plasmadas na personagem Daniel que, na revelação da ânsia pela sua individualidade, pugna pela dignidade e pelo significado da vida, bem como pelo direito a partilhar de perto com os filhos, um

sentimento profundo como o amor. Na senda das obras de Umberto Eco ou Samuel Beckett, as obras de Anne Fine constituem narrativas literárias ativas e reativas, abundantes de significado, cujos textos deambulam entre a sociedade, a vida quotidiana, a identidade, o significado das coisas e da própria existência. Daí que Holly Anderson considere que, "she plays postmodern games with the reader." (Anderson, 2002:157).

A produção literária, sobretudo, inglesa, nomeadamente a escrita literária neo-realista[101], lançou a semente germinadora de abordagens pós-modernas, como é o caso das obras da escritora britânica em estudo. As suas narrativas literárias estão povoadas de crianças e jovens e as suas temáticas percorrem as famílias disfuncionais, em conflito ou em rutura e as inseguranças de crianças e jovens em crescimento que as povoam. No que respeita às afirmações que temos vindo a destacar, Mary Jane Kehily, em *An Introduction to Childhood Studies*, consolida os pontos de vista de Anderson que solidificam a nossa opinião de que, "It was in the work of the neo-realists that childhood changed and became a place of *postmodern* nightmares. (...) In the UK, we can consider the case of *Anne Fine*, (…) frequently centred upon dysfunctional families (*Mrs. Doubtfire*, 1988)." (Kehily, 2009:66). Reiterando um enquadramento pós-modernista pela denúncia da descontinuidade e fragmentação, desestruturação e desconstrução da família na atualidade, consideramos de interesse relevante uma reflexão sobre *Madame Doubtfire*, na medida em que a crise da/na família parece ter-se enraizado nos nossos quotidianos segmentados.

Como se pode verificar apenas pela sucinta referência de algumas das obras de Anne Fine, das suas narrativas literárias transcorre um fio condutor de abordagem que privilegia a relação familiar em rutura, as questões da identidade individual, a transformação da condição feminina na sociedade e na família, a importância dos filhos, as relações parentais, deixando-nos a constatação da importância das suas obras e o valor da sua contribuição para a análise da sociedade atual e das transformações que nela se operam. "Critics describe Anne Fine's books as witty, stylish and thought provoking. Her stories are comical but nonetheless they

[101] A literatura para crianças encontrou na escrita literária neo-realista, um trilho de sustentação, através de uma tematização protagonizada nas crianças, evidenciando o incremento do seu estatuto na sociedade ocidental e o desenvolvimento de abordagens literárias centradas na infância, um trilho de sustentação. Apesar deste trabalho não se direcionar para questões da literatura para crianças, entendemos, porém, importante referenciar algumas das suas mais emblemáticas criações, tendo em mente destacar o seu papel enquanto representações do universo onírico do ser humano, para além de lhe atribuirmos relevo na revelação da sociedade e da cultura.

deal with such contemporary issues as children from broken homes."[102]. A comicidade que subjaz à narrativa literária revela uma obra cujos predicados remetem para a potencialidade do humor enquanto agente de apreciação crítica. Os seus romances conquanto desvelem quotidianos familiares problemáticos confluem numa atitude moralizadora, não da moral instituída, mas do restabelecimento de relacionamentos harmoniosos e equilibrados.

À semelhança das palavras de Holly Anderson, na obra intitulada, *Teaching Through Texts: Promoting Literacy Through Popular and Literary Texts in the Primary Classroom*, consideramos que, "(…) in Anne Fine's novels, lessons in school – and lessons in *books* – become lessons for life." (Anderson, 2002:157), o que confere às suas obras atributos de interesse para o estudo da sociedade, da família e dos indivíduos.

4.1.1.1 Evidências do Discurso Literário

O romance *Madame Doubdtfire* que é considerado por Anderson, como a obra superior da escritora, "Anne Fine's most famous novel" (Anderson, 2002:152), apresenta uma situação de rutura conflituosa na família Hilliard, que desembocou na formação de duas famílias monoparentais. Esta obra literária remete-nos para a vida quotidiana de uma família nuclear tradicional, de cinco membros: Daniel e Miranda, Natalie (Natty[103]), Christopher e Lydia.

O romance de Anne Fine encontra-se dividido em dez capítulos, distribuídos por 181 páginas em que é narrado o quotidiano de uma família que se procura adaptar a duas novas situações de monoparentalidade, destacando uma atitude masculina de inconformismo, revolta e rejeição provocatória em relação ao poder maternal intolerante, em confronto com a autoridade paterna.

Iniciando-se a narração com a descrição da indecisão de três crianças em entregar um envelope ao pai: "All the way up the stairs, the children fought not to carry the envelope." (Fine, 1995:1), desvela-se uma situação inicial que perfila insegurança e receio, criando, em simultâneo, expectativa. Nem o protagonista, nem as personagens que com ele interagem, são descritos física ou psicologicamente, no início da narrativa, optando a autora por apresentar,

---

[102] "Pinguin Readers Factsheets, Teacher's Notes - Anne Fine - Flour Babies (Summary)". Disponível em: <http://delivery.stpb.net/MAGA/ENGLISH/Reading%20Group/READING/penguinreaders/penguinreaders/Downloads/0582417724.pdf>. Consultado em: 5 dezembro 2013.

[103] Natty (romance), Nattie (guião) – Constatadas duas ortografias, optamos por Natty, daqui em diante.

progressivamente as personagens, através de diálogos reveladores dos respetivos comportamentos, do seu caráter e valores, destinando ao narrador apenas a complementarização da sua caracterização, numa opção pela sua diminuta relevância, desvelada pelo desempenho de um papel pouco interventivo e neutro nas suas apreciações, apresentando os acontecimentos e as personagens de uma forma imparcial sem perscrutar o seu íntimo e as suas opções. Sobrepondo o recurso ao diálogo, a autora imprime à obra uma dinâmica de leitura fácil, aliciante e envolvente, porém profunda.

De um divórcio litigioso defluem consequências para a relação dos membros do ex-casal que se repercutem nas relações com os filhos e numa instabilidade propiciadora de desequilíbrios, se o bem-estar psicológico e físico dos filhos não se destacar prioritário. Pelas razões mencionadas, entendemos que esta obra encerra uma mensagem de urgência, um apelo e um alerta para consequências, em situações similares. Os exemplos legados pelos adultos próximos, pelos pais/progenitores, constituem as suas principais referências, o que dificulta, em circunstâncias problemáticas, um percurso de crescimento equilibrado dos descendentes não adultos. Hilariante, a obra literária necessita de abordagens cautelosas, sobretudo se o público-alvo for constituído por crianças ou adolescentes, pois por detrás do riso que provoca, torna-se indispensável a desmontagem de uma mensagem importante para os adultos que, porém, pode afetar negativamente as mentes ainda impreparadas ou pouco amadurecidas dos mais novos, se não ficar clara uma mensagem de premência do restabelecimento de uma paz relacional entre os adultos.

O romance de Anne Fine realça a prepotência da figura materna, através de um autoritarismo, denegrido pela agressividade das palavras do protagonista, Daniel, que revela um comportamento desequilibrado e de uma enorme combatividade em relação à mãe das crianças. Miranda, a segunda personagem de maior relevo na narrativa, não prima pela tolerância no trato, apresentando uma agressividade depreciativa em relação ao ex-marido, expressa, sobretudo pelos diálogos que estabelece com o protagonista. Trata-se de uma abordagem crítica, profunda e séria, que sugere as problemáticas da sociedade dos anos 1980, sediadas numa transformação contrariada pelas tentativas de reposição dos valores tradicionais da família nuclear, protagonizadas pela política de Margaret Thatcher na Grã-Bretanha e Ronald Reagan nos Estados Unidos.

A narrativa literária, seguindo a classificação de Genette, contempla um narrador de terceira pessoa, observador, heterodiegético, de focalização externa que, não participando na

ação, narrando os acontecimentos, contextualizando os diálogos, aos quais atribui sequência, evidencia o quotidiano da ex-família nuclear, Hilliard, como podemos constatar pelos excertos da obra literária, a seguir citados:

> Daniel carried Natalie through the hall into the kitchen and sat her on the edge of the table. (Fine, 1995.,1);
> (…)
> The last call came three hours later, just as Miranda was wondering if it were hopeless. Milk for the bedtime cocoa was rising in the pan as the phone rang. Miranda flew at the stove at the stove to rescue the milk than at the telephone, which mercifully kept ringing. (*op.cit*.,50)
> (…)
> The children gathered to cross the road and take a bus to Springer Avenue. (*op.cit*.,114)

As expressões escritas que constam da narrativa literária facilmente sugerem gritos e prefiguram uma desorientação e um descontrolo por parte do protagonista vociferando contra a autoridade materna: "'Another missive from The Poisoned Pen. How is your mother, anyway?'" (*op.cit*.,2), numa demonstração da relação mimética entre a ficção e a realidade desvelando, na aceção de Lodge, a interioridade e o estado de espírito do protagonista. Da expressão citada sobressai um conflito existente entre dois adultos, predominando uma atitude de rejeição pela custódia dos filhos atribuída à mãe, denunciando, desde logo, uma alteração de papéis de género, num reflexo da sociedade a que se reporta o romance em que as famílias se desviam do padrão da família nuclear tradicional com predominância pelo protagonismo e liderança da figura parental, revelando que a criação literária reflete as tendências das épocas que lhes subjazem. A personagem, Miranda, numa época em que "A carga imposta pelo sistema do capital sobre as mulheres para manter a família nuclear está-se tornando cada vez mais pesada." (Mészáros, 2002:302), apresenta uma postura consentânea com a transformação do papel da mulher (nos anos 1980), que o protagonista parece rejeitar pela explosão de insultos plasmados nos diálogos com os filhos, como podemos comprovar através da seguinte citação:

> ‘She only lets you wear my coats when she’s afraid the coats *she* bought will get scorched, or ripped, or filthy, or -‘(thinking of the dog)’ – worse.’ (Fine, 1995:5);
> ‘(…) her customary unpunctuality and lack of consideration for my feelings.’ (*op.cit*.,7);
> (…)
> ‘The witch! The selfish, thoughtless, inconsiderate witch!’ (*op.cit*.,9);
> ‘Robbing me of my weekends! How dare she? How *dare* she?’ (*Ibidem*);
> ‘I could murder her. Truly I could!’ (*Ibidem*).

Os pontos de exclamação e de interrogação recorrentes, que se verificam, exprimem a raiva não contida do protagonista. Enquanto dialoga com os filhos, solta a revolta em relação à ex-mulher, inserindo no diálogo que frui, expressões de contundente agressividade que descrevem Miranda como uma ‘*witch*’, palavra que ele próprio utiliza. Após dois anos de separação litigiosa, conforme refere, “’She’s only driven you here at this time every Tuesday for the last two years.’” (*op.cit*.,6). A sequência dialógica de Daniel sugere um ‘gesticular’, sustentado na verbalização contundente de provocações e insultos, em crescendo. As expressões usadas por Fine sugestionam um bracejar de movimentos explícitos de raiva que, presumivelmente acompanham as palavras de Daniel, confirmando que da escolha atenta e cuidada das palavras, símbolos abstratos, emerge uma construção imaginária, que denuncia uma expressividade que lhe é intrínseca, segundo Aguiar e Silva e uma capacidade criativa representativa das problemáticas da sociedade que lhe corresponde, numa confirmação do ato comunicativo facilitador da identificação das contingências relacionais. Anne Fine utiliza, com muita frequência, o discurso direto em que, frases curtas exclamativas e interrogativas, integradas em diálogos de Daniel com os filhos, sobretudo num tempo presente, integram palavras de significados depreciativos, indiciando rebelião e fúria: ‘witch’ (*op.cit*.,9), ‘murder’ (*Ibidem*), ‘poisoned’ (*op.cit*.,2), ‘dare’ (*op.cit*.,9), ‘robbing’ (*Ibidem*). Aos diálogos observados subjaz a frequência de *short forms*, apropriadas ao discurso direto que lhe imprimem uma ilusão de celeridade da oralidade. Desta forma, a linguagem escrita endereça o leitor para um quadro de disfuncionalidade, logo no início do romance, no qual o gesto, a mímica incontrolada é facilmente imaginável. Analisando os excertos de diálogos respeitantes ao protagonista, é possível averiguar da transparência da sua impaciência e desgaste, do lamento nos filhos, bem como da atribuição de uma atitude adulta aos descendentes, numa revelação de alteração de papéis, como podemos averiguar a seguir:

> ‘We are only here on Tuesdays for tea and every other weekend. It isn’t much. So it would be quite nice if Natty didn’t have to spend it listening to unpleasant remarks. (…) The Poison Pen, all those diseases…’ (*op.cit*.,3)
> (…)
> ‘It isn’t very easy for her, you know, being a single parent.’
> (…) I am a single parent too.’(*op.cit*.,6)

A expressão de Daniel: “’I can’t control myself.’” (*op.cit*.,7) complementa, em nosso entender, um quadro quase visual em que o reconhecimento pela dificuldade de controlo desvela um desempenho de autoridade paterna distanciado da tradição.

A ambiência criada pela escritora, através da escolha de um discurso fluente e bem-humorado, sugere um protagonista facilmente irritável, excessivo nas afirmações, mas folgazão, sensível e transparente, como se pode constatar: “’Another ruined teatime. So help me, one day I will slit her throat!’” (*op.cit*.,17), o que atribui à narrativa uma carga dramática dissimulada pelo excesso de imprecações.

No que diz respeito a Daniel, pode afirmar-se que as características que o protagonista apresenta, sugerem irresponsabilidade, espontaneidade e excesso na verbalização de opiniões e de comentários, como fica claro pela canção que pai e filhos cantam em conjunto sugerindo um desrespeito pela mãe, que o pai fomenta:

> ‘Anything Mum can buy, Dad can buy better!
> Dad can buy anything better than Mum!
> Yes, he can.
> Yes, I can.
> (…)’ (*op.cit*.,12)

Nesta perspetiva, salienta-se uma disputa pela supremacia masculina ratificada numa visão da condição humana privilegiada pela escritora, ideia veiculada por Aguiar e Silva, que a pura forma estruturalista não contempla. Miranda, por sua vez, afigura-se controladora e intolerante, ordenando a Lydia uma missiva para o pai: “She says your money came in four days late again.” (*op.cit*.,15) A autora salienta as características destas duas personagens com vista a uma crítica dos respetivos comportamentos, mas proporcionando o encaminhamento

da trama para um final do qual transcorre o encontro com o bom senso, fruto de aprendizagens, por vezes, dolorosas, em que o erro conduz à compreensão dos factos, conduzindo à descoberta de um caminho alternativo. A escolha de abordagem da autora insinua ao leitor a inconsistência da conflitualidade e a solidez do bom senso e do respeito mútuo enquanto formas de solução para os problemas. Anne Fine, nesta obra, evoca a sapiência e a flexibilidade do ser humano, a sua capacidade de adaptação à mudança, evidenciando um percurso de aprendizagem que não constitui, necessariamente uma rutura violenta com as vivências passadas, mas um processo de crescimento interior e de maturação que catapulta cada interveniente para uma transformação e para a construção de uma nova realidade. O crédito numa função transformativa da personagem, enquanto ficção da condição humana, na aceção de Aguiar e Silva, é desvendado pelo percurso do protagonista, como veremos mais adiante.

Por entre acusações, o protagonista, centrando a ação narrativa, vai-se desvelando e revelando um quotidiano de parca pacificidade, que realça uma conflitualidade relacional entre os adultos: "'Your mother thinks Lydia and Christopher need some new clothes. So she is keeping you all over fridaynight, in order to take you shopping on Saturday morning. So you won't be getting to me until lunchtime.'" (*op.cit.*,11/12). A escritora continua a centrar a ação no protagonista, fazendo depender desta personagem toda a dinâmica do enredo que concerne à obra, em torno da qual a intriga se desenvolve, confluindo ao centro do conflito protagonizado pela personagem, ao mesmo tempo que desvenda um desequilíbrio emocional, utilizando palavras e expresssões indiciadoras de instabilidade emocional, como se pode constatar:

> 'That's forty minutes off my time with you, my very limited time with you. Forty minutes shaved off yet again by her costumary unpunctuality and lack of consideration for my feelings.' (…) Still griming horribly, he slowly and carefully drew the imaginary knife across the tea cosy's imaginary throat. (*op.cit*.,6/7)

Aparentemente irremediável, o estado emocional do protagonista parece não conciliar o pacifismo de uma relação equilibrada, decorrendo desta constatação a importância das emoções, cuja natureza ativa e reativa do ser humano plasmada no protagonista, revela a inconsistência da função puramente operativa da personagem, opinião defendida Greimas e Todorov.

No decurso da leitura da obra, constata-se uma genuinidade permeável a uma transformação que se inicia pela enunciação da conquista de um trabalho remunerado: "'I've got a job.' (…) 'Down at the art college.'" (*op.cit.*,19) Este novo emprego, "'It's not exactly a proper job,' (…) 'But it's not badly paid at all.'" (*Ibidem*), decorrendo deste facto a demonstração de uma conceptualização de uma outra função da obra literária, situada no entendimento da personagem, edificada sob um ponto de vista ético, impregnada de valores e princípios, como força impulsionadora da mudança. Pese embora o facto dessa nova situação não promover, ainda uma consciencialização da necessidade de mudança, porém descobre um propósito que não esmurece: o de adquirir a custódia dos filhos, o que o leva a uma aitude pouco ortodoxa, difundindo, propósito que evidencia a importância dos afetos positivos na vivência humana.

Por entre vicissitudes, Daniel continua a evidenciar um espírito inquieto materializado em peripécias descritas de forma hilariante, procurando o facilitismo para a solução da interdição à custódia dos filhos, na forma de manipulação e impostura propulsoras de ilusão. Munido de um exímio mérito vocal e de uma travestização bem conseguida, Daniel cria uma personagem, Mrs. Doubtfire, indo ao encontro da nostalgia de Miranda impossibilitada de assumir a função de mãe e de dona de casa tradicional. Mrs. Doubtfire, a governanta, a *nanny*, é definida à semelhança da velha 'escola' de mulheres e mães vitorianas, no que a autora encaminha para a verosimilhança com a realidade factual dos anos 1980, em que se procura retornar aos valores e princípios norteados por regras específicas de comportamento conservador sediado na obediência e na postura decorosa. Em simultâneo, a escritora apresenta, ao leitor, uma época que reclama o direito ao sucesso das mulheres no local de trabalho e as coloca perante novas necessidades de gestão familiar, mas, concomitantemente relembra uma transformação da mentalidade feminina não totalmente conseguida, veiculando a obra uma visão do mundo na aceção de Barthes e Aumont. Podemos constatar estes factos, através do diálogo estabelecido entre Miranda e Daniel/*nanny*/Mrs. Doubtfire, do qual destacamos:

‘Allo. I phone regarding the advert.’ This voice was soft and buttery (…)

“ow many children?’

‘three. Two girls and one boy.’

“ow old?’

(…)

‘Too old,’ she’d said. ‘Don’t care for old. Only care for little.’

(…)

‘I’ve been attached to the same children now for years and years.

They do grow older, don’t they?’

(…)

‘no smoking…’. She murdered hesitantly.

‘A nasty habit. Make curtains smell.’ (*op.cit*.,50-51)

A supressão de letra em *(h)ow* sugere uma pronúncia de sonoridade fechada, alvitrando um discurso materializado numa pronúncia ‘estranha’, o conteúdo das frases curtas e incisivas indicia uma pretenção de aproximação, as reticências uma incerteza dissimulada.

A narrativa prossegue salientando a ação do protagonista ancorada num embuste que lhe assegura uma presença quase permanente junto dos filhos e lhe permite uma reaproximação de Miranda, revelando um processo de aprendizagem inquinado e uma transformação por conseguir, continuando a revelar-se o comportamento adulto e responsável dos filhos que o advertem dos erros cometidos: “‘You shouldn’t smoke,’ (…) ’You’ll get black lungs.’” (*op.cit*.,66), numa alegação às mudanças operadas na relação comunicacional familiar, na época. De modo similar, Anne Fine destaca uma nova situação de relação de poder no seio da família que confere à mulher novos papéis, mas que, em simultâneo, se confronta com nostalgias de um passado recente de subalternidade e dependência, que Miranda consubstancia pelo desejo de um lar de características conservadoras, que Mrs. Doubtfire aparenta materializar. A suposta governanta, porém, descobre-se numa negação dos princípios que simula defender, revelando uma personalidade ainda por se metamorfosear, como se pode constatar pelas citações que se seguem: “Anyway, I’m not good at keeping a house looking nice.’” (*op.cit*.,67). “’I don’t see why it’s always us who has to clear up,’ (…) ‘It’s you who gets paid.’” (*Ibidem*); (…) Is there anything to eat?’” (*op.ci.*,70).

Outras situações caricatas remetem para a constatação da mesma realidade, quando Mrs. Doubtfire sugere cozinhar a codorniz de estimação de Natty, provoca Mrs. Hooper e fica

irado(a) com a preferência dos filhos pelo pretendente de Miranda, Mr. Lenox. Estas peripécias aligeiram aparentemente a narrativa, porém revelam, em simultâneo, uma modelização da personagem centrada nas atitudes do homem comum, na interpretação de Frye. Com o decorrer do tempo, Daniel refina o embuste, encapotando 'defeitos', continuando a evidenciar-se a perceção de uma aprendizagem ainda pouco conseguida, reforçada pelo narrador, ao relatar as façanhas de Mrs. Doubfire, representando o papel de velha senhora de hábitos vitorianos, em oposição a preceitos pouco ortodoxos enraizados. O excerto do romance que, a seguir se cita, comprova o que enunciámos, pelo que reiteramos a sugestão de um propósito de retoma dos valores e comportamentos tradicionais da família, denunciado pelo recurso à comicidade. Nas palavras do narrador,

> He learned to drink his lunch-time beer from a porcelain teacup. He formed the habit of smoking his ocasional cheroot upstairs on the landing, where he could blow the smoke out of the window, and flush the tell-tale stub away the moment he heard little Natalie approaching. And, towards tea-time each day, when he shaved closely for the second time, he made a point of shutting the bedroom door between himself and his small daughter. (*op.cit*.,75).

Em sequência, a ação narrativa relata o quotidiano da família de Miranda com Mrs. Doubtfire ao seu serviço, prosseguindo uma representação alimentada por peripécias constantes e fugas a normas. A autora continua a remeter o leitor para a comicidade das situações que uma farsa desta natureza pode comportar, comprovando que a aprendizagem de Daniel ainda não se operou verdadeiramente. À semelhança de qualquer ser humano, o protagonista procura a resolução dos problemas, através da fuga à realidade, conseguindo aceitação e amor dos filhos, apesar de considerado/a "*little* strange." (*op.cit*.,83). No decorrer da narração, sublinhamos uma ironia recorrente de Daniel em relação a Miranda: "'Here comes your mother, home from running the Empire.' (*op.cit*.,85), em que *Empire* substitui *Emporium*, palavras de Daniel que se imaginam 'silvando', ainda insidiosas, por entre o disfarce hábil e impercetível que lhe concede um elogio da ex-mulher: "'You are a treasure, Madame Doubtfire.'" (*op.cit*.,91). Miranda socorre-se de Mrs. Doubtfire para se aconselhar e falar inclusive de Daniel a quem apelida de: "'*the most irresponsible man that I have ever had the misterfortune to meet, let alone marry*.'" (*op.cit*.,93). Esta frase em itálico enfatiza uma

mensagem que denuncia um enorme desagrado, caracterizando a animosidade e a frustração da personagem em relação ao ex-marido. Mrs. ex-Hilliard relata uma série de peripécias concluindo que: "'I never knew what he might do next.'" (*op.cit.*,104) Em simultâneo, a narrativa sugere uma expressão corporizada nos gestos descritos pelo narrador, em similitude com o comportamento de Daniel 'desenhado' pelas palavras escritas, evidenciando, de novo, a importância da escolha das palavras, significativas na revelação das características das personagens que o discurso direto assegura, na obra.

Nesta fase da narrativa, a autora prolonga-a, optando pela estagnação do desenrolar da intriga, criando um impasse que profetiza um *climax* incisivo e devastador, prosseguindo o relato de situações caricatas que endereçam o leitor para o riso, principalmente os comentários ao corpo nu da personagem, 'apreciado' por Mrs. Hooper, a vizinha, e recriado na tela, conforme atesta a seguinte citação:

> 'Mrs Hooper says she always fancied that Adam had a bit more flesh on him than you do. She said she saw you more as "The Grim Reaper".' (…)
> ' Mrs Hooper is a Philistine,'(…)'So is her husband. So is your mother'.
> (…) 'your mother is not only a Philistine, but a hypocrite, too. And not very sensible, either. (…)' (*op.cit.*,25)

Do leque difuso de um percurso de peripécias, sobrevém o quadro de Mrs. Hooper evocativo da expressão do preconceito ainda enraizado nas mentes dos dois adultos em presença, Daniel e Miranda: " 'My God!' he croaked, shocked beyond measure. Exactly!' triumphed Miranda. What *will* people think?'" (*op.cit.*,106). O destaque, em itálico da palavra *will*, expõe o preconceito existente, o medo da opinião dos outros membros da sociedade, também à semelhança da sociedade da época, nos Estados Unidos e na Europa ocidental, em que se procurava reverter o avanço e a mudança. Expressões como: "playing the fool *in my own home*!" (*op.cit.*,107); "*shameless*" (*Ibidem*); "*Grotesque!"* (*op.cit.*,109) destacam a intenção da autora em deixar patente a hipocrisia e o preconceito perpetrada por uma mulher emancipada economicamente, porém ainda presa a preceitos tradicionais. Mrs. Hooper incarna o julgamento do grupo social, ao pintar Daniel nu, de forma grotesca, considerando ser esta a sua *masterpiece of art*. De novo, a ironia e a caricatura como formas de aproximação ao leitor, sugerindo a reflexão sobre a realidade, característica de abordagem

pós-modernista que através da desordem, procura conduzir o leitor à reflexão. A escritora retrata o preconceito de modo arguto, utilizando situações de ironia e comicidade em relação à mulher vencedora e ao 'empobrecimento' da liderança paterna. O exagero que imprime nas afirmações que atestam o que acaba de ser referido, o desrespeito que lhes endereça, antagonizando o dever de respeitar o 'outro', patenteia uma realidade existente e, frequentemente, vivida no seio das famílias em crise, na época. Do mesmo modo, deixa, nesta obra, implícito um 'olhar' atento a um percurso de aprendizagem para a mudança, pouco ordeiro e conciliador.

Esta obra cala fundo o leitor adulto que, embora conduzido ao riso, é colocado perante a verosimilhança de situações igualmente complexas do quotidiano. Nesta fase de estudo, salienta-se que, na narrativa literária, o adolescente e a criança se apresentam em situações de cumplicidade, o que sugere uma realidade frequente nas últimas décadas e imprime importância à obra em análise, enquanto representação plausível da realidade das famílias da geração a que se reporta a obra em análise, desvelando-se, reiteramos, uma visão do mundo.

A abordagem do direito ao sonho e à realização pessoal desvela-se pela ida ao teatro que desencadeia considerações sobre as mesmas temáticas, num processo que se repete pelo diálogo recorrente com os filhos, em que Daniel se retrata, desnudando-se a personagem, que fala do seu sonho de ser ator, ao mesmo tempo que referencia o papel que escolheu para 'recuperar' os filhos: " 'It's only *acting*. He retreated. 'If you're an actor, you *act*. It's what you're taught to do. It's what you're paid for. You don't have to have the right feelings behind you. You simply act the part. That's what it's all about.'" (*op.cit*.,114). Numa referência à teatralização que anula os sentimentos reais do ator, a autora evoca a *performance* de Daniel, no papel de Mrs. Doubtfire, estabelecendo, em concomitância, uma relação com o que se exige do ser humano: a simulação, a figuração de uma personalidade, de um caráter, por exigência de normas que tolhem e de cânones demolidores da ventura que anima a existência. Daniel demonstra ter perfeita consciência do que o rodeia e dos seus atos; do que lhe é negado, enquanto ser humano com direito à felicidade. Das falas do protagonista transcorre uma interrogação e uma busca que se desenrola em crítica social. Estas afirmações retratam o papel que se exige do ser humano: ser ator, atuar em palco, em detrimento da sua autenticidade. De novo, o reforço dado, pelo itálico, às palavras *act* e *acting* patenteando o lugar habitual do homem na sociedade, numa crítica subtil ao esquecimento da identidade individual de cada um. Miranda paga a Daniel para ser ator, para representar um papel no seio

da família, no teatro paga-se ao ator para representar no palco. Na vida é suposto ser-se ator, gratuitamente, pagando o preço elevado da perda da identidade e do sentido da vida. Apesar de todos os contratempos e problemas, o desânimo e a capitulação não coexistem com os intentos da personagem, uma vez que Daniel não cessa de pugnar pela custódia dos filhos, apesar do tribunal ter optado por proibi-lo e de se defrontar, por vezes, com alguma incompreensão dos filhos, à qual opõe as suas razões:

> '*How dare you*?' I never *ever* knocked off being a father. I'm here, aren't I, rain or bloody shine? (…) Don't *ever* tell me again I haven't stuck at being your father, Lydia! I've been as good a father as I can!' (…)
> 'Look at me! I'm *real*. I eat. I breath. I **think.** I **feel.**[104] I only have one life, and I want to *live* it, not act another because it fits in with less trouble. I'm not a happy pig!'
> (…)
> "Better to be a discontented poet," said one of the great philosophers, "than a contented pig."' (*op.cit.*,118-119-120)

O protagonista não prescinde dos filhos, não abdica de decidir sobre a sua vida e de alcançar a felicidade, revelando a consciência do direito a uma identidade sem simulações e hipocrisias. Uma crítica velada à sociedade que constrange e, por vezes, aniquila a identidade individual, parece sustentar a expressão e as palavras em itálico: '*How dare you?'; 'ever'; 'real'; 'live'*. Com o destaque dado a **think** e **feel** pretendemos patentear a importância do homem pensante e emocional, características que permanecem intrínsecas ao ser humano, embora correndo em direção ao consumismo, à supremacia dos valores da riqueza e à ignorância, em detrimento dos princípios subjacentes ao conceito de cidadão da nossa civilização em crise. Importa, neste contexto, realçar, a ausência de consciência destas premissas que os filhos revelam, contestando uma atitude do pai que consideram egoísta. "'(…) it's not *right*.'(…) you can be yourself all night and all the next day till you come again. We have to stay there.' 'It's difficult?' 'It's not just *difficult*,' Lydia informed him. 'It's almost *impossible*.'" (*op.cit.*,121-122) As palavras de Lydia, no entanto, traduzem a compreensão da situação paterna: "'I couldn't work out what was wrong before. But maybe it's just the same problem you had, the happy pig problem.'" (*op.cit.*,122), desvelando a

[104] Negrito nosso.

necessidade de equilíbrios. À semelhança de Daniel, as falas dos filhos sugerem um reforço da necessidade de reflexão para consciencialização do que rodeia o leitor.

Nesta fase da narrativa, a autora reverte o impasse criado na intriga e delinea, através de diálogos de Daniel, um novo percurso da personagem, sugestionando o porvir, remetendo para a tragédia grega, na tentativa de sacrificar o protagonista que tenta amotinar-se contra as forças, não do destino, mas das normas sociais estabelecidas, conferindo ao protagonista a responsabilidade de assegurar o prosseguimento da ação, num encaminhamento da narrativa para um *climax* e um desfecho que o discurso literário vai desvendando.

Caracterizado como personagem redonda, na aceção de Aguiar e Silva, no decorrer da ação narrativa, o protagonista vai exibindo uma transformação, sobretudo materializada nos diálogos que estabelece com outros intervenientes na ação, deixando transparecer, de forma gradual, uma identidade particular que da qual transcorre a identificação de uma transformação. As aprendizagens que uma nova realidade vivencial lhe proporcionam, facilitam a emergência do seu verdadeiro 'Eu'.

Em simultâneo, Miranda parece consciencializar-se da necessidade de uma atitude de maior abertura, autorizando a *nanny* a ir ao teatro com os filhos, abonando, em seguida, em favor da peça de teatro: "'(…) *The most suitable play one could possibly have chosen for children?* Said that, did she? Oh, dear me… Sorry Miranda (…) Yes, goodbye Miranda…' Exausted, he held the receiver out to Lydia." (*op.cit*.,123). Deste momento expectante da narrativa emerge uma nova etapa que anuncia uma mudança em curso. No seguimento de peripécias infindáveis, o disfarce de Daniel é descoberto, o que desencadeia trocas verbais pejadas de insultos, atingindo proporções que pressagiam uma rutura sem retorno. Porém, Fine conclui a narrativa evidenciando a 'absolvição' de Miranda e de Daniel que retomam um relacionamento 'civilizado' e de mútuo respeito, uma situação há muito ansiada pelos filhos, embora lembrando outra das suas obras, *Bill's New Frock*. Nos dois lares a vida frui, tranquila.

Torna-se, ainda pertinente evidenciar a morte de Hetty, quase no final do romance, que perece 'presa' numa gaiola. Esta referência à morte do animal de estimação aprisionado sugere a morte simbólica de Daniel, também ele enclausurado numa sociedade que lhe nega o direito ao sonho mas, ao contrário de Hetty, Daniel renasce para uma nova vida, sem ter que abdicar da sua identidade e da sua realização pessoal, para ser pai.

A personagem Miranda inicia, de modo similar, um percurso de aprendizagem que conduz a uma transformação. Porém, começa por lhe ser atribuído um papel que tradicionalmente é desempenhado pelo pai/chefe de família, assegurando o sustento e o bem-estar dos filhos, através de um emprego estável e de uma profissão que lhe proporciona sucesso. Esta personagem secundária, mas de importância relevante na diegese literária, também ela uma personagem redonda, dominadora e 'patriarca' (matriarca) na sua prática, sequiosa de maiores regras, no decurso da vida familiar, almejando maior tranquilidade, revela, em simultâneo, uma nostalgia pelos tempos das donas de casa administradoras de lares, dedicadas às tarefas domésticas e ao cuidado dos filhos. Importa realçar que a superioridade patenteada pela personagem esconde uma aura opaca de nostalgia, de romantismo, sugerido pelas confidências a Mrs. Doubtfire. A posição sobranceira de Miranda é revelada pela descrição do narrador, como se constata pela citação:

> Miranda Hilliard, Managing Director of Hilliard's Lighting Emporium, appeared in the doorway. She was dressed smartly from top to toe in glossy black and purest white. Her thick and luscious hair, piledhigh on her head, was held in place by one small and strategically placed diamanté clip. In her three-inch heels, she was taller than Daniel. (*op.cit*.,37)

O excerto do romance citado coloca o leitor perante uma mulher exuberante, protótipo da mulher de sucesso e mãe 'patriarca', o que contrasta com a figura do pai desempregado e incapaz de assumir as suas responsabilidades, enquanto chefe de família. A descrição física da personagem, feita pelo narrador, coloca em destaque a altura de Miranda em oposição a Daniel, figura de menor compleição física, o que alvitra uma altivez e posição superior, reforçando a colocação de Miranda numa atitude de superioridade. O cenário descrito sugere uma situação quase insustentável de subalternidade dificilmente suportada por Daniel. Esta forma de abordagem dá conta de uma situação verosímil e recorrente no seio das famílias tradicionais e nucleares em crise, em que o patriarca, o líder, o chefe de família, se vê despojado do seu 'poder' quase absoluto, sendo pressionado, pelas novas circunstâncias, a partilhar e a ceder perante uma maior igualdade de direitos, conquistada pelo género oposto. A reação mais frequente pauta-se por antagonizar e inferiorizar o 'outro', numa constatação de que a perda de poder não é pacífica para o ser humano, sustentando a ideia de que a

ofensiva constitui uma arma de arremesso contra o medo do desconhecido que atemoriza qualquer ser humano, reiterando-se a importância do conteúdo aliado à forma que a narrativa literária deve contemplar, na aceção de Aguiar e Silva. Por fim, Miranda concilia-se com a nova situação, enfrentando uma monoparentalidade que integra uma partilha pacífica dos filhos com o ex-conjuge.

Após as reflexões expressas, não queremos deixar de salientar que os leitores são colocados perante uma imagem desacreditada, pouco afetiva e prepotente de uma mãe, cujo papel deveria situar-se numa ação conciliadora/equilibradora da relação pai/filhos confrontados com uma agressividade verbal paterna culpabilizadora da ação materna, decorrente da decisão do tribunal, o mesmo se verificando com Daniel, factos desveladores de um reparo a uma transformação de papéis dos cônjuges sustentada na ausência de equilíbrio relacional, alvitrando ideias de Simmel que associa as formas de relação conjugal a acontecimentos históricos particulares. Neste caso concreto, associados às transformações decorrentes do neoliberalismo e da globalização que vieram alterar as relações tradicionais de poder, na relação conjugal, atribuindo à mulher um papel mais atuante e de poder resultante de um acesso mais frequente e cimeiro ao mercado de trabalho, situação geradora de conflito, reveladora da reação negativa da natureza humana face à perda de protagonismo e de poder.

As duas personagens adultas não procuram, de início, minimizar as consequências do divórcio, em benefício dos filhos, revelando-se os procedimentos de Daniel e Miranda demissionários de uma função equilibradora, que compete aos pais, fundamental para a formação do cidadão criança que se repercute na idade adulta. Tendo como pressuposto a aceção de Peter Hunt que reclama a importância da literatura para crianças como veículo de transmissão que influencia comportamentos da idade adulta, do romance decorre uma denúncia dos malefícios da instabilidade relacional indutiva da perda de referência da habitual estabilidade que cabe a cada progenitor assegurar aos descendentes menores. Os leitores infantis e juvenis, divertidos com as disfunções do protagonista e as investidas de Miranda, facilmente reconhecem situações semelhantes a muitos quadros familiares contemporâneos e, por consequência, nada estranhas para os jovens leitores. Porém, em simultâneo, este processo narrativo privilegiando o humor, pode contribuir para a vulgarização de um vazio de equilíbrios, ausentes nas suas prováveis vivências. Fine supera esta probabilidade, criando um final de (re)conciliação e harmonia, cumprindo um objetivo de aceitação da mudança. Numa dicotomia ação/reação, a autora destaca um percurso de aprendizagem, cuja transformação

passa por aprendizagens dolorosas, que corre o risco de ser prejudicial para um crescimento e um desenvolvimento equilibrados dos filhos, mas que resgata o reconhecimento dos erros e aponta um caminho alternativo pacificador, fundado na estabilidade e nos afetos positivos. Considerando as nossas abordagens sobre este romance, uma reflexão sobre a obra em análise remete-nos para a convicção de que a autora se dirige, de forma semelhante, aos leitores adultos, mais amadurecidos, podendo sugestionar interpretações da sua mensagem e inferir das disfuncionalidades apresentadas, bem como das suas causas e consequências.

As restantes personagens apresentam-se em papéis menores que circulam em torno do protagonista e, outras justificam situações episódicas, como é o caso da vizinha, Mrs. Hooper. Note-se que os filhos, sempre intervenientes ao longo da narrativa, ocupam um papel secundário sendo, porém, indispensáveis para a ação, uma vez que centram os interesses dos progenitores, interagem com os pais e asseguram a sequencialidade da narrativa. Os filhos de Daniel e Miranda constituem o elo de ligação entre os dois lares e as duas realidades antinómicas dos intervenientes adultos. O quotidiano destas duas novas famílias decorre em sequência e é desvendado pelo recurso aos diálogos que se estabelecem entre Daniel e os filhos, o mesmo acontecendo com Miranda. Os três filhos do casal, desde o início ao fim da narrativa, mantêm uma *performance* sem variação significativa, cumprindo um papel equilibrador, conquanto estabelecendo as pontes entre as duas personagens adultas. Estas personagens planas, não correspondem, aparentemente à realidade comportamental dos adolescentes e das crianças, uma vez que desempenham um papel que cabe, por norma, aos adultos, porém condizem com os quadros reais da geração que subjaz a esta produção literária.

Os capítulos deste romance explicitam inúmeras cenas risíveis relacionadas com os dois adultos, destacando o conflito subjacente à nova situação familiar criada, em que o protagonista recusa o perfil dominador e controlador de Miranda, a sua intolerância para com a irresponsabilidade e a desorganização do ex-marido, exibindo uma total desconfiança em relação ao seu perfil irreverente. Esta atitude exaspera o protagonista que procura assumir a paternidade pelos afetos, pela presença frequente e pelo acompanhamento sistemático dos filhos. Miranda, personagem obcecada pelo sucesso profissional, a *cold workaholic*, perfecionista, exigente nas regras, procura gerir a família à semelhança de uma empresa, acrescentando-lhe a nostalgia dos preceitos da família tradicional e conservadora. Esta personagem sugere a mulher bem-sucedida profissionalmente que, em consequência das

novas competências adquiridas, deixam de se submeter ao chefe de família e realizam os seus percursos de forma independente e segura, o que deixa em desespero um homem que, embora não se enquadrando nos padrões tradicionais da figura parental, pretende assegurar a coexistência grupal familiar e assumir o seu papel formador, transparecendo uma perplexidade em defrontar uma nova e diversa situação familiar. Daniel retrata Miranda, à semelhança da incarnação de um ditador ou de uma figura da história da *Branca de Neve*, a madrasta/bruxa[105], o que remete o leitor para os contos de fadas em que o bem e o mal se confrontam, veiculando mensagens formadoras do caráter dos leitores infantis que vitimizam as crianças e sobrepõem a vitória da virtude. Anne Fine atribui aos filhos dos Hilliard um papel vitimizado pelas irresponsabilidades dos pais, no sentido tradicional, bem como o de testemunhas dos seus erros. As circunstâncias criadas no romance impelem os filhos a solucionar as desordens e a agir como adultos, mas, em simultâneo, repõe a ordem 'natural' da relação pais/filhos, suportada no diálogo, no respeito e no amor e, também numa maior democraticidade.

Como constatamos, a escritora cria duas personagens (Miranda e Daniel) às quais atribui uma *performance* pouco convencional, oposta aos papéis tradicionais da figura paterna e materna no seio de uma família nuclear de classe média, contrapondo a transformação à conflitualidade operada no seio de uma família confrontada com as consequências da alteração de poder, figurando a época em que o romance foi escrito. Ao amplificar, pela negativa, as características individuais destas duas personagens, a autora evoca as contradições de uma sociedade que resiste à mudança, mas que não pode ignorá-la porque a transformação é irreversível. Anne Fine critica o conflito pelo exagero, enaltece a aprendizagem pelo reconhecimento do novo irreversível (monoparentalidades que se formam a partir da rutura) e pela verdade transparente que deve ser enfrentada através de uma comunicabilidade que se reveja no respeito e na tolerância, valores de suporte familiar, qualquer que seja a sua estrutura. O fim da etapa, o topo do percurso, encontra-se na assunção da mudança e nos proveitos e lições a retirar das duras caminhadas percorridas.

Numa outra perspetiva, salientamos a ocultação da mentira, por detrás dos afetos positivos de Mrs. Doubtfire, numa demonstração da tentativa enganosa de preservação de

[105] Com esta expressão procuramos relacionar uma 'história' para crianças com outra, universal, que povoa o imaginário infantil.

valores tradicionais e conservadores, na procura da conquista de uma personalidade crítica e inquieta, vergada ao peso das regras sociais reguladoras de uma vida familiar impessoal e vazia, somente preocupada com o bem-estar e as aparências ou o cumprimento da lei. Neste sentido, justifica-se a crença nas emoções e nos afetos positivos como força congregadora de harmonia relacional e de equilíbrio. Num outro âmbito, Anne Fine sugere a irreversibilidade da mudança, pela máscara que cai, porque não é real nem verdadeira, porque a farsa não consolida processos, pelo contrário, enfraquece-os, o que sugere a derrota de teimosias retrógradas que pretendem preservar conceções ultrapassadas. *Madame Doubtfire* eleva e evoca, ainda a metamorfose, a caminhada alternativa, revelando-se aqui a perspicácia de Fine na criação de uma mensagem de confiança nos afetos positivos e na atitude tolerante, na possibilidade de existência da família para além dos paradigmas da família tradicional e nuclear. Se é verdade a constatação da valorização social dos preceitos tradicionais, do mesmo modo, não deixa de ser um facto a coabitação com procedimentos alternativos suportados no diálogo em oposição à obediência sem contestação. Quanto à constituição do núcleo familiar, a escritora patenteia a convicção na sobrevivência de famílias alternativas como as monoparentais saudáveis e equilibradas que asseguram a procura de identidade, a estabilidade, a formação para a cidadania, desde que o amor, os afetos positivos, a tolerância e o apreço lhes estejam subjacentes.

Em termos da linguagem plurissignificativa do discurso, que permite variadas interpretações, o recurso ao itálico, na aceção de Roland Barthes, em que as funções narrativas cardinais fazem avançar a narrativa interagindo, através de elementos que sugerem ações ou filosofias, a obra literária em estudo evidencia funções cardinais pelo uso de *itálicos* em momentos nucleares da ação, que conduzem a interpretações particulares e diversificadas, verificando-se em frases da narrativa literária em análise, como: "What a *cruel woman*!" (*op.cit*.,143); "Oh, I give *up*!"(*op.cit*.,147); "I'm *warning* you Miranda!" (*op.cit*.,157); "Oh, *God*!" (*op.cit*.,180); "*Hundreds of people (...) Looking Glass River*." (*op.cit*.,181). No nosso ponto de vista, a escritora, através do itálico, evoca uma instabilidade que sugere uma relação de causalidade que é facilitadora da leitura para apreensão da intriga. No mesmo sentido, torna-se pertinente salientar o uso de itálico enquanto meio de reforço da irritabilidade e disfuncionalidade emocional do protagonista, cuja cólera é denunciada e sugerida em frases que enfatizam uma força de intervenção contundente: *"'Disrupt her routine?"* (*op.cit*.,29). No mesmo sentido realçamos a expressividade contida na expressão '*How dare you?*'

(*op.cit*.,155) e na palavra '*Unforgivable!*' (*op.cit*.,158), pronunciadas por Miranda e no subtítulo "A Visit from the Witch", que embora não exiba itálico, revela-se indicador, *a priori*, de uma perturbação relacional. Estas evidências aparentemente inofensivas reclamam uma masculinidade má perdedora e às mulheres patenteia a supremacia ostentada e pouco humilde de uma nova situação no seio da família e em sociedade.

Não podemos deixar de referenciar a estrutura verbal do romance que incide, sobretudo, sobre o tempo presente simples (*simple present*) "' know,' (…) 'You're right,'(*op.cit*.,3), "'You seem quite perfect.'" (*op.cit*.,61), "'(…) you two aren't really even friends any more.'" (*op.cit*.,169) o passado simples (*simple past*): "'When did he ring?'" (*op.cit*.,78), "He gave out a very nasty-sounding laugh…" (*op.cit*.,159), o *present perfect* "'*The most irresponsible man that I have ever had the misterfortune to meet*…'" (*op.cit*.,93); "'You,ve driven for hours today…'" (*op.cit*.,123), "'You've made such a fool of me, Daniel Hilliard.'" (*op.cit*.,158), relacionando situações passadas recentes, o futuro "'What *will* people think?'" (*op.cit*.,106), patenteando o preconceito. A diversidade de tempos verbais enriquece, sobretudo, a evidência de uma comunicação direta fluida e variada. Nos diálogos, o presente situa-se nas falas cumprindo o uso da comunicação direta entre os interlocutores "'What do you think of her, Lydia?'" (*op.cit*.,83), questiona Daniel referindo-se a Mrs. Hooper. " (*op.cit*.,21) e o passado, nos relatos ou referências das personagens de situações passadas. A autora elege o *simple past* para a menção de situações passadas ou para cumprir a narração dos factos ou dos pensamentos reflexivos das personagens, que o narrador assegura. A título de exemplo citamos:

> It was strange, very strange. But nothing stays strange for too long, and soon he found he had become accustomed to hearing old conversations with himself faithfully reported back, as Nathalie companionably followed Madame Doubtfire around the house in the afternoons. (*op.cit*.,75-76)

Uma diferenciação dos tempos verbais destina-se a imprimir ao discurso narrativo um ritmo apelativo da leitura, situar a ação no tempo diegético, o destaque para o tempo presente remete para o cumprimento da norma que assiste ao discurso direto que objetiva materializar, pela palavra escrita, o reconhecimento de uma ação dialógica reveladora de comunicação direta. A importância da opção da escritora pelo discurso indireto, embora menos frequente, destina-se a relatar situações vividas ou presenciadas nas imediações ou em casa de Miranda,

ou pelos filhos do casal. "'She said she hardly recognized you at first with no clothes on, because you weren't a bit as she'd imagined.'"(*op.cit*.,21) A autora recorre, ainda, a figuras de estilo como a comparação: a mãe, Miranda, é comparada a *the witch* ou a metáfora: *The Poison Pen*, expressão depreciativa de Daniel refere-se a Miranda. Quanto ao discurso direto, verifica-se a sua recorrência constante na obra literária.

Esta obra remete para as mudanças e as problemáticas da época em que foi produzida, pelo que se pode inferir do talento de Fine na figuração de um período controverso, cuja caracterização a História não concluiu. Em *Madame Doubtfire*, a mudança toma forma por um longo, sinuoso e difícil processo de aprendizagem, garante de um crescimento sustentado em duras disputas contra o caos criado pelo estremecimento do *status quo* em consequência da emergência de novos paradigmas. Do conflito transcorre a reação natural à inovação, ao descoincidente, ao desconhecido que, pacificado pela experimentação e assunção dos erros, direciona para a tranquilidade de uma nova etapa.

Neste processo de análise e, tendo em conta um dos nossos principais propósitos, que se revê na importância da arte literária na manifestação e projeção da vulnerabilidade do ser humano face à turbulência do mundo atual, salientamos a forma como em *Madame Doubtfire* se destaca o restabelecimento de equilíbrios através dos sentimentos e emoções, em oposição à ordem tradicional concretizada na rigidez e na ausência de democraticidade, promovendo novas relações assentes numa comunicabilidade e interação mais democrática e igualitária.

Através da manifestação de contrários (Daniel em oposição a Miranda), a obra revela a importância dos afetos positivos no combate à vulnerabilidade e à insegurança, sentimentos que vão resultar numa aprendizagem bem-sucedida que acaba por fomentar o diálogo pacificador que as personagens de maior relevo acabam por estabelecer, no final do romance. Não podemos deixar de destacar, também, o respeito mútuo que conquistam, numa demonstração da necessidade de uma comunicabilidade dialogante assente em agentes facilitadores do restabelecimento de equilíbrios e da sustentabilidade e continuidade da família, independentemente da sua estrutura, que são os afetos positivos e o respeito mútuo. "O comportamento dos outros pode afectar ou ameaçar quase tudo o que nos importa." (Ury, 2008:39), facto que Fine sugere nesta obra, ao evidenciar a necessidade e a importância de saber conciliar os diferentes interesses dos cidadãos, sob pena de um comportamento menos adequado e respeitador do 'outro' poder ameaçar o bem-estar da família e do indivíduo, tornando-os mais vulneráveis às vicissitudes.

O reconhecimento da escolha de um discurso facilitador de uma leitura contagiante e motivador, como forma de abordagem à problemática da mudança na estrutura familiar nuclear tradicional da década de 1980, que se tem vindo a transformar, ao longo de décadas, remete para um dos pensamentos norteadores da civilização ocidental: o pensamento beneditino que se fundamenta no equilíbrio das coisas, a partir do princípio *ora et labora*, na justiça e na sabedoria, no reaver de uma ordem estruturada, estabilizada, para intervir a partir dela. Na obra de Dietmar de Kamper, *O Trabalho como Vida*, o autor reflete sobre a relação do homem com o mundo do trabalho, ancorado na origem e influência do pensamento beneditino, remetendo para "a regra monástica de São Bento de Núrsia, "*Ora et Labora*" (ora e trabalha)" (Kamper, 1998:22), datada do século V da nossa era, instituída como forma de disciplinar o ser humano, porém advogando a vida em comunidade, o convívio na partilha da oração. Na opinião do autor, "os monges foram responsáveis por aquilo que (…) chamaria de construção do próprio homem." (*op.cit*.,23). O autor tece ainda considerações sobre a origem da palavra *arbeit* relacionada com a ideia de 'duras penas', passando pelo pensamento de Marx e Hegel sobre os benefícios do trabalho que liberta os homens, reflete sobre o pensamento de Hannah Arendt sobre os perigos da vida ativa focalizada na exclusividade do trabalho, salienta, a conceção do Schelling que advoga o mito do pecado original como causa primordial da cultura da humanidade, que opõe a monotonia do paraíso à aventura da sobrevivência e realça o pensamento de Nietzsche defensor da ideia do nascimento dos homens "a partir de si mesmos, graças ao trabalho" (*op.cit*.,21). Numa abordagem ao "Trabalho como Culto" (*op.cit*., 22) Kamper refere, ainda o pensamento de Michel Foucault na revelação do papel do labor como elemento disciplinador do homem a partir da "disseminação paulina de regras que governam as instituições europeias (…) nos séculos XVIII e XIX" (*Ibidem*). Da abordagem de Kamper transcorre, em nossa opinião, a presença continuada do pensamento beneditino na cultura ocidental, razão pela qual distinguimos a sua relação com a obra em análise. Na obra em estudo, parece-nos encontrar, à semelhança do pensamento beneditino, o trabalho como elemento disciplinador do protagonista, a apologia do convívio e da partilha e a (re)construção de identidade da personagem sustentada em amiores equilíbrios relacionais e pautada por maior responsabilidade.

A mudança deve acontecer no âmbito dessa estabilidade, numa relação de coabitação do antigo com o novo, sem aniquilar paradigmas e conceções que testemunham o desenvolvimento dos povos e as transformações da família que acompanham os tempos. A

ordem, a regra e a estabilidade são fulcrais no pensamento beneditino que defende serem o caminho para a recuperação de equilíbrios sociais. Assim, reconhecemos em *Madame Doubtfire,* entre outras, a expressão do pensamento de São Bento, cujo percurso segue, em nosso entender, o trilho desta conceção, constatando-se que, após os desequilíbrios provocados pelo divórcio, de caminhadas instáveis e conflituosas do casal, o romance ficciona dois adultos que encontram na estabilidade a forma de dar continuidade às suas vidas separadas, em defesa do equilíbrio dos filhos, cujo crescimento e educação vão partilhar em harmonia relacional. A mudança operada na vida desta família é um facto e a aprendizagem que os dois progenitores realizam durante o período de conflitualidade, direcionam para a consciencialização da necessidade de uma solidez relacional assente na estabilidade. Distinguimos, ainda uma crítica ao aprisionamento ao passado ultrapassado e a evocação dos malefícios da transgressão desregrada e da violência verbal, opondo à raiva e ao desespero expressos, a transformação sustentada, estável e suportada no amor. Assinalamos, também a eleição da alegria de viver cada dia intensamente e o apelo ao bom senso e ao equílibrio. Uma narrativa vertiginosa, atropelando-se nas palavras, por vezes acutilantes dos dois interlocutores adultos, que expressam o choque conflituoso de duas posições radicais, de forma progressiva conflui na compreensão da necessidade de uma convivência pacífica, a bem dos descendentes.

Esta obra literária, divertida, mas não burlesca, com algumas diferenças em relação ao filme americano que nela se inspirou, mas análoga na essência, transmite uma mensagem de urgência na reposição da comunicabilidade relacional harmoniosa, que se revela ao longo da narração, na forma como entrelaça a beligerância verbal dos adultos, com a realidade da vida quotidiana e com a consciencialização da necessidade de reequilíbrio inter-relacional a bem de um crescimento tranquilo dos filhos.

Interessa salientar que o romance de Fine coloca o leitor perante uma situação recorrente da vida familiar dos anos 1980 e 1990, que permanece atual, na qual os egoísmos individuais dos adultos afetam e podem molestar os descendentes em formação de caráter e personalidade. Neste sentido, a escritora evoca a responsabilidade dos progenitores em assegurar um encaminhamento para a vida adulta, psicologicamente equilibrado e saudável, sob pena de uma contribuição para a degradação das relações interpessoais entre adultos e gerações mais novas, porém tendo em conta que um crescimento e uma transição contempla contendas contra a estagnação e o conformismo. Na confirmação de uma busca de identidade,

o ser humano, à semelhança de Daniel e Miranda, não permanece estático nem imutável mas, afirma-se belicoso e insatisfeito procurando a criação e a inovação, alimentando-se de sentimentos, emoções e afetos, devendo, todavia, ter em conta o reconhecimento do 'outro'. Num sentido similar, Fine cria situações de conflitualidade algo tumultuosas, que atingem um *clímax* que só o reconhecimento dos sentimentos do outro permite pacificar, não descurando, porém a identidade pessoal que cabe a cada um, nem o direito à sua descoberta.

Aparentemente, uma comédia sobre o divórcio, é muito mais profunda do que se perceciona numa primeira abordagem. Incómoda e, por vezes, amarga a obra literária remete para uma 'tragicomédia', categoria atribuída a textos dramáticos, que se redime num final 'feliz'. Oriunda da Grécia antiga, referida por Plauto, Eurípedes e Aristóteles, depois de passar por Shakespeare ou Samuel Beckett, a tragicomédia encerra "the idea of tragedy" (Cuddon, 1999:934) com "happy endings" (*Ibidem*), a tragicomédia procura ir ao encontro do público que prefere "the kind of endings where poetic justice (…) was seen to be done." (*Ibidem*) à semelhança do romance em análise podendo, no nosso ponto de vista, ser, facilmente adaptado para teatro. Porém, numa categorização mais consentânea com a comédia, Fine encontra a forma de reflexão e a sensibilização para a metamorfose irreversível não percecionada, pelos agentes da ação, no início da mesma. A autora alerta para problemáticas sérias que envolvem as vivências do cidadão comum, no seio da estrutura familiar tradicional que se desmorona, através de uma narrativa despretensiosa, patenteando o diálogo e privilegiando o quotidiano de uma família que procura encontrar novos caminhos. A escritora partilha com o leitor uma ficção tão próxima da realidade dos dias de hoje, que consegue incutir-lhe a ilusão de um *dejà vu*. A comédia, o humor, a raiva, a ingenuidade, a descoberta de novos caminhos, a reflexão séria que assiste a este romance, denunciam uma obra literária provocadora, perturbadora e apelativa.

Num destaque para os nossos propósitos, ancorados na revelação de uma mundivisão, decorrente da ação centrada, sobretudo no protagonista da obra literária, importa realçar que, em *Madame. Doubtfire*, Anne Fine expressa a conflitualidade, apela à reflexão e deixa um alerta de urgência da descoberta dos equilíbrios que se esperam, consequência das convulsões em que as mudanças sempre incorrem, desta obra emergindo uma visão do mundo e dos homens, na aceção de Aumont e Barthes, numa revelação de uma das qualidades dos

romances de Anne Fine: "the ability to speak the unspeakable"[106]. Suportada no debate que se desenrola no interior de cada indivíduo em conflito, expresso nas ações e nas palavras dos interlocutores de diálogos fluentes e intensos, *Madame Doubdtfire* privilegia o protagonista a quem atribui uma função de desmontagem e evidenciação de uma sociedade confrontada com mudanças de paradigma sediadas na família tradicional em situação de crise da geração a que se reporta e ficciona.

Não queremos deixar de referir uma outra evidência que, em nosso entender, favorece a compreensão da obra em análise, principalmente a opinião da própria autora que afirma que, um dos seus objetivos se prende com a tentativa de penetrar no universo difícil das crianças, e sugerir-lhes que, mesmo em circunstâncias adversas, é sempre possível reverter as situações penosas. Da obra da autora, destaca-se o processo mimético e diegético que consubstancia a narrativa literária, enquanto facilitador da proximidade de uma relação entre autor, obra literária e leitor. Os esclarecimentos da autora direcionam para uma conceção da obra literária ancorada na necessidade de compreender o universo do leitor, não deixando de refletir, reiteramos, a sua visão do mundo. Das suas explanações evidenciam-se, entre outras, a missão do escritor compreender, neste caso específico, o universo das crianças, tendo em conta que a capacidade de interpretação de uma criança está muito para além da exiguidade, o que entrecruza com uma outra característica da narrativa literária que Aguiar e Silva refere a evidência de que a literatura não se identifica com uma expressão circunscrita a formas vazias, integrando forma e conteúdo pleno de significado. Num reforço à ideia exposta, acentuamos uma conceção da escritora que eleva a capacidade pensante e interpretativa do leitor que, não compreende apenas a maturidade que a idade adulta contempla, mas também a inteligência que lhe facilita a ilação e a elaboração de ajuizamento, que não circunscreve a idade adulta, contemplando também as crianças. Numa averiguação de atribuição frequente do ónus da fantasia, do sonho, do prazer/entretenimento e da projeção moralista de uma mensagem, à literatura infantil, em detrimento da capacidade pensante de gerações de menor idade, evocamos, na escritora, uma intencionalidade de desmontagem de *clichés* moralistas, ou preceitos instalados, num propósito de contribuição para a compreensão do mundo real, que reconhece no leitor infantil, para quem direciona as suas obras.

---

[106] Hunt, Peter, 1945 – "The Devil and Madame Doubtfire: Anne Fine and the Revolution in Contemporary British Children's Fiction. (The Lion and the Unicorn 23.1 (1999): 12-21. Project MUSE)". Disponível em: <http://muse.jhu.edu/>. Consultado em: 8 novembro 2011

No seguimento destas reflexões, somos levados a pensar que esta obra de Fine exibe o conhecimento da escritora em relação ao universo infantil e juvenil que soube interpretar, embora o marque com a transformação dos tempos e dos papéis dos membros da família atual. A autora imprime ao discurso narrativo, pejado de obstinações que podem corroer e destruir as relações interpessoais e grupais que se pretendem saudáveis, uma dinâmica interativa e reativa, intensificada por um vocabulário sediado na linguagem do quotidiano, facilmente entendível pelo leitor infantil, reveladora de uma ação comunicativa progressivamente melhorada e positivamente conseguida. Em conclusão, entendemos salientar que, deste romance transcorre uma mensagem de urgência na reposição do ato comunicativo equilibrado e frequente, como forma de reaproximação inter-relacional, sustentada nos afetos positivos, reconhecidos como garante de continuidade da família.

4.1.1.2 O Discurso Direto – Expressão da Ação Comunicativa

Referimos, no subcapítulo anterior, de modo sucinto e fragmentado, a importância do discurso direto na obra em análise, porém consideramos de maior interesse uma abordagem mais precisa sobre um dos modos de reportar o ato de enunciação, uma vez que a sua escolha se apresenta recorrente no romance. De uma prévia reflexão sobre o discurso direto concretizada no Capítulo I, sobressai a sua importância na narrativa. Porém, parece-nos de evidenciar, ainda alguns aspetos que sustentem uma melhor fundamentação das nossas afirmações sobre a sua utilização em *Madame Doubtfire*.

Iniciamos a nossa reflexão sublinhando que os discursos indireto e direto constituem recursos de escolha consciente dos escritores na narrativa literária. Se o discurso indireto enquadra o leitor na trama que lhe subjaz, e tem, entre outras, uma função descritiva, de observação e comunicação indireta dos factos, o discurso direto detém uma vigorosa força comunicativa. Embora ambos constituam formas de comunicação e, por isso, nos pareçam, por vezes, similares, no entanto, não são.

Nas palavras de Florian Coulmas, em *Trends in Linguistics – Studies and Monolographs – Direct and Indirect Speech*, "Direct speech and indirect speech are similar, yet different." (Coulmas, 1986:29). Ao discurso indireto atribui-se a capacidade de contar, narrar factos, porquanto o discurso direto transporta o leitor para a verosimilhança com a vida real, com a ação comunicativa direta, sugerindo o acontecimento em 'tempo real'. O discurso

direto, na narrativa literária, verbaliza o diálogo entre duas ou mais personagens, clamando por uma atenção permanente dos interlocutores do diálogo em que intervêm. A utilização da primeira e da segunda pessoas, neste tipo de discurso faz, por isso, todo o sentido. Segundo Reni Ernst, em *The Presentation of Speech and Thought in Jane Austen's "Pride and Prejudice and in Joe Wright's Film Adaptation,* afirma que o discurso direto não expressa o pensamento dos seus interlocutores por que estes não são, habitualmente, expressos através do diálogo, por conseguinte, verbalizados, mas decorrem do uso da terceira pessoa, em situações de monólogo interior ou através do narrador: Nas palavras de Ernst: "DS therefore is the natural mode to express speech the way it was originally formed to a listener. On the contrary, thoughts are not directly accessible to a person, (…) especially in the third person narrative since thoughts usually are not verbally formulated." (Ernst, 2007:14)

Da afirmação de Ernst conclui-se que o discurso direto, na literatura, exibe, sobretudo, o ato comunicativo e não o pensamento interior individual que, com frequência, nos é apresentado pelo narrador, em diferentes formas de narração como a narração omnisciente, que permitem expressar diferentes pontos de vista e manipular a perceção do leitor de acordo com a sua intenção. Porém, em *Madame Doubtfire* o protagonista revela-se particularmente através da ação dialogante. Segundo Ernst, "(…) a broad versatility of speech and thought presentation is available to the narrator to vary in point of view, and distance and to manipulate the reader's perception according to the narrator's intention." (*Ibidem*). Ainda na opinião de Ernst, na narrativa literária, a um recurso frequente do discurso direto opõe-se uma pequena fração do discurso indireto: "(…) the most part of the account of speech acts is given in DS which predominantly includes dialogue between two or more people. IS, on the contrary, occupies only a small fraction of the narrative." (*op.cit.*,15), destacando-se, então, o uso do discurso direto como meio privilegiado do ato comunicativo direto.

No seguimento da reflexão anterior, sublinhamos que do discurso direto se exige a *performance* de várias funções, razão pela qual, a ele se recorre, com frequência. Através dele pode-se construir o enredo, se identificam personagens, se imprime ritmo e sequência narrativa, se apresentam diversos pontos de vista que expressam as opiniões diversas dos interlocutores do diálogo que se estabelce, podendo ser completado pelo narrador, ou por outros recursos literários, numa ação de complementarização da narrativa, atribuindo-lhe maior consistência e sequencialidade, à semelhança do que afirma Anne Betten, em, *Dialogue Analysis IX: Dialogue in Literature and the Media, Part 1: Literature*:

> The speech contained in direct quotes simultaneously performs various functions: (…)it helps construct the plot of the novel and then serves the purpose of delineating the characters by revealing something about their personalities. Another purpose (…) is to differentiate between the voices of the characters, using different modes and styles to better depict them. Letting the characters express themselves through direct speech allows the narrator to prevent a variety of points of view, including his/her own (Betten, 2005: 229-230)

Particularmente interessante constitui a constatação da versatilidade que o discurso direto concebe, enquanto forma facilitadora da apresentação de personagens diversificadas ao leitor, uma vez que, a cada uma delas podem ser atribuídas características de personalidade, comportamentos, na forma como se revelam diretamente, o que imprime à narrativa uma dimensão expressiva da individualidade das personagens, inseridas numa determinada sociedade, num enquadramento espácio-temporal. Através do discurso direto, as personagens manifestam emoções, mentalidades, a cultura do meio em que estão inseridas.

Em *Dialogue: The Mixed Game*, Edda Weigand, esclarece sobre uma outra característica que imprime ao diálogo uma enorme importância e o torna imprescindível na narrativa literária: a capacidade de transmitir ao leitor a natureza humana, os seres humanos enquanto indivíduos e membros da sociedade. Nas palavras de Weigand, "Dialogue is a term capable of comprehending human beings as social individuals. Human nature requires human beings to play the mixed games of body, emotion, mind and culture." (Weigand, 2010:272), num processo de ação comunicativa.

Ao discurso direto cabe, ainda a revelação da ação como uma característica fundamental do discurso direto que concebe os indivíduos enquanto seres sociais, o que leva à prática de jogos comunicativos emocionais dos quais transcorrem culturas, regras e opções individuais, numa perspetiva de ação que procura desafiar o ser humano, colocado perante as dificuldades que a vida lhe coloca. Cabe ao escritor relacionar, de forma harmoniosa e consistente, as características individuais das personagens com a realidade sociocultural observada que integram e que o autor pretende ficcionar, numa ótica de interação relacional, razão que justifica o uso do discurso direto, através do qual o escritor veicula a ação verosímil do quotidiano, exprimindo, pelas palavras, as alegrias, ironias, segredos, ambições, medos,

angústias, dos respetivos interlocutores, num reflexo de épocas e de paradigmas socioculturais.

Tom Chiarella, em *Dialogue Writing – How to Create Memorable Voices and Fictional Conversations that Crackle with Wit, Tension and Nuance*, defende que durante o nosso percurso de vida, somos convocados ao diálogo constante, ouvindo os outros e preparando-nos para responder, falar de nós, dos outros, do que nos rodeia, do que nos tolhe e do que nos motiva, contar histórias, porque, "The world is crowded with voices." (Chiarella, 1998:3) A narrativa literária não pode, portanto, alhear-se deste facto. Se a ficção procura uma verosimilhança com a realidade, a obra literária deve corresponder ao mundo pejado de seres humanos, como refere Chiarella e fazer sentir essa parecença com a realidade do leitor. A narrativa literária convoca o leitor a entender os interlocutores numa atitude de compreensão/ação/reação, porque cada recetor é chamado a reagir ao seu interlocutor. O discurso direto, além de contemplar uma enorme versatilidade, de expressar a individualidade, a sociedade e a cultura dos homens, de facilitar a sequencialidade do enredo, de apresentar diferentes pontos de vista ao leitor, manipulando, orientando a sua interpretação dos factos, de imprimir ritmo e verosimilhança em relação à realidade, premeia, de forma similar, mais do que o que é expresso, a compreensão do que está expresso e a ação e a reação a essa expressão. Para Weigand dialogar significa enviar e receber mensagens e rececioná-las e implica uma reação às mesmas e, por conseguinte, envolve ação. Nas suas palavras, "Dialogue means action correlated with reaction not only with understanding. (…) Reception includes *reaction*." (Weigand, 2010:257)

Mais do que tudo isto, o recurso ao discurso direto transmite a sensação de individualidade não controlada, de liberdade de expressão, refletindo o que se sente, o mundo que se observa e se transcodifica com verdade e honestidade. Chiarella reflete sobre a forma como o diálogo revela o 'outro' que está fora do controlo do recetor, de como existe uma outra voz, uma outra opinião. Na opinião de Chiarella, "Writing dialogue is (…) representative, artful, revealing and honest. (…) it says to the reader that there's another voice at work here, another source. (…) good dialogue comes closest to reflecting the world accurately, if only for a flash." (Chiarella 1998:4)

De uma forma que expressa uma verbalização, o discurso direto, na literatura, torna viva uma história, um enredo, através das palavras escritas. As personagens que nele interagem são emotivas, revelam-se nas suas personalidades e caráter, dando ao leitor a ilusão

de uma realidade que, não raras vezes, se assemelha à sua própria realidade, razão pela qual o escritor recorre, com frequência, a este tipo de discurso. De facto, corroborando as afirmações de Goria Kempton, em, *Write Great Fiction-Dialogue – Techniques and Exercises for Crafting Effective Dialogue*, "Dialogue not only creates space on the page, which is visually appealing, but it's also what brings characters to life in a story, which is emotionally appealing." (Kempton, 2004:4)

Weigand acrescenta ao ponto de vista de Kempton a constatação de que um texto literário se arvora no desejo de uma criação poética, mas devem adicionar-se, a esta vontade, outros fatores. "According to the general principle of dialogicity, a literary text is not only created by the author's claim or desire to create a poem." (Weigand 2010:257), mas o mesmo constitui, também, uma ferramenta de criação do mistério que transcorre de um romance ou de um conto e que pode transportar o leitor para o imaginário da sua própria criação, para a curiosidade que o prende à leitura, quando expõe as emoções e deixa a incerteza do porvir. Através de uma interação emocional plasmada no diálogo, criam-se ambiências, atmosferas, evocam-se sentimentos. "Dialogue is a tool you can use to create your story's mood. (…)In a romance, we're looking for that warm, fuzzy dialogue that budding love brings. (…) When characters are interacting, they're exchanging feelings." (Kempton 2004:7)

Não é tarefa fácil para o escritor escolher as palavras e a forma como interagem, os sons que transportam sentimentos que delas sobressaem. A seleção dos vocábulos é fundamental para a concretização de uma obra, que se pretende apelativa e transmissora de uma mensagem pensada, tendo em conta que, num diálogo, a verosimilhança com a realidade deve ser exímea e fazer sentido numa ótica de audição, porque "You can't write convincing, compelling dialogue in fiction unless you like to listen." (Chiarella, 1998:5). Por conseguinte, a escolha das palavras, segundo Chiarella, é fundamental para que um diálogo cumpra uma das suas importantes funções que se consubstancia em se destinar a ser ouvido e interpretado. O estudo sobre a importância do discurso direto no romance pretende, também, constatar que cada pedaço de diálogo deve premiar uma sequência lógica dos acontecimentos, principalmente no que respeita ao protagonista e a quem se lhe opõe ou com ele interage, devendo, de modo similar, contemplar uma atitude confiante da personagem principal, do protagonista, pois é quem move a trama e a faz progredir em direção ao desenlace. Como sublinha Kempton:

> Every scene of dialogue (…) needs to move the story conflict forward. We need to be in a different place at the end of a scene of dialogue than we were at the beginning. (…) Our supporting characters keep reminding our protagonist of his goal, of where he's headed on the Hero's Journey. This is dialogue that does not stand still but moves the story forward with each scene. (Kempton, 2004:8)

O diálogo facilita a preferência do leitor por uma ou outra personagem, através da sua interação com as outras personagens, da expressão das suas emoções, do seu caráter. O escritor, através do comportamento e das atitudes das suas personagens, evoca os sentimentos negativos ou positivos que lhes imprime, pois, "Through dialogue, we decide if we like someone or not. This is also how our readers decide if they like our characters." (*op.cit*:5). Importa realçar, ainda que o ritmo impresso aos diálogos capta ou ausenta o leitor, surpreende-o ou desilude-o, proporcionando-lhe uma escolha sustentada na *performance* da personagem, quer sejam figuras públicas ou privadas, interessando, particularmente a forma como o escritor as insinua ao leitor. "Private lives are as important as public lives when it comes to the rhythms of dialogue. (…) Listen until you are surprised. (…) Then you have to select. Then you have to pick and choose." (Chiarella, 1998:16).

Numa outra ótica, o discurso direto, o diálogo, na literatura, sugere uma conversa direta, em tempo real que sugestiona o leitor a 'ouvir' esse diálogo de uma forma única e pessoal. A este propósito, significativos são os esclarecimentos de Kempton, no que respeita ao ritmo e à escolha das palavras: "Dialogue is definitely a fiction element that pops everything up and out. When characters are talking, whispering, shouting, hissing, grumbling, sneering, or moaning, the reader is listening." (Kempton, 2004:14)

De uma forma única, através do diálogo, o autor desvenda o mundo e apresenta-o em toda a sua intersubjetividade, evidenciando a vitória do querer em detrimento de comportamentos impostos pelas regras sociais, fazendo prevalecer o direito à individualidade. A crítica filosófica de Max Scheler, segundo as palavras de Michael Barber, em *Guardian Dialogue: Max Scheler's Phenomenology, Sociology of Knowledge and Philosophy of Love*, "(…) confronts the modern Western *Weltanschauung* at its foundation, namely its tendencies to denude the world of its own structure of being and value and to substitute an order imposed by will." (Barber, 1993:107) Em nossa opinião, assim acontece com o diálogo, na obra literária. Com o uso do discurso direto, o escritor expõe ao leitor as personagens, que, através

deste recurso literário, se 'mostram' na sua mais límpida essência. As suas palavras 'denunciam-nas' e identificam-nas na sua individualidade, do mesmo modo que expressam a cultura do meio que as molda, do grupo social que as enforma e, ainda privilegiam o querer em detrimento da ordem estabelecida.

No que concerne a literatura para crianças, por tudo o que foi referido anteriormente, o recurso frequente ao diálogo, ao discurso direto, imprime à narrativa um ritmo apelativo que prende os jovens leitores. O discurso direto, enquanto ferramenta privilegiada desta categoria literária, privilegia uma interação ativa, de ritmo intenso que se assemelha ao discurso infantil, curto, claro, espontâneo, direto, verdadeiro, objetivo. Embora a criança receba dos progenitores toda a formação inicial que contribui para a sua modelação enquanto cidadão e indivíduo, cabe-lhe o singular papel de percorrer a caminhada para a sua individualidade e independência, enquanto pessoa. Conquanto interiorize os princípios e os valores transmitidos pelos pais, a criança, cedo se afirma por si, evidenciando, através da sua linguagem própria, pedaços de uma identidade que se vai formando, desde logo, e fá-lo com rapidez e sem dificuldade maior. Philip Rott, na obra intitulada, *Child Directed-Speech*,

> Anyone who has seen and heard a child speak his/her first words and who has noticed how much language determines the progress of a child in becoming independent of his/her parents and in mastering interaction with others must have wondered why it is that children can fulfill such an obviously complex task in such a surprisingly little time with seemingly little effort. (Rott s.d.:1)

O mundo da criança é, por conseguinte, um espaço de verdade, espontaneidade, de objetivos claros e quase imediatos, de experiências vividas num tempo de aprendizagem curto e de transição para a vida adulta. Assim sendo, a literatura para crianças, ao fixar-se no quotidiano onde intervém, deve procurar expressar um mundo que o leitor infantil e juvenil possa entender, para que a obra possa ser compreendida e possa constituir fonte de aprendizagem, de prazer e de entretenimento.

Ao debruçarmo-nos sobre *Madame Doubtdfire* constatámos identificar-se com um espaço e um tempo histórico e sociocultural evocativo das problemáticas da família, nos anos 1980, perpassando, pelas obras de Anne Fine, famílias em quotidianos diversificados, nos quais as crianças e os jovens atuam de modo similar aos seus pares na vida real, situando-se num tempo histórico, que o tempo diegético agiliza e condensa. Nos seus romances

proliferam diálogos curtos, claros, acertivos, que contribuem para uma sequencialidade lógica da ação e para o desenlace do enredo.

No caso concreto de *Madame Doubtfire*, o uso frequente do discurso direto está, ainda marcado pela intersubjetividade, na medida em que cada interveniente nos seus diálogos, mostra a sua identidade ou o percurso para a sua descoberta, integrado num conjunto de ideias individuais, decorrentes de uma opinião mais global, que o influencia. Apesar desta constatação, o protagonista, Daniel, mostra-se genuíno, evidenciando uma natureza inquieta não impeditiva de uma noção de responsabilidade que as suas atitudes, por vezes pouco ortodoxas, reveladas por uma ironia folgazã que as suas palavras soltam, nem sempre deixam desvendar, conforme se pode constatar na passagem seguinte:

> 'I was a very *good* father. I made sure she remembered her vitamin tablets when she was pregnant. I fed her good,(…). I did all the heavy shopping,(…). And whenever she lost her nerve and said that the last thing in the world she wanted was a baby, I promised to take you to the nearest orphanage the moment you were born, and leave you on the doorstep in a box. What man could do more? Then, after each of you was born, I did my best. I fetched you, carried you, bathed you, changed your nappies, diced your food, pinned teething rusks on your woolies, pushed your prams…' (Fine, 1995:34-35)
> (…)
> 'Here comes your mother, home from running the Empire.' (…) 'Running the *Empire*?' She queried from the hall. 'Sorry, dear,' called Madame Doubtfire. 'I meant the Emporium. I often mix up those two words.'(*op.cit*.,85);

No caso da personagem Miranda, dos diálogos em que interage, sobressai uma insegurança camuflada pela expressão verbal de uma raiva incontida e espontânea, à semelhança do marido, em consequência da situação familiar de rutura criada pelo divórcio e suas causas, transcorrendo dos excertos do romance, a seguir citados, uma fúria latente dissimulada que explode mais adiante, estabelecendo regras que considera de direito ditar.

'What you have done is unforgivable. *Unforgiveble!* I won't forgive you for it, *ever*!'" (*op.cit*.,158);

(…)'I *will* not have you speak to the children about me like this in my own house!'" (*op.cit*.,159).

Interessa ressalvar que dos excertos dos diálogos entre os dois progenitores, citados, sobressaem frases curtas, diretas e objetivas, concomitantes com as características do discurso direto, referidas no início deste subcapítulo, atingindo o outro interlocutor numa espontaneidade desveladora de duas naturezas irascíveis, acirradas por uma interação comunicacional disfuncional fraturante do equilíbrio relacional que se espera de dois adultos, demonstrando a importância da revelação do ato comunicativo que o uso do discurso direto na obra literária, assegura, segundo Reni Ernst.

No âmbito da relação do protagonista com os filhos, cujos diálogos proliferam pela narrativa com maior frequência, o protagonista revela, sem contenção, sentimentos em relação a Miranda, deixando os filhos inquietos, levando-os a tomar uma atitude reguladora dos excessos de Daniel, numa identificação com a alteração dos papéis dos membros da família, na década de 1980, enunciada no Capítulo III, conforme se verifica nas seguintes citações: "'Oh, do stop being so silly!' Lydia scolded her father impatiently." (*op.cit*.,7); "'Dead! Really! For God's sake!'"(*op.cit*.,9); "'Haven't you even *shopped*?'" (*op.cit*.,70).

A força comunicativa que Anne Fine imprime aos diálogos é incisiva e contundente como se pode constatar nas citações anteriores viabilizando a idéia de que a escritora prioriza o ato comunicativo para, através dele, apresentar ao leitor, as suas personagens identificadas em personalidades individuais e identitárias. As falas dos intervenientes expressas em discurso direto apelam à atenção do leitor que percorre avidamente o texto diegético, augurando por novas etapas da história. O discurso direto em *Madame Doubtfire* é versátil, as personagens constroem o enredo ao redor do protagonista, dialogando com ele, expressam opiniões, pontos de vista, a visão da sociedade que integram, num tempo e num espaço próprios. A este propósito interessa acrescentar que Daniel, Miranda, os filhos de ambos, exprimem emoções e sentimentos, transmitindo ao leitor a natureza do ser humano em toda a sua dimensão paradoxal.

A frequência com que Anne Fine utiliza o discurso direto e relega o narrador para uma muito menor intervenção, claramente direciona a sua ficção para um público que vivencia um

mundo próprio, onde a objetividade, a clareza, a verdade dos factos é uma evidência e, por conseguinte, a obra encontra em públicos infantis e juvenis o seu lugar de preferência, como já referimos. À semelhança do mundo em que vivemos, o romance representa o cidadão comum no seu labor diário, de forma harmoniosa e consistente, destacando as suas emoções, sentimentos, vontades, contrariedades, imagens de uma época, ficcionadas pela palavra escrita, sempre convocadas a escutar o outro, a compreendê-lo, a agir e a reagir. A sensação de individualidade e de liberdade que sobressai das personagens toca o leitor que, através da interação, pelo diálogo, pode observar e transcodificar o mundo que as integra, com a verdade e a honestidade que essas personagens veiculam.

O diálogo, na obra literária, constitui uma ferramenta indispensável do ato criativo da autora, na medida em que, através deste recurso literário, transporta os leitores de todas as idades, nomeadamente os leitores mais jovens, para o imaginário da ficção para crianças, para o mistério de uma história que se conta, criando uma interação emocional de atmosferas que invocam sentimentos e emoções.

Consideramos, a propósito do recurso ao discurso direto, que Anne Fine soube escolher um recurso dinâmico, de ritmo intenso, consubstanciando em palavras enérgicas, frases curtas e incisivas, sinais de pontuação como o ponto de exclamação e de interrogação que clamam por surpresa, estupefação ou resposta, deixando o leitor suspenso e ansioso pela situação seguinte.

Através do discurso direto, Anne Fine desvenda a sociedade a que se reporta a história narrada, deixando claro o direito à individualidade e à identidade, de uma forma natural e autêntica, deixando à sociedade e à educação uma ferramenta, sobre a qual se pode refletir sobre o indivíduo, a natureza humana, a sociedade e a família das últimas décadas do século passado.

A obra em análise remete-nos para outras autoras inglesas, nomeadamente Jane Austen, cuja obra, é reconhecida internacionalmente e, também, foi transposta para o cinema. Em seguida apresentamos a constatação, breve, de algumas similitudes, principalmente no que respeita a escolha de um recurso literário como o discurso direto. Fine e Austen são duas escritoras que, em tempos históricos que permeiam um século, nos deixam visões das sociedades, das famílias e dos seres humanos do seu tempo de uma forma irrepetível, plena do seu olhar perspicaz, inteligente e opinativo. Tanto Austen, como Anne Fine exprimem, respetivamente, em *Pride and Prejudice* e *Madame Doubtfire*, uma conceção dos tempos das

suas próprias vivências, fazendo emergir nas suas narrativas, as contradições de épocas em mudança, nas quais a mulher se confronta com a tradição e a transformação e o homem se questiona sobre o que pretende vivenciar. Não há dúvida de que a literatura de autoras do sexo feminino, apesar de ser considerada, por muito tempo e em vários setores da cultura, como criação menor, soube impor-se e fazer vingar uma qualidade reconhecida.

Embora *Pride and Prejudice* não se destine especificamente a leitores mais jovens e faça as delícias de um público feminino romântico e sonhador, nesta obra, Austen, recorre ao discurso direto de tal forma que, através das conversas da protagonista, se revela a sua personalidade e mentalidade. Austen coloca Elizabeth Bennet no centro da ação, atribuindo-lhe a responsabilidade de sequenciar a ação de um enredo, cuja simplicidade aparente, apresenta um percurso de aprendizagem da protagonista que é revelador da mentalidade e da cultura de uma época em transformação, à semelhança do protagonista do sexo masculino, Daniel Hilliard, em *Madame Doubtfire*. Ambos detêm uma vontade forte, usam a ironia, são contundentes em ações cruciais, tomam posição, mesmo que isso contrarie o que se entende por comportamento social correto. Reni Ernst, em *The Presentation of Speech and Thought in Jane Austen's "Pride and Prejudice and in Joe Wright's Film Adaptation*, a propósito da obra de Austen, afirma que, "The mental process of characters, especially of the heroine, Elizabeth Bennet, is a crucial element of the novel (…). DT is used to shape the story in both structure and meaning. (Ernst, 2007:15), o mesmo se verificando com Daniel que, de igual modo constitui um elemento crucial do romance que protagoniza.

Fica, ainda, evidente a relação que pode estabelecer-se entre as duas obras, pelo facto de, em ambas, a história se basear em relações familiares e sociais, nos constrangimentos e equívocos dos intervenientes em interação direta (diálogos), mas também, nas emoções, sentimentos, contradições que exprimem. A propósito da análise de *Pride and Prejudice*, Ernst refere que: "(…) in the direct form, the reason being that the story is based on the relationships between people. Especially dialogue scenes are most suitable to demonstrate the vividness and originality of speech acts." (*Ibidem*), o que acontece, também, em *Madame Doubtfire* como se pode verificar pelas citações apresentadas anteriormente. A escolha das palavras contidas nas falas do discurso direto, durante os atos de conversação, é clara e óbvia para o leitor. Anne Fine apresenta sequências conversacionais verosímeis, em tudo semelhantes a uma conversa real, o que vai ao encontro das afirmações de Ernst no que respeita *Pride and Prejudice*. "Proper interpretation then depends on the typographical

convention of beginning a new line for each new 'turn' in the exchange. Thus, the identification of who is talking is obvious to the reader." (*op.cit*.,16)

A ironia presente, respetivamente, nas falas de Elizabeth e de Daniel evocam a intemporalidade da criação literária que, em dois séculos diferentes, exibe a qualidade e o olhar arguto das duas autoras em relação às épocas a que as respetivas obras se reportam, apesar de o "(…) DS is to characterize the people in the novel and less for the purpose of conveying irony." (*op.cit*.,17). Constamos que, também no romance de Fine o uso do discurso direto se centra muito mais na caracterização das personagens do que na evidência da ironia das suas falas. No entanto, a ironia tem, nas referidas obras, um lugar de destaque. Tanto numa como noutra obra, as duas situações verificam-se. A interação que as personagens estabelecem, enquanto dialogam, revela muito mais do seu caráter do que quando o narrador intervém, no caso de *Madame Doubtfire*. Em relação à mesma questão, Ernst evidencia circunstâncias similares em *Pride and Prejudice*, afirmando que:

> (…) the more interesting and subtle features of persons are disclosed when they interact with other characters. The impression the reader gets about a person is based on the direct expressions, the subjective opinion of the person talking. Due to the fact that a considerable part of the narrative, if not told by the narrator himself, is directed through Elizabeth's perspective, the reader is forced to see the other characters from her point of view. (*Ibidem*)

Numa outra perspetiva, podemos estabelecer, também, alguma relação entre *Pride and Prejudice* e *Madame Doubtfire*, no que respeita a tentativa de compreensão de uma personagem em relação a outra. No caso concreto de Mr. Bennet, Ernst observa que, "The reader could assume that he doesn't want to understand his wife to uncover her incoherence of what she was saying." (*Ibidem*) As suas falas em relação à tomada de decisão de Elizabeth para casar, segundo Ernst, revelam que Mr. Bennet desistira de compreender a incoerência das atitudes da mulher e não pretendia impedir a decisão de Elizabeth. No romance de Anne Fine, Daniel, também não procura compreender as atitudes de Miranda, mas resolver os seus problemas pessoais, focado na conquista de uma maior aproximação aos filhos.

À semelhança de *Pride and Prejudice* em que, "(…) the narrator (…) usually lacks in knowledge about the thoughts and feelings of characters (…). There is a great emphasis on the speeches (…) of the main characters."(*op.cit*:21), na obra de Anne Fine reconhece-se uma

escolha equivalente. O narrador de Fine não evidencia conhecimento dos pensamentos e sentimentos das personagens que são revelados, sobretudo por elas próprias, enquanto dialogam.

Através, das personagens, sobretudo, do protagonista, num sentido similar ao pensamento barthesiano, que não se concebe a narrativa sem a entidade que é a personagem, destacamos a importância do papel do protagonista que, em recorrentes situações de comunicação direta, que diálogos interativos asseguram, Anne Fine transmite ao leitor uma imagem do seu tempo, da família em rutura, dos problemas e das contradições que decorrem de situações de conflitualidade. Do mesmo modo, evidencia as transformações que se operam na sociedade, na família, no indivíduo, na condição da mulher e do homem da época. Uma obra com estas características dialógicas propicia adaptações ao cinema, ao que sabemos materializada na obra cinematográfica de título semelhante, mas não homónimo.

Torna-se pertinente evidenciar que os novos lares construídos constituem o palco, a esfera espacial escolhida pela escritora para o desenrolar da ação, decorrendo a narrativa literária, sobretudo em casa de Miranda, embora 'viajemos' para o novo 'lar' de Daniel para constatar uma transformação progressiva denunciadora da sua metamorfose. Desta forma, Fine parece conseguir condensar o tempo, remetendo-nos para uma característica semelhante da obra cinematográfica.

Durante o percurso da ação, momentos do quotidiano atribulados ou apaziguados de uma família que se procura reorganizar, são identificados através de diálogos frequentes entre as personagens intervenientes na ação, salientando diversas funções inerentes a este recurso literário, nomeadamente o auxílio que o discurso direto presta na construção da *plot*, ou revelando a personalidade e o caráter as personagens de diferentes modos de expressão verbal, segundo a opinião de Anne Betten, o que se verifica na obra em estudo. O romance encerra tal como iniciou, narrando mais um pedaço do quotidiano familiar:

> *There are no quarrels in the families who live beside Looking Glass River…*
> He didn't need to read it to keep going. He knew the whole story off the heart. He raised his eyes for a moment, and saw his two elder children grinning at one another.
> His youngest child just squeezed his hand. (*op.cit*., 181)

Através do excerto, retirado do romance em análise, descortina-se o encerramento de um percurso de transformação conseguido, sobretudo desvelado pelas falas diretas do protagonista em interação relacional, que revelam uma capacidade de representação da natureza humana, ao leitor, tal como preconiza Edda Weigand.

4.1.2 – O Filme de Chris Columbus

Para além de um convite à recriação da narrativa literária, Anne Fine convoca à transtextualidade de linguagens como as que assistem à adaptação cinematográfica a partir de obras literárias como é o caso da obra da escritora, em estudo, *Madame Doubtfire*, neste trabalho. Analisando de modo atento as incidências temáticas da autora, constatamos que as mesmas podem apelar ao 'olhar' do espectador e a partilhar a aventura da sua criatividade, como se verifica na obra cinematográfica produzida por Chris Columbus, em 1993.

Classificada como comédia, a referida obra intitulada *Mrs. Doubtfire*, com a duração de 125 minutos, remete, à semelhança da obra literária, para a problemática do divórcio e suas consequências no seio de uma família nuclear e tradicional americana de classe média. A proibição da continuação do contacto permanente com os três filhos do casal (Natty/Natalie, Christopher e Lydia), em consequência de decisões do tribunal, desencadeia no pai, Daniel Hilliard, uma enorme revolta que o conduz a uma solução bizarra: um disfarce bem conseguido que lhe permite, durante algum tempo, retomar o contacto diário com os filhos. Nesta fase da narrativa fílmica, encontramos um paralelismo com a obra literária que lhe deu origem, sustentado na metamorfose de Daniel Hilliard, da qual emerge Mrs. Euphegenia Doubtfire, a *nanny*.

À semelhança do romance, a obra cinematográfica alonga-se em figurações de peripécias que desvendam a natureza desinquieta do protagonista, causando o riso no espectador, contudo a descoberta do disfarce acorda Mr. Hilliard para a realidade, pelo que se redime, modifica o comportamento, cresce em responsabilidade, tornando-se, finalmente, adulto nos parâmetros do *establishment*. Por conseguinte, Daniel abandona uma atitude sonhadora inconsequente e irresponsável e grangeia a simpatia dos filhos, de Miranda e do público (apenas no caso da obra cinematográfica), através da representação de uma personagem, caracterizada à semelhança de Mrs. Doubtfire, mas muito mais tranquila e

amadurecida, que protagoniza um monólogo televisivo de aconselhamento familiar. O argumento de autoria de Anne Fine, Randi Mayen Singer e Leslie Dixon conflui no desempenho ímpar de Robin Williams, no papel principal de Daniel Hilliard. A banda sonora e a cinematografia, de Marvin Hamlish e de John Balley, respetivamente, acrescentam a esta obra uma qualidade que a Paramount Pictures não negligencia. A ação decorre num meio urbano americano, entre os finais da década de 1980 e princípios da década de 1990, constituindo-se em alternativa à obra literária de origem britânica. A representação da realidade, na obra literária, decorre em espaço de características igualmente urbanas, algures no Reino Unido, na mesma década, acenta nos mesmos pressupostos, mas encerra algumas diferenças de percurso e conclusão, designadamente o facto de o filme decorrer nos Estados Unidos.

O realizador, produtor e argumentista americano Chris Columbus[107] imprime aos seus trabalhos, com destaque para *Mrs. Doubtfire*, "His no-nonsence style (…) providing straightforward plots that often fail to satisfy the more mature observer." (Allon, 2002:96). Sublinhamos as palavras de Yoram Allon, em *Contemporary North American Film Directors – A Wallflower Critical Guide*, por considerarmos coincidirem com a nossa opinião e destacarem uma das suas características enquanto realizador. Apesar da afirmação citada, o referido autor considera que Chris Columbus se repete em *Home Alone 2*, não imprimindo à arte fílmica a criatividade que lhe deve assistir ao evocar as 'distrações' e peripécias de uma família suburbana de classe média. Nas suas palavras, "*Home Alone 2: Lost in New York* (1992), however, holds few revelations, being nothing more than a replay of the original, trading the suburban family home for a metropolitan hotel. (*op.cit*.,97). Do mesmo modo, ainda segundo a opinião de Allon, ao realizar *Mrs. Doubtfire* Columbus imita quase plagiando, realizadores como Sydney Pollack, no filme *Tootsie* (1982), sendo o filme em análise, realizado em 1993, considerado por Allon, "An obvious *Tootsie* (1982) clone." (*Ibidem*) Em nossa opinião, apesar de constatarmos a similitude de abordagem de *Mrs. Doubtfire*, em relação a *Tootsie*, consideramos que, na sua observação, Allon não teve em conta que Columbus se inspirou e baseou o seu filme na obra homónima de Anne Fine e que

[107] Este realizador é responsável por inúmeros filmes, dos quais se salientam : *Gremlins*, em 1984, *Home Alone* (1990), *Home Alone 2 – Lost in NewYork* (1992), *Mrs. Doubtfire* (1993), a série *Harry Potter*, *Night at the Museum: Battle of the Smithsonian* (2009), tendo recebido prémios e algumas nomeações para melhor filme, melhor argumento, melhor realizador, desde o início da sua carreira, o que lhe imprime a credibilidade de um realizador conceituado.

soube interpretar o romance da autora, transpondo para o filme uma mensagem análoga, numa linguagem cinematográfica que decorre da transcodificação da narrativa literária, imprimindo-lhe uma dinâmica de ação que remete o espectador para o texto original. Em resultado de um processo de adaptação conseguido, Chris Columbus demonstra ter recriado a obra de Fine, não a desvirtuando da sua essência, mas imprimindo-lhe a subjetividade criativa que o identifica. Todavia, Allon reconhece o extraordinário trabalho de Columbus, em *Harry Potter*[108] *and the Sorcerer's Stone*, afirmando que, "Columbus owned the priviledged job of bringing that most famous of schoolboy wizards to the life in *Harry Potter and the Sorcerer's Stone* (2001)." (*Ibidem*), o que nos leva a evidenciar a sua qualidade enquanto realizador.

De *Home Alone* a *Night at the Museum*, passando por *Harry Potter* e *Mrs. Doubtfire* as obras do cineasta inserem-se, sobretudo, na temática do *Hollywood Family Film*, evocando a importância da solidariedade e da amizade, da sobreposição do bem sobre o mal, em abordagens que remetem para o público infantil e juvenil, para a problemática da família, para a fantasia do sonho e dos contos de fadas, de uma forma, por vezes, hilariante que toca as 'aventuras' das famílias reais. Salientamos, ainda a opinião de Betty Tucker, em *Susan Sarandon: A True Maverick*, a propósito do trabalho do realizador em análise, na afirmação de que, "Director Chris Columbus (*Home Alone, Mrs. Doubtfire*) expertly adds bite and heart to rich texture, making it about the humanity of people with all the laugh and tears of real families." (Tucker, 2004:121) A vasta experiência de Chris Columbus no domínio da cinematografia para crianças e jovens, elegem-no como uma das figuras mais relevantes do cinema da atualidade, não nos surpreendendo a sua escolha de *Madame Doubtfire* para adaptação para cinema.

4.1.2.1 A Busca de *The Looking Glass River* na Obra Cinematográfica

O discurso literário suportado numa linguagem do quotidiano, privilegiando o diálogo frequente, por vezes agressivo e categórico, como já foi referido, é facilitador da criação do

[108]A par de Peter Jackson, realizador da série *The Lord of the Rings*, de 2001, 2002 e 2003, baseada na obra literária do filólogo britânico J. R.R Tolkien, criada durante a Segunda Guerra Mundial, Columbus, na série *Harry Potter* de 2001, 2002 e 2004, mostra o confronto de forças antogónicas (bem e mal), à semelhança de Peter Jackson, em quadros de conflito aberto, pejados de uma aura sobrenatural.

guião para o filme homónimo, embora este apresente algumas diferenças em relação à narrativa literária que o inspirou, como procuraremos enunciar. O romance encerra, em parte, a técnica de composição do guião cinematográfico, na medida em que recorre, com frequência, ao discurso direto e imprime a este discurso um ritmo que o confunde com o discurso imagético que a imagem em movimento assegura. Na opinião de Sérgio Sousa, em *Literatura & Cinema – Ensaios, Entrevistas, Bibliografia,* constata-se uma influência mútua entre Cinema e Literatura, como se pode ler: "A sétima arte tem (…) influenciado a técnica compositiva do texto narrativo literário. Isto verifica-se na quantidade, (…) de procedimentos estruturais e formais, inspirados nos modos de narrar do discurso cinematográfico, que a literatura ostenta." (Sousa, 2003:11) Em resultado desta influência, muitas obras literárias são adaptadas para cinema, reconhecendo-se, de igual modo, a situação oposta, embora com menor frequência. A narrativa fílmica de Chris Columbus, em estudo neste subcapítulo, compreende uma adaptação, que mantém a essência da mensagem transmitida pela obra literária, mas que é concretizada pelo poder da imagem em movimento, na qual o protagonista e Miranda se comportam de forma mais moderada e tolerante. Podemos afirmar que se trata de uma adaptação em que não existe uma grande preocupação com o grau de fidelidade, uma vez que o realizador toma a liberdade de alterar o conteúdo de alguns capítulos da narrativa literária, adaptando-os às necessidades da imagem em movimento e ao impacto que pretende causar no espectador. Do mesmo modo, Chris Columbus impreme ao filme as características de uma subjetividade que o torna único, apesar de adaptado, numa relação de 'fascínio mútuo'[109], como afirma Teresa Gonçalves, a propósito do fenómeno da adaptação para cinema e numa aceção de cineasta poeta de Claude Chabrol, pela evidência de uma criação fílmica audaciosa do ser humano, no nosso ponto de vista. A título de exemplo destacamos o penúltimo e o último capítulo do romance, em que a descoberta da mentira e a reconsideração sobre as atitudes dos adultos divergem no romance e no filme homónimo. Na obra literária, a descoberta do disfarce de Daniel decorre de um pormenor, em casa de Miranda e o desfecho da narrativa literária tem lugar no quarto de Natty, com Daniel sentado à beira da cama da filha mais nova, concluindo a leitura de The *Looking Glass River*, na hora de dormir:

[109] Citação de Teresa Gonçalves, Capítulo I.

> ‘Hundreds of people have searched for the Looking Glass River’, read Daniel.
> ‘Its waters are calm and still as glass. Anyone who drinks of its waters feels at peace.
> There are no quarrels in the families who live beside Looking Glass River…’
> (Fine,1995:181)

No filme, Chris Columbus transfere o conteúdo de *The Looking Glass River* para uma realidade ficcional diversa na qual a família Hilliard evidencia ter retomado a paz e a tranquilidade, com Daniel, finalmente a partilhar com Miranda os filhos de ambos, mas realizando-se profissionalmente como ator e colocando ao serviço da comunidade a sua experiência pessoal, a sua aprendizagem e transformação, veiculando, pelo aconselhamento televisivo, a sustentabilidade do amor, da tolerência e do respeito pelo ‘outro’. Uma aura de equilíbrio e de harmonia envolve um final apaziguado de raivas, deixando a emoção e o amor fluir. Não podemos deixar de salientar a materialização da partilha dos filhos pelo pai e pela mãe, numa ambiência de total harmonia e tranquilidade, ficando demonstrado que uma opção desta natureza é possível e realizável.

Torna-se pertinente realçar a travestização de Daniel como forma de representar a figura feminina tradicional e moralista que agrada ao setor social mais conservador e que relembra *Tootsie*, pela semelhança com as características da personagem interpretada por Dustin Hoffmann, no desempenho de um papel análogo. Em ambos os casos, embora por razões diferentes, os protagonistas dos respetivos filmes, usam o disfarce e a impostura, na representação de uma figura feminina por eles criada, para atingirem os seus propósitos. *Mrs. Doubtfire* e *Tootsie*, ‘duas mulheres’ de aspeto conservador, tradicional, plenas de valores e princípios morais, intransigentes na preservação dos hábitos de vida do *mainstream*, portadoras de um código moral exemplar que as aproxima, com sucesso, de objetivos que alcançam, confluem na crítica bem-humorada de um conservadorismo ultrapassado. Todavia, porque a mentira habitualmente não perdura, sendo que a reposição da verdade obdece quase a um de código de honra e, através da verdade se restitui a ordem natural das coisas, bem como se evolui, se rompe e se caminha para novas e diferentes realidades, em ambos os filmes a verdade emerge e afirma-se na assunção de uma identidade oculta.

A obra cinematográfica em estudo, embora menos agressiva do que a obra literária, manifesta-se semelhante na substância, uma vez que ambas consubstanciam a problemática das consequências do divórcio litigioso e as reações, por vezes violentas, que provocam nos

membros do casal, deixando sequelas nos descendentes. A imagem em movimento transporta-nos para a essência do enredo de um romance de origem inglesa, elegendo os Estados Unidos como espaço onde decorre a ação fílmica, situando-se em dois microcosmos, dois novos lares (‘palcos’ onde, sobretudo, decorre a ação), decorrentes da rutura, em decurso, de uma família americana de classe média. O facto de uma obra de origem britânica se adequar a uma transposição para um filme que ficciona uma realidade americana, localizando uma representação similar, fundamenta a existência real de situações familiares semelhantes, o que confere à temática abordada uma universalidade condizente com a transformação da família nuclear e tradicional em curso, nos dois continentes, na época em que cada uma das obras foi, respetivamente, publicada e realizada. Da adaptação de Chris Columbus sobressai a arte da adaptação da obra literária para cinema, na forma como é recriada uma família, num espaço e num país diferente do consolidado na obra literária original.

Da visualização de *Mrs. Doubtfire* sobressaem características espaciais condizentes com um meio urbano de classe média americano. Os espaços interiores (casas dos progenitores, o restaurante, locais de trabalho de Daniel e Miranda, estúdios de gravação, programa de televisão), bem como exteriores (frontarias de habitações, escolas e jardins) são caracteristicamente americanos e correspondem ao espaço urbano de classe média. As personagens principais e as secundárias comportam-se à semelhança dos cidadãos americanos, realçando-se que as situações, as peripécias e os comportamentos não enfermam por falta de rigor no que respeita à sociedade americana que representam, mormente pela facilidade com que se recorre ao consumismo (festa de anos de Christopher), ou pela agilização de um quotidiano efervescente que caracteriza a sociedade americana (Daniel desdobrando-se em governanta, cozinheira, ama, dona de casa, pai, profissional de entretenimento ou noutra situação que lhe assegura a sobrevivência). Uma aparente maior ingenuidade comportamental imprime-lhe uma enorme verosimilhança com a realidade social de uma classe média americana, sobretudo, impregnada dos valores da tradição puritana consubstanciada na pureza de pensamento e na verdade, no chamamento aos desígnios da parentalidade, por vezes esquecida pelos sonhos e devaneios que buscam a realização pessoal irresponsável e egoísta e, ainda, nos valores da civilização ocidental que devem nortear a vida dos cidadãos, de novo apontando para a realidade da época. A descoberta de um segredo, (Mrs. Doubtfire era um homem e esse homem era o pai) e a cumplicidade entre pai e filhos que se gera a partir daí, no filme, constituem a evidência de uma relação pai/filhos suportada,

sobretudo no diálogo e numa certa conivência, baseada em regras, na tolerância e na harmonia que deve estar presente no quotidiano da vida familiar, suporte da democracia, numa assertiva representação do ideário comportamental americano da família, porém nem sempre adotado e preservado, salientando-se, por oposição, as tentativas de Reagan para repor a liderança masculina no seio da família, nos anos 1980, situação comentada no Capítulo III deste trabalho.

Num outro sentido, importa referir uma analogia que remete para o aprisionamento da vontade que se plasma na gaiola de Hetty, na obra literária, que é substituída, na obra fílmica, pela gaiola de um pássaro de banda desenhada, com a diferença de que, no romance, Hetty sucumbe, no final, a uma vida enclausurada e sem perspetivas de liberdade, numa metáfora ao ser humano incapaz, também ele, de sobreviver se subjugado ou preso. No filme, as peripécias de um pássaro, dentro de uma gaiola, em banda desenhada, sendo capturado por um gato, iniciam a ação. Daniel grava a voz do pássaro cantando um trecho de *El Figaro*, dando início ao genérico do filme. Na obra cinematográfica constata-se a mesma simbologia, que pronuncia, à semelhança do romance, de forma figurada, metamorfoseada, a 'prisão' do quotidiano. Enquanto Hetty sucumbe, quase no final do enredo literário, o início do filme, salienta um espaço plasmado num estúdio de gravação, que se fixa numa cena de um pássaro capturado por um gato que pretende devorá-lo, qual arauto predizendo o futuro de Daniel, cuja criatividade vai, no imediato ser desbaratada, por uma incompatibilidade causadora de rescisão ao vínculo laboral e por um divórcio litigioso.

À semelhança do pássaro que o gato pretende apanhar, Daniel está próximo de ser devorado pelo sistema que lhe impõe comportamentos e lhe restringe a alegria de viver em convivência regular com os filhos. Um diálogo verbalizado entre os técnicos do estúdio e Daniel, reforçado pela alternância de planos curtos, patenteia discordâncias que culminam na renúncia do protagonista que reage negativamente ao ser criticado pelo incumprimento do guião. Queremos destacar que, em nossa opinião, o recurso à alternância de planos curtos pretende evidenciar a subida de intensidade de ritmo do diálogo estabelecido entre as personagens intervenientes, traduz uma função expressiva intensa, faz confluir a ação dos intervenientes num só propósito consubstanciado numa discordância, salientando uma função narrativa em que a ordem da sucessão da ação é fundamental e uma função sintática plasmada num objetivo de continuidade que se desvela em planos sequência que a montagem assegura. O excerto de diálogo que a seguir citamos complementa este quadro visual, em virtude do

fragmento fílmico incluir a expressão verbal na consubstanciação do discurso direto que denuncia a interlocução direta de uma conflitualidade, como podemos constatar:

> Pudgie, don't smoke.
> -What? Let's ask the technicians.
> -Do you think it's morally right to promote smoking to the youth of América?
> - They're biased. That's a mistrial.
> -This session costs the studio thousands.
> If you want to play Gandhi, then do it on somebody else's time.
> Then I've got to do what? I've got to do.
> That's very funny.
> Where the hell are you goin'?
> If you leave, you're not comin' back in.
> I'm not takin' any crap from you, pal.
> Well, in the words of Porky Pig.
> Piss off, Lou.[110]

Este início conturbado da obra cinematográfica expressa, desde logo, uma personagem dificilmente modelável ou submissa, ao mesmo tempo que remete o espectador para o riso de uma situação humorística de *cartoon* com que Chris Columbus presenteia a audiência. À semelhança do pássaro na gaiola, Daniel debate-se contra o aprisionamento da liberdade que a sua identidade reclama. A composição do quadro inicial que suporta o genérico do filme apresenta um estúdio de gravação de som do qual sobressaem imagens de um *cartoon*, de banda desenhada de características *Disney*, em que as imagens personificadas de um gato e de um pássaro numa gaiola, em ação de perseguição e fuga, são coadjuvadas pelo canto de um excerto de ópera, ritmando a ação. A teia de relações que se estabelece conectando o som, a banda desenhada, o ator responsável pelo canto e pelas falas das personagens e os técnicos de gravação, inicia a narração cinematográfica, salientando-se o propósito do realizador em

[110] Fine, Anne, Randi Mayen Singer, Leslie Dixon . "Mrs. Doubtfire Script – Dialogue Transcript Special". Disponível em: <http://www.script-o- rama.com/movie_scripts/m/mrs-doubtfire-script-transcript.html>. Consultado em: 7 de janeiro de 2011.

colocar o espectador perante o humor de uma cena de *cartoon* que, numa aparência inofensiva, exibe um quadro de alguma violência e expõe a negligência de uma mensagem para crianças sustentada no consumo de tabaco. Esta constatação desencadeia uma reação do ator que, desobedecendo ao guião, improvisa uma mensagem educativa e moralizadora, abrindo perpetivas para o desenrolar da ação fílmica.

No seguimento do incidente relatado, a comunicação da renúncia ao cargo, aos filhos: "I quit. For reasons of conscience." (*Ibidem*), deslinda, de imediato, a evidência de uma consciencialização da realidade envolvente que Daniel revela pela recusa em pactuar com o sistema, por considerar errada e perniciosa a imagem do pássaro fumador, que pode influenciar negativamente o recetor incauto. Num outro cenário Chris Columbus apresenta Miranda, mulher de sucesso, no desempenho das suas funções. Um *travelling* lateral, da esquerda para a direita, 'percorre' o espaço interior/escritórios, à semelhança de uma visita em busca de alguém, numa aproximação à personagem (Miranda), revelando a função descritiva do referido recurso cinematográfico. Deste modo, o realizador expõe ao espectador o local de trabalho sofisticado da personagem e detém-se, por fim, em Miranda, radiosa, chegando ao termo do seu propósito e, em simultâneo, inclui o genérico do filme.

Em seguida, o espectador é 'transportado' para a festa de anos de Christopher, onde o protagonista se diverte integrando e incentivando as 'loucuras' dos mais novos, preenchendo a casa e a rua circundante de crianças e de animais, à solta. A mudança de cenário, evidenciado na materialidade do texto fílmico, exibe elementos estéticos, num intenso xadrez de cores, desvelando uma preocupação estética e de significados plasmados numa intensidade narrativa reveladora de um espírito inquieto, criativo, insubordinado, reiteramos, de um protagonista insubmisso às normas. A algazarra e a perturbação causada motivam uma denúncia, sendo o termo dos desacatos imposto pela mulher de Daniel. Este episódio constitui o culminar de uma situação familiar insustentável, na perspetiva de Miranda, que anuncia, desesperada, um propósito de divórcio. "'What the hell is going on around here?' 'Don't get mad, honey. Listen.'" (*Ibidem*) constituem as frases que iniciam uma altercação entre os conjuges, revelando, de imediato, uma total ausência de sintonia entre ambos.

Uma discussão séria, pejada de acusações mútuas, na presença dos filhos, acirra os ânimos (planos de conjunto, planos americanos, planos próximos, *close ups* acompanham o diálogo que encetam. "'It's over!' (…) 'I want a divorce.' 'No. We can't. We're a family. You know? (*Ibidem*), situam a narrativa em duas personagens que se confrontam,

aproximando, progressivamente os rostos reveladores de uma enorme desorientação. Este cenário termina num enquadramento de plano fechado fixo, em plano *over the shoulder*, seguido de um *big close up*[111] de Miranda, que um *freezing*, quase impercétivel, encerra destacando o rosto fixo da personagem quase em lágrimas, destinando-se a criar impacto emocional e um efeito de proximidade intimista no espectador. O casal encerra a cena num diálogo calmo, mas magoado: "'I want the divorce.' (…) 'I am so sorry.'" (*Ibidem*). A partir destes acontecimentos lançam-se as premissas de uma narração fílmica consubstanciada no percurso de um divórcio litigioso. Os planos escolhidos por Chris Columbus, que são múltiplos e variados, atribuem aos momentos da ação, que descrevemos, uma dinâmica assente numa celeridade que evidencia e expõe uma discussão familiar bastante intensa. A causa que, aparentemente, desencadeia o divórcio é anunciada pela sugestão imagética de desregulação centrada nas atitudes do protagonista. Porém, convém sublinhar que a verdadeira causa da crise se prende com a prática quotidiana de uma liderança familiar perpetrada pelo adulto do sexo feminino e negligenciada pelo adulto do género masculino, empenhado em projetos de realização pessoal, mas, sobretudo, adverso ao seguidismo do *establishment*. O realizador retrocede no tempo e inicia a narração num hiato temporal anterior ao tempo da diegese literária, situando-se no durante, enquanto Anne Fine se posiciona no depois, isto é, Chris Columbus percorre o decurso da ação interposta para a aquisição da custódia dos filhos, enquanto a escritora coloca a narrativa num tempo *a posteriori*, depois do divórcio.

A materialização de um plano de panorâmica horizontal/*panning*, da esquerda para a direita, movendo-se sobre o seu eixo, "dando uma visão geral do ambiente" (Comparato 1992:224), apresenta uma cidade, situando a ação no meio urbano, porventura representando o olhar de Daniel, à varanda, em casa do irmão, percorrendo uma metrópole, num ato reflexivo que sugere um sentimento errante de perda e o extravio de um sentido de vida. Um novo plano em picado/*plongée*, seguido de um *moving shot* da direita para a esquerda, situa, em *médium close ups* alternados, Daniel, Miranda e o juíz, numa sessão de tribunal na qual são ditadas as regras normativas das visitas dos filhos, que serão semanais, denunciando uma custódia parental não conseguida. As expressões dos rostos do casal em litígio, em *close up*,

[111] O uso do *big close up* endereçado para o rosto da personagem caracteriza este tipo de plano, que se desvenda, ainda pela aproximação da câmara de filmar ao objeto/rosto da personagem,

aproximando-se do olhar do espectador, sugerem uma sessão de tribunal da vida real de um casal que aguarda por uma decisão judicial. A preferência pelo recurso frequente ao *close up* tem como objetivo denunciar os processos mentais que se espelham no rosto, no olhar e nos gestos da personagem, segundo Arnheim, que se constitui como "sujeito de experiências emocionais", na opinião de Münsterberg, já abordada no Capítulo I.

Interessa salientar que, a velocidade inicial da narrativa cinematográfica, que corresponde à festa de Christopher diminui, evidenciando uma alegria interrompida pela separação que se avizinha. Em novo plano de conjunto revelando uma parte do cenário, mas fazendo sobressair o protagonista e os descendentes, é comunicado ao espectador o afastamento de Daniel do lar conjugal, situação que os filhos lamentam e não compreendem e que fica esclarecido por Daniel: "'We did nothing wrong.'" [112]. Planos alternados, em *close up*, evocam uma despedida emocionalmente forte. Num ritmo paulatino a câmara de filmar detém-se em *close ups* que desvendam uma despedida penosa. Entretanto, o protagonista procura uma solução para a situação criada, esforçando-se por encontrar um emprego, tendo em vista corresponder às exigências do tribunal.

Um contra picado/*contre plongée* vertical localiza o apartamento de Daniel, detendo-se numa janela iluminada, desempenhando uma função de ambientação. Um *travelling* lateral da esquerda para a direita, apresenta um tema em movimento: o 'lar' do protagonista em profunda desordem organizacional. A câmara de filmar conduz o espectador no percurso de um espaço interior, que exibe uma atitude de total desinteresse pela organização e pela limpeza. A desarrumação e as embalagens de comida *take away* em cima da mesa de refeições, constituem o cartão-de-visita de Daniel que, neste ambiente de grande desorganização convive com os filhos em dia de visita. Um *travelling*, em picado, da direita para a esquerda, acompanha a chegada e o estacionamento de um carro vermelho reluzente. O percurso da câmara sugere um sinal de riqueza e de superioridade, apresentando contornos intimidatórios adensados por um apito insistente, anunciador da chegada de Miranda, num

---

[112] Fine, Anne, Randi Mayen Singer, Leslie Dixon . "Mrs. Doubtfire Script – Dialogue Transcript Special". Disponível em: <http://www.script-o- rama.com/movie_scripts/m/mrs-doubtfire-script-transcript.html>. Consultado em: 7 de janeiro de 2011.

aviso de urgência, insinuando a contingência de um contratempo. No sentido de melhor compreendermos a intenção colocada na ação reveladora de conflitualidade, interessa situarmo-nos na fase da narrativa fílmica que, a seguir, procuramos descrever. Convém salientar que a sequência dada aos acontecimentos diverge da narrativa literária pela introdução de pormenores visuais que explicitam a supremacia económica e a arrogância de Miranda, mais contida no filme. A expressão verbal de Daniel: "'You're my God dam kids, too.'" (*Ibidem*) acentua o desagrado do protagonista pela chegada da progenitora. No seguimento da narrativa, a enunciação da intenção de contratar uma empregada doméstica deixa Miranda vulnerável à investida sub-reptícia de Daniel que vislumbra um meio de solucionar o problema do afastamento dos filhos, ludibriando a ex-mulher, pelo telefone, forjando uma '*nanny*' *sui generis*. Em cenários alternados identificativos das respetivas residências, Daniel e Miranda, com recurso a planos frequentes de *close up*, patenteando as reações faciais dos dois intervenientes, em progressivo entendimento, o espectador assiste à contratação da presumível governanta. Os fragmentos narratológicos evidenciados apontam para uma sequencialidade condutora do desenrolar da ação, num encaminhamento para uma nova fase da narrativa que exibe uma solução pouco ortodoxa (privilegiadora de uma travestização) para o problema criado pela decisão do tribunal.

Interessa distinguir a forma como Chris Columbus edifica a travestização de Daniel que, socorrendo-se do irmão, Frank Hilliard, concretiza um plano extravagante, encetando, com este, um diálogo 'persuasivo': "'Make me a woman.'"(*Ibidem*). Com esta atitude Daniel encerra as portas da verdade, recorrendo à impostura, cogitando resolver o problema, dando lugar a uma ilusão. "(…) abrem-se então as portas para o mito, o sonho e a magia." (Repetto, 2011:15). Acreditando ser capaz de uma representação perfeita, Daniel penetra na magia de uma figuração, transformando parte do seu quotidiano numa *performance* de palco, à semelhança do romance homónimo. Chris Columbus coloca o espectador perante o percurso de transfiguração do protagonista aproximando a câmara que, em *close ups* de rosto e planos de detalhe, expõe, de forma progressiva, a metamorfose de Daniel transformando-se em Mrs. Doubtfire. Enquanto isto, a banda sonora do filme insinua-se através de uma canção em *off*, e

ouve-se "What be a lady tonight …"[113], na voz de Frank Sinatra, imprimindo à narrativa fílmica um desejo de subjetivação, na forma como procura acentuar o significado da sucessão de imagens referenciais de metamorfose. Na opinião de Repetto, "A música é um dos fios condutores, senão o principal, que leva o público para o caminho da subjetivação." (*Ibidem*), entendendo-se, nesta perspetiva a escolha deste trecho musical para coadjuvar um cenário de enorme comicidade. A citação de Bruna Repetto, retirada da obra de sua autoria intitulada: *Quando a Música entra em Casa*, justifica as opções de Chris Columbus e a sua preocupação em substituir as palavras da obra adaptada, pela música que, desde os gregos, apresenta uma forte relação com o drama. Em Mrs. Doubtfire reconhece-se uma ligação com a banda sonora que complementa o desejo de subjetivação do realizador, para mais facilmente possuir o "poder de emocionar, de sugerir ou de acentuar o significado das imagens." (*op.cit.*,16) Do mesmo modo, evidencia "o seu enorme poder de comunicação e justifica sua presença, na hora de atrair o público para a história que se deseja contar. Através da música expressam-se sentimentos que não podem ser vistos nem verbalizados, apenas sentidos." (*Ibidem*). A música, no cinema é, com frequência, utilizada para minimizar os medos, os choques, as surpresas, agudizar o *suspense*, embalar o amor, facilitar o sonho, neste caso concreto entendemos a música como forma de sublinhar os propósitos de travestização contidos nas imagens. O cinema sonoro veio alterar o papel da música na obra cinematográfica, tendo contribuido para a supressão de alguns ângulos de câmara e, veio, ainda, limitar, ao espectador, a probabilidade de uma maior imaginação. No entanto, a banda sonora ou os trechos musicais que a integram continuam a ter uma enorme importância na obra fílmica, na medida em que reforçam a carga emotiva da imagem em movimento, levando o espectador a sensações mais intensamente sentidas.

Retomamos a dimensão visual da obra cinematográfica para nos situarmos em planos de detalhe, em contra picado, apresentando, no ecrã, o novo Daniel travestizado, que destacam os sapatos, o vestuário, a pregadeira, os dentes, sequenciando uma amostragem que se inicia pelos pés e vai percorrendo o corpo em *contre plongée* vertical, culminando num produto acabado bem-sucedido: Mrs. Doubtfire. Este cenário hilariante contrasta com o de

---

113 Fine, Anne, Randi Mayen Singer, Leslie Dixon . "Mrs. Doubtfire Script – Dialogue Transcript Special". Disponível em: <http://www.script-o- rama.com/movie_scripts/m/mrs-doubtfire-script-transcript.html>. Consultado em: 7 de janeiro de 2011.

moldagem de rosto, em plano de detalhe, veiculado pelo ecrã de televisão, em casa de Miranda que desencadeia a expressão "Disgusting!"[114] de autoria de Natty, augurando a rejeição de uma impostura que se anuncia. Cenários alternados, mas sequenciais em termos de percurso, a ação narrativa colocam, perante o espectador, uma trama consolidada na aprendizagem de um novo quotidiano de uma família nuclear dividida em duas famílias monoparentais.

Os filhos de Miranda recebem Mrs. Doubtfire com algumas reservas, mas, rapidamente, a nova governanta é bem-sucedida nos cuidados da casa, especializando-se na confeção de refeições, auxiliando na educação das crianças, no aconselhamento a Miranda. Os movimentos das personagens apresentam-se por uma evidenciação plasmada em primeiros planos, planos americanos, de conjunto; as expressões das personagens em *close ups*, a banda sonora acompanha o percurso da ação, os diálogos entre as personagens endereçam para as ocupações do quotidiano da família Hilliard, sugerindo ao espectador as atribulações dos seus membros, figurando as pressões do quotidiano que relegam para serviçais os cuidados e a educação dos filhos, numa clara demonstração de um processo de mudança, apaziguado no desempenho extremoso da 'governanta'. As confidências de Miranda, a surpresa, a estupefação, a raiva catapultam o espectador para as emoções das personagens e criam uma enorme cumplicidade com o público.

Parece-nos importante salientar o recurso a planos de conjunto que delimitam, sobretudo espaços em que decorre a maior parte da ação (casa de Miranda) ou enquadramentos em espaços interiores e exteriores onde tem lugar a interação com outras personagens menores (casa e emprego de Daniel, restaurante, espaço verde de lazer, rua), situando os acontecimentos quotidianos das duas famílias monoparentais.

Chris Columbus aposta, ainda em cenários caricatos e de um extraordinário sentido de humor em que Daniel surge ocultando o rosto com creme pasteleiro, vestindo-se e despindo-se em casa, numa correria irracional, intentando ludibriar a supervisora indigitada pelo tribunal para averiguar do cumprimento das normas impostas ao protagonista. Um *big close up* hilariante do rosto do protagonista empapado em creme sugere as agruras de um mentiroso

---

114 Fine, Anne, Randi Mayen Singer, Leslie Dixon . "Mrs. Doubtfire Script – Dialogue Transcript Special". Disponível em: <http://www.script-o- rama.com/movie_scripts/m/mrs-doubtfire-script-transcript.html>. Consultado em: 7 de janeiro de 2011.

em vertiginosas deambulações para manter uma farsa. O realizador cria, através desta cena, uma expectativa ao espectador, prendendo-o ao ecrã, sugerindo-lhe uma probabilidade plausível da revelação da verdadeira identidade de Mrs. Doubtfire, numa caricaturização em que o insólito toma conta do ecrã proporcionando momentos de entretenimento e alegria esfuziante. Cenas semelhantes de Mrs Doubtfire aspirando a casa de Miranda e dançando em volta do aspirador, ou transformando a vassoura numa guitarra viva, de sons enérgicos simulados pelo dedilhar de cordas e expressões faciais de *performance*, enquanto limpa a casa e ouve música (plano aberto/inteiro), interagindo com o cenário, continuam a provocar o riso e a ridicularizar os excessos de zelo de uma dona de casa tradicional. Este plano apresenta um quadro espacial decorado com o rigor da época a que se reporta a ação fílmica evidenciando a preocupação do realizador em ser fiel ao tempo histórico em que decorre a ação, desta cena sobressaindo, ao mesmo tempo, uma felicidade conseguida, um espírito exuberante e belicoso exibido pela travessura e pela mentira inconsequente.

Por entre peripécias desveladoras de uma criatividade particular do realizador, convém destacar o fogo aceso do fogão queimando o peito simulado de Mrs. Doubtfire que recorre a tampas de panelas para o apagar, sugerindo a natureza efémera da mentira em que o fogo pode ser encarado como possibilidade de uma punição, uma advertência ou enunciador de um percurso de aprendizagem conturbado. De modo similar, as investidas do motorista do autocarro que admira a natureza 'selvagem' e 'saudável', exposta por uma indiscrição/distração de Daniel/Mrs Doubtfire que, ao sentar-se, descobre inadvertidamente as pernas peludas justificam a notoriedade de Columbus.

As escolhas assertivas do realizador não se resumem às referenciadas distinguindo-se ainda, a comicidade revelada pela primeira descoberta do disfarce, protagonizada por um dos filhos, suportada numa surpresa causada pela visualização desprevenida de uma ida à casa de banho. "'Oh, God! (…) Mrs. is half man half woman. (…) She's got everything.' (…) 'Watch your mouth young man!'(…) 'Dead?!'" [115](*Ibidem*) ou uma tentativa de assalto à mala de mão de Daniel/Mrs. Doubtfire, que um *travelling* acompanha, exibindo uma força masculina,

[115] Fine, Anne, Randi Mayen Singer, Leslie Dixon . "Mrs. Doubtfire Script – Dialogue Transcript Special". Disponível em: <http://www.script-o- rama.com/movie_scripts/m/mrs-doubtfire-script-transcript.html>. Consultado em: 7 de janeiro de 2011.

num claro esquecimento da sua 'condição de mulher', descuidando, em simultâneo, a postura de uma senhora madura e frágil.

A par destas situações risíveis, o protagonista vai, progressivamente evidenciando a sua metamorfose que se pauta pela alteração de comportamentos e pela assunção de responsabilidades, conjeturando-se a abertura de um pequeno véu de neblina sobre o futuro, arvorado no princípio da mudança. Porém, é a descoberta abrupta do embuste, num restaurante lotado e em presença de toda a família, em dia de aniversário de Miranda, agilizada pela tentativa de perpetuar a impostura, que o *climax* tem lugar, desencadeando o desmoronar de uma ilusão e a edificação de um novo percurso individual sustentado na verdade. Procurando explicitar o que foi referido, destacamos planos de conjunto, *travellings*, planos próximos, planos de detalhe, *close ups*, *big close ups*, recursos que o realizador utiliza conjeturando a simulação de um 'rodopio' que, à semelhança de Daniel, o espectador é convocado a acompanhar, de forma hilariante, as loucuras vertiginosas em que se envolve para, em simultâneo, manter-se como Mrs. Doubtfire e realizar o sonho consubstanciado na representação. A música, de um ritmo impetuoso, adensa os cenários alucinantes desvelados no ecrã, reforçando a comicidade das peripécias do protagonista. A observação de Daniel procurando estar, em simultâneo em dois lugares próximos, mas diferentes, de alguma forma, compreende e explicita o quotidiano vertiginoso dos cidadãos que, num vaivém alucinante, perdem os 'sabores' da calmaria, desbaratando o prazer da comunicação relacional tranquila, numa ânsia de alcançar repentinamente o mundo.

Columbus figura o ambiente quotidiano stressante dos anos 1980, o que remete para constatações interessantes: o realizador desvela uma visão particular da sociedade americana, fruto da sua experiênia de vida, mas curiosamente, inspira-se num romance inglês para crianças e jovens, para criar/recriar um quotidiano de outro país, o que endereça para um conceito universalizante da problemática da transformação da família, das questões de identidade individual e individuação para a confusão de uma sociedade confrontada com dois mundos: o da tradição (jantar com a ex-família) e o do direito à realização pessoal (jantar com o empregador) numa coabitação de espaço (restaurante) que congrega os dois mundos, o tradicional e a mudança para um mundo novo. Da correria sobressai a confusão e o caos que se gera em consequência da coabitação com os dois 'mundos', mas, ao mesmo tempo, desencadeia a necessidade de fazer uma opção. Essa escolha passa pela reposição da verdade sustentada no amor (Daniel vai, com verdade, construir um novo caminho), sugerindo um

trilho provável que transpõe barreiras e ultrapassa dificuldades. No mesmo cenário, as palavras de duplo sentido ou acutilantes, disfarçadas pelo baixo tom de voz de Mrs. Doubtfire preenchem sonoridades de ironia e de alguma zombaria, imprimindo à narrativa fílmica a subtileza da focalização do realizador na carga humorística e crítica desta ficção. "'You want more than a piece of her heart.'" (*Ibidem*), insinua Daniel/Mrs Doubtfire, sibilando a Stuart, no restaurante, após a oferta de uma pulseira a Miranda.

Numa outra perspetiva, o filme exibe um colorido variado condizente com os estados de espírito, em cenários que perfilam felicidade ou sobranceria, soturnidade e/ou tristeza, em que, por exemplo, uma claridade e brilho do automóvel vermelho de Miranda contrasta com a ambiência pardacenta da sala de audiências aquando da tomada de conhecimento da decisão do juíz. Por sua vez, os tons pastel do vestuário de Mrs. Doubtfire remetem para a 'origem' britânica da governanta, consolidando a ideia de uma personagem de hábitos vitorianos. Os tons claros, as cores 'doces', rosadas e esbranquiçadas, sobretudo em casa de Miranda, evocam tranquilidade, segurança e apontam para o restabelecimento de equilíbrios. Mrs. Doubtfire irradia, também segurança e tranquilidade. As cores pastel do cenário do programa televisivo de Daniel transportam o espectador para um imaginário de estabilidade, ao mesmo tempo que refletem o reencontro de Daniel com o significado da vida e a sua identidade assente na concretização do sonho de ser ator.

O filme remete o público para a esperança na mudança, para a impossibilidade de regressar ao passado, cuja nostalgia se plasma, no final da narrativa, apenas pela imagética de um cenário visual tradicional e ultrapassado que uma avó idosa partilha com os espectadores televisivos e que contrasta com o discurso apelativo à mudança comportamental dirigido ao público, numa clara demonstração de uma caminhada irreversível que aponta para um percurso alternativo, apesar das jornadas pelo deserto que as crises sempre acarretam.

De entre um elevado número de possibilidades de abordagem, é nossa intenção referir, ainda o vestuário das personagens conforme com a época a que se reporta a obra cinematográfica, representada pela roupa larga de Miranda, de Daniel e dos filhos, a camisa vermelha, aos quadrados, caracteriza Daniel enquanto americano de classe média, sem preocupações sociais. O corte de cabelo das personagens, a decoração dos espaços onde decorre a ação, os telefones, a cozinha de Miranda com os eletrodomésticos da época, o automóvel, são objeto de aturada atenção de Columbus, representando a época ficcionada na obra cinemática.

Num destaque para o protagonista que confina diferenças no romance e no filme, evidenciamos um humor agressivo, no romance que, na obra fílmica se reveste de inteligência e talento mais tolerante, mas de similar persistência nas duas obras. A personagem multifacetada que a obra cinematográfica materializa impede o espectador de resistir ao seu fascínio, sobressaindo o prazer de que o recetor disfruta ao visualizar as ações da personagem subvertendo o dever de seriedade pelo qual deveria pautar-se no âmbito do *mainstream*, alvitrando, reiteramos, uma fuga à norma.

A profusão de diálogos salienta um perfil psicológico do protagonista aparentemente pouco profundo no romance, porém revelado com substância após a ida ao teatro com os filhos, enquanto no filme as ações praticadas por Daniel transformado em Mrs. Doubtifire denunciam o espírito criativo e agitado do protagonista, uma enorme capacidade de recriação de situações, um imenso talento e a preciosidade de um espírito eloquente que almeja a felicidade. As suas expressões faciais, o seu olhar terno ou malicioso, vão revelando, pelo ritmo que é impresso à ação, a capacidade criativa e a discernimento da personagem, a facilidade com que soluciona os entraves/contrariedades que se lhe apresentam. Aos diálogos fílmicos verbalizados, o ator acrescenta uma gestualidade intensa e manifestações afetivas, reveladoras da sua expressão corporal. Os atos mais intempestivos encerram uma emotividade forte e uma afetividade genuína e transparente. O sorriso de uma personagem é um juízo intuitivo, uma expressão da emoção e Daniel sorri com frequência, numa demonstração do vigor da felicidade e do prazer sustentado no sentido da vida.

Pensamos que a personagem Daniel possa ter sido, similarmente criada com o propósito de oferecer alguma resistência a uma filosofia de vida incauta e irresponsável, desamparando o dever, verificando-se todavia, que a imagem de fraqueza que possa ter sido veiculada, no início das duas obras em análise, parece-nos ultrapassada no desfecho do romance e mais evidente, no filme. O desafio à irreverência é revelado pelo próprio Daniel ao assumir a travestização. Porém o protagonista não sustenta irresponsabilidade ou fraqueza e apresenta-se como um livre-pensador e um sonhador inteligente, capaz de reverter o seu próprio infortúnio e tirar partido do humor que o caracteriza, numa aceção de Lodge, em *A Consciência e o Romance*, destacada na seguinte citação: "(…) as paródias contribuem imenso para a dinâmica do livro, dão-lhe por assim dizer um certo colorido orquestral." (Lodge, 2009:265), o mesmo se verificando com o filme.

Ainda sobre o protagonista interessa realçar que, no romance, o refúgio na comicidade incisiva, nos momentos de crise, sugestiona uma fuga à realidade, desvelando uma personalidade que perfila reações imediatas e pouco amadurecidas, mas Anne Fine não pormenoriza informações sobre os pensamentos e os sentimentos de Daniel, conduzindo o leitor às suas opiniões e emoções, através dos comportamentos e dos diálogos, o que impede, segundo Lodge, que "(…) o romance se torne excessivamente emocional ou moralista." (*op.cit.*,170). No entanto, a autora não se priva de imprimir emoção a esta obra, de veicular princípios e valores, de despertar o leitor para o mundo à sua volta, verificando-se similitude com esta opção da escritora, na obra cinematográfica.

O recurso às falas 'doces', meigas e quase sensuais de Daniel, (Mrs. Doubtfire termina invariavelmente as frases que dirige a Miranda com a palavra *dear* acentuando intimidade, confidência e lisonja) quando aconselha Miranda, alude a uma imagem conservadora da mulher educada, subserviente e tranquila, em oposição à natureza intrépida do protagonista que revela inclusivé alguma malícia quando sibila inconveniências, ao ouvido de Stuart, insinuações diretas aos seus intuitos (no filme), lembrando a comédia corrosiva de Woody Allen, o que sugere o retardamento da ação, com o objetivo de preparar o espectador para o desfecho: o desmascaramento do embuste e a consequente possibilidade de reparação do erro suportado na mentira a Miranda. No romance a autora não se detém em tais delongas, uma vez que o jantar no restaurante não acontece. A obra literária alude, ainda a algumas características do romance escapista pelo facto de não lidar com o lado mais negro da natureza humana, fugindo ao confronto com as realidades e transpondo para situações risíveis os aspetos menos abonatórios do protagonista, podendo constituir uma forma de terapia, uma vez que a hilaridade ameniza tensões latentes, averiguando-se um similar sentido na obra cinematográfica, demonstrado uma adaptação conseguida.

Um outro aspeto a referir, prende-se com alguma intempestividade inicial que prossegue e se acelera ao longo da narrativa literária, enquanto no filme se visualiza uma situação de aparência tranquila, mas que logo anuncia o princípio de uma tempestade que não parece afetar o protagonista, desenvolvendo-se, similarmente, o ritmo da ação em crescendo, intensificado até ao momento de viragem em que é retomada a tranquilidade e o equilíbrio, na evidência de uma maturidade adquirida pelo protagonista. Parte do fascínio da personagem em destaque reside, no nosso ponto de vista, na capacidade de superar as dificuldades, no humor genuíno, nas emoções fortes que dela transcorrem e lhe dão vida. Pelas razões

expostas, em *Madame Doubtfire*/*Mrs. Doubtfire* é edificado um protagonista inserido numa sociedade em transformação, em que os padrões morais estão alterados, em contraste com uma sociedade tradicional que pressupõe padrões morais homogéneos, numa conjetura em que o humor se destaca, por oposição à personagem Miranda que passa pela construção do mito nostálgico da mulher sonhadora, sugerindo, em simultâneo, uma ideia de declínio e uma sociedade em metamorfose.

Em conclusão, apontamos um final fechado no romance que propicia uma adaptação para cinema, que se apresenta mais afirmativo na obra fílmica, não correspondendo ao final da narrativa literária, como já referimos, confirmando esta conjetura, pela alegação explicativa de um cenário de quarto de dormir, criado por Fine, em que Daniel embala Natty para dormir, lendo-lhe a história de *The Looking Glass River*, transformado, no filme, em palco televisivo onde Daniel permanece travestizado. Em nossa opinião, tanto a opção de Anne Fine como a de Chris Columbus privilegiam a "unidade onírica do filme" (expressão de Aumont) que aponta para a capacidade de sonhar, bem como de realizar o sonho. Dos dois finais transcorre uma mensagem de paz e tolerância subtil, que confina a crença na possibilidade de viver em harmonia por entre lares que se reconstroem após ruturas. O filme termina com a reiteração da solidariedade de Daniel, sem que a visão de Anne Fine seja atraiçoada.

4.1.3 Do Texto ao Filme – Uma Adaptação

As reflexões e olhares apresentados sobre a obra literária e o filme, não ficariam completos sem nos direcionarmos para uma reflexão comparativa sobretudo, para os momentos de viragem, *climax* e momentos finais do romance e da obra cinematográfica. Tendo em conta as palavras de Deborah Cartmell e Imelda Whelehan Cartmell, em *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text*, que referem que, "(…) literacy adaptations are one-way translations from text - especially 'classic'texts – to screen. When we think of a literary adaptation, we tend to think of an adaptation from text to screen." (Cartmell 1999:23), procuramos relacionar algumas abordagens, consideradas significativas, feitas por Fine e Columbus e encontrar pontos de consonância e de dissonância nas respetivas obras em análise.

Antes porém, de nos debruçarmos concretamente sobre os momentos específicos que acabámos de enunciar, intentamos salientar algumas confluências e dissemelhanças de abordagem que, em nosso entender, se prendem com descobertas que consideramos de interesse referir.

Desde logo, verificamos que o romance distingue a situação decorrente de um divórcio litigioso, a conflitualidade e a constatação de transformações incontornáveis que ocorrem algures no Reino Unido, mas que poderiam ter sucedido em qualquer outro lugar, como acontece no filme, cujo decurso se localiza nos Estados Unidos, desvelando-se um mesmo fio condutor nas duas obras.

A priorização da sensibilidade e dos afetos positivos exibe a personagem fundada na aceção de Münsterberg, enquanto "sujeito de experiências emocionais", opinião do autor referida no Capítulo I, sobressaindo Daniel instável e irascível ("'The witch! The selfish, thoughtless, inconsiderate witch!'" (Fine, 1995:9)) e Miranda frágil, romântica e sonhadora numa versão menos radical, na obra cinematográfica que no romance, em que apresenta contornos de maior autoritarismo, violência verbal e conservadorismo, constatações que se podem reconhecer nos excertos do romance a seguir citados:

> 'What *will* people think?'" (*op.cit*:106); "'You're Madame Doubtfire!' (…) 'How *dare* you?' (…) 'How *dare* you deceive me like this, and arrange my own children to deceive me? How *dare* you encourage them to collude with you in lying to me and humiliating me?' (*op.cit*.,155);

O romance ea obra fílmica, embora consideradas duas comédias, parecem revelar alguns traços de tragicomédia, levando ao riso com frequência, mas apresentando, em simultâneo, o sofrimento do protagonista, causado pelo divórcio mas, sobretudo, pela angústia ocasionada pela necessidade de aproximação aos filhos, suprimindo a ausência frequente de "Miranda Hilliard, Managing Director of Hilliard's Lighting Emporium, (…) dressed from top to toe in glossy black and purest white. (…). In her three-inch heels, she was taller than Daniel." (*op.cit*.,37); "'Fed up with waiting in the car!'" (*Ibidem*) A descrição do narrador, com contornos de alguma ironia, reiteramos, insinua uma mulher arrogante e prepotente que "(…) glanced over the shoulder." (*Ibidem*), a quem são dados parcos atributos emocionais, contrastando com o protagonista que se autocaracteriza, revelando uma personalidade afetiva.

Na obra cinematográfica, no início da narração, os dois principais intervenientes adultos, retratam-se mutuamente, porém sem a veemência contida no romance, como se pode verificar pelo excerto do diálogo entre Miranda e Daniel, retirado do *script* que se passa a citar:

> 'Why am I the only one that feels there has to be rules? Why do you always make me out to be the heavy?'
> 'I don't. You do it yourself quite naturally. You set me up every time to be the bad guy.'
> 'Oh, lighten up, will ya?'
> 'You spend too much time with those corporate clones you used to despise.'
> 'I spend too much time with you, Daniel. It's over!'
> 'It's over. Come on, Miranda. We've got problems, but who doesn't? We could work'em out.'
> 'We've been trying to work them out for years.'
> 'Come on, please. Listen. Maybe we need some help, OK? Maybe a family therapist will help us do this together.'
> 'It's too late for that.'
> 'Well, let's take a vacation with the kids, as a family. Get you away from work.'
> 'You're a different person.'
> 'You really are. You're great.'
> 'Our problems would be waiting for us when we got back.We'll move, and hopefully our problems won't follow us.'
> 'Daniel, please don't joke.'
> 'OK.'[116]

Daniel provoca o riso saudável, pela atitude suportada na pureza de caráter e na ingenuidade, na consubstanciação de uma personagem versátil, de ficção crível, criada por Fine e adaptada por Columbus, que se divide em duas personalidades, a real, Daniel e a fictícia, Mrs. Doubtfire, tipicamente enquadradas nos parâmetros da família americana, de meio urbano e de classe média.

---

[116] Fine, Anne, Randi Mayen Singer, Leslie Dixon. "Mrs. Doubtfire Script – Dialogue Transcript Special". Disponível em: <http://www.script-o- rama.com/movie_scripts/m/mrs-doubtfire-script-transcript.html>. Consultado em: 7 de janeiro de 2011.

‘I admire that honesty, Nattie. That's a noble quality. Never lose that. It often disappears with age or entering politics. Look at that face. You remind me of Stuart Little, one of the most honourable creatures in all of literature. Do you know that book, Stuart Little?’

‘(…)’

‘I always put my studies ahead of my athletics. 'm sure you're the sam and you've done all your homework already.’

‘Well, not exactly.’

‘Really? Oh. That's a pity.’ (*Ibidem*)

Mrs. Doubtfire catapulta o espectador para o saudosismo de uma época, em que a família tradicional dos anos 1950 é amplamente satirizada, sugerindo, em simultâneo, a emergência de uma alternativa plausível desvelada por Daniel, em planos alternados de curta duração, profusos de movimento e cor, agilizando a constatação do espectador de uma dinâmica de aprendizagem. Daniel *versus* Mrs. Doubtfire conduz para a dicotomia da mudança *versus* conservadorismo, da irresponsabilidade *versus* responsabilização, numa escala de aprendizagem progressiva subjacente à natureza do ser humano e ao próprio processo de transformação. Tal fenómeno, sendo um aspeto de grande pertinência, liga-se ao paradigma da capacidade de adaptação e ao percurso de aprendizagem permanente que caracterizam o ser humano e ao pensamento de Singly, já apresentado no Capítulo III, que considera que, das imposições da sociedade atual resulta uma vivência individual de educação permanente, logo de transformação e adaptação em sua consequência, porque “o eu deve saber voar”[117].

Das duas obras em análise transcorre, por consequência, a “impressão da realidade” na perspetiva de Tomaim, em que o protagonista não representa o ‘herói’ viril e musculado, nem o anti-herói, incarnação do mal, dos anos 1980, mas o homem comum de Frye, do qual sobressai a afetividade como elemento determinante de mudança, na aceção de Saraceno.

Num reforço à evidenciação do protagonista, em termos formais, importa destacar as exclamações e os pontos de interrogação que prendem o leitor que, ora se surpreende com as personagens, ora se questiona, aguardando pelo que se segue. “Dad! Really!” (Fine, 1995:9); “How dare you!” “Oh, Christ!” (*op.cit*.,37); “Why, dear?” (*op.cit.*,74). No filme homónimo,

[117] Este excerto remete para de Singly, no Capítulo III.

os diálogos são semelhantes, sendo visível uma incidência na representação enérgica do protagonista com vista a desvelar as características belicosas e o seu sentido de humor. Esta opção do realizador, que interessa salientar, encaminha para o pensamento de Teresa Gonçalves, que considera a adaptação de uma obra literária para o cinema, um produto final resultante da capacidade estética do realizador, materializada numa combinação particular operada a vários níveis, visto que da obra de Chris Columbus transcorre uma combinação que, pela opção de uma estética particular, resulta num produto, que é o filme, que, sendo uma adaptação e, portanto, uma nova criação, veicula um ritmo enérgico similar ao da obra que o inspira.

No intuito de continuar a distinguir o protagonista, realçamos a evocação do direito à identidade e ao sentido da vida modelado na resistência à mudança no seio da família, em situações de transição. Muitas famílias americanas das décadas de 1970, 1980 e 1990 confrontaram-se com dilemas como o da família Hilliard, o que nos prova a atenção dos autores em relação a esta problemática.

Intentamos, ainda, salientar que, uma visão intertextual do mundo transcorre da adaptação conseguida, sobressaindo, da obra cinematográfica, uma conceção fundada na obra homónima narrada, consequência da experiência da autora da narrativa literária, que, por sua vez promove uma interpretação em função da leitura e da vivência do realizador e dos demais intervenientes no processo de materialização da obra cinematográfica, que culmina numa nova criação decorrente da visualização interpretativa do filme adaptado. Esta constatação remete para Bakhtin que compreende uma relação intertextual entrecruzada nos conhecimentos socioculturais dos diversos intervenientes, numa ótica de diálogo entre os vários saberes em que o texto literário e o filme se constituem como imitações de outros textos, e, num ato criativo repetido que não reverencia a fidelidade, mas honra a criatividade, materializando em cada texto uma visão particular do mundo e dos homens que um ato comunicativo veicula, porque, tal como afirma Roland Barthes, 'o livro é um mundo', 'a literatura o registo da condição humana' (David Lodge) e o 'cinema pertence ao universo cultural' (Jacques Aumont) que veicula a identificação individual e coletiva em "(…) registros bem conhecidos da identificação e da expressividade." (Aumont, 2011:125), por conseguinte, os filmes são "vistos dentro de um contexto sociocultural" (Turner, 1997:69).

As narrativas em estudo demonstram uma relação de intertextualidade que se estabelece entre a literatura e o cinema, a sociedade e a cultura, à semelhança do que alvitra

Cartmell, em que pelo cinema perpassa uma visão do mundo situada na relação do homem com o universo, segundo Aumont, e a obra literária se constitui como um universo particular, na visão de Barthes, que regista a espécie humana, na opinião de Lodge, o homem e a sua interioridade, bem como a sua relação com o 'outro', em que o sonho e a utopia constituem estímulos conducentes à realização pessoal e à individuação.

Em ambas as obras, romance e filme, a rebeldia opera enquanto força catalisadora de uma sensibilidade mascarada que se rebela contra a voz da autoridade e patenteia uma enorme vontade de vencer. Na obra cinematográfica adaptada a partir do romance de Anne Fine, reconhece-se uma contestação e um desafio ao conservadorismo e à ideologia do *status quo*, constatando-se, em paralelo, a exaltação dos afetos, da sensibilidade, do amor e do respeito entre os membros da família, reconhecendo-se no filme similares objetivos e uma profunda reflexão sobre o amor, do mesmo modo que se expressa o desejo de repartir com o mundo instável uma enorme capacidade de amar.

As duas obras figuram, um quotidiano conturbado agressivo, caótico, intranquilo e em conflito, induzindo a perceção da vida pós-moderna que coloca em risco a prevalência da estrutura familiar nuclear e põe em causa os equilíbrios das relações entre os seus membros com a sociedade e o mundo em redor, sugerindo que os afetos positivos podem ser um caminho para o reequilíbrio da pessoa humana e das suas relações com os outros.

As afinidades que caracterizam as duas obras estão, de modo similar, patentes na subordinação de ambas a um tema nuclear comum: a conflitualidade das relações humanas em ambiência familiar e a importância que ambas atribuem às emoções e aos afetos positivos, por oposição a uma relação pouco harmónica da pessoa humana com o mundo que a rodeia, criando a necessidade de restabelecer equilíbrios perdidos, intentando evidenciar a urgência do restabelecimento da estabilidade.

Após uma breve epítome de aspetos que consideramos relevantes e a destacar, direcionamos a nossa reflexão para alguns momentos significativos da narrativa literária e cinematográfica, no intuito de comparar a escolha de abordagens, tendo em vista descortinar especificidades assinaláveis. Anne Fine e Chris Columbus explicitam uma mensagem semelhante de mudança, num momento de *climax*, que se concretiza pela descoberta abrupta do embuste, que abraça uma rutura que vai desencadear uma transformação suportada na verdade. No romance, a autora desloca a focalização da descoberta da farsa perpetrada por Daniel, para a casa de Miranda. No filme o engasgue de Stuart, provoca um sentimento de

culpa em Daniel ("'I killed the bastard!'")[118] que, ao tentar ser ressarcido da sua irreverência se coloca numa situação pouco invejável de flagrante impostura. A máscara e os óculos caídos desnudam um rosto masculino oculto que reage aos olhares atónitos, encerrando um período ascendente da narrativa cinematográfica: "'What are you looking at? The show is over.'" (*Ibidem*). A *performance*, de facto, termina no restaurante e na 'realidade' ficcionada. O retorno à referência dos incidentes no restaurante, *climax* da ação fílmica, justifica-se, sobretudo pela necessidade de realçar uma constatação que remete para o pensamento beneditino. A preferência do restaurante para concretizar o momento de viragem, na narrativa fílmica sugere o mesmo conceito que elege a mesa como espaço de ato social, de alimentação do corpo e da alma e, portanto de controlo de excessos, mas também enquanto espaço que promove a igualdade social, colocando a governanta à mesma mesa da família a quem serve. O realizador aborda a importância da alimentação também em cenas anteriores sugestionando, do mesmo modo, a presença do pensamento beneditino na obra cinematográfica. A derrota individual de Daniel/Mrs. Doubtfire enquanto cozinheira, a necessidade de aprender a cozinhar para conquistar a sua família e a conquista de Mrs. Doubtfire, nomeadamente através da alimentação evocam este predicado do pensamento de São Bento. Durante as comemorações do aniversário de Miranda, o ato social de estar à mesa fica evidente, tanto no jantar com o empregador, como durante a refeição da família de Miranda. Durante as duas refeições, em simultâneo, Daniel deixa cair a máscara, na revelação de um excesso comportamental que cria um falso equilíbrio que, não sendo sustentável se desmorona. Nesta fase da narrativa, Chris Columbus opta por *close ups*, *big close ups*, planos de detalhe, plano americano e próximo imprimindo ritmo e diversidade, bem como o desencadeamento de emoções, bem como opta por um plano de conjunto para destacar a reação de surpresa dos figurantes, no papel dos clientes do restaurante. Um *close up* centrado no rosto iluminado de Miranda aureolado pelo cabelo negro da personagem e o esfumado de fundo realçam uma expressão de assombro que a boca aberta e os olhos arregalados identificam e reforçam.

Convém sublinhar a opção do realizador em direcionar a narrativa para a assunção da verdade a bem da solução dos problemas e não a impostura que provoca a ilusão, a fuga e o

---

[118] Fine, Anne, Randi Mayen Singer, Leslie Dixon. "Mrs. Doubtfire Script – Dialogue Transcript Special". Disponível em: <http://www.script-o- rama.com/movie_scripts/m/mrs-doubtfire-script-transcript.html>. Consultado em: 7 de janeiro de 2011.

incumprimento de uma caminhada para a mudança que só pode ter sucesso pela verdade. No romance, insinua-se uma perspetiva semelhante, embora a descoberta da mentira tenha lugar em ambiente mais privado: a casa de Miranda, o que lhe provoca, mais uma vez, a ira, seguindo-se uma discussão violenta entre os dois adultos, que o excerto do romance a seguir apresentado comprova:

> 'You're Madame Doubtfire!'
> (…)
> 'How *dare* you?'
> (…)
> 'What you have done is unforgivable. *Unforgivable*! I won't forgive you for it, *ever*! And the children will understand - won't you?'
> (…)
> 'They'll not stop loving me! I am their *mother*!'
> 'And the'll not stop loving me, either! I am their *father*!' (Fine, 1995:155-158-159)

A troca de palavras contundentes entre Daniel e Miranda, após este incidente, é substituída, no filme, por um cenário de silêncio que, a seguir, se materializa na explosão verbal contundente de Miranda: "The whole Time?!"[119], adensada pela expressão dos rostos das personagens, em *close ups* desveladores do seu estado de espírito.

Durante a ação, os respetivos autores vão direcionando as atitudes e os comportamentos das personagens para um desfecho, depois de cada um dos adultos concretizar uma caminhada de aprendizagem que se revela de mudança e de amadurecimento. No romance, Anne Fine expressa essa maturação através de algumas intervenções do narrador, mas, sobretudo, das palavras dos interlocutores dos diálogos, recurso que imprime à obra a subjetividade que a distingue. Das palavras de Miranda sobressai uma sensatez maior e um apreço pelo esforço dispensado na mudança: "'You've done so much! It looks a lot better. I'm sorry if I was rude about your flat, but it had got in such a *state*.' (*op.cit.*,174) Os vocábulos, que emergem das falas de Daniel, expressam a mesma nova realidade "'you're quite right.'" (*Ibidem*).

---

[119]Fine, Anne, Randi Mayen Singer, Leslie Dixon. "Mrs. Doubtfire Script – Dialogue Transcript Special". Disponível em: <http://www.script-o- rama.com/movie_scripts/m/mrs-doubtfire-script-transcript.html>. Consultado em: 7 de janeiro de 2011.

Numa outra perspetiva, debruçamo-nos sobre a análise da filha mais velha do ex-casal que apura uma união conjugal falhada com consequências para os descendentes, muitas vezes considerados objetos sem sentimentos, como se pode constatar na seguinte citação: "'We're born. And we're only things that lasted, aren't we? I mean, the marriage was a failure. A total failure. And you two aren't really even friends any more.'" (*op.cit:*169) Este comportamento, de adulto, de uma jovem como Lydia, sugere ao leitor o amadurecimento repentino das crianças e jovens, patente nos anos a que se reporta a obra literária. A jovem reivindica os seus direitos enquanto ser humano exigindo respeito pela sua existência, censurando as atitudes de adultos egocêntricos. Nas suas palavras: "' It told her[120] I thought I had rights of my *own*, and from now on you two had better start thinking of *mine*.'" (*op.cit:*171). De novo o uso do itálico para evidenciar a ênfase nestas palavras do discurso, reforçar uma intenção, aclarar um significado: a evocação dos direitos das crianças, quantas vezes esquecidos pelos adultos em conflito.

Por fim, uma fase de mudança assumida pelos dois adultos encerra uma serenidade respeitosa e a assunção da necessidade de uma custódia partilhada e consensual, mesmo que implique o desrespeito pelas ordens do tribunal. Os momentos finais das duas obras exibem a tranquilidade de reequilíbrios encontrados, suportados por uma vivência familiar monoparental pacífica e aceite. No romance as falas de Daniel: "'Goodbye, turbans! Farewell, lavender water! Adieu, *Apricot Crême* Foundation! Good riddance to you, Madame Doubtfire! Thank God we'll never meet again!'" (*op.cit.*,165) expressam um lenitivo prazer em retornar à sua verdadeira identidade, e um alívio desculpabilizante que a filha Lydia constata. "Perhaps he felt just a little too guilty." (*op.cit.*,166). No filme, a harmonia revelada no consentimento de Miranda em partilhar os filhos com o pai, mostra um equilíbrio relacional retomado. Um cenário de afetos preenche o final da narrativa literária, figurando a partilha, entre pai e filhos, da leitura de uma narrativa junto da cama de Natty, embalada pelo som das palavras de uma história intitulada, *Looking Glass River* que o pai "(…) didn't need to read it to keep going. He knew the whole story off by heart. He raised his eyes for a moment, and saw his two elder children grinning at one another. His youngest child just squeezed his hand. (*op.cit.*,181)

[120] *Her* – referência a Miranda.

No mesmo sentido, a obra cinematográfica, numa sequência ordenada de planos, que a montagem assegura, surpreende o espectador com Miranda dialogando com Daniel, no estúdio de gravação, comunicando-lhe a decisão de permissão de uma relação mais próxima com os filhos, sem supervisão porque, segundo a personagem, "'The kids need you.'"[121] Um novo plano coloca o espectador perante um cenário já conhecido: Daniel à porta de Miranda, porém retomando uma relação consentida, próxima dos filhos. Um plano em panorâmica mostra a rua, sem fim, por onde desce o automóvel de Daniel com os filhos, vaticinando a liberdade conseguida, sugerindo uma estrada conducente a uma nova etapa dos percursos dos membros desta nova família. Os créditos finais do filme concluem a narrativa cinematográfica.

Tanto o romance, pela leitura do final da história intitulada, *The Looking Glass River*, como o filme, pela apresentação do programa televisivo de Daniel, evocam a indispensabilidade do amor nas relações entre os indivíduos. O leitor e o espectador são levados a tranquilizar tensões que descobrem caminhos para a reposição de emoções positivas e, por conseguinte, a reequilibrar as suas próprias vivências quotidianas, porquanto todo o ser humano busca algures a quietude e a harmonia de *The Looking Glass River*.

Ao contrário da opinião de muitos pensadores, Cartmell afirma que "Like the work of Austin and Shakespeare, Conan Doyle and Fleming, it is through being adapted that Batman has survided." (Cartmell, 1999:197), opinião que corroboramos e que remetemos para a adaptação de *Madame Doubtfire*, pois constatamos que é graças à adaptação, que a obra literária homónima se projeta para o mundo eternizando-se, bem como a sua autora, que o leitor interpreta e o espectador revisita *a posteriori*, facilitando a sobrevivência da criação literária, contrariando o temor de que a obra literária possa deixar de criar expectativas em consequência do impacto que o cinema possa provocar. De igual modo, verificamos, à semelhança de Cartmell, que o estudo da adaptação "(…) does reveal just how 'open' the study of adaptation must become." (*op.cit*:145), o que leva a concluir que da transcodificação do livro para o filme transcorre uma infinidade de opções e uma riqueza que desafia a criação artística consequente da cumplicidade entre literatura e cinema, que pode conduzir à situação

[121] Fine, Anne, Randi Mayen Singer, Leslie Dixon. "Mrs. Doubtfire Script – Dialogue Transcript Special". Disponível em: <http://www.script-o- rama.com/movie_scripts/m/mrs-doubtfire-script-transcript.html>. Consultado em: 7 de janeiro de 2011.

inversa, isto é, à transcodificação do filme para o livro, embora constitua uma opção menos frequente. "Both art forms deal with ideas and the means of representing ideas." (*op.cit*:156)[122], o que faz das obras literária e cinematográfica ícones do sonho da humanidade, da sua criatividade e dos seus anseios enquanto representações de ideias e ideais.

Na confluência com o pensamento de Barthes que afirma que uma análise se consubstancia em releituras e não em modelos, embora a análise fílmica se desvele por novas leituras, justifica-se a ilusão de um estudo exaustivo, razão pela qual privilegiámos os fragmentos que consideramos mais importantes e reveladores.

4.1.4 Um Microcosmo em Conflito, Uma Família em Metamorfose

O romance e o filme em estudo focalizam-se na instituição familiar em crise, nas questões relacionadas com o divórcio e suas consequências, nas acusações mútuas, recreando uma época de crise no mundo ocidental, durante as décadas de 1980 e 1990.

Perante a problemática subjacente a uma sociedade em transformação na qual as famílias encetam uma aprendizagem decorrente da quebra dos laços estruturais que as unem e principiam um percurso relacionado com uma nova realidade incontornável, Anne Fine e Chris Columbus, através, sobretudo, das personagens Daniel e Miranda, dão corpo a duas personagens polémicas e conflituosas que percorrem um trilho de aprendizagem conducente a transformações comportamentais e de escolha que sugerem as problemáticas da família em crise do período histórico ficcionado. Desta forma, retratam e convidam à reflexão sobre o que está implícito em qualquer metamorfose social: a rutura com o *status quo*, a aprendizagem perante o novo, a interação entre o velho e o novo, a adaptação à mudança, a prática da mudança de forma sustentada, a assunção de uma nova etapa/era.

Consideramos interessante o facto de um romance oriundo do Reino Unido, que se debruça sobre a problemática da estrutura familiar em transformação, os conflitos e as ruturas que isso implica, inspirar uma obra cinematográfica americana e adequar-se tão excelentemente à realidade americana, no princípio dos anos de 1990. Naturalmente diferente da ficção registada no romance britânico, entre outras, por razões históricas, sociais ou culturais, embora se verifique semelhança em termos da abordagem da crise da família que

[122] Texto de Sharon Ouditt, integrado em: Cartmell, Deborah e Imelda Whelehan. *Adaptations – From Text to Screen, Screen to Text.* London, New York: Routledge. Taylor & Francis Group, 1999.

atravessa o mundo ocidental. Este exemplo demonstra que a literatura e o cinema são intemporais e transversais, pelo que remetem os leitores ou os espectadores para as problemáticas universais da comunicação, das relações humanas e da crise da família atual.

A narrativa literária e a obra cinematográfica enunciam os factos que encerram o dever de tolerância e do respeito que constituem o caminho para a sobrevivência da família, independentemente da sua estrutura. Fine e Columbus sugerem uma aprendizagem sustentada na compreensão da importância do papel de cada progenitor na educação dos filhos. Os seus percursos, durante a ação, alvitram a afirmação de um não de forma positiva e construtiva, empenhando-se os adultos, pais, Miranda e Daniel, neste caso concreto, na edificação estrutural dos seus educandos enquanto seres humanos, indivíduos e cidadãos. William Ury, em *O Poder de Um Não Positivo Positivo – Como Dizer Não e Mesmo Assim Chegar ao Sim*, esclarece sobre a importância de dizer não, referindo o seguinte: "Aprender a dizer um Não positivo a nós próprios, protegendo com ele os nossos interesses e mostrando ao mesmo tempo respeito e empatia para com a nossa pessoa, pode ser uma ajuda preciosa para melhorarmos como seres humanos." (Ury, 2008*:* 40/41) Por conseguinte, melhorarmos como seres humanos implica uma atitude consciente em relação a nós e aos outros. A aprendizagem da renúncia de uma forma construtiva (não positivo) contribui para melhorarmos como seres humanos. Verificam-se três etapas para o êxito deste processo: preparar o Não positivo; comunicar um Não positivo; concluir o Não positivo transformando a resistência do outro a um resultado positivo, pela conquista de autoconfiança, pois só acreditando em si próprio se pode dizer não ao 'outro', mas um não construtivo, que não ceda às suas exigências, mas contribuia para a aceitação do sim da sua transformação. Vale a pena referirque este processo não constitui tarefa fácil, a necessidade de o concretizar é um facto, porque "A arte do Não positivo (…) pode (…) trazer (…) a melhor de todas as ofertas: a libertação de ser quem verdadeiramente somos e de fazermos aquilo que verdadeiramente estamos aqui para fazer." (*op.cit*.,42)

De *Madame Doubtfire*/*Mrs. Doubtfire* pode tirar-se a ilação de um trajeto similar centrado, sobretudo no protagonista, mas também verificável em Miranda. O percurso de aprendizagem de Daniel decorre da recusa de uma mãe economicamente autónoma em continuar a pactuar com a irresponsabilidade de um pai sonhador e facilitista. O não à continuidade de uma família nuclear em crise e o não à custódia dos filhos, decretada pelo tribunal, constituem os não positivos que conduzem Daniel à consciencialização dos seus

erros, à sua aceitação e à sua transformação em pai responsável e ser humano mais indulgente em relação aos adultos. A coragem de Miranda em dizer **não** transforma-a numa mulher mais tolerante, uma vez confrontada com a responsabilidade unilateral de assegurar a educação e o bem-estar dos filhos, situação que exige uma nova aprendizagem de gestão, mormente de afetos e equilíbrios. Miranda faz valer a sua posição dominante opondo-se às irresponsabilidades de Daniel e responsabilizando-o. Este processo complexo, exige dos dois adultos uma enorme audácia, pois nenhum abdica dos seus verdadeiros objetivos: Miranda rejeita a continuação da sua relação conjugal e familiar nuclear. Daniel recusa a perda da custódia dos filhos, pugnando pela reversão da imposição do tribunal. Isto implica um percurso de aprendizagem e o reconhecimento da necessidade de optar por um caminho divergente, sem, no entanto, abdicar da realização pessoal. Ambos são levados a compreender a importância do papel de cada um na educação dos filhos de ambos e de que essa função deve ser concretizada com sabedoria e em harmonia relacional. Os dois progenitores aprendem a dizer não e sim de forma positiva e construtiva, empenhando-se na edificação estrutural dos seus educandos enquanto seres humanos, indivíduos e cidadãos. A constatação das evidências referidas desvela-se por uma estrutura sequencial de acontecimentos interligados e conducentes ao desfecho de uma trama situada em espaço e tempo definidos, facilitando ao recetor o acompanhamento da evolução ou do retrocesso da personagem.

A construção das sustentabilidades das duas novas famílias monoparentais é concretizada pelos processos de *showing* e *telling* nas quais a arte da palavra, expressa na obra literária e o poder icónico da imagem em movimento desempenham importantes papéis que evocam o problema da ausência sistemática de uma das figuras do casal, bem como da necessidade de uma comunicabilidade relacional afetiva e efetiva. Fine e Columbus sugerem que os afetos positivos como o amor constituem o suporte que garante o sucesso de um empreendimento desta natureza, que deve conduzir a um reequilíbrio relacional e afetivo assegurado em função das necessidades dos filhos e dos próprios adultos. Do mesmo modo, evocam a construção de uma nova realidade familiar monoparental, mas partilhada, plena de amor, suportada nos alicerces de uma nova realidade consequente da rutura do núcleo familiar Hilliard, dando lugar a duas novas estruturas. A família tradicional Hilliard, abalada e fragilizada apresenta-se, por consequência, como sobrevivente pelos afetos positivos. No meio dos escombros de uma estrutura agonizante, a família Hilliard reconhece a urgência da definição de prioridades e da valorização do caminho para a felicidade, objetivo, meta

suprema do ser humano, de Daniel, de Miranda e dos filhos, apelos que se subentendem nestas duas obras.

Neste sentido, constatamos que escritores e cineastas expressam os seus pontos de vista sobre as realidades que observam, como verificamos em *Madame/Mrs. Doubtfire*, alvitrando, por vezes, uma censura ao procedimento preconceituoso das instituições governamentais e dos cidadãos mais incautos em relação à mudança. De certa forma, encontramos no filme *American Beauty*, de 1999, do realizador Sam Mendes, alguma coisa em comum, na medida em que, também este filme apresenta uma censura à sociedade americana, neste caso específico. Neste filme, a mulher é retratada dentro dos parâmetros do novo papel da mulher, na atualidade, apresentando-se a figura feminina como competitiva, à semelhança de Miranda. O filme *American Beauty* satiriza a mulher de sucesso da classe média e as suas conceções de realização pessoal e deambula entre o amor paternal, a sexualidade e a libertação interior. Esta obra cinematográfica apresenta uma situação de conflito familiar de classe média, do final do século passado, à semelhança de *Madame*/*Mrs. Doubtfire*, desveladora do 'olhar' atento do realizador que situa a ação nos relacionamentos extra-conjugais, na perturbação e na infelicidade que grassa por entre a vida quotidiana de duas famílias em situação de vizinhança. A família nuclear e tradicional em crise é exposta à visualização do espectador com o objetivo de veicular os males de uma sociedade enferma, à semelhança de *Madame/Mrs. Doubtfire*. Embora *American Beauty* incida sobre outras situações da vida quotidiana que não são as evidenciadas em *Madame*/*Mrs*. *Doubtfire*, a crise da família nuclear está patente em ambos os filmes, veiculando ao espectador a preferência de abordagem desta temática por parte de cineastas, constatando-se a importância da problemática que lhes subjaz.

Retomando *Madame Doubtfire/Mrs. Doubtfire*, realçamos a figuração de uma tomada de consciência da importância da escolha das prioridades inerentes à educação equilibrada e saudável dos descendentes de uma família, qualquer que seja a sua estrutura, e a evidência dos pontos de vista dos seus autores que parecem alertar para a necessidade de compreender a importância dos papéis dos progenitores no seio da família. Estas duas obras de ficção, num microcosmo familiar em conflito, pela verosimilhança que apresentam com a realidade da época a que se remetem, endereçam para a reflexão e a análise e contribuem para o despertar consciente de uma realidade, sugerindo a possibilidade de mudanças equilibradas e sustentáveis.

Madame/Mrs. Doubtfire, enquanto microcosmo familiar em conflito que protagoniza uma metamorfose, evoca a urgência de uma reflexão sobre a sustentabilidade da família monoparental confrontada com as problemáticas decorrentes de um processo familiar e sociocultural em transformação, sugerindo que os afetos positivos podem ser um caminho. Destas duas obras transcorre, ainda a necessidade de criar portos de abrigo aos jovens Hilliard, o que Miranda procura construir, por interposição de Mrs. Doubtfire que a substitui em todas as tarefas domésticas e maternais, como forma de suprimir a ausência física e emocional. O desempenho afetivo de Mrs. Doubtfire, cada vez mais raro no seio da família, está distanciado da realidade da época, o que identifica a constatação da mudança dramática que se operou na estrutura famíliar nuclear, nas décadas que subjazem ao romance e ao filme.

4.2 *Ordinary People* – A Obra Literária de Judith Guest (1976), O Filme de Robert Redford (1980)

Honestly, I much prefer the book to the movie.
It's more beautiful, more complete.
I don't think the film betrays the book,
but it's a condensation.
(François Truffaut)[123]

4.2.1 Um Romance do *Midwest* de Judith Guest

A citação de Truffaut, destacada no início, coloca-nos perante uma opção preferencial entre a Literatura e o Cinema que direciona o nosso pensamento para a especificidade de cada uma das narrativas, não afastando das nossas reflexões a cumplicidade que a ambas assiste. Devido, também, à sua dimensão intertextual, na aceção de Bakhtin, coloca-se um desafio de análise individual e relacional/comparativa que se pretende revelador das particularidades de cada uma das obras, bem como a averiguação de similitudes detetáveis, procurando interpretar a escolha do autor. A similitude que se constata entre a Literatura e o Cinema empreende relações de encanto recíproco, verificando-se que o cinema se edifica, com

[123] Disponível em: <http://gaaf.tumblr.com/post/86649801145/interviewer-should-one-read-the-book-first-or-see.> Consultado em 13 Agosto 2014.

frequência, a partir da Literatura, adaptando géneros literários procedentes, com realce para o romance dramático, à semelhança da obra a analisar.

O romance de Judith Guest[124], publicado em 1976, narra os dramas de uma família nuclear, de classe média alta, considerada socialmente 'perfeita', no decorrer de um hiato temporal de um ano. Durante uma narração organizada sequencialmente, em 31 capítulos e um epílogo escrito numa linguagem profusa de monólogos interiores e reflexões individuais, a autora conta a história de uma família suburbana, os Jarrett, durante cerca de um ano. Esta família procura reerguer-se após dois incidentes traumáticos: a morte de um dos filhos do casal, Buck, e o internamento num hospital psiquiátrico do filho sobrevivente que se culpabiliza pelo ocorrido. Este romance centra-se nas consequências resultantes de um acidente que vitimou o filho mais velho do casal, cujo quotidiano se desenrola em Lake Forest, Illinois Midwest americano, desvendando, em simultâneo, uma crise latente, mas não consciencializada. A família Jarrett composta por Conrad, o filho mais novo do casal, o pai, Calvin e a mãe, Beth, apresenta um quadro de disfuncionalidade e crise, assente em situações de depressão, culpa, *stress* pós-traumático e distúrbio mental de Conrad, após o seu regresso a casa.

Judith Guest, considerada uma escritora do *Midwest*, que afirma que, "I can write for a long time on one novel and not get tired."[125], representa nas suas obras as vivências quotidianas dos habitantes de *small-towns* americanas da região, focando especialmente as famílias de classe média, mas, apesar de centrar as suas abordagens numa região, o *Midwest*, a autora imprime às suas obras uma universalidade que a catapulta para além deste universo restrito. Enquanto escritora do *Midwest*, Judith Guest contribui para a edificação de uma fração da literatura americana que aposta em representar a diversidade da vida quotidiana, dos valores e dos comportamentos dos cidadãos americanos, cuja similitude com outras regiões da América como se pode constatar. Philip Greasley, em *Dictionary of Midwestern Literature* –

---

[124] A escritora Judith (Ann) Guest, de nacionalidade americana, escreveu, pela primeira vez, uma *short story*, em 1970, tendo-se seguido o romance, *Ordinary People*, objeto de análise que foi publicado pela primeira vez em 1976, tendo sido um sucesso imediato. Seguiu-se *Second Heaven* (1982), *Killing Time in St. Cloud* (1988), em parceria com Rebbeca Hill, *Errands* (1997), *The Tarnished* Eye (2004). Judith Guest é também autora de vários argumentos para cinema, como por exemplo: *Rachel River* (1987) e várias *short stories* e antologias. Nas palavras da autora: "I can write for a long time on one novel and not get tired." (Guest, Judith. "Biography". Disponível em <http://www.judithguest.com/bio.htm copyright 2005>. Consultado em 25 abril 2013.)

[125] Guest, Judith. "Biography". Disponível em: <http://www.judithguest.com/bio.htm copyright 2005>. Consultado em: 25 abril 2013.

The Authors, expressa um ponto de vista similar que a citação subsequente fundamenta, razão por que a apresentamos. Nas palavras de Greasley, "Diversity in the human and natural environments is reflected in Midwestern lives and writings that are diverse, dynamic, and often characterized by values held in common with groups of people associated with other regions." (Greasley, 2001:4). O mesmo autor acrescenta que o pensamento do *Midwest* que assenta na inclusão e na aceitação de raças, credos e pontos de vista diversos, desde os mais conservadores aos democráticos mais liberais, dentro dos princípios evocados por Lincoln. Nas suas palavras, "Midwestern thought is broad and inclusive, bridging divisions of race, ethnicity, and gender. (…). The region reflects the values of Mid-America's most representative figure – Abraham Lincoln." (*Ibidem*)

Os escritores *midwestern*, de épocas mais remotas, centraram-se, sobretudo, em abordagens romanceadas ou neoclássicas sobre o quotidiano dos antigos habitantes dos Estados Unidos, colonos da chamada *frontier*, em pequenos espaços urbanos ou no campo. *The Adventures of Tom Sawyer* ou *Adventures of Huckleberry Finn*, de Mark Twain, constituem apenas alguns exemplos do que acabamos de referir. Mais tarde, a preferência foi dada à vida urbana da *small town* do *Midwest*, sendo atribuída a primazia a um maior realismo, como é o caso de *Ordinary People.* Inúmeros autores deixaram para as gerações vindouras a memória, embora, por vezes idílica, de uma vivência passada, do *Midwest*, centrada nas origens de um espaço rural e urbano que faz, hoje, desta região uma referência da cultura diversificada dos Estados Unidos. Nas palavras de Greasley, que corroboramos, "Midwestern literature embodies all aspects of the movement from dominant mid-nineteenth-century romanticism to highly developed realistic prose fiction and poetry." (*op.cit*.,5)

Num reforço à importância do contributo dos escritores do *Midwest*[126], cujas obras são

[126] Muitos escritores do *Midwest* são reconhecidos internacionalmente, tendo-lhes sido atribuídos prémios diversos, como é o caso de Saul Bellow, Ernest Hemingway, Sinclair Lewis, Toni Morrison, Mark Twain, Sherwood Anderson e F. Scott Fitzgerald com o prémio Nobel da Literatura. O grupo de escritores dos *Great Lakes*. "The Chicago Renaissance" deixou-nos nomes famosos como Edgar Lee ou Maxwell Bodeheim. Após a I Guerra Mundial elevaram-se nomes como Scott Fitzgerald. Judith Guest consta já dos nomes sonantes da literatura americana contemporânea do Midwest. Destacamos, ainda, Edgar Guest, poeta americano do Midwest da primeira metade do século XX. Escritores do *Midwest* urbano como Sinclair Lewis, prémio Pulitzer da Literatura com *Arrowsmith*, obra publicada em 1925, em que a ação decorre numa vila do Midwest, F. Scott Fitzgerald, escritor da chamada *Lost Generation* autor de obras como *The Great Gatsby* (1925), a tragédia de Gatsby contada por um narrador de primeira pessoa, Nicholas Carraway, veterano de guerra, originário do Midwest, ou Richard Writght com obras como *Native Son* (1940) em que a ação decorre em Chicago, registaram, também, nas respetivas obras literárias, a paixão pela vida urbana. Muitos escritores do Midwest centraram-se em Chicago, cidade considerada a capital da literacia da região.

consideradas "Midwestern but universal enough to appeal too much of small-town America." (*op.cit*:229), destacamos que estas se evidenciam no panorama da literatura romântica desde meados do século XIX, tendo contribuído para a inovação, tanto do conto, como do romance, atingindo um patamar importante na literatura americana e universal. Sediados, sobretudo em Chicago, segundo Andrew Cayton, em: *The American Midwest-An Interpretative Encyclopedia*: "Any discussion of the urban literature of the Midwest must center on Chicago, which dominates the region's canon of urban scenes, characters, and language." (Cayton, 2007:448), os escritores americanos ficcionam, no século XX, o *Midwest* urbano da referida cidade e da *small-town*, como é o caso de Judith Guest em *Ordinary People*. A propósito desta constatação, Greasley acrescenta que*,"*(…) the lifestyle and activities of Conrad Jarrett and his family reflect those Midwerstern upper-middle-class community. (*op.cit*.,229), à semelhança de outras das suas obras, das quais destacamos: *The Second Heaven* (1982), *The Killing Time in St. Cloud* (1988) ou *Errands* (1997), com vista a averiguar de um fio condutor nas obras da escritora.

As obras de Judith Guest, que referimos, apresentam pontos comuns de abordagem que se podem relacionar com *Ordinary People* e sugestionam uma reflexão sobre a problemática da família em rutura e o conflito ou a psicose, as situações traumáticas, a morte e as suas consequências, a vida urbana do *Midwest*. Encontramos em *Errands*, semelhanças com *Ordinary People* na abordagem da psicose. Em *Killing Time em St. Cloud* percecionamos o mistério que também acompanha o leitor enquanto lê *Ordinary People*. Em *Second Hand*, uma temática contundente como o abuso de menores remete-nos, não diretamente para o abuso de crianças, mas para situações traumáticas que causam enormes danos interiores, nas respetivas vítimas. Conrad não sofreu os malefícios do abuso sexual, mas enfrenta as consequências de uma situação traumática, à semelhança de uma vítima de violação. Através das narrativas de Judith Guest, o leitor apropria-se de uma forma de vivência própria do *Midwest* e divulga a identidade, as características de uma região dos Estados Unidos, à semelhança de outros escritores americanos, pelo que a escritora se situa na área dos grandes nomes da literatura americana.

4.2.1.1 Uma Análise Interpretativa/Psicanalítica

A análise de uma narrativa literária e de uma narrativa fílmica adaptada, transcodificada, pode fazer-se pela opção de estudos de análise descritiva, textual, estruturalista, psicanalítica, semântica, desconstrutivista (Derrida - pouco utilizada nos dias de hoje), todas elas buscando encontrar as respostas que se pretendem alcançar. No mesmo sentido referenciamos a opinião de Aumont sobre Greimas que, segundo o autor, "interessa-se pelo problema da significação, mais do pelo da sintaxe." (Aumont, 2004:130), oferecendo-nos um processo de descrição das personagens da narrativa que evidencia os opostos: branco/preto, feliz/infeliz bem/mal, através de uma estrutura assente em conjunção e disjunção. Por seu turno, segundo o mesmo autor, Barthes desenvolve a noção de ação que "pretende descrever a personagem de maneira objetiva, mais como agentes do que como indivíduos." (*op.cit*.,128); o modo da narrativa de Genette pode fornecer informação sobre a história que é narrada, através de um ponto de vista, filtrá-la através do saber de uma personagem, por exemplo. A análise da narrativa pode ser, igualmente encarada no âmbito da problemática da enunciação (enunciador e enunciado, texto e destinatário).

A partir de 1965 desenhou-se um movimento teórico sob a influência do estruturalismo, tanto ao nível da Literatura como do Cinema. Por volta de 1970, integraram-se na análise fílmica elementos da teoria do sujeito de Lacan. A "teoria do sujeito, a psicanálise freudo-lacaniana, interessa-se pela produção do sentido na sua relação com o sujeito falante e pensante. (…) a teoria lacaniana do sujeito apoia-se, explicitamente, em modelos linguísticos." (*op.cit*.,212-213), bem como as teorias do sujeito de Metz. Althusser desenvolveu uma teoria da ideologia. Nos finais da década seguinte, portanto no término dos anos 1980, a psicanálise passou a ser uma opção privilegiada de debate, no âmbito dos estudos artísticos " (…) opondo os defensores de uma abordagem crítica dos textos de natureza tradicional (…) a todos aqueles para quem o texto (…) está informado pelo desejo do sujeito que o produz, retém as suas marcas, e assim atinge o sujeito que o recebe." (*op.cit*.,211-212).

Este tipo de estudos que opõe críticos, como Aumont esclarece, dirige a atenção para o facto de uma criação artística, neste caso uma obra literária e um filme, estar impregnada da subjetividade que o autor lhes imprime e que tem impacto no leitor ou no espectador. As

leituras psicanalíticas de filmes e de obras literárias procuram, sobretudo, caracterizar as personagens, acompanhar os seus percursos, averiguar sobre as suas transformações. Um grande número de obras das últimas décadas desenvolve-se em torno da psicanálise e atribui importância ao 'olhar' do recetor. Ainda segundo Aumont, "Quase toda a gente é hoje, mais ou menos tocada pelo freudismo." (op.cit.,211). Freud recorre à literatura para elaborar as suas primeiras conceções teóricas, constrói o complexo de Édipo a partir da leitura de *Édipo Rei* de Sófocles, de *Hamlet*, de Shakespeare e de *Os Irmãos Karamazov*, de Dostoievski. A descoberta de Freud de maior relevo prende-se com a psicanálise e a descoberta do inconsciente. Torna-se pertinente sublinhar alguns predicados que a psicanálise encerra, uma vez que passou a contribuir para a compreensão da interioridade individual em que o inconsciente também se instala. No âmbito da análise de textos literários e fílmicos, esta opção revela-se de grande importância, na medida em que para além das escolhas conscientes, o criador integra, na sua obra, elementos inconscientes vindos das palavras, das emoções, das memórias, dos pensamentos, bem como o recetor que os lê ou visiona. A análise psicanalítica passa pela linguagem (à semelhança da psicanálise) e reclama subjetividade. A relação entre fala e resposta passa por um emissor e um recetor e a comunicação consciente pelo surgimento de processos inconscientes da linguagem. Uma comunicação consciente pressupõe, também, um ato inconsciente. Esta perspetiva endereça para a importância do papel da personagem no processo de análise psicanalítica/interpretativa, pois, através dela se desvendam os pensamentos mais íntimos e ocultos do ser humano, as suas razões conscientes e questões recônditas que o consciente não revela, mas a que o inconsciente, por vezes reage catapultando para o sonho de pedaços feito, estabelecendo-se, nesta âmbito uma relação com a arte cinematográfica.

O sonho está relacionado com o inconsciente, segundo Freud, condensando várias cadeias que se reorganizam numa quase história, desloca o afeto da história original para uma nova história e os pensamentos inconscientes transformam-se em imagens sucessivas, à semelhança de planos de um filme, cuja montagem lhe confere a sequencialidade de uma história que se pretende coerente. O nosso imaginário reorganiza fragmentos de imagens, construindo uma nova história, à semelhança do que acontece com a Literatura e o Cinema. Os factos da vida real não são copiados, mas ficcionados e elaborados, de forma secundária, pelo sonho, onde intervem o pré-consciente (Freud) para lhe imprimir coerência. O contar de um sonho pressupõe um guião de memória ímplicito, uma idéia, uma história prévia, sendo o

guião construído a partir dela numa sequência pensada. A criação de uma obra literária passa pela imaginação de um enredo organizado sequencialmente. Sendo o sonho de Freud a procura da satisfação do desejo, a criação da obra literária ou fílmica pode ser a busca da realização de um desejo inconsciente (que o consciente provavelmente recalcou), por onde passa o sonho e a fantasia.

Uma análise psicanalítica recolhe os vestígios menos percetíveis, procura relacioná-los e encontrar uma resposta ou uma solução, através das palavras, das coincidências ou descoincidências, dos sons, dos silêncios, dos olhares e interpreta-as subjetivamente imprimindo-lhe o cunho pessoal do analista. O analista também reconstrói a história, pois a interpretação, à semelhança da leitura ou da visualização de uma obra, nunca se esgotam.

Após algumas reflexões, podemos concluir que a análise literária e fílmica psicanalítica constitui uma análise interpretativa. A autoanálise que subjaz a cada ser humano facilita a compreensão do outro em consequência do que aprende acerca de si próprio. É de sublinhar que o recetor ou o analista de uma obra literária ou fílmica, não raras vezes, se identifica com uma personagem. O enredo de uma obra literária, o guião de um filme encerra uma imagem involuntária, escondida, inconsciente que, depois de lida, visualizada ou analisada está sujeita a múltiplas interpretações e, portanto, a infinitas transformações.

Tendo em consideração o facto de estarmos perante um romance dramático e psicológico adaptado para cinema, cujo título tem, no início, um adjetivo, em que a palavra '*Ordinary*' indicia subjetividade e pode despertar, de imediato, a curiosidade do leitor, direcionamos esta análise para uma leitura psicanalítica, tendo em conta outros tipos de análise que possam sedimentar as nossas descobertas e conclusões. O uso recorrente do monólogo interior, no romance e o recurso frequente aos *close up* e *big close up* dos rostos das personagens principais, sobretudo do protagonista, na obra cinematográfica, possibilitando ao espectador a descoberta de pormenores no rosto e sua expressão, ocultando elementos insignificantes, para que a audiência se foque no essencial, nas emoções expressas, auxiliando um estudo interpretativo, e tudo o que acabámos de referir sobre a psicanálise, levou-nos a esta opção. A análise de *Ordinary People* procura evidenciar as problemáticas da reflexão interior, a descoberta do que se esconde das identidades das personagens em destaque, evocando o seu percurso na caminhada para a descoberta dessas identidades.

O tempo psicológico funde-se em emoções e sentimentos, sobretudo, patenteados pelos monólogos interiores das personagens Calvin e Conrad, em momentos de presente e

passado. O tempo real da narração é interrompido pelos pesadelos ou *flashbacks* do passado, narrados pelo protagonista, Conrad, ao Dr. Berger, seu psicanalista, no 'sofá, através do recurso ao tempo presente tal como acontece como quando contamos um sonho ou um pesadelo, à semelhança dos pacientes de Freud no 'divã'.

A roupagem psicológica que Conrad, Calvin e mesmo Beth vestem no filme não retira interesse à história narrada, apesar da dificuldade da linguagem cinematográfica espelhar o íntimo das personagens, pois o monólogo interior profuso de palavras que conduzem o leitor à perceção da interioridade da personagem, não faz parte da linguagem do Cinema, nos mesmos moldes, neste filme. Todavia, outros recursos decorrentes do poder icónico da imagem, como o *close up* ou o *big close up*, a escolha da cor, a luz e a sombra, a penumbra podem contribuir para espelhar essa interioridade. Escrever um romance sobre a depressão e a ansiedade e a perda de autoestima parece também fazer sentido em 1976 numa época em que o mercado financeiro não se preocupa com os bens públicos e se direciona para uma economia de mercado, elegendo a superficialidade do consumismo e deixando fragilizadas as emoções e sentimentos dos homens que parecem ficar relegados para segundo plano. Os recursos dos dois autores endereçam para interpretações de factos e ocorrências, indivíduos e sentimentos, emoções e inseguranças subjetivas, para a interpretação das ações e, sobretudo, dos pensamentos e questionamentos das personagens, com destaque para o protagonista que centra e evidencia as dúvidas de uma mente assolada pelas incertezas de uma reintegração familiar e social, bem como pelas ambiguidades e contradições de uma identidade por definir.

Consideradas algumas particularidades das obras em análise, explicitados alguns predicados, considerados mais pertinentes, de uma análise psicanalítica e constatando a recorrente opção de uso do monólogo interior, no romance, e do *close up* e do *big close up*, na obra cinematográfica, principalmente dos rostos das personagens, com relevo para o protagonista, entendemos ter relevante interesse, direcionar, em seguida, uma reflexão para as questões do monólogo interior, como contribuição destacada para a interpretação das obras em estudo.

4.2.1.2 Monólogo Interior - *A Reading of The Mind*[127]

Uma análise interpretativa privilegia os nossos propósitos, razão por que faz sentido debruçarmo-nos sobre um recurso que realce aspetos psicológicos das personagens. Das evidências de recursos literários optados pela autora, destacamos a importância atribuída ao monólogo interior, na obra literária, uma vez que o romance de Guest, em análise, se suporta, mormente, neste recurso, o que facilita ao leitor um acesso ao mais íntimo às personagens. Através da análise do monólogo interior procuramos perscrutar e interpretar as personagens que o elegem, refletindo e procurando acercar-nos de uma leitura das suas mentes.

Esta forma de representação do discurso privilegiada no romance, como referimos, despertou o nosso interesse pelas opiniões e conceções de vários pensadores e críticos no âmbito desta temática, dos quais destacamos apenas alguns. Chris Baldick, em, *The Oxford Dictionary of Literary Terms,* afirma que, "*interior monologue* work, once published, belongs in the public realm of language, which gives it an objective existence distinct from the author's original idea of it." (Baldick, 2008:170), pois toma uma forma que se apodera da personagem e lhe dá uma dimensão profunda e única.

Um outro autor, Vladimir Tumanov, em *Mind Reading: Unframed Interior Monologue in European Fiction* coloca o monólogo interior a par de outras formas de representação do discurso, considerando o, "Interior monologue (…), the inner speech of a fictional character, can be situated with respect to other types of speech representation." (Tumanov, 1997:1). O monólogo interior procura expressar o pensamento interior, a mente da personagem, em permanente questionamento, incerteza e busca numa consciência desorganizada e inquieta que evoca uma comunicação unilateral e íntima na busca de respostas para as suas contradições e inseguranças. Não só o protagonista, como também a personagem de relevo Calvin, são desvelados pelo monólogo interior, sendo as suas perplexidades, interrogações e ansiedades expostas ao leitor, através deste recurso. A seguir citamos Tumanov, que veicula o que acabamos de referir e, portanto, sustenta a nossa opinião nesta matéria. Nas suas palavras: "The disorganized stream of consciousness with its constantly changing topics and contexts (…) appears to suggest internal communication more than any other devices." (*op.cit*.,27) De

[127] Inspirado no título da obra de Tumanov, Vladimir. *Mind Reading: Unframed Interior Monologue in European Fiction.* Amesterdam: Editions Rodopi B.V., 1997.

facto, dos monólogos interiores das duas personagens destacadas, sobressai um pensamento desorganizado que flui em torrentes inquietantes, denunciadoras da busca, de causas e de caminhos.

Numa luta permanente entre o bem e o mal, os anjos e os demónios do 'Eu', a dinâmica torrente da consciência de uma personagem, numa linguagem cognitiva do pensamento e da líbido, deixa fluir correntes de reflexões que se traduzem na Literatura pelo uso do monólogo interior. Desta forma, é proporcionada ao leitor uma leitura da personalidade ou do caráter da personagem, que pode facilitar uma análise psicanalítica da mesma. Independentemente da sua denominação, segundo Rob Roznowski: "Inner monologue; interior monologue; (…); a conversation with oneself; (…); no matter what the theoretical or colloquial label, the result is the same - a constant, nearly uninterrupted flow of thought that occur in every person's mind. (…)." (Rozonowski, 2013:9) Do pensamento do autor interessa ainda sublinhar que, em termos psicológicos, do monólogo interior transparece o subconsciente da personagem que reflete sobre si mesma e que, de pensamento em pensamento, de reflexão em reflexão, de questão em questão, procura conhecer-se, encontrar-se, por vezes, identificar-se, como é o caso do protagonista de *Ordinary People*, a personagem Conrad. Uma reflexão espontânea subjaz a este percurso, muitas vezes perante situações que se colocam, problemas que surgem, dificuldades que se enfrentam, memórias que brotam. "In the basest of psychological terms, IM can be traced to the fundamental subconscious of any person. (…) Your IM can be comprised of ironic musical phrases, images of past lovers, or the recalled smell of a favorite ingredient." (*op.cit*.,10) Às palavras do autor citado, concomitantes com as nossas, acrescentam-se exemplos das reações interiores como as memórias da convivência de Conrad com o irmão, Buck que desencadeiam na mente do recetor, as lembranças da partilha de uma amizade, os desejos de concretizar novas ações conjuntas. Roznowski remete-nos para Freud, para o facto do uso do monólogo interior estar relacionado com as questões da mente e, por conseguinte, associado à verbalização do pensamento interior da personagem, "to allow his mind to wander and verbalize her/his inner thought." (*op.cit.*,11). Note-se que o conceito de livre associação está ligado a este tipo de recurso literário na aceção de Roznowski podendo ser considerados sinónimos, como se comprova no excerto citado em seguida: "Free association and IM may be thought of as synonymous." (*Ibidem*) No que diz respeito a esta questão, constatamos que Conrad e Calvin, enquanto deixam brotar o pensamento, associam as suas reflexões a situações concretas

ocorridas. Conrad relaciona uma ocorrência com o sentimento de culpa como podemos constatar na seguinte citação: "*"Why didn´t he hang on the boat!" And he was punished for that*." (Guest, 1982:218); Calvin reflete sobre a reunião de família no Natal: "Something was missing, *something terribly wrong*, but it wasn't just the car. It was the whole day. (…) *We are a family, aren't we? And a family (...) does not go in separate directions (...) Grief is ugly. (...) something to be afraid of."*(*op.cit*.,127) O itálico destaca, no monólogo interior de ambos, a perplexidade e o questionamento de uma constatação recente mal compreendida, a afirmação duvidosa de uma premissa cujo sentido se interpela por não continuar a parecer coerente.

Numa relação com o pensamento de Freud, em que, na teoria freudiana, o ego "(…) sempre permaneceu subserviente aos desejos do id" (Hall, s.d.:155), o *id*, o *ego* e o *superego* deambulam por entre os pensamentos mais íntimos do ser humano e estão expressos nos monólogos interiores que integram as obras cujos autores privilegiam este recurso literário, o *id* evidencia-se no monólogo interior, enquanto forma inconsciente do desejo e do prazer *("Buck take me with you I don't want to do this alone."*(*op.cit*.,218) A frase de Conrad expressa o desejo de paz que o sentimento de culpa não deixa realizar, sendo que o *ego* contribui para a constatação da realidade, para a reorganização mental da personagem, atuando enquanto mediador, equilibrador *(""Man, why'd you let go?" – "Because I got tired.""* (*Ibidem*)) . A justificação equilibradora de Conrad desabrocha do seu próprio pensamento, restituindo ao protagonista alguma tranquilidade, algum equilíbrio, entre o *id* e o *superego*, isto é, o desejo e os valores, que Conrad supõe terem sido ultrapassados pela cobardia e pelo medo da morte, mas afinal, simplesmente, não conseguira resgatar o irmão porque o cansaço físico sobrepôs-se ao desejo de o salvar. O monólogo interior expressa o verdadeiro *ego* da personagem, na medida em que a coloca perante o confronto entre o desejo, o sonho e a realidade, o bem e o mal, entre outros opostos da sua mente inquieta, contribuindo para que se estabeleçam equilíbrios, reencontros ou alternativas. No que respeita o *superego*, este constitui o elemento comportamental e dos valores, contrapondo-se ao *id*, obrigando a personagem a refletir sobre os seus atos e Conrad, de modo recorrente, reflete sobre o seu comportamento, procurando encontrar respostas para os atos de que se culpabiliza. Através do monólogo interior, o autor de uma obra literária desnuda o mais íntimo da personagem, expondo-a ao leitor que a aprecia e formula o seu juízo sobre ela. Conrad desvela-se ao leitor numa transparência sem preconceito, aberta e límpida. O mundo subjetivo de pensamentos da

personagem manifesta-se ao leitor, facilitando a sua identificação enquanto elemento ficcional em similitude com o homem comum, o cidadão, o ser humano.

Para que cumpra o papel que lhe está destinado, o monólogo interior deve, ainda, captar e exprimir a experiência da vida que molda cada indivíduo e, por conseguinte, não só a individualidade da personagem, mas também, uma identidade coletiva imbuída de significado e de valores. A reflexão interior de Calvin que, a seguir, citamos, exemplifica como os valores da identidade coletiva moldaram a personagem: " *"(…) a family turns inward toward itself in grief, (…). It is not something to be shared with others."* (*op.cit*.,127) Calvin procura convencer-se da validade do que lhe foi incutido: a necessidade de ocultar o sofrimento e os problemas da família, a terceiros. Um outro aspeto importante a realçar prende-se com o facto de, através do monólogo interior, se desvendarem as relações comunicativas que o enunciador estabelece com os outros membros da comunidade, da família, no âmbito político, económico, social, estético, religioso ou intelectual. O recurso em evidência reflete, ainda, a complexidade das interações que a personagem estabelece com terceiros e com o mundo que, em *Ordinary People*, se apresentam, sobretudo, inquiridoras, perplexas e, por vezes, deunciam revolta e rejeição, como se exemplifica a propósito da reflexão de Conrad: *"Never mind screw him screw them all they were Buck's friends anyway"* (*op.cit*.,97). Greasley, em *Dictionary of Midwestern Literature: The Authors*, acredita que, "(…) the literature of any region simultaneously captures the experience and influences the worldview of its people; literature reflects as well as shapes the evolving sense of individual and collective identity, meaning, and values." (Greasley, 2001:1-2), corroborando o nosso ponto de vista, razão porque o citamos.

As personagens Calvin e Conrad exprimem, através do recurso em destaque, uma experiência vivida numa área urbana e inserida num microcosmo social e familiar do *Midwest*, de classe média alta, na época recente, em que o escritório Calvin se situa em Evanston, no Illinois. A verosimilhança com a realidade das questões que Guest coloca, através dos respetivos monólogos interiores, aproxima o leitor que, assim, identifica facilmente as conceções do *Midwest* americano contemporâneo num universo de classe média alta, saudosista do passado e em transformação. Greasley afirma que, "Contemporary conceptions of the Midwest (…) include a component of romantic escapism, of nostalgic longing for an imagined idyllic past, but they also make clear American's strong sense that contemporary life has lost something valuable." (*op.cit*.,2). Um certo escapismo e

saudosismo, é revelado por Calvin, durante as suas reflexões interiores ("She was perfect. The perfect wife, the perfect mother, the perfect hostess." (*op.cit*.,242)). Porém, o mesmo é sugerido pelo comportamento de Beth, através, não do monólogo interior, mas de um comportamento denunciador de uma prática conservadora e tradicional, de um passado que enfrenta o irremediável caminho da transformação, que a personagem recusa encarar. Calvin, confuso, procura, através de monólogos interiores, compreender as mudanças que vão ocorrendo. Guest expressa, sobretudo, pela escolha do monólogo interior, a perplexidade que a mudança consente e um novo caminho se procura.

4.2.1.3 *Every Wall is a Door*[128]- Da Reflexão à Libertação

*"*To have a reason to get up in the morning, it is necessary to possess a guiding principle. A belief of something. (…) People (…) identify, they summarize, they antagonize with statements of faith: *I Have a Dream, Too."* (Guest 1982:1) O início do romance *Ordinary People*, de Guest, citado, desperta uma curiosidade, uma expectativa, uma interrogação que se colocam pela afirmação da necessidade de acreditar num princípio orientador que dê sentido à vida, em que no sonho se encontra a força motriz da realização do homem, despertando o desejo de acordar e enfrentar a o dia a dia. O princípio do romance, reforçado pela expressão de Martin Luther King, surge como uma referência à crença que desencadeia a vontade de acordar todas as manhãs e seguir em frente, perseguir um sonho. O romance de Judith Guest transporta o leitor, de imediato, para um cenário solitário que pode levar à reflexão colocando, em contraste, o vazio de lembranças de um espaço transformado, revelado, através de uma descrição com algum pormenor, com incidência na interpretação da cor *pale blue*, a ausência do sonho, do humor e o anseio de acreditar. No prosseguimento da narração surge Conrad, centrado numa reflexão, que é apresentado ao leitor, pelo narrador, que mostra um conhecimento profundo da personagem, que vai facilitar o conhecimento do leitor. A descrição do narrador convoca o leitor a fixar-se no espaço de um quarto despojado de personalização que o protagonista observa e a situar-se no drama interior que o persegue. O quarto de paredes vazias, outrora preenchidas com memórias das vivências da personagem,

[128] Subtítulo inspirado nas palavras de Ralph Waldo Emerson difundidas numa aceção de crença na força interior do ser humano capaz de transpor dificuldades.

apresenta-se transformado e 'vazio' de si, dos objetos que o individualizavam, a cor '*pale blue*' das paredes do quarto imprime uma conotação de ansiedade, de inquietação, e o cinzento, mais pálido, de fracasso. A descrição do narrador direciona para um problema que se desconhece, mas que suscita curiosidade. "Lying on his back in bed, he gazes around the walls of his room, musing about what has happened to his collection of statements. (…) Gone now. (…) the walls are bare. They have been eshly painted. Paleblue. An anxious color. Anxiety is blue; failure grey." (Guest, 1982:1-2) A cor detém, nesta descrição, um importante papel na criação de uma atmosfera de confidência, desolação e desenraizamento que sugere um regresso de memórias encobertas pela tinta nova das paredes do quarto, sugerindo deceção e desamparo, porque a cor transforma o ambiente. O refúgio das memórias das experiências vividas parece transformar-se em espaço que alimenta a ansiedade, a desolação e o fracasso. Nas paredes vazias não resta o testemunho de uma vida passada recente, de maiores contentamentos. O quarto simboliza o refúgio de uma identidade perdida que o protagonista esperava reencontrar para reforço de um reequilíbrio ansiado. A descrição do narrador, entrecortada pela reflexão interior de Conrad, evidencia um estado de espírito perturbado, que uma apatia contrária a uma busca de solução dos problemas que enfrenta, não se desvela promissora a um reencontro indentitário. As paredes vazias, como as emoções do protagonista, desnudadas e frias reforçam uma ambiência de frustração e de desânimo. O trabalho de renovação do quarto despira as suas memórias de felicidade e apagara representações de momentos da vida passada da personagem, tornando o regresso a casa mais difícil. No nosso ponto de vista, o início do romance remete para situações antinómicas: a relação do passado positivo com o presente negativo, o cheio e o vazio das paredes enquanto metáforas dos sentimentos passados e presentes do protagonista, a desolação e a esperança, o conformismo e a busca de uma saída.

Sublinha-se a opção de Judith Guest considerando os pontos de vista de John Gage e Marie Louise Lacy, na obra *Color and Meaning – Art, Science and Symbolism* que, a seguir, citamos: "(…) blue was seen as essentially akin to darkness." (Gage, 1999:73) O azul sugere a escuridão da alma, do espírito inquieto, perturbado de Conrad. Segundo Marie Louise Lacy, na obra *O Poder das Cores no Equilíbrio dos Ambientes*, "A cor pode transformar (…) um ambiente; todos nós reagimos à cor, (…). As cores que apreciamos são extensões de nós mesmos. (…) A sabedoria das cores foi transmitida através dos tempos" (Lacy, 1996:13), chegando até nós com múltiplos significados que, nas artes, se apresentam muito direcionadas

para a representação de estados de espírito como a alegria ou a tristeza. A cor do quarto de Conrad encontra-se associada à importância do seu significado simbólico que remete para a relação que se estabelece entre a psicologia da cor e o estado de espírito do ser humano, concretamente do protagonista, numa correspondência com as palavras de Lacy procurando, ainda, em nosso entender, evidenciar insegurança no regresso a casa.

O protagonista, marcadamente reflexivo, procura respostas para as suas incertezas, buscando-se a si próprio, tentando encontrar soluções para minimizar culpas e sofrimento, porém, abandonar a pressão, deixar-se levar pelos pequenos prazeres da vivência quotidiana apresenta-se uma solução menos penosa, segundo o seu próprio pensamento, como o atestam as suas reflexões interiores: "*Quit riding yourself. Less pressure more humor go with the stuff that makes you laugh."* (Guest, 1982:2) Contudo, o sentimento de fracasso, em *grey*, como os sentimentos incolores e baços, que lhe perpassam na mente, emergem destruidores. "Conrad Jarrett the Anxious Failure dress this guy in blue and grey." (*Ibidem*) De regresso a casa, após o internamento psiquiátrico, o protagonista vivencia circunstâncias de incerteza e insegurança, bem como revela alguma náusea, sentida perante a perspetiva de enfrentar o mundo lá fora.

> He rolls onto his stomach, pulling the pillow tight around his head, blocking up the sharp arrows of sun that pierce through the window. Morning is not a good time for him. Too many details crowd his mind. Brush his teeth? Wash his face? (…) The small seed of despair cracks open and sends experimental tendrils upward to the fragile skin of calm holding him together. "*Are You on the Right Road?* (*Ibidem*)

No excerto citado, o narrador exprime, de forma clara, o reflexo físico do mal-estar da personagem,'He rolls onto his stomack'. O desespero e a agonia submetem o medo que se abate sobre o protagonista, levando-o a questionar-se perante a incerteza no caminho a seguir, desvendando-se dúvidas existenciais que persistem após o regresso a casa. A descrição do narrador coloca o leitor ao corrente dos pensamentos de Conrad, deixando o recetor curioso pelo desenrolar da ação, como verificamos na citação seguinte:

> (…) he can barely hear early-morning sounds of his father and mother organizing things, synchronizing schedules at the other end of the hall. It doesn't matter. He doesn't need to hear, and they would certainly not be talking about anything important. They would not be talking, for instance, about him. They are people of good taste. They do not discuss a problem in the presence of the problem. And, besides, there is no problem. There is just Phase Two. Recovery. A moving forward. (*op.cit*.,4)

No excerto da obra, usando alguma ironia, Judith Guest revela a existência de preconceitos e de ausência de diálogo. A opção de um narrador de terceira pessoa, de focalização omnisciente, não participante, heterodiegético a que a autora recorre, o uso do discurso indireto livre e o monólo interior, como constataremos no decorrer desta análise, conferem à obra uma relação de intimidade com o leitor, tornando-se pertinente salientar, entre outros, excertos da narrativa literária exemplificativos do uso do discurso indireto livre que atestam as nossas afirmações, destacando Conrad recordando a saída do hospital, numa primeira citação, seguida de outra, numa evocação dos acontecimentos referentes ao acidente do lago:

> "What was it called? God, his memory failing again. Senility getting in." (*op.cit*.,173)
> "It's all right, Con, to feel anxious. Allow yourself a couple of bad days, now and then, will you?"
> *Sure, How bad? Razor-blade bad?* He wanted to ask but he hadn't, because at that point his suitcase was packed and his father already on the way to pick him up and remarks like that only got you into trouble, pissed people off. Cancel the visa. Passport Revoked: they stamp it in red across your forehead. Uh uh. He had enough of that place. (*op.cit*.,2)
> (…) that is the nature of hell, that it cannot be changed; that i tis unalterable and forever. Was it painful? He cannot believe so if it was he would have cried out he would have known it and he could have stopped him he could have said "Buck take me with you I don't want to do this alone." (*op.cit*.,218)

A validade pela opção do discurso indireto livre, transparece no excerto da obra, na forma como o narrador revela ao leitor os pensamentos, as contradições, as inseguranças e as dúvidas de Conrad. Do mesmo modo, o uso da terceira pessoa, alvitra sobre a relação das cores com os sentimentos e as emoções das personagens, como se pode verificar:

> Anxiety is blue; failure is gray. He (Conrad)[129] knows those shades. He told Crawford they would be back to sit on the end of his bed, paralyzing him, shaming him, but Crawford was not impressed. *Lay off. Quit riding yourself. Less pressure more humor go with the stuff that makes you laugh*.
> Right of course. Right again. Always right: the thing that is missing here is a Sense of Humor. *Life is a God-damn Serious Big Deal*-he should have that printed up to put on hisbumper-if he had a bumper which he doesn't, not Conrad Jarrett the Anxious Failure dress this guy in blue and gray. (*op.cit*.,2)

Não deixa de ser significativo o realce, em itálico, de frases que expressam uma ironia carregada, um azedume, um desencanto, uma deceção, uma inadaptação, do mesmo modo que remetem para o pensamento interior das personagens (Conrad e Calvin) que o narrador demonstra conhecer interiormente, desde o início do romance, como já referimos. O uso da primeira pessoa entrecortado com a terceira e com a segunda, procura evidenciar as reações do protagonista, como se pode constatar através da citação:

> "Don't be late. I've got a meeting tonight. I'd like to get out of there as close as five as I can." Translated: "Don't let the guy upset you, show up when you're supposed to. It only takes ten minutes to walk from Sherman and Tenth to the Plaza, I have clocked it." (*op.cit*., 36-37)

Do pensamento de Conrad transcorre uma opinião negativa sobre outra personagem. A caracterização psicológica de Conrad é proporcionada ao leitor, pelo seu próprio pensamento interior, interferindo na narrativa um narrador que apresenta um jovem inseguro, desadaptado e profundamente infeliz.

Judith Guest caracteriza o protagonista, atribuindo-lhe intranquilidade, inquietação, bem como outros predicados que apontam para uma disfuncionalidade emocional grave, acompanhada por tentativas de isolamento. Feita esta observação, constatamos o sugestionamento de uma situação problemática, que vai tomando forma, progressivamente, numa sequência de episódios reveladores do estado de espírito do protagonista. É de salientar o abandono da prática de natação na escola, bem como a evidência de sérias dificuldades de

[129] Palavra entre parêntesis nossa.

reintegração, a vários níveis, incluindo uma precariedade relacional e um isolamento em relação aos amigos, uma desmotivação permanente e o recurso ao psiquiatra, Dr. Berger.

As características do protagonista, referidas desde o início da ação narrativa são, também, reveladas através de pormenores de caráter fisiológico e de expressões intimistas que o uso do monólogo interior especifica e o narrador complementa: "He takes a quick look in the mirror. The news isn't good. His face, chalk-white, is plagued with weird, constantly erupting rash. *This is not acne*, they assured him. What it *was*, they were never able to discover. Typical." (*op.cit*.,3)

No reconhecimento da pertinência de uma identificação esclarecedora do protagonista, importa realçar que este enforma as características de uma personagem redonda, irónica e inquieta que, ao longo da narrativa se transforma, de forma progressiva, o que permite identificar um jovem, pela descrição da acne e da atitude pouco compreensiva em relação ao diagnóstico sobre as borbulhas: 'Typical' ou através de outras expressões, mais adiante, como: *"Christ Jarrett but you're a two-faced bastard*." (*op.cit*.,:55); "God, she's so fat. Has she always been that fat?" (*op.cit*.,73).

O processo de autodestruição em curso, percetível durante o enredo, vai dar lugar ao reencontro, com determinação de viver intensa e prazerosamente. A depressão profunda causada pela morte do irmão, Buck, perda de uma referência marcante para a personagem, deixa-o inquieto, errante, sem referências e sem perceção clara do seu verdadeiro papel na vida e na sociedade. A ausência de Buck provoca, no protagonista, um sentimento de abandono e perda labiríntica, acalentando uma timidez relacional e um sentimento de inferioridade, não permitindo uma libertação interior. Não deixa de ser significativo salientar que a depressão profunda causada pela morte do irmão, que intranquilizava o protagonista, psicologicamente dependente do sucesso do irmão 'perfeito', desencadeia um processo de busca de identidade que lhe devolve a autoestima. Neste sentido, importa referir a importância dos monólogos interiores intensos e frequentes do protagonista neste processo transformativo que sugerem um constante vaivém de afirmação e negação, uma inquietação permanente, uma intranquilidade persistente, que direcionam para uma busca do sentido da vida perdido, para uma procura de identidade.

Numa ambiência de desconforto permanente em casa com os familiares, na interação com os colegas e amigos da escola, sentindo o mundo desabar após perdida a 'proteção' do hospital psiquiátrico, um sentimento de culpa pela morte do irmão continua a ensombrar-lhe o

quotidiano pejado de pesadelos constantes pelo que a luta interior da personagem se apresenta complexa e sinuosa.

No que respeita à relação de Conrad com a mãe, verifica-se um afastamento que Beth cultiva e o filho constata e recrimina, porém sem forte evidência de tentativas persuasivas com vista a reverter a situação, colocando-se uma barreira comunicacional entre ambos. A mãe procura não dar a conhecer a situação de disfunção do filho, em atos sociais ou em situações de relações de amizade. Perante a sociedade e o grupo de amigos a personagem esforça-se por dar continuidade a uma imagem de perfeição familiar criada, sinónimo de segurança e sobranceria. Aqui ressalta uma evidência, uma similitude com o mundo real que, por vezes, marginaliza as diferenças em relação ao que está estabelecido como normal, bem como a prática de ocultação sinónimo de preconceito e medo de marginalização. Em relação a Conrad, este é posto à prova, em termos sociais, sendo-lhe solicitado um retorno envolto em normalidade e sem sequelas. Apesar dos incentivos do professor de natação e dos amigos para prosseguir a vida 'normal', na sua ausência comentam a situação disfuncional do jovem, o que acaba por desencadear uma altercação. Entre passado e presente, Conrad debate-se na tentativa de superação de uma frustração insidiosa. Carlos Reis, em *Técnicas de Análise Textual,* refer as manifestações de analepse que revelam situações de frustração e abatimento, na seguinte citação:

> (…) Se um signo temporal como a analepse é repetidamente instituído na mensagem, tal acontece porque a evocação do passado se destina fundamentalmente a provar a situação de decadência material, social e até anímica a que chegaram as personagens. (Reis, 1981:427)

O uso da analepse, na aceção de Carlos Reis[130], o *flashback*, o corte de um raciocínio lógico, que remete, em *flash*, para uma situação vivida passada reforça, no nosso ponto de

[130] Manifestações de analepse revelam-se particularmente importantes pelo facto da sua consumação, enquanto signo do código temporal, se concretiza em combinação com um signo integrado no código representativo: a focalização interna que comanda a evocação do passado, especificamente através da sua efabulação mais radical que é o monólogo interior. (Reis, 1981:426). Com a citação de Reis, que acabamos de enunciar, pretendemos esclarecer sobre um recurso que identificamos na obra de Fine.

vista, no caso de *Ordinary People*, o estado psicológico perturbado do protagonista. da mesma forma, evidencia a problemática das relações familiares que o romance integra remetendo para a inevitável comparação entre passado e presente. A subjetividade registada no discurso diegético está relacionada com a situação emocional e afetiva de Conrad. Importa reter que as questões da adolescência e da infância suportadas na insegurança e na dúvida são considerados temas importantes e estão expressos pela focalização interna, todavia figurados numa distorção do tempo marcada por *flashes* que remetem para o passado. As questões do passado e do presente misturam-se alvitrando um enfraquecimento anímico suportado em dúvidas e descréditos, em relação à autoestima das personagens.

Em resultado, as sequelas deixadas pelo acidente acompanham o protagonista que, em tormentos permanentes, desinteresse e negação resiste em regressar ao quotidiano que o aguarda. Conrad considera-se um falhado, mas sonha alcançar a felicidade, regressar ao hospital para retomar a ordem, a tranquilidade e a segurança sentidas durante o internamento. Em sociedade e no seio da família, enfrenta o caos e a desordem, onde nada faz sentido e deixa o protagonista à deriva, perdido. Na escola o jovem demonstra uma ausência de pensamento e só retoma a realidade quando chamado à atenção pela professora, Miss Mellon. "Conrad, what's your theory on Jude Fawley?" (Guest, 1982:18). A inserção da obra, *Jude the Obscure*, de Thomas Hardy (1895), na obra, não se ocorre de modo ocasional, sugerindo um paralelo entre Jude Fawley e Conrad, embora as duas obras se situem em séculos diferentes. Hardy remete o leitor para a inevitabilidade de acontecimentos em relação aos quais o homem, nada pode fazer, porque é impotente perante eles, à semelhança do que se verifica na situação de afogamento de Buck que Conrad não pudera evitar. O protagonista, evidenciando um comportamento antissocial, ainda não revela uma perceção de inocência em relação à morte do irmão, nesta fase da narrativa. As atitudes de alguns colegas, na escola, revelando incompreensão e intolerância em relação às fugas à norma alimentam-lhe uma raiva latente. Em nossa opinião, as ocorrências na escola remetem para uma sociedade de comportamentos similares, estando realçadas num fragmento da ficção que endereça o leitor e também o espectador, no filme homónimo, para a sociedade americana racista e ostracizante, que inclui os seus pares de raça e estatuto social.

A diferença provoca medo, pode ser alvo de humilhação, pois a tendência do ser humano, naquilo que tem de mais negativo, é mostrar-se sobranceiro em relação ao semelhante enfraquecido. A par da incompreensão e do desrespeito, surge um desejo de

punição mesmo que a situação 'marginal' se vislumbre temporária. Neste sentido, emerge, da atitude dos colegas e antigos amigos de Conrad, uma negatividade que consolida uma humilhação dos colegas de onde sobressai uma hipocrisia que o protagonista procura ignorar. Os diálogos entre os amigos evocam situações da vida real, como se pode verificar nesta citação: ""The guy' got enough problems." "He sure has." More laugher and he does not wait to hear the rest, but turns abruptly, heading back up the stairs. Nothing touches him on the way, not even the air in the hallway." (*op.cit.*,82). Permanence assim a ideia de um preconceito oculto pela hipocrisia relacional.

Num teatro de inquietações que se vai desenhando, a segunda personagem mais importante na narrativa, Calvin, de igual modo inquieta e reflexiva, questiona o seu papel enquanto pai, marido e indivíduo, a sua própria identidade, buscando encontrar-se e auxiliar Conrad na sua provação. Personagem, de igual modo redonda, Calvin, desconhece-se, desvelando-se numa reflexão interior que nos é apresentada pelo narrador e por ele próprio, à semelhança de Conrad, como se pode ler:

> *I am the kind of man who – hasn't the least idea what kind of man I am*. There. Some definition. He is no closer than he was back in the director's office, back when he listened to the sermons, his mind wondering, not even aware, then, that he was searching. (*op.cit.*,31)

O uso do itálico reforça a constatação da personagem sobre o desconhecimento da sua própria identidade, remetendo-se ao passado, através das memórias que a passagem do tempo, por vezes esfuma, mas que a personagem retém por terem sido marcantes no seu percurso de vida, desvendando, assim, a sua história ao leitor, procurando, em simultâneo, encontrar respostas para o que o mortifica. À semelhança da opção relativa a Conrad, Guest recorre, ao monólogo interior, como forma de Calvin se questionar e pôr em causa uma vida solitária até ao casamento e solitária, vai constatando, ao longo da narrativa literária.

No caso de Beth Jarrett, Judith Guest define a personagem de forma clara, através do pensamento de Calvin: "She never lets herself get trapped. (…) Once he (…) had shouted at her to Forget the damned cleaning Schedule for once. She had flown into a rage, railed at him, and flung herself across the bed, in hysterics. Everything had to be perfect." (*op.cit.*,89). Beth é uma dona de casa perfeita, segura, austera e reservada. "She is a marvelous mystery to him; as complex, as interesting as she appeared to him on that first day he met her." (*op.cit.*,26)

Todavia, Calvin "liked the order she brought into his life, perfectionist that she was." (*op.cit*.,90) A recusa de Beth em compreender a situação em que se encontra Conrad deixa Calvin perplexo e cada vez mais distante da mulher, o que sugere uma conflitualidade latente em conquência da personagem não aceitar as reações de aparente desinteresse de Conrad perante a oferta de um carro novo, por ocasião do Natal, exibindo insensibilidade e recusa em compreender o estado de espírito do filho e a evidência de uma educação subordinada ao pensamento conservador.

Pelas razões manifestas, o défice de comunicação que se verifica entre Calvin e Beth, apesar do amor, que parece nutrirem mutuamente, não surpreende o leitor. Situados em mundos incompatíveis, acabam por compreender, após a morte de Buck e o problema de Conrad, que a harmonia sustentada na perfeição de uma família modelo, admirada socialmente, não passa de um *bluf* e não se apresenta consistente, o que leva Calvin a concluir que não é a perfeição mas a oportunidade que governa o mundo e isso faz toda a diferença.

> (…) not a house circumspectly clean, not membership in Onwentsia, or the Lake Forest Golf and Country Club, or the Lawyer's Club, not power, or knowledge, or goodness – *not anything* –cleared you through the terrifying office of chance; that it is chance and not perfection that rules the world." (*op.cit*.,90).

A constatação das enormes diferenças que separam os conjuges sugere uma situação de disfunção familiar suportada na ausência de sintonia e de cumplicidade do casal decorrentes, entre outros fatores, do facto de Beth não conseguir, ou não querer percecionar a oportunidade de 'humanização' que reclama afetos positivos, que as circunstâncias de tragédia familiar lhe proporcionam, continuando a valorizar uma materialidade que não faz qualquer sentido. Calvin, à semelhança do filho, enceta uma caminhada em direção ao reencontro interior, passando por uma provação originada pelos acontecimentos no lago e pela depressão do filho, sublinhando-se o questionamento recorrente do adulto, que se metamorfosea à medida que constata a fragilidade de relação conjugal que não colocara em causa previamente, certificando a caracterização de personagem redonda que lhe atribuímos.

Calvin narra a sua história em forma de monólogos interiores dramáticos, tendo como único interlocutor, ele próprio, embora acabe também por solicitar auxílio ao psiquiatra Dr. Berger, à semelhança do filho. Esta opção sugestiona um quadro sociocultural da época em

que a obra foi criada, destacando-se, por conseguinte, a verosimilhança com a realidade que esta figuração materializa num discurso consentâneo com as práticas comportamentais que ocorriam na mesma época. As tentativas da personagem em compreender Beth, expressas durante as suas reflexões interiores, evidenciam a profundidade de uma meditação sobre o significado da felicidade e o seu contrário, que endereça a personagem para a recordação de uma infância desafortunada, que o privou de tal experiência, não concebendo a frieza de Beth que é amada por ele com enorme intensidade. "*She is so lovely, so lovely. That white skin and the pale, lavander silk of the dress, the honeyed hair, loose about her face. What are we fighting about?*" (*op.cit*.,128) De novo o uso do itálico reflete os pensamentos da personagem e apela à confidência, na expressão de um diálogo consigo próprio.

Note-se que, em relação às duas personagens masculinas em destaque, Conrad e Calvin, de uma forma que consideramos coerente, Judith Guest remete para o monólogo interior o ónus da revelação de duas situações dramáticas, de dois seres humanos em questionamento interior. Beth é, deliberadamente, colocada num nível de reflexão interior diferente, consentâneo com uma *performance* de aparente insensibilidade e distanciamento, razão que, em nosso entender, justifica o papel menos intimista do narrador e a ausência da reflexão interior da personagem feminina suportada no recurso ao monólogo interior.

O protagonista e o progenitor questionam-se e procuram respostas para as suas inquietudes e dúvidas, tentando, sobretudo Calvin, recolocar/concertar os pedaços quebrados da vida familiar anterior, interpretar os factos e as evidências, com vista a desvendar o seu papel no seio da família, bem como as suas identidades. Os monólogos interiores de ambos vão surgindo de forma progressiva e a par dos acontecimentos quotidianos partilhados. Calvin reflete e questiona-se, de forma similar, sobre Conrad: "*Severe Depressive Episodes: High Risk of Suicide*. Was the initial diagnosis *(...) Is he cured?"* (*op.cit*.,33), sobre a incomunicabilidade entre ele e Beth: "*And what about tomorrow then? And all the tomorrow to come? Why can't we talk about it? Why can't we ever talk about?*" (*op.cit*.,129), sobre aquilo em que acredita, sobre as suas prioridades vivenciais: "*I'm a man who believes in safety*." (*op.cit*.,173) ou sobre Beth: "*It is not in her nature to forgive*." (*op.cit*.,176). ""She's left," he says. Stupid, stupid idea. He should not have allowed her to do it. *And since when do you allow, and not allow?*" (*op.cit*.,256), revelando a preocupação constante de um pai atento, em contraste com a atitude da mulher.

Conrad, menos amadurecido e revoltado com o mundo, expressa raiva, angústia, uma tumultuosidade interior e uma enorme falta de autoestima que só o reconhecimento da impossibilidade de salvar o irmão pode apaziguar. Conrad vai, em crescendo, reafirmando a sua luta interior, numa necessidade absoluta de sentir amadurecimento, conforme se pode constatar durante o encontro com Karen: "*Jarrett when will you grow up*?" (*op.cit*.,53), quando pensa no pai e no Dr. Berger e nas attitudes para com eles: "*Christ Jarrett but you're a two-faced bastard*." (*op.cit*.,55), quando rejeita os amigos de ambos: "*Never mind screw him screw them all they were Buck's friends anyway.*" (*op.cit*.,97), tenta contactar Karen e lhe responde a mãe, em sua substituição: "*No ma'am no school. No time. Too busy being crazy*." (*op.cit*.,155), reflete sobre os que o rodeiam: "(…) *the world is full of fucking bastards so it's all pointless you can't fight everybody and what goddamn difference would it make if you could?*" (*op.cit.*,184), sente faltar-lhe o ânimo para seguir em frente: "(…) "*God don't hurt me"*" (*op.cit*.,212), quando, finalmente, se recorda dos pormenores do acidente: - "*Man, why'd you let go?" –"Because I got tired." (...) Why didn't he hang on to the boat?" (...) Buck take me with you I don't want to do this alone.*" (*op.cit*.,218)

As personagens Conrad e Calvin destacam-se pelo paralelismo de uma reflexão interior intensa, em que as personagens se autoquestionam, que remete para um contributo na expansão dos horizontes do romance, no modo como apresentam pontos de vista diferentes, vozes reflexivas diversas, comportamentos depressivos de dúvida e questionamento interior consequentes da crise gerada. Ao expandir em vez de dividir, a autora imprime maior intensidade dramática à obra e coloca ao recetor desafios de escolha. As histórias interiores das duas personagens criam uma intensidade dramática que divide o leitor entre o protagonista e uma personagem de relevo como é o caso de Calvin.

As reflexões interiores das duas personagens em evidência expõem o comportamento estranho/indiferente de Beth colocando-a numa posição oposta, em que "(…) emotion is her enemy. She wants everything to go smoothly, to go right. You know. The way she's planned it." (*op.cit*.,203) O narrador coloca nas palavras de Audrey, personagem secundária interveniente na ação, uma definição de Beth que sugere ao leitor uma personalidade fria, formatada para assegurar a ordem e a perfeição, em oposição ao caos gerado pelo acidente que expõe a fragilidade de uma relação familiar assente na ordem extrema e programada.

A mãe de Conrad dissimula as suas emoções, esconde-as dos amigos, dela própria e da família, afigurando-se uma personagem com características do romance clássico onde as

emoções fortes se escondem sob a forma de convenções sociais e de conversas de circunstância, que Judith Guest constrói. Os pensamentos de Beth não são revelados, apenas os seus comportamentos transmitem a força de caráter de uma personagem que, pela aparente ausência afetiva e indiferença se impõe nesta trilogia familiar em crise. Beth, imponente, abala ainda mais os alicerces já fragilizados de uma família confrontada com duas situações trágicas: a morte de Buck e os problemas de Conrad.

O facto de Judith Guest não nos apresentar qualquer monólogo interior de Beth, determina um distanciamento maior da personagem em relação ao leitor, uma vez que não partilha com este a mínima fragilidade ou incerteza, ao contrário de Calvin e de Conrad. Uma forma de abordagem com estas características expõe um ponto de vista que propõe, através de um afastamento em relação ao leitor, reforçar o distanciamento relacional, principalmente em relação a Conrad, mas também no que respeita a Calvin, uma vez que Beth nunca se entrega, nem se desvenda interiormente. A personagem feminina em análise representa a mulher tradicional, orgulhosa, pouco afetiva e preconceituosa como se pode constatar: "'I would never come back. (…) It's too humiliating.' 'Why? She loves him. What does it matter?' 'It matters that we konw abou it.'" (*op.cit*.,176). Em oposição, Calvin e Conrad filosofam sobre as suas existências, procurando prosseguir as suas vidas e evoluir, numa demonstração da aptidão de pensar que imprime características especiais ao ser humano, distanciando-o dos outros animais, conferindo-lhe uma existência única. Pensar é um atributo fundamental da existência humana, garantia do conhecimento, na perspetiva do pensamento cartesiano, numa máxima (*cogito, ergo sum*) que perdura. As duas personagens buscam, através da dúvida, encontrar-se, conhecer-se e caminhar para a felicidade. No centro, no vértice da ação encontra-se Conrad que procura apaziguar os demónios de uma culpa que não lhe cabe, mas que carrega, pesadamente, enquanto em seu redor circulam, sobretudo, Calvin e Beth.

Outras personagens, porém, desempenham funções de relevo desveladas na contribuição para a alteração da condição de enorme frustração do protagonista, num reforço da importância da intervenção do pensamento e prática relacional do género feminino patenteada nesta obra, numa luta entre a tradição e a inovação, mas também, na sensatez e na esperança no futuro. Karen, personagem secundária, companheira de Conrad durante o internamento psiquiátrico, detém, na obra literária, um papel de destaque, apesar da sua curtíssima 'entrada em cena', constituindo a alavancagem plasmada no seu suicídio, o recurso que desencadeia o despertar das memórias do acidente no lago. Ao sentir-se de novo culpado

pelo suicídio da amiga, ajuizando um egoísmo e um egocentrismo que não lhe cabe, mas, em simultâneo, em consequência da dor profunda que lhe causa esta perda, o jovem Conrad, por fim, relembra e reconta os acontecimentos no lago. A ocorrência trágica evidenciada, desencadeia a consciencialização de Conrad que, perante o Dr. Berger, consegue, por fim, fazer a catarse e libertar-se de uma culpa que não lhe assiste, assumindo a inocência de um ato decorrente de incapacidade física causada pelo cansaço e constatando não ser "(…) Buck's fault, not his, either. Nobody's fault. It happened, that's all. Not so frightening, is it? To believe them both innocent. *Oh God*." (*op.cit*.,231) O conhecimentodo suicídio de Karen, o impacto fortíssimo que esse acontecimento lhe provoca, remete-o para uma realidade dolorosa que fizera por esquecer, minorando o sofrimento e o sentimento de fracasso e de culpa, numa atitude involuntária de fuga. A clareza dos acontecimentos anteriores, no lago, pejados de pormenores, retorna à memória do protagonista, após uma fase enevoada, revelando a constatação da impotência perante a morte.

Interessa realçar uma outra personagem secundária e plana, de igual forma imprescindível na narrativa literária, Jeannine, a namorada de Conrad, que frequenta o mesmo coro na escola e que se evidencia pela relação de aproximação ao protagonista, sendo responsável pelo seu enamoramento, personificando o desejo de encontrar um novo sentido para a vida. Jeannine, filha de pais divorciados, prossegue uma vida equilibrada, ao contrário da atitude autodestrutiva de Conrad. A jovem compreende e não comenta sobre Conrad, opondo a uma atitude negativa e prejudicial, a revelação da importância da autoconfiança que, de forma progressiva, lhe incute a autoestima. Uma frequência recente na escola de Conrad protege-a das memórias de Buck que não conheceu e, portanto, não compara os dois irmãos, facto que se manifesta positivo, contribuindo para que o protagonista se sinta único pela primeira vez, com identidade própria, o que origina o desejo de se afirmar e de alterar o seu comportamento. Com Jeannine, Conrad inicia uma nova caminhada, ainda incerta, porém plausível. A jovem equilibrada, tranquila e firme, apesar de ter vivido uma situação anterior de singular dificuldade, representa um estímulo maior à metamorfose do protagonista, constituindo um agente reequilibrador, o guia da sua nova caminhada, a força que o impele a renascer para a vida.

As mulheres que circulam em torno de Conrad: Beth, Karen e Jeannine, constituem referências significativas na obra literária, na medida em que contribuem para a revelação dos sentimentos e emoções do protagonista. Beth desperta a raiva e realça o sentimento de

frustração e fracasso da personagem principal, constituindo o seu libelo acusatório, avivando-lhe memórias apagadas, principalmente a lembrança da preferência afetiva de Beth por Buck. A constatação da ausência de interesse e a indiferença que a mãe do protagonista explicita desencadeia em Conrad um sentimento de frustração e revolta em relação ao amor que a mãe não materializa em demonstração de afetos, como se constata no excerto do romance que se segue:

> "You never wanted to know anything I was doing, or anything I *wasn't* doing; you just wanted me to leave you alone! Well, I left you alone, didn't I? I could have told you lots of things! Like, up at the hospital there were rats! Big ones, up on three, with the hopeless nuts! But that's okay; see, I was down on two, with the heads and the unsuccessfuls-"
> "Con, shut up, stop it -"
> "Damn it!" he says.
> (…)
> I *know!* Hell, she was going to goddamn *Spain* and goddamn *Portugal*, why should she care -" (*op.cit*.,110-111)

Karen, por sua vez, representa a imagem do casulo que Conrad construíu, na sua companhia, durante o internamento no hospital psiquiátrico, à semelhança de um colo de segurança maternal. O hospital representava para o protagonista "Safety and order." (*op.cit*.,173), condições de segurança: "Away from home, away from all of it, everything seemed orderly and safe. (…) I am a man who believes in safety. Christ, is that all? Is that why decisions are so difficult? No." (*Ibidem*), que Karen ajudou a sedimentar. Esta personagem feminina detém um papel apaziguador, incentivador e orientador, desvendado pelas palavras que Conrad relembra, *a posteriori*: "Karen is right, learn to relax, don't think so much, just *be*." (*op.cit*.,85). Esta personagem incute-lhe a necessidade de priorizar a retoma tranquila da vivência quotidiana harmoniosa, conducente a uma assunção identitária, que deve florescer em verdade e coragem. O protagonista procura em Karen a compensação da ausência comunicativa que se traduz numa indiferença afetiva perpetrada pela mãe. Por conseguinte, o suicídio da amiga provoca-lhe um choque profundo e um sofrimento insuportável, significando mais um corte numa relação de afetos que se esfumam, deixando-o num estado de maior fragilidade, promovendo a fuga momentânea à realidade, como se averigua na seguinte citação: "Jesus God please I don't want to think about this let me sleep

God let me sleep (…) "God don't hurt me" (*op.cit*.,212). Porém, o choque violento da perda desencadeia, em simultâneo, uma atitude reativa que aciona a mudança, porquanto o casulo se rasga, soltando-se a crisálida, a sua identidade amarfanhada pelo medo da relação comunicacional na qual julga identificar hipocrisia, preconceito e acusação. Conrad liberta-se do casulo protetor, de forma dolorosa, como a crisálida ao romper e ao sair do casulo mas, uma vez liberta(o), esvoaça por entre o sol primaveril, anunciando uma nova vida. Conrad, numa primeira reação, culpa-se pela morte da amiga facto decorrente de uma atitude que julga incauta, não possibilitando a suspeição do seu íntimo insatisfeito, à semelhança de uma incompreensão na razão pela qual Buck se arriscara durante a tempestade: ""…Why a kid would want to hurt himself …"" (*op.cit*.,214). Conrad "had merely been trying to die." (*Ibidem*). O protagonista carregara o fardo de um erro sobre o qual pressentia uma acusação coletiva, direta ou indiretamente feita, nomeadamente pela avó, o que era

> *Unforgivable and his grandmother crying at the funeral "Poor Jordan, poor baby, he didn't want to do it, he didn't want to leave us like this!" and he had answered her saying coldly "Why did he let go, then? Why didn't he hang on to the boat?* (*op.cit*.,218).

Porém constatava, de forma súbita, uma verdade inpemsável: o desafio à intempérie modelado num risco presumidamente calculado, porém falhado, causando a morte, derrotando a temeridade, havia sido a opção de Buck e não a sua negligência. Constatamos, de novo, a opção da autora pelo itálico, desta vez para reforçar a mensagem veiculada através de um outro recurso: o discurso indireto livre, sem introdução do verbo de elocução. Através deste recurso, Judith Guest liberta o narrador da enunciação dos factos, como sobressaído excerto referido, para proporcionar, ao leitor, a conjetura de uma imagem de abandono e quase acusação ao neto sobrevivente. Conrad não se libertara, até então, da acusação social e familiar e não suportara o impacto dessa força que o destruía, mesmo após o internamento. A incompreensão e o ostracismo, embora sentido de forma velada, à semelhança do que se passa no mundo pejado de dor e sofrimento, que a incomunicabilidade crescente agravara, impediram o protagonista de uma reflexão lúcida. A fala do Dr. Berger, "(…) the world is full of pain." (*op.cit*.,227), transporta o leitor para a realidade de Conrad, para o mundo que o protagonista integra, sugerindo as dores do mundo atual, quantas vezes inibidoras de consciencialização e consequente ação/reação. O suicídio constitui uma alavanca, um agente

impulsionador, um tratamento de choque que desencadeia a consciência e traz consigo a mudança, porque o mundo encerra ““Also joy.” (…) “Evil. Goodness. Horror and love.”” (*Ibidem*), afirma o Dr. Berger. As palavras sábias do médico do jovem protagonista remetem o leitor para a dicotomia do bem e do mal que a condição humana encerra, catapultando este antagonismo para a realidade dos homens, da sociedade contemporânea e de todos os tempos.

A recorrente lembrança de Buck, representa uma sombra, um pesadelo que paira em todos os lugares, em todas as ações da vida quotidiana da família, principalmente de Conrad, como um fantasma imaginário que assombra os que lhe sobrevivem. Buck transcende a morte física e permance na mente de Conrad, perseguindo-o pelos corredores da escola, durante as aulas de natação, quando se encontra no meio dos amigos, na casa dos Jarrett, no pensamento de Beth, simbolizando a acusação que o persegue, reavivando a memória da perda do irmão superior que sobressaía, ofuscando-o. No final, Calvin desvenda um segredo guardado: afinal Buck era imponderado e perigosamente incauto. O mito de perfeição criado à volta do irmão não passava, afinal de uma ilusão, pois Buck era imperfeito como qualquer ser humano incluindo o próprio Conrad. A ancoragem nesta constatação intenta realçar a natureza humana que a sociedade teima em modelar, criando imagens de grandeza do ser humano que não correspondem à realidade dos homens, rejeitando uma dicotomia do bem/mal que integra a sua existência. Judith Guest, ao seu estilo particular, dramático, emotivo e reflexivo, filosofa sobre a condição humana numa dimensão de contrários, em que se procura, através da ilusão, conceber a perfeição em oposição à intrínseca ação imperfeita da natureza humana.

A narrativa literária decorre num tempo cronológico que se situa num hiato temporal relativamente curto, patenteando, se forma sequencial, os acontecimentos decorrentes da morte acidental de Buck, causa da depressão profunda do protagonista, que desencadeia uma crise familiar, numa estrutura nuclear e tradicional de classe média alta, que ocorre nos anos 1970, mais precisamente, 1976. O enredo suporta-se numa situação de conflitualidade assente, particularmente, num défice comunicativo e em situações comportamentais antagónicas em que, Beth se recusa a dialogar sobre a dor causada pela morte de Buck e pela depressão de Conrad, assumindo Calvin a posição contrária. A família procura minimizar esta problemática através de um mediador, o Dr. Berger, a quem Conrad recorre, à semelhança de Calvin, *a posteriori*, revelando incapacidade para uma solução fundeada nas suas exclusivas aptidões, endereçando a abordagem para a psicanálise. Beth rejeita ser auxiliada por um

técnico de saúde mental denunciando o caráter austero de uma educação conservadora e dos seus comportamentos, bem como um preconceito.

O enredo desenvolve-se num espaço habitacional de características urbanas da periferia, tipicamente americano, seguro, distante da escola frequentada por Conrad e pelos alunos das relações dos Jarrett, que se deslocam de automóvel para as aulas, como acontece com os jovens americanos da classe social ficcionada. Para além dos espaços interiores como a casa dos Jarrett, ou o consultório do Dr. Berger, Guest descreve cenários da vida urbana, realçando práticas quotidianas, hábitos de socialização, entre outros aspetos: "The restaurant is dark; it has a heavy Mediterranean décor that Cal finds oppressive." (*op.cit*.,25) ou "The street behind him, the shoppers, the dull-gray parking meters near the edge of the sidewalk." (*op.cit*.,104) O desenrolar da ação decorre, sobretudo, entre espaços interiores que estão descritos com algum pormenor, nomeadamente os *décors* e as cores, num apelo à confidência, como é o caso do consultório de Berger. O narrador descreve este espaço interior específico, com detalhe, sugestionando o olhar de Conrad observando o consultório, o que imprime uma importância relevante ao contar da história:

> He is in an entry, empty of people, longer than it is deep, with a chair in it, a floor lamp, a small table strewn with magazines, a green metal wastebasket. Barely furnished, the room still seems cluttered. Opposite him is a doorway; an overturned chair blocks it. From inside the other room mysterious, shuffling sounds are issuing. A scene of total disorder confronts him as he moves towrd the door. Books, magazines, loose piles of paper are everywhere; empty plastic cups, pieces of clothing, a cardboard box, THE BAKERY lettered in script on its lid, all tossed together in the middle of the floor. (*op.cit*.,38)

A descrição pormenorizada dos espaços sugere ao leitor uma desordem supostamente contrária a uma arrumação apelativa que convoca para a confidência. Muito menos formal do que o esperado, o consultório do Dr. Berger convida o paciente à informalidade em oposição ao constrangimento de um consultório tradicional. No 'divã', auxiliado pela ambiência não intimidatória ou constrangedora, tranquilamente, Conrad vai-se soltando, de forma gradual, deixando fluir o pensamento, sugerindo o 'divã' de Freud.

O narrador serve também para situar o leitor no tempo, nos espaços, no íntimo das personagens, nas suas dúvidas e contradições, sentimentos e emoções, deixando para o

discurso direto, os diálogos entre as personagens, a expressão da relação comunicacional, atribuindo-lhes uma *performance* que sugere o conflito direto ou a aproximação entre os intervenientes no discurso. Reiterando a utilização de itálico, distinguimos este recurso narratológico no destaque de frases, expressões ou palavras de questionamento interior, de constatação de situações de destaque, de estados de alma/espírito. Um outro aspeto de grande pertinência, plasmado na opção de tempos verbais, sobretudo o presente, convida o leitor a acompanhar a diegese como se integrasse a narrativa e estivesse presente no ato do discurso, acompanhando os movimentos, os pensamentos, as perguntas das personagens. A linguagem escrita do narrador é profusa de tempos presentes, *simple present* (imprimindo ritmo à diegese, acelerando a sequência dos acontecimentos): "stands" (*op.cit*.,6), "sits" (*op.cit*.,14), "smiles" (*op.cit*.,52), "takes" *(op.cit*.,101), "looks" (*op.cit*.,172), "waves" (*op.cit*.,183), "starts" (*op.cit*.,225) ou *contiunous,* (fixando o momento) *"*No one's accusing." (*op.cit*.,45), "His knees are trembling;" (*op.cit*.,180). Os tempos passados circulam por entre os diálogos estabelecidos entre as personagens, mas não com a mesma frequência: "left" (op.cit.,39), "used" (*op.cit*.,132). As figuras de estilo estão, de modo similar, presentes na narrativa literária enriquecendo-a: "Screaming emptied of everything but fear." (*op.cit.*,217), disfemismo; ""Evil. Goodness. Horror and love."" (*op.cit*.,227), antítese; "an agony of sound." (*op.cit*.,222); "A wave of dizziness nausea sweeping over him" (*Ibidem*), perífrase.

O romance de Judith Guest apresenta um discurso modelizante formulado por expressões de raiva: "*Hate that word*" (*op.cit*.,82), de tentativa de controlo e convencimento pessoal, usando a segunda pessoa: "*Stay calm stay calm this is not a spastic leap this is a well-thought-out same and sensible decison. A real solution to a real problem*." (*op.cit.*,83), de prelúdio de tragédia desenhado pela narração do pesadelo: "(…) *the wind screams in his ears he blindly follows staying up staying up nearly to the end*…" (*op.cit*.,103-104), de tentativa de convencimento próprio com discurso pessoal na primeira pessoa:"*I'm a man who believes in safety.*" (*op.cit*.,173), de dúvida: "*Face it, you are not a hungry man*." (*op.cit*.,175). Convém sublinhar, que um discurso pessoalizado consubstanciado numa atitude subjetiva reveladora do uso do monólogo interior é desvelado pela opção pela primeira e segunda pessoas e, ainda, pelo recurso ao itálico, como se averigua pelas citações apresentadas.

O discurso direto, o discurso indireto livre, o monólogo interior, a escolha das expressões de raiva, de tentativa de evasão, de reflexão, de questionamento, os tempos

presente e passado, a escolha dos verbos, a narração de focalização omnisicente, as personagens redondas, a relação das cores com os estados de espírito proporciona ao leitor uma interpretação psicanalítica do protagonista, e de Calvin. Apesar da autora não recorrer, ao monólogo interior, no caso de Beth, o leitor, através dos seus diálogos ou dos monólogos e diálogos de Calvin e Conrad, é levado a interpretar a personagem, a conhecê-la, não porque se desnuda, mas pelo que procura esconder, o que origina o questionamento e a reflexão sobre ela, sugestionando, de outra forma, a formação de uma opinião. Nesta narrativa Guest sugere a plausibilidade de libertação das amarras que tolhem o ser humano, do que, amargamente o subjuga e de abertura de brechas de encaminhamento a uma outra condição, porque *every wall is a door* que se abre sempre que o homem quiser, opondo ao conformismo passivo o inconformismo reativo.

O protagonista, à semelhança do pai, revela as suas emoções e sentimentos através de palavras, na obra literária e da expressão facial, do olhar, do silêncio, da expressão corporal, no filme como analisaremos em seguida, porque, reiteramos, *every wall is a door* e, portanto, ao emparedamento da mente que a frustração e o desencanto causam, sempre se opõe o inconformismo revelado por uma 'porta', conjeturada na (re)abertura de um caminho em busca de libertação.

4.2.2 A Obra Cinematográfica de Robert Redford

O filme de Robert Redford[131], *Ordinary People*[132], de 1980, adaptado do romance homónimo, com a duração de 122 minutos, retrata , à semelhança da obra literária que lhe deu origem, uma situação de conflitualidade e disfunção, no seio desta família nuclear de classe média alta americana. Rafael Amaral, no artigo "Palavras de Cinema", considera que *Ordinary People "*(…) mostra a chegada da classe média ao divã",[133] aos seus contornos, à

[131] O ator e realizador Robert Redford reconhecido, sobretudo, pelas suas *performances* nas décadas de 1960 e 1970, tem desempenhado papéis de relevo em filmes bem-sucedidos, de Hollywood. De personalidade intrépida e arrojado nas iniciativas, criou, em 1980, o *Sundance Festival*, considerado o maior festival de cinema Americano independente.

[132] Premiado com vários óscares pela Academy Awards, incluindo o de melhor filme do ano, *Ordinary People*, cujo guião escrito por Alvin Sargent, constitui, após três décadas da sua realização, uma referência para o estudo das disfuncionalidades e crises da família de classe média, no âmbito da psicanálise freudiana, nas últimas décadas do século XX. Esta obra é, ainda, objeto de estudo e apreciação em variadas escolas americanas.

[133] Símbolo visual significando terapia psicoanalítica que tem origem em Sigmund Freud, relativamente à posição do doente em tratamento (psicanálise) face ao seu médico. Na Literatura e no Cinema o recurso a esta

revelação da intimidade que lhe parece tão cara. "(…) aposta em emoções contidas (…), deixa um ar de passagem e a verdadeira tragédia, por sua vez é a lembrança."[134]As personagens do romance, escolhidas por Judith Guest, que Robert Redford transcodifica para o filme homónimo, são elementos fundamentais de uma trama que decorre num clima de questionamento e confusão interior. O realizador soube transpor para a tela a enorme carga psicológica que cada personagem enforma durante a ação, dando corpo, materializando personagens socialmente atraentes que ocultam dramas psicológicos, inseguranças, questões de identidade, défice de relação comunicacional e ausência de expressão de afetos positivos.

Consideramos importante referir alguns aspetos da vida do realizador, do seu caráter e personalidade, para melhor compreender a escolha de uma temática de abordagem complexa, para a sua primeira realização. Este ator e realizador inconformista caracteriza-se por uma personalidade contraditória e paradoxal, na opinião de Callan. Michael Callan, em *Robert Redford: The Biography*, considera que: "Redford was a made man." (Callan, 2011:xiv) e que, "(…) contradictions and paradoxes defined him." (*Ididem*) Esta figura de renome do cinema americano tem assumido posições claras e, por vezes, contundentes, como a defesa dos índios americanos, das questões ambientais. Tem criticado a atuação dos políticos americanos, tem apoiado candidatos republicanos, do mesmo modo que apoiou a segunda candidatura de Barack Obama comprometida com propósitos de defesa do ambiente, critica a atuação dos políticos americanos, tem apoiado candidatos republicanos. Da infância de Redford, rodeada por mulheres do *West*, sobressai a particular importância da mãe, Santa Monica também o marcou. A relação familiar dos Redford caracterizava-se pela falta de comunicação entre os seus membros, tendo Redford, provavelmente por essa razão, desenvolvido o hábito de perscrutar as expressões dos rostos, tentando interpretar as reações dos que o rodeiam. Do facto referido resulta, presumivelmente, o seu olhar atento aos outros, o seu ar tranquilo, sondando o opositor, companheiro, inimigo ou amante. Aos papéis que desempenha, Redford imprime um matiz observativo pardacento que lhe indefine o

---

imagem criada por Freud, como é o caso do realizador Tim Burton no filme *Charlie and the Chocolate Factory*, é frequente em casos de abordagens relacionadas com terapias, em que são visualizadas as sessões ou, por vezes, criadas em sentido metafórico.

[134] Amaral, Rafael. "Palavras de Cinema, Posts Tagged 'Pauline Kael', Gente como a Gente, de Robert Redford. (30 de Janeiro de 2013)". Disponível em <http://palavrasdecinema.worppress.com/tag/pauline-kael/> Consultado em 25 Abril 2013.

pensamento e lhe cria uma aura de mistério, uma personalidade forte, quase intocável, perturbadora, sedutora e determinada.

A realização cinematográfica surgiu como mais uma etapa, mais um desafio, talvez uma forma de firmar e difundir os seus pontos de vista. No seu primeiro trabalho enquanto realizador, apesar de se inspirar na obra de Guest, Redford imprime às personagens muito de si próprio e remete-nos para o pensamento de Eisenstein que defendia que "(…) o cinema sonoro tinha como matéria-prima principal o *monólogo interior* e não o *diálogo*. (…), o *monólogo interior* seria o maior desafio estético para a observação e a invenção criativa de um filme sonoro."[135] De facto, o realizador inspira-se no frequente uso do monólogo interior, na obra literária, para dar corpo à interioridade do protagonista e da personagem Calvin, expressa na obra cinematográfica por predicados inerentes à Sétima Arte, como averiguaremos no decorrer da análise do filme.

Conrad e Calvin constituem duas personagens envoltas num mistério por revelar, deixando no ar o seu olhar reflexivo, a incerteza, o desconhecimento dos seus pensamentos, revelados por trejeitos subtis, olhares fugases, anunciando tempestades interiores por exteriorizar. Ambos são sedutores, perturbadores que, apesar das suas inseguranças, se apresentam fortes e lutadores na procura de respostas para as questões que se colocam, invocando Redford. A incomunicabilidade entre os membros da família Jarrett evoca a infância familiar do realizador. Beth tem uma enorme importância para Conrad e para Calvin, como tiveram para Redford as mulheres da família. As personagens do filme, principalmente Beth apresentam-se quase intocáveis, distantes como as personagens dos filmes que Redford protagoniza. Callan comenta o ator/realizador e a sua carreira, salientando que, para além da sua *performance* enquanto ator, as personagens que corporiza refletem o ser humano Redford, o que vai ao encontro das conjeturas apresentadas, pela constatação da transposição de muito de si próprio para as personagens da obra cinematográfica. Nas suas palavras: "Throughout his movies, whether he is tackling politics, family or "the system", there is always the prevalent dominance of one man and his actions." (*Ibidem*) Redford, ator, realizador e ser humano, num só, sobressai ainda pela forma como intervém na política do seu país. Redford afirma, sem preconceitos, que os Estados Unidos não conseguem compreender o mundo ao

[135] S.a. "Untitled". Disponível em: <http://espacoacademico.wordpress.com/2012/09/12/eisenstein-e-o-cinema-sovietico-ii/>. Consultado em 23 abril 2014.

redor. Conrad e Calvin constituem um apelo à negação do conformismo que tolhe a humanidade, pela forma como reagem. O comportamento de Beth assemelha-se ao de um setor da população conivente com o *status quo* e por ele modelado. *Ordinary People*[136], atrevemo-nos a conjeturar, não é mais do que um microcosmo revelador do estádio da família, da sociedade e dos indivíduos, numa perspetiva mais global, do mundo em que vivemos, em que Redford procura interventir. Enquanto ficção centrada nas problemáticas da identidade individual e da família em crise, da adolescência, bem como dos traumas causados pela perda súbita de um dos membros da família, usando as palavras de Rafael Amaral, podemos concluir que: "A coragem do trabalho de Redford consiste em falar de público e privado, das dores íntimas à classe que geralmente assiste aos filmes, mas que nem sempre é o material para seu alicerce."[137]

O sofrimento íntimo que a classe dominante, conservadora e tradicionalista rejeita enfrentar, preferindo não querer 'ver', é alvitrado nesta obra, pela representação de uma dona de casa quase exemplar, Beth, exímea simuladora da perfeição. Ao recusar uma sessão de cinema em troca de uma festa de amigos, Beth expõe uma intenção de fuga maior do que a sala de cinema, mais solitária e intimista, na medida em que as conversas de circunstância e as futilidades de uma festa lhe facultam uma evasão maior. A festa, iluminada e cintilante, para onde se desloca o casa contribui para o esquecimento da realidade dolorosa do seu quotidiano, em oposição à sala escurecida de cinema mais propiciadora de reflexão e de lembranças. A mensagem transcodificada que Redford expressa na obra cinematográfica é forte e contundente, colocando em contraste duas opções, em que a escolha recai no caminho mais fácil, a fuga de enfrentar as contrariedades. Judith Guest deu a este romance o mote e a grandeza de uma mensagem de urgência, de um grito de alerta para o sofrimento interior de uma família que se encontra entre a tradição e a mudança. Nesta perspetiva, a obra literária e cinematográfica são unânimes, pois, das duas obras transcorre a identificação da problemática

[136]Um elenco de atores como Donald Sutherland, Timothy Hutton, Mary Tyler Moore, no Judd Hirsch, Elizabeth McGoven, respeticamente nos papéis de Calvin Jarrett, Conrad Jarrett, Beth Jarrett, dr. Tyrone C. Berger, Jeannine Pratt, entre outros atores de menor intervenção, imprimem a esta obra cinematográfica uma qualidade que lhe mereceu a atribuição de prémios e o reconhecimento da sua importância.

[137] Amaral, Rafael. "Palavras de Cinema". Disponível em <http://palavrasdecinema.worppress.com/tag/pauline-kael/> Consultado em 25 Abril 2013.

da família em crise, do sofrimento interior dos seus membros, confrontados com as incertezas de resoluções apropriadas, harmónicas e equilibradoras, com vista à continuidade de um quotidiano sustentado.

A relação que se estabelece entre o romance e o filme facilita ao recetor a compreensão de uma mensagem consequente de dois atos criativos, nos quais os seus autores deixam marcas subjetivas das suas experiências de vida, os seus pontos de vista, de forma consciente e também inconsciente, sobressaindo, em ambos, a influência do pensamento freudiano. O processo criativo de uma obra de arte, como é o caso da obra literária e cinematográfica, expressa, não só o que conscientemente o seu criador decide imprimir-lhe. Do mesmo modo, exprime o que as suas escolhas revelam e o que, de forma inconsciente, se esconde da sua identidade, além de revelar uma experiência de vida integrada num grupo social que encerra uma determinada cultura. Por conseguinte, ao adaptar uma obra literária para cinema, o realizador imprime à nova criação o seu 'olhar' subjetivo que encerra as suas opções conscientes e as suas vontades/desejos 'escondida(o)s' e inconscientes. À adaptação para cinema assiste o fenómeno da intertextualidade que é responsável pela relação intrínseca que se verifica entre a obra original e a adaptada, porque "A intertextualidade é muitas vezes um elemento simultaneamente inconsciente e consciente do processo criativo." (Lodge, 2009:260) e *Ordinary People*, romance e filme constituem dois atos criativos profusos de intertextualidade. Ambos partilham com os respetivos recetores as preocupações e os 'olhares' dos seus autores sobre os homens e o mundo.

Tanto na obra cinematográfica como na obra literária não deixa de ser significativa a revelação do incorformismo perante a hipocrisia e a indiferença de uma sociedade formatada para a rejeição do sofrimento e para o abandono de uma relação comunicacional com verdade e afetos expressos e partilhados, em favor de futilidades vazias, povoadas de regras e preceitos de conveniência relacional, quer no seio da família, quer no grupo social. Em *Ordinary People*, romance e filme, a cumplicidade que a intertextualidade que lhes assiste facilita, coloca estas duas formas de arte numa dimensão unívoca identificadora, reveladora, denunciadora e apelativa à reação, num contexto familiar em desconstrução da época a que se reporta. As duas obras de arte, ficcionando realidades verosímeis, colocam perante o leitor e o espectador, práticas de conformismo que antagonizam necessidades de mudança e impedem a afirmação de identidades e individuação, como se verifica com Beth. O questionamento de Conrad e Calvin, personagens perplexas e confusas perante uma sociedade que não os

compreende nem se solidariza com as suas dúvidas e angústias, chegando a ostracizar os 'desvios' à norma comportamental considerada conveniente, destaca a obra cinematográfica por uma opção que sugere reflexos sediados na vivência de Redford, como aliás é característica da obra cinematográfica, apresentar-se enquanto visão e experiência do seu criador.

4.2.2.1 Uma Narrativa Cinematográfica Inconformista

O filme inicia-se com uma paisagem calma de rio, em tons de *pale blue*, que a câmara de filmar percorre, em plano fixo picado diminuindo a distância focal para se situar na margem do rio, seguidondo-se um *travelling* da direita para a esquerda, seguido de um *freezing* fixado no bosque, que se desvanece, dando lugar a outro cenário, sucessiva e serenamente, ao som da música calma e pacificadora de um coro, desembarcando numa paisagem quase outonal de árvores esguias, em tons de verde e laranjas e caminhos repletos de folhas baloiçando ao som da banda sonora de Jack Hayes, cuja composição cabe a Marvin Hamlish. Ao fundo, um rapaz solitário, parece refletir. Em planos que desvanecem, dando lugar a novos planos, num encadeamento indicador de passagem de tempo rápida, que acelera um encaminhamento em direção a uma escola. Esta opção de plano destina-se, em nosso entender, a convidar o espectador a percorrer uma sequência de espaços e a entrar num colégio, mais propriamente, na sala de canto onde ensaia um grupo de jovens, com destaque para o protagonista. Em seguida, em quase *flash*, um dos jovens cantores (Conrad), acorda, em casa do que parece ser um pesadelo. *Ordinary People* "inicia num tom melancólico"[138], uma abordagem que se perspetiva complexa e de contrastes.

No seguimento da narração cinematográfica, pelo trilho de uma montagem sequencial conseguida, o espectador é conduzido a uma sala de espetáculos onde um casal (Beth e Calvin) assiste a uma peça de teatro com um casal, sobressaindo, no regresso a casa, o *charme* relacional de Beth desenvolvendo uma comunicação afável e fluida que contrasta com a total indiferença pelos cuidados com o filho. Em casa, Beth ignora a luz acesa do quarto do filho (Conrad), enquanto o pai se assegura do seu bem-estar. Esta sequência, salienta-se, sugere uma vida social alcançada que contrasta com a insensibilidade materna demonstrada e

[138] Siqueira, Roberto. "Cinema e Debate". Publicado em 22 fevereiro 2013. Disponível em: <http://cinemaedebate.com/2013/02/22/gente-como-a-gente-1980/> Consultado em: 25 abril 2013.

denuncia uma dicotomia comportamental dos cônjuges em relação ao filho. Num outro cenário, Conrad procura subtrair-se ao convívio familiar matinal, desperdiçando as tostas francesas que a mãe prepara: "'French toast. Your favourite.' – 'Not hungry.'[139] Um diálogo lacónico denuncia um ato comunicativo falhado e uma reação espontânea de desagrado de Betha. Redford apresenta ao espectador pequenos cenários que iniciam o contar de uma história que se avizinha problemática e, à semelhança de Judith Guest, procura prender o espectador e captar-lhe a atenção para o seguimento da obra fílmica apresentando quadros de aparente tranquilidade que contrastam com o conflito latente que se vislumbra pelas reações de Conrad e pelos seus pesadelos.

No vértice da narração fílmica, uma família debate-se com uma realidade que as 'máscaras' do relacionamento social e mesmo familiar não conseguem ocultar. Planos recorrentes, sobretudo de *close up* e *big close up*, do rosto de Conrad remetem para o alheamento que uma reflexão interior pode provocar, em substituição dos monólogos interiores plasmados no romance. O isolamento a que o protagonista se entrega expressa-se através da ausência de diálogo ou do recurso a expressões e frases curtas que não alimentam a comunicação verbal. Na escola, Conrad é secundarizado por colegas por não responder às questões colocadas pelo professor, por estar ausente e pensativo. Estes factos podem ser observados através de uma focalização da câmara de filmar em Conrad, seguida de desfocalização visual e voz *off*, destacando o estado de espírito e a dificuldade em retomar um quotidiano normalizado. Os pesadelos do jovem, expressos em *flashbacks* revelando águas em turbilhão, confusão e ruído, remetem-no para o passado, para o acidente que vitimou o irmão no lago, porém, ainda de modo pouco esclarecedor. Momentos de imprecisão, tumultuosos, patenteiam um acontecimento que integra uma relação violenta do homem com a natureza, mas sem precisar, de início, a sequência de acontecimentos, deixando pairar um ar de mistério e de *suspense*. Só quase no final da narrativa fílmica, com novo recurso a *flashbacks*, o enigma é desvendado. O realizador socorre-se, ainda de *fashbacks* para endereçar o leitor para a infância de Conrad, embora ensombrada pelo protagonismo de Buck

[139] Sargent, Alvin (Screenplay). "Ordinary People (from the novel by Judith Guest)". Disponível em: <http://www.simplyscripts.com/scripts/transcripts/Ordinary-People-Transcript.pdf>. Consultado em: 3 de junho de 2012.

e pela preferência evidente da mãe pelo irmão. Em ambos os casos, os *flashbacks* utilizados evocam momentos de infelicidade e desconforto.

Redford utiliza um jogo de sombras alternadas com luz com o propósito evidenciar insegurança e ansiedade, medo e pesadelo. No consultório do Dr. Berger, Conrad ganha confiança e expõe os seus problemas, de forma progressiva. Os tons acastanhados, pouco iluminados do consultório, focalizando Berger, sobretudo de costas, alternam com o foco em Conrad e apelam à confidência, criando uma ambiência de mistério, uma aura propiciadorada de descoberta interior. Redford procura recrear a ambiência de um consultório de psicanálise onde se destaca o 'sofá'/'divã', veículo propiciador de uma viagem ao interior da personagem, num espaço de confidência. Uma quase penumbra contrasta com a luz e as cores mais claras e vivas dos corredores da escola e da casa dos amigos dos Jarrett, num dia de festa, em que os convidados preenchem as salas de brilho e cor. Mudanças constantes de cenário e de personagens sugerem um labirinto comunicacional fechado e sem saída, no qual todos se movimentam e se perdem em futilidades e conversas de ocasião. Os espaços de confidência de Beth e de Calvin resumem-se a um diálogo superficial que ocorre no automóvel do casal no regresso a casa, depois de uma festa entre amigos, na estrada pouco iluminada. Consideramos pertinente sublinhar os contrastes de luz e cor dos espaços de ação fílmica enunciados, tendo em mente destacar de que forma Redford soube transcodificar descrições escritas e sustentar a narrativa cinematográfica dentro de parâmetros similares. Em nosso entender, com a escolha da penumbra, da luz, das cores, dos *travellings* e de outros artifícios cinematográficos, o realizador consegue divulgar, à semelhança de Guest, uma mensagem centrada na identificação de contrastes que evidenciam e acentuam diferentes graus de estados de espírito e de comunicabilidade e, mesmo, a sua ausência, insinuando estarem implícitas, à diversidade de quadros, relações intercomunacionais deficitárias, que sugerem conflitualidades latentes. Em mais um cenário que salientamos, se constata o que acabamos de referir: em casa, na sala de refeições, o rosto de Beth ao telefone e as imagens desfocadas e alternadas de Conrad refletidas no espelho da parede em sua frente, alvitram indiferença na atitude da progenitora e desconforto em Conrad. O facto de Conrad ficar desfocado aponta para uma ausência de comunicação entre as personagens, bem como para uma indiferença materna reconhecida.

Num outro sentido, importa realçar que uma relação progressiva com Jeannine, a nova namorada de Conrad que, após o momento de viragem que tem lugar após receber a notícia

do suicídio de Karen, desencadeia um processo de reaquisição de autoconfiança plasmada pela aceitação de torradas em casa da namorada em oposição à recusa feita à mãe no início da história, situação que nos é narrada por Judith Guest e Redford, numa clara demonstração da sua libertação e dos papéis antagónicos que Beth e Jeannine desempenham, no processo e percurso de 'regresso' à vida do protagonista. Num colégio situado num espaço envolvente tranquilo, de bosque e rio, desenrola-se parte da ação fílmica, nomeadamente a 'descoberta' de Jeannine, o início do enamoramento e da relação de ambos, bem como os comportamentos sociais de rejeição dos seus pares que acusam uma atitude social negativa e, por vezes, ostracizante. Redford opta, frequentemente por contrastes, endereçando para a dicotomia bem/mal que integra a condição humana. Este propósito é consonante com as escolhas de Guest, através da linguagem escrita, estabelecendo-se, neste sentido, paralelismos de abordagem entre as duas obras.

Não podemos deixar de referenciar a importância da banda sonora, no filme, que Keith Booker, em *Historical Dictionary of American Cinema*, evoca enquanto parte integrante de um filme, afirmando que: "Music has an integral part of film since the very beginning." (Booker, 2011:256). A música[140], considerada um elemento de elevada importância, desde os primórdios da Sétima Arte, sempre se fez ouvir a par da imagem em movimento, segundo a autor citado, ao que James Buhler, em *Music and Cinema*, acrescenta que: "(…) film sound (…) cannot be understood without analyzing relationships among soundtrack components." (Buhler, 2000:341). Do percurso da arte fílmica sobressai a relação que se estabelece entre a imagem em movimento e a banda sonora de um filme, de importância cada vez maior, o que implica que dificilmente se compreenda um filme sem o conhecimento dessa conexão. A banda sonora enriquece, clarifica, ajusta, esclarece um olhar, um plano, uma cena. Nas palavras de Jacquelyn Jeanty, em "Why Music Causes Different Emotions*"*: "Few can deny the effects that music has on the emotions. Music and song become an integral part of our lives from the moment we're born."[141]

---

[140]Pauline Reay, em *Music in Film: Soundtracks and Synergy*, (2004) é de opinião que as opções da banda sonora *pop* emergiu no final dos anos 1960 e seguiu pelos anos 1970. como, por exemplo em *Easy Rider*, (1969), *Mean Streets* (1973) *American Graffiti* (1973). Todavia, uma verdadeira sinergia entre música e cinema, só viria a verificar-se nos finais dos 1980. Em *Batman*, de Tim Burton, de 1989, a escolha recaíu sobre a música dos Warner Brothers, de Prince e dos sons de orquestra de Danny Elfman.

[141] Jeanty, Jacquelyn. "Why Music Causes Different Emotions". Disponível em: <http://www.ehow.com/about_4615146_why-music-causes-different-emotions.html>. Consultado em: 15 Agosto 2014.

Desdeo aparecimento do Cinema, que a música de um filme tem desempenhado um papel de enorme importância para a compreensão dos sentimentos e emoções das personagens e dos enquadramentos dramáticos de maior relevo. Hoje, apesar do poder da interação que se estabelece pelo diálogo, que esclarece sobre as emoções dos respetivos interlocutores, a banda sonora de uma obra cinematográfica continua a revelar-se fundamental para uma maior interiorização das emoções por ela veiculadas. A música é fundamental para a narrativa fílmica, independentemente da categoria que lhe subjaz. "Music score is a basic and effective way to heighten the drama of a given scene in a film." (*Ibidem*). Não podemos deixar de realçar que a intensidade dramáticada da ação pode ser reforçada pela música, tornando-se uma ferramenta essencial para a criação cinematográfica. Num mesmo sentido, salienta-se o desempenho indispensável da banda sonora adequada ao tempo histórico a que se reporta a obra cinematográfica, à comédia, à tragédia, à obra de características românticas, ao filme de terror ou a outro género/categoria fílmica, ao momento dramático específico, à ação propriamente dita. A título de exemplo, esclarecemos que uma cavalgada desenfreada não condiz com uma valsa de Strauss que apela à diversão nos grandes salões. "In many period pieces, film score or music from the era is used to help establish and reinforce the specific time period which the move is set in." (*Ibidem*). Num sentido idêntico, evidencia-se que a música cumpre uma outra função, não menos relevante, que se prende com a condensação de informação, num curto espaço de tempo, a par da arte fílmica, cujas características encerram, de modo similar, esta aptidão para encurtar o tempo, promovendo a agilização da ação sem contudo a deturpar, recorrendo à montagem sonora, uma vez que, "The music montage is a popular way to condense a large amount of information into a short amount of time." (*Ibidem*) O som de um filme atua, portanto, em simbiose com a imagem, enriquecendo-a e auxiliando o contar da história que lhe subjaz.

A escolha da banda sonora para este filme, que Redford soube adequar à ação que se desenrola no ecrã, aumenta o impacto sobre o espectador e prova o que acima foi referido. De facto, verificam-se as opiniões de Booker, Buhler e Jeanty quando ouvimos "Canon in D Major, de Johann Pachelbel com arranjos de Jean-François Paillard, passando por He's a "Jolly Good Fellow", ou "I Never promised You a Rose Garden" (1969), de Joe South, e acompanhamos, em simultâneo, a ação fílmica. Redford recupera as palavras de Guest, transcodificando-as e expressa a profundidade e a força dos vocábulos e frases da narrativa literária, através da imagem auxiliada pelos sons musicais que se espalham pelo espaço e

entram nos ouvidos do espectador, captando-lhe maior atenção, despertando-lhe os sentidos e as emoções.

Tanto o guião, como a realização cinematográfica, encaminham a história para um desfecho que sugere (re)equilíbrios conseguidos: Calvin e Conrad juntam-se no quintal, com um sol radioso incidindo na neve, tornando o dia mais claro e luminoso, perspetivando o brilho de um novo percurso familiar, a esperança no futuro. Este cenário coadjuvado pela utilização de parcos diálogos, constitui uma vantagem do ponto de vista cinematográfico, uma vez que a narração não se confina ao discurso direto, como se reconhece pela sua visualização.

Numa outra perspetiva, referenciamos que, mais do que um exercício de confissão privada, o romance dramático e o filme em análise constituem exercícios de autoconsciência que transformam a experiência traumática de Conrad em algo positivo partilhado com o recetor, sendo este colocado em quadros de reflexão interior ou de relação comunicacional, perante relatos independentes e relacionais que tem que reavaliar para reconhecer em que medida cada uma destas três personagens se reconhece nas suas fraquezas e desaires e é capaz de caminhar numa nova direção. Não deixamos de atestar que, a partir da sua experiência particular, o recetor acede aos conflitos interiores e relacionais de uma família nuclear e tradicional, que é capaz de caminhar para a cura dos seus males, após um período de incertezas e angústias. O amor, os afetos constituem um dos pilares desta força de mudança e continuidade de vida, em oposição a um conformismo cómodo, mas miserabilista. O conceito de amor integra a construção cultural da consciência e do sentir, da emoção individual e subjetiva. As obras em análise apresentam, ainda uma reflexão sobre os afetos, expressa, sobretudo por Conrad e Calvin que se questionam e explicitam a revolta, o afeto não positivo, as dúvidas, o amor, as suas transformações, partilhando-as com o recetor. Desta partilha decorre a constatação do silêncio de Beth, austera e indiferente, que não reparte os afetos positivos com os membros da família nem com o recetor, proporcionando uma reflexão sobre a ausência de dádivas amorosas, a quase inexistência de uma prática afetiva e de uma expressão emotiva.

À semelhança da opinião de Lodge, em *Pensamentos Secretos*, reiteramos que uma das ideias concludentes deste filme se plasma em "(…) um estádio crucial do desenvolvimento humano." (Lodge, 2004:272), o mesmo se verificando com a obra literária homónima.

Redford, à semelhança do seu próprio percurso, deixa ao espectador a imagem das consequências da incomunicabilidade, do inconformismo perante a adversidade e um percurso de reflexão interior que conduz ao desafio de enfrentar o porvir.

4.2.3 Romance e Filme – Representações de Uma Família Americana em Crise

O lema da família americana, na luta para manter vivo o sonho da família feliz com casa própria e situação financeira estável e segura, está, sobretudo sustentado no trabalho e na família. Enquadrada na tipologia das famílias tradicionalmente constituídas, a família nuclear, os Jarrett, não foge à regra, sendo atribuído ao pai o papel de chefe de família, responsável pelo sustento e bem-estar do seu agregado familiar. Todavia, esta figura parental tradicional questiona-se sobre o seu 'verdadeiro' papel no seio de uma família que integra, apresentando dúvidas e uma fuga à norma, factos que sugerem mudanças. Torna-se pertinente sublinhar que deste questionamento transcorrem mensagens que se prendem com a colisão de egos no seio do agregado familiar, cujas ruturas relacionais decorrem de profundas dificuldades comunicacionais.

Não deixa de ser significativo destacar que a segurança financeira se mantém na responsabilidade da figura paterna, embora Calvin revele insegurança interior. Perante um quadro de disfuncionalidade observado em Beth, revelado no romance, sobretudo através dos monólogos interiores e das interrogações solitárias do marido, Calvin vai revelando a personagem feminina e expressando as dificuldades comunicativas e relacionais de uma trilogia familiar em conflito, a par do descendente, Conrad que vivencia uma crise de identidade e de (re)adaptação à família e ao meio social. Guest recorre também ao monólogo interior como forma de desvendar as problemáticas existenciais e vivenciais do protagonista, bem como para completar um quadro caracterizador de Beth, que passamos e revelar: esta mãe e dona de casa exemplar descura cuidados e afetos maternais, culpabilizando o filho mais novo, Conrad, pela morte do filho mais velho, seu preferido. Beth quase ignora o filho, retira-lhe proteção e defende que o jovem deve ultrapassar os seus problemas pelos próprios meios, não aceitando a atitude oposta do marido.

À semelhança do pensamento epicuriano que defende a não invocação do auxílio dos deuses quando se pode alcançar o que se pretende pelas próprias mãos, Beth adota uma atitude de parcos afetos em relação ao filho em dificuldades, defendendo para Conrad um

percurso de recuperação psicológica solitário. A personagem em análise acredita na robustez interior que constitui o seu padrão individual de comportamento e no distanciamento emocional enquanto formas de superioridade e de combate às dificuldades, do mesmo modo que nega o benefício da partilha, do amor e da solidariedade, acreditando serem estes os padrões que asseguram a sobrevivência familiar e social. Convém sublinhar os preconceitos arreigados na sua conduta relacional que a impedem de valorizar uma relação afetiva consistente, o que a afasta dos restantes membros da família, bem como a constante preocupação com a opinião do grupo social em que se integra. Em resultado de uma atitude de negligência afetiva, que não pratica, verifica-se um afastamento da cumplicidade relacional que se estabelece entre Calvin e Conrad e um distanciamento em relação aos restantes membros da família.

Perante a atitude de quase indiferença da personagem perante os problemas de Conrad, o pai assume a responsabilidade de acolher e proteger o descendente sobrevivente, tornando-se o seu confidente e conselheiro, constatando-se que o papel de conivência que tradicionalmente cabe à mãe passa a ser desempenhado pelo pai, verificando-se uma alteração de papéis no seio da família, o que evoca a época a que se reporta, não só o filme, mas também o romance. Em paralelo, enquanto Beth preenche o quotidiano com futilidades e critica Calvin pelos desvelos para com o filho, um grito expresso sobressai no mar de revolta sustentado no comportamento hostil de Conrad, clamando pelo amor da mãe ausente na expressão de afetos, porquanto cogita ser preterido e acusado.

A ausência de um suporte afetivo materno, direciona o protagonista para a busca de uma alternativa que o pai sugere: o recurso ao auxílio do Dr. Berger que o acompanha e tenta auxiliar na solução dos seus problemas particulares, acrescentando-se a uma trilogia familiar em crise e disfuncionalidade, um quarto elemento cuja especialidade terapêutica auxilia na resolução dos problemas de dois dos membros da família. Esta opção da autora remete para a terapia *gestalt*, uma terapêutica de psicanálise existencial que se posiciona numa visão holística, existencialista e fenomenológica do ser humano e do mundo, de autoria de Fritz Perls e Paul Goodman, que teve origem nos anos 1940/1950. Esta metodologia terapêutica relaciona o corpo e o psíquico e interliga-os constituindo um todo. Esta forma de terapia, que concebe o homem físico, mental e psíquico, direciona os pacientes para a auto análise e para o restabelecimento e o reencontro com o mundo e com os outros, acreditando na capacidade de auto-realização e de desenvolvimento pessoal do ser humano. A terapia protagonizada pelo

Dr. Berger procura contribuir para que Conrad faça a sua catarse, se reencontre, se desenvolva enquanto ser humano e descubra um novo caminho para a sua vida perturbada.

A evidente alteração de papéis dos progenitores no núcleo familiar leva-nos, de novo, à referência de uma possibilidade de análise psicanalítica, valendo a pena notar que encontramos em *Ordinary People* algumas semelhanças com a obra anteriormente analisada, *Madame Doubtfire*, estabelecendo-se algum paralelismo de abordagem das respetivas autoras, pela focalização num relacionamento familiar instável que coloca a mãe no papel forte e dominador enquanto o pai rejeita assumir a liderança, numa provável relação com os processos identitários da infância, mas sobretudo com a perda dos respetivos objetos do seu amor. No caso concreto de *Madame. Doubtfire*, "Daniel, inconformado em perder o objeto amoroso (…), a mulher, em quem vê sua mãe (…), regride e identifica-se diretamente com ela, transformando-se, ele mesmo, em sua supermãe (…), a "Mrs. Doubtfire". Dessa forma, exerce domínio sobre todos em casa, até mesmo sobre sua mulher." (Telles, 2006:44). O destaque para a opinião de Sérgio Telles, em *Psicanalista Vai ao Cinema* pretende corroborar a nossa opinião sobre a questão focada. Em *Ordinary People*, Calvin enfrenta, de modo similar, uma dupla perda: Beth, o objeto do seu amor, uma mulher forte e dominadora que, durante anos, ocupou na vida da personagem o lugar da mãe protetora e mulher perfeita de que não usufruiu durante a infância, pelo que decide exercer o papel de pai/'mãe', numa atitude afetuosa, cúmplice e tolerante, conquistando Conrad e contribuindo para o seu reequilíbrio. À semelhança de *Madame. Doubtfire* em que se restabelece uma harmonia relacional familiar, embora edificada em famílias monoparentais, em *Ordinary People* também se reedificam os equilíbrios relacionais familiares através da constituição de uma nova família monoparental.

Considerado um psicodrama, pelos críticos de cinema, o filme *Ordinary People* remete, à semelhança do romance, entre outras questões, para a busca de caminhos alternativos, uma vez finalizada uma das etapas da família Jarrett, em consequência de obstáculos difíceis de ultrapassar, o mesmo se verificando com a narrativa literária em que a deriva e o caos se instalam nas mentes e nos atos dos atores de um palco familiar em rutura. No decorrer de um quotidiano familiar, dois dos seus membros questionam-se e um terceiro, Beth mantém-se inalterado, desenhando comportamentos conservadores sem alteração observável. Note-se que no romance e no filme, nada nos remete para o 'Eu' de Beth. Os autores das obras em análise, Guest e Redford, não focalizam os pensamentos ou sentimentos

da personagem feminina em análise, transmitindo, ambos, apenas o seu comportamento, o que sugestiona uma atitude de aparente indiferença. Contudo, na obra cinematográfica, Redford coloca o espectador perante breves alheamentos de Beth, o que denuncia alguns pensamentos íntimos, que a personagem se esforça por afastar de imediato.

Retomando a personagem Calvin, constata-se que, no romance, a expressão dos pensamentos e reflexões de Calvin sobre a mulher sugestiona uma personalidade feminina marcada pela ordem estabelecida, pela preocupação social, pela perfeição e pelo desconhecimento do verdadeiro caráter. Do mesmo modo, os diálogos e as discussões, frequentes e conflituosos, entre o casal denunciam um desencontro comunicacional cada vez mais acentuado, veiculando um afastamento progressivo entre os conjuges. No filme, o pensamento de Calvin é substituído por ângulos de câmara, sobretudo, *close ups*, que salientam as atitudes, a expressão do rosto, vozes *off* remetendo para a voz de Beth, lembrando conversas perturbadoras passadas, patenteando a inquietação de Calvin. Os olhares de Beth, de Calvin e de Conrad que observam a progenitora, colocando nas suas próprias expressões algumas evidências estão destacados na opção do mesmo recurso ou do *big close up*. Os diálogos, as discussões e os conflitos que surgem, apresentam semelhanças com os do romance homónimo, causando impacto no espectador. Convém salientar a busca de retoma da normalidade da vivência do quotidiano, bem como o questionamento individual que as personagens do género masculino encetam, nomeadamente sobre si próprias e sobre os verdadeiros papéis que lhes incumbe desempenhar, diligenciando enfrentar o presente e a realidade, bem como preparar o futuro.

Tanto na obra literária como cinematográfica, os autores colocam em Beth, embora de forma indireta, a atração pelo ideário da igualdade de direitos das mulheres, as reivindicações do chamado feminismo de segunda vaga que desencadeiam o desejo de considerar a mulher cidadã com direitos. Embora esta personagem assuma um papel tradicionalista no seio da família nuclear que integra, defendendo a ordem contra o caos, a perfeição contra a marginalidade, a normalidade contra a disfuncionalidade, Beth adota, em simultâneo, uma atitude de liderança, de segurança e de independência, opostas ao papel tradicional de subserviência que dela se espera, que lhe haviam destinado e para o qual a haviam preparado. A personagem do género feminino encontra-se, entre um rio de águas paradas, galgando as margens que o tolhem. Beth não alcança as margens, antes parece banhar-se num rio sem corrente, persistindo em nadar nas águas estagnadas de um universo infecto, sem afetos

positivos, sobressaindo apenas uma altivez isolacionista, intervindo e recriminando a atitude de Calvin em relação ao filho, sugerindo, através do filme, uma América soberba e intervencionista que não 'olha' para dentro do seu próprio lar em conflito. Beth encontra-se entre o pensamento dominante da supremacia da masculinidade e a mudança radicada nos movimentos feministas dos anos 1970 que Simone de Bauvoir defendeu, embora esta autora se distanciasse dos movimentos feministas radicais, conforme esclarece a citação de Manuela Tavares, em *Feminismos: Percursos e Desafios (1947-2007)*: *"O Segundo Sexo* (…) foi a obra de suporte na história do movimento de mulheres, em especial, a partir da década de 1960 e 1970, ou seja, da chamada segunda vaga dos feminismos." (Tavares, 2011:620)

No seguimento a uma referenciação à obra de Simone de Beauvoir citada, esclarece-se que o seu pensamento sustenta a autonomia e o direito das mulheres de decidir sobre as suas vidas, o que sugere uma relação desta ideia com a atuação de Beth que não se afigura uma feminista de práticas quotidianas, mas que, em parte, está com o pensamento dela, na medida em que reage e se opõe às atitudes do conjuge, chefe de família. Porém, confrontada com a hipótese de perder o amor de Calvin, indeciso quanto aos seus sentimentos, provoca em Beth um choque abala as suas certezas, levando-a a sair de casa, o que parece identificar-se com uma consciencialização da perda de equilíbrio relacional e familiar.

A ausência de comunicação entre os membros da família mostra um conflito latente que um acidente de percurso vai desencadear, evidenciando-se uma fase de transição do núcleo familiar, no decorrer da ação narrativa. Um outro aspeto relevante destaca, desde o início da narração, a não correspondência dos papéis do casal ao padrão tradicional da família nuclear, uma vez que a personagem masculina adulta não desempenha o papel atribuído ao chefe de família, líder, embora aceite a ordem e a segurança de um lar que Beth lhe proporciona, sublinhando-se que Calvin apenas assegura o bem-estar material da família. Esta personagem consciencializa-se, de forma progressiva, de uma mudança comportamental do núcleo familiar e de si próprio, através de um período de aprendizagem autointerpelativo e vivencial.

Na continuidade da análise pretendida, interpretamos a atitude de Beth plasmada no desconhecimento do que a neutraliza e imobiliza, na ausência de consciencialização de uma desconstrução de equilíbrios que a sua formatação para o papel de dona de casa profundamente enraizado, impede de observar, mas que a probabilidade de um défice de afetos maritais desencadeia, reclamando a perspetiva de uma busca ainda em desejo oculto.

No final, também Beth rasga os véus que a tolhem, ao sair de casa, à semelhança de muitas mulheres da época representada.

A atitude final de Beth parece evocar, embora de forma embrionária, os movimentos de libertação das mulheres, a partir dos anos 1970, nomeadamente o chamado feminismo radical que se alargou à vida privada e se sobrepôs ao conceito de dominação masculina. Este movimento foi causador de ruturas em relação ao pensamento dominante e, nas palavras de Manuela Tavares, "(…) denunciou como a sexualidade das mulheres estava limitada pela reprodução, nem sempre desejada, pela dependência económica e social, pelas limitações de um casamento e de uma sexualidade baseados na dominação masculina." (*Ibidem*)

Em termos teóricos, no estudo da família surgem novas abordagens que questionam as tarefas tradicionalmente atribuídas ao sexo feminino e expressam a evidência de uma atitude mais ativa e interventiva das mulheres casadas, sendo-lhes atribuída a vontade de uma maior autonomia e poder, à semelhança do que acontece com as obras em análise, nas quais Beth sugere este fenómeno, embora se circunscreva o seu intervencionismo a uma imposição controladora, não reclamando uma atividade profissional, no que contraria um movimento em rutura com os cânones tradicionais da mulher dona de casa.

O pensamento de Simone de Beauvoir aponta para o direito à atividade profissional e a uma maior liberdade e independência do género feminino, o que parece contribuir para uma maior satisfação individual. O grau crescente de maior escolaridade confere às mulheres uma maior capacidade de opção no que respeita o casamento, verificando-se um número cada vez maior de mulheres solteiras, por oposição à tendência para a depressão da mulher doméstica, como acontece com Beth que, perante um desaire, se isola na futilidade do quotidiano e no perfecionismo, meta a atingir no desempenho do seu papel de mulher, no seio de uma família tradicional e nuclear.

Tal como afirma Andrée Michel, a insatisfação conjugal recrudesce com o nascimento do segundo filho, razão pela qual Beth pode ter preferido o filho mais velho e atribuído uma dupla culpa a Conrad pela sua infelicidade, como se alvitra no romance e no filme. No seguimento da mesma linha de pensamento, refere-se o pensamento de Letícia Solis, em *Ser pai, Ser Mãe - Parentalidade*: *Um Desafio para o Terceiro Milênio,* que coadjuva a nossa análise. Para Solis "(…) em situações em que haja alto grau de *stress*, a frequência da depressão pode ser muito maior" (Solis, 2006:173) nas mulheres donas de casa, o que pode ter sido o caso de Beth após o nascimento de Conrad, o segundo filho.

Ainda na linha do pensamento refletido, no *stress* causado por situações traumáticas, um outro fator pode ter contribuído para a agudização da insatisfação e depressão de Beth: a visualização de Conrad coberto de sangue, após a sua tentativa de suicídio, o que abala profundamente a personagem, ao ponto de não perdoar o filho pelo sofrimento que este, inconscientemente lhe causa. Guest sugere a ociosidade como uma das causas da disfunção de Beth, por oposição a uma ocupação profissional propiciadora de um maior grau de ocupação mental. No nosso ponto de vista, fundado, também, nas opiniões expressas por Michel e Solis, esta personagem encerra um comportamento padronizado consubstanciado na insatisfação e na crise feminina das gerações de 1970 e 1980, o que acarreta custos a nível familiar.

Por seu turno, Conrad questiona-se recorrentemente sobre as razões do afastamento emocional da mãe em relação a si próprio e sobre as memórias das vivências com o irmão desaparecido, levando o leitor a refletir sobre as causas do comportamento materno. Os factos que parecem agudizar e até certificar o desamor da mãe, constituem razão para um sofrimento maior num período de recuperação da crise psiquiátrica causada pela culpabilização da morte do irmão que levou o protagonista a um internamento prolongado de um ano.

Calvin, afasta-se do padrão da masculinidade fundado na liderança do núcleo familiar e reflete sobre Beth e a relação conjugal deteriorada, afirmando o seguinte: "Marvelous miracle, his wife, and they have come this far, this far, and no further. In spite of love. He knows there is love, but what good is it? It cannot help them any more." (Guest, 1982:253). Na sua reflexão a personagem constata o encanto fenecido e a dúvida tomando forma na sua mente, o que a deixa perplexa, uma das razões pelas quais questiona Beth que expressa incertezas semelhantes:

> "Do you love me, Beth?"
> "Stop it!" she said.
> "Tell me! I want to know!"
> "I feel the same way about you," she said, "that I have always felt! You are the one! You are the one who's changed! (*Ibidem*)

Deste diálogo transcorre o desmoronamento de uma união considerada "a fairy-tale marriage." (*op.cit*.,254), apesar do amor que nutrem um pelo outro, seguindo-se um desenlace plasmado no afastamento de Beth porque, ""Whatever is happening has already happened,

maybe years ago, the seeds planted in their separate natures, their backgrounds, because all you can do is, finally and simply, what you can do.”” (*op.cit*.,255). Interessa realçar que a separação constitui uma consequência natural de dois percursos em diferentes direções. O destaque para as expressões:“”I’m no authority on her! You’re no authority, either!””(*op.cit*.,256), confirma a ausência do padrão tradicional da autoridade do cônjuge sobre a mulher.

A narrativa culmina numa expressão da continuidade da família, em moldes monoparentais, que pai e filho encetam, sugerindo uma nova etapa nas suas vidas. A vida quotidiana segue o seu rumo, tranquilamente e sem atropelos. Tudo parece retomar o seu lugar: a vida, os amigos, exceto a mãe. O passado dá lugar a um presente sem culpabilização,

> Last year. Another time dimension. He had often punisher her, in his mind. They tortured us, you know, just for being there. Mostly at night with boiling water from the ceiling. I always slept with the covers over my head. Casual and deliberate lies, to ease his own hurt. (*op.cit*.,263)

À semelhança do que aconteceu anos 1970 e 1980, em que “Os homens norte-americanos, mais do que os homens de qualquer outro lugar do mundo, cada vez mais se envolvem com os cuidados prestados à criança.” (Solis, 2006:173), estas duas obras evocam a alteração do papel tradicional do chefe da família nuclear patriarcal. O início da narrativa desvela Calvin enquanto chefe e pai de uma família tradicional, não assumindo tarefas domésticas, porém o seu encerramento confere-lhe um papel que compete tradicionalmente à mãe, o da relação afetiva positiva. No nosso ponto de vista, as suas reflexões interiores constituem o estereótipo do questionamento que muitos chefes de família tiveram que encetar para tentar compreender um novo papel, atribuído pela força das circunstâncias.

Beth não representa o suporte afetivo da família, mostrando-se mais preocupada em manter o estatuto social de mulher e dona de casa perfeita, bem como em usar a mestriia de ocultar os problemas no seio da família, aos amigos e à sociedade. A sua opção de abandono do lar, direciona para o vislumbre do afastamento da mulher-natureza, por oposição à mulher-indivíduo que parece, por fim, constituir sentido para a personagem. Ao homem cabe, na época da narrativa, a tarefa de acompanhar, educar, orientar, compreender os filhos, numa posição mais igualitária em relação ao papel da mulher. No tempo diegético esta constatação

não se verifica, sobretudo devido à ausência de partilha de Beth, o que desencadeia interrogações sobre a função de pai, alvitrando similares interpelações perante a transformação que ocorre na sociedade da época. Na opinião de Ana Maria Torres, em "Relatório do Instituto Universitário de Lisboa-Departamento de Sociologia, de Março de 2010", na sociedade, "(…) vai-se impondo uma perspectiva sobre a relação conjugal marcada pelo igualitarismo, pela indiferenciação no desempenho de tarefas, pela proximidade entre os cônjuges e pela comunicação recíproca, como critérios para a satisfação conjugal."[142], facto não constatamos evocado em *Ordinary People* que, apesar de ensaiar a padronização da convulsão social da geração de 1970, socorrendo-se de uma situação de perda biológica dentro da família, fator que desencadeia uma crise até então ignorada, não atinge o igualitarismo da indiferenciação das tarefas. No entanto, parece-nos que as duas obras ensaiam-no e clamam por ele.

Judith Guest e Redford invocam, nas obras em estudo, a necessidade de igualitarismo no seio da estrutura familiar, encaminhando, pela ficção, para a semelhança com realidades familiares prováveis na época. Para os Jarrett o tempo da partilha igualitária ainda não tinha chegado para os dois conjuges e a rutura acontece irreversível. A *performance* da figura paterna evoca uma tentativa de mudança do caminho percorrido, remanescendo a confrontação com uma nova realidade familiar de monoparentalidade que se vem desenhando ao longo do romance e do filme, de forma progressiva.

Ordinary People, filme e romance, remetem o recetor para um processo dinâmico de transformação e alteração de papéis no seio da família. Dos equívocos do pensamento tradicional e conservador que assenta na aceção da mulher realizada e feliz na sua condição de subalternidade, resulta uma transformação do conceito da mulher que passa a ser encarada como indivíduo e cidadão com direito à felicidade. O papel de esposa e mãe coaduna-se com a atitude de Beth que, ao ser confrontada com a mudança provável do seu papel, com a necessidade de distribuir afetos e com a abertura que se espera dela, decide sair de cena. O romance e o filme perspetivam que o afastamento de Beth transcorre da consciencialização da sua insatisfação individual, embora se desconheçam as suas opções ou outras causas. Esta

[142] Torres, Ana Maria Cardoso. "Relatório do Instituto Universitário de Lisboa-Departamento de Sociologia, de Março de 2010". Disponível em <http://analiatorres.net/pdf/agregacao/RelatoriodaUCSociologiadaFamiliaTeoriasedebates.pdf>. Consultado em 10 outubro 2011.

personagem sai de cena envolta em alguma neblina, que acompanha toda a ação narrativa. Esta nossa afirmação transcorre da constatação da evidência de uma ocultação de intimidades identitárias e exposição de sentimentos, que os autores podem querer relacionar com uma cultura comportamental tradicional de encobrimento das emoções, que denuncia uma crise.

Esta família sugere, ainda a situação da opressão individual da mulher que, apesar de ser aparentemente amada, não passa de uma dona de casa adornada e atriz no palco social da tradição familiar nuclear. Beth abandona o 'palco' numa fase de *approach*, de início de marcha. A porta da segurança insípida da sua vida quotidiana acaba por ser fechada, para dar início a uma nova caminhada, porventura dentro da sua *inmost cave*, tal como vaticina Christopher Vogler, na obra *The Writer's Journey*. Porventura, Beth "(…) comes at last to the edge of a dangerous place, sometimes deep underground, where the object of the quest is hidden." (Vogler, 1998:20) Beth ilude-se pensando poder conjugar a sua solidão e distanciamento com a vida conjugal, familiar e social, o que nos remete para a reflexão de Singly, que refere que, "O paradoxo do individualismo contemporâneo leva os adultos a sonharem com uma vida que cumula, ao mesmo tempo (…) momentos de solidão e momentos de comunidade." (Singly, 2001:12), o que invoca uma consequência de crise, saldada por rutura relacional e familiar, no caso das narrativas em estudo.

Numa alegação à fratura provocada por Beth, procuramos evidenciar uma alteração de papéis em que o pai assume novos protagonismos e o filho se refugia nos desvelos parentais e reencontra em Calvin e na nova relação amorosa que enceta, o amor negado pela mãe, o que contribui para lhe proporcionar um novo equilíbrio, augurando prosseguir um caminho suportado no amor. Como se pode constatar, novos papéis, novas entregas, novos caminhos se desenham nestas duas obras em que nas três personagens de maior relevo se prefigura a necessidade da consciência de uma identidade individual. Neste sentido, destacamos a evidência da constatação de um conceito de mulher dona de casa incutido, que não satisfaz as necessidades da família e a consciencialização de uma impreparação para novos papéis, que Beth protagoniza. De Calvin sobressai a insuficiência e desajustamento de um papel de exclusiva liderança familiar masculina, bem como a urgência de implementação de uma relação comunicacional afetiva, solidária e dialogante. Conrad desvela uma necessidade urgente de se descobrir enquanto pessoa, de acreditar que vale a pena ser indivíduo com valores e princípios. Na perseguição destas premissas, pai e filho reencontram-se nos afetos positivos e encetam um novo ciclo de união familiar monoparental, protótipo da situação

crescente da existência de famílias de estrutura alternativa, nos anos 70 do século passado, que prosseguiu nos anos 1980 e constitui, nos dias de hoje, uma realidade ainda mais contundente. O protagonista evoca a esperança no futuro e reflete uma situação de crise que se reequaciona. Esta obra cinematográfica e o romance que lhe deu origem "(…) mostra os estados de pesar e os estilos diferentes de parentalidade"[143] de um período de transformação na história da família.

Em nosso entender, a obras cinematográfica e a narrativa literária fazem uma crítica à sociedade americana, através de personagens estereotipadas confusas em relação aos parâmetros do tradicional *american way of life*. Os espaços suburbanos albergam famílias com recursos económicos frustradas, faltando-lhes a coesão de uma verdadeira relação familiar, comunicacional e afetiva. A vertigem do quotidiano aniquila o tempo livre. A determinação preconizada pelas estruturas económicas e pelo grupo social que rejeita a norma, não corresponde às expectativas da realização individual. O romance e a obra cinematográfica invocam a contradição que subjaz ao conceito de individuismo da era atual que cria a ilusão da vivência que agrega solidão e partilha e conduz a uma vivência individual e conjugal, duplas, criando fraturas relacionais.

As duas obras, a literária e a fílmica encerram, sobretudo pela ação do protagonista, a constatação da mudança, a mensagem da evolução e da metamorfose, o direito à identidade individual, à individuação, ao afeto positivo e, sobretudo, a necessidade absoluta do amor enquanto fator de equilíbrio.

4.2.3.1 Entre Tradição e Transformação-A Dualidade de Um Psicodrama

O filme e o romance vão, sucessivamente desvelando as personagens de maior relevo, descobrindo os medos e motivações individuais, principalmente de Calvin e de Conrad, uma vez que Beth não participa na partilha dos afetos, veiculando uma atitude que não se revê na comunicação relacional familiar solidária e dialogante, através de quadros sequenciais de vivências quotidianas de uma família nuclear tradicional, patriarcal que se questiona sobre o passado e o presente, sugerindo uma transformação em curso.

---

[143] Canby, Vincent. "Ordinary People" (September 19, 1980). Disponível em <http://movies.nytimes.com/movie/review?res=EE05E7DF1739E46CBC4152DFBF66838B699EDE>. Consultado em 20 julho 2011.

Em *Ordinary People*, no seio da família, os adultos desempenham funções, por vezes desreguladas, diferenciadas, com frequência divergentes da norma que rege o papel tradicional de cada progenitor. De Beth transcorrem atitudes dissemelhantes em relação aos dois filhos, causando em Conrad um sentimento de revolta. Um *flashback* de Conrad que, no filme recorda a mãe rindo de atitudes de Buck, quase ignorando o filho mais novo. Numa outra cena da obra cinematográfica, Beth, fria e, em simultâneo, perplexa, não retribui um abraço de Conrad, procurando não se envolver emocionalmente.

Por oposição a Beth, Calvin adota uma atitude diversa para com o filho, acreditando no desempenho do seu papel de pai, que assume com bastante empenho (esta é a opinião que ele tem de si mesmo). Esta personagem monitoriza/controla/observa atentamente o comportamento do filho para se assegurar que este cumpre as regras e corresponde às expetativas, mas fá-lo de forma aliciante, acolhedora e afetuosa. A título de exemplo referimos uma cena da obra cinematográfica na qual Conrad se envolve numa discussão com a mãe, sendo ressarcido pelos cuidados e conselhos do pai.

O recurso à terapia familiar, considerada eficaz e inovadora, na época, enquadra-se nos padrões comportamentais das famílias americanas de classe média da segunda metade do século XX. Conrad e Calvin recorrem a um terapeuta, o Dr. Berger, com vista à melhoria das suas *performances* pessoais e familiares. Esta opção dos autores, remete para Mark Rivett e Eddy Street, na obra *Family Therapy: 100 Key Points and Techniques*. Nesta obra, os autores defendem que: "Family therapy has always believed itself to be the most radical an innovative of he 'mainstreamn' psychotherapies. This is because, at its core, it asserts that all problems experienced by human beings have an interactional component." (Rivett, 2009:xii), o que é um facto averiguado nesta narrativa, na medida em que a Calvin e, sobretudo, a Conrad subjaz um questionamento decorrente de um acidente que afeta as duas personagens. A terapia encetada é individual, mas acaba por ter consequências ao nível familiar, apontando para uma dualidade beligerante entre o passado e o presente, suportada no questionamento e na dúvida.

Beth, personagem figurativa do conceito conservador da mulher tradicional e da dona de casa perfeita e formatada pelo sistema, em ambas as obras, não se aproxima do leitor ou do espectador, sendo caracterizada pelos dois intervenientes masculinos, portanto, não diretamente. A personagem feminina em observação, a mãe, descrita como perfecionista, não se permite nem admite o perdão, interioriza a morte do filho como um castigo que lhe é

infligido diretamente e parece não reconhecer nem compreender o problema emocional de Conrad. Mulher misteriosa e independente aproxima e afasta o marido não permitindo que, em conjunto, ultrapassem os problemas criados pela morte de Buck. A Beth é atribuída a função de evocar a tradição da família nuclear em crise. Esta personagem, imbuída de um conceito de perfecionismo sem fraquezas que a impede de assumir uma "derrota", isto é, a perda de um membro da família e o sofrimento que tal facto lhe causa, faz recair sobre Calvin a sua incapacidade para resolver o problema, considerando-se manietada, como se pode constatar na seguinte citação: " "No! I will not be pushed!" she says. (…) "I will not be *manipulated*."" (Guest, 1982:112). Beth segue em frente fingindo que nada a afeta, exibindo um sofrimento interior que nunca deixa transparecer. Personagem controversa e difícil de interpretar por representar a mulher insatisfeita, irrealizada e camuflada no requinte, não inocenta quem perturba a sua aparente perfeição.

Através de Calvin, os autores das obras clamam pela evidência de uma fase de transição na qual o questionamento, a dúvida e a incerteza são colocados em destaque. Nesta fase da análise sublinhamos a contradição evidenciada por uma ordem estabelecida que não corresponde à desordem que se vivencia, o que, por consequência, desencadeia um questionamento sobre o que deixa de fazer sentido ou ainda não se compreende. Calvin, ao contrário de Beth, procura, desde o início da narrativa, compreender a desconstrução familiar de que se vai apercebendo, aceitando alternativas.

À personagem Conrad é atribuído o papel do adolescente em crise, do sobrevivente autoculpabilizado, caracterizado por uma desordem emocional pós traumática resultante do facto de ter testemunhado a morte do irmão. A situação traumática que o protagonista enfrenta toma proporções de enorme insatisfação que colocam questões que o posicionam entre a vida e a morte. Conrad encoleriza-se com o mundo ao seu redor, mesmo com o amigo que o questiona sobre o seu mal-estar. A depressão de Conrad deve-se, ao acidente que vitimou o irmão, à frustração e à falta de esperança que o perseguem, em consequência da morte de Buck, acabando por tentar suicidar-se, seis meses após a morte do irmão, o que leva a um internamento num hospital psiquiátrico. A caracterização do protagonista divide-se entre o questionamento recorrente, à semelhança de Calvin e manifesta características 'herdadas' da mãe ao preocupar-se com as aparências e com a opinião dos colegas de escola quando rejeita a natação.

O jovem Conrad, pouco enraizado no seio da família nuclear tradicional, declina um diálogo, com os pais, interiorizando o problema que vivencia. O protagonista sobrepõe, de início, o fracasso à luta pela retoma da autoconfiança perdida. Após o regresso do hospital, Conrad dificulta a aproximação dos progenitores, formulando opiniões que afastam questionamentos e constrangimentos embaraçosos para a personagem. Por sua vez, a incompreensão de Beth que, "(…) never lets herself get trapped into things she doesn't want to do." (*op.cit*.,89), na opinião expressa pelo protagonista, distancia qualquer hipótese de aproximação. Sempre fútil e socialmente correta, jogando *golf* ou *bridge*, Beth é o protótipo da dona de casa perfeita que não demonstra fraqueza ("Then, are we goingto live like this? With it always hanging over our heads?" (*op.cit*.,30)) e não perdoa porque "*It's not in her nature to forgive."* (*op.cit*.,176). Um acidente que vitima Buck desendadeia uma depressão e uma mágoa culpabilizante no protagonista que desaguam numa tentativa de suicídio que Beth não perdoa, entre outras razões, pelo facto de lhe ter causado um sentimento de horror e incapacidade e, segundo Conrad, por ter estragado a casa de banho ao cortar os pulsos, segundo relata ao psiquiatra durante uma consulta, futilidade realçada para por em destaque a importância dada por Beth a bens materiais, deixando a impressão de uma personalidade desumana.

A eficácia da obra cinematográfica sobrepõe-se, aqui, à da obra literária, uma vez que a mensagem transmitida pela imagem é muito forte. O rosto e o olhar expressam emoções e sentimentos que o escritor descreve através da palavra escrita, provocando um entendimento menos imediato, embora Guest supere a ausência da imagem por monólogos interiores intensos. Conrad estabelecendo um diálogo interior consigo próprio, em solilóquios silenciosos, questionando-se e refletindo. A imagética dos sentimentos é dada ao leitor pela força dos monólogos interiores de Conrad e de Calvin. No filme, as expressões do rosto falam por si, substituindo as palavras escritas, evidenciando uma enorme solidão mental e uma relação desajustada com os outros. Ismail Xavier, em *A Experiência do Cinema – Antologia*, reforça uma ideia similar, razão porque a citamos. No cinema "O significado poético do solilóquio está no fato de que ele é uma manifestação da solidão mental e não da física." (Xavier, 2008:95)[144]

[144] Esta citação foi retirada da antologia intitulada *A Experiência do Cinema*, compilada por Ismail Xavier, uma tradução de João Luiz Vieira, de excertos da obra de Bela Balázs.

O filme demonstra a escassez de comunicação existente entre os membros da família e a total incapacidade de alguns na demonstração de afetos. A cena de aparente normalidade da noite de Natal, que se desmorona pela recusa de Beth em ser fotografada com Conrad, constitui um claro exemplo desta afirmação. Um plano médio destaca Beth e Conrad num sorriso forçado, seguindo-se *médium close ups* reveladores de uma ausência de comunicação que encerra um conflito latente entre mãe e filho.

Mais adiante, as duas narrativas sugerem a reabilitação de Conrad, auxiliado pelas atitudes inteligentes e sábias do psiquiatra Berger, pela compreensão do pai e pela relação com Jeannine. A namorada de Conrad constitui uma das grandes motivações para a sua catarse, sendo um dos seus mentores. Apesar dos seus problemas familiares, Jeannine demonstra conseguir amar e, assim, patentea a possibilidade de ultrapassar o sofrimento e reencontrar o equilíbrio perdido e a felicidade. No que respeita à jovem Karen, a sua presença é fugaz e deixa no ar a fragilidade que encerra. Todavia, desempenha um papel importante na recuperação da memória perdida pelo trauma causado pelo acidente, auxiliando a catarse do protagonista e incentivando-o com palavras de ânimo como as que a seguir se citam:

> "You know, losing a whole year out of your life is turning out to be sort of disadvantage, don't you think?"
> "I don't think about it," she says. "you shouldn't either. Just keep going, get into things, forget about that. Try to be less intense." (Guest, 1982:56)[145]

O suicídio de Karen surge como uma incapacidade da personagem concretizar a catarse, sugestionando que o suicídio pode evocar uma alienação juvenil provável, sendo muitas vezes a solução encontrada para a falta de perspetivas, a fraqueza ou a imaturidade para ultrapassar problemas. Recordemos Neil Perry, no filme *Dead Poets Society,* para podermos estabelecer uma similitude com *Karen* em relação à incapacidade referida. À semelhança de Neil, Karen deixa sobrepor a falta de perspetivas e suicida-se. Se o filme *Dead Poets Society* se interroga sobre a falta de afetos positivos numa época de repressão das mentes, *A Família Adams*, por exemplo, remete o espectador para a importância dos afetos

[145] Sargent, Alvin (Screenplay). "Ordinary People (from the novel by Judith Guest)". Disponível em: <http://www.simplyscripts.com/scripts/transcripts/Ordinary-People-Transcript.pdf>. Consultado em: 3 de junho de 2012.

positivos entre os seus 'estranhos' membros. *Ordinary People*, de uma outra forma, aborda a disfuncionalidade e o conflito, a falta de comunicação, a urgência do restabelecimento do ato comunicativo, o que não acontece no quotidiano da *Família Adams*. Os laços fortes estabelecidos na família Adams contrastam com o que acontece com os Jarrett. Perante a exigência da sociedade e a ausência de comunicação e inter-relação afetiva entre os membros da família, assolado pela culpa, Conrad tenta suicidar-se. Ele representa o jovem problemático, desiquilibrado na relação com o pai e, especialmente, com a mãe, mas também com os amigos e na escola. Todavia, à semelhança de Vincente Canby, consideramos que, "the film's manner is cool, gentle, reserved."[146]

O final da obra cinematográfica aproxima-se do romance e a sua mensagem coincide, na medida em que ambos, "opened the eyes of all of us." (*Ibidem*). *Ordinary People* apela à reflexão do espectador sobre realidades similares da vida real. Torna-se pertinente sublinhar que as duas obras encerram um psicodrama suportado na dualidade tradição/transformação, na medida em que, durante a ação, ambas se encontram numa encruzilhada e as suas personagens têm que optar por um ou outro caminho, realizando um percurso de aprendizagem que lhes permite fazer essa opção, uma vez que um dos grandes dilemas apresentados se situa na permanência da tradição da vivência familiar ou no seguimento de uma outra direção, no que se assemelha à situação real de muitas famílias.

Os Jarrett, detentores de alguns privilégios, parecem-se com famílias de classe média alta americana, que se podem encontrar na maioria dos estados americanos da época a que se reporta a obra cinematográfica e o romance. O pai, advogado de sucesso, a mãe, que gere a família como um se gere um torneio de ténis, um jogo de *golf*, com regras e indiferença. O quotidiano de Conrad enquadra-se nos padrões dos jovens do mesmo nível etário e da sua condição social, bem como integra comportamentos disfuncionais comuns aos jovens americanos da geração que representa. Tanto Guest como Redford, auxiliado pelo guião de Alvin Sargent, souberam equacionar a problemática subjacente a este incidente que reflete uma realidade sociocultural possível nos anos 1970 e 1980, nos Estados Unidos, deixando a marca de um 'olhar' sobre a vida quotidiana desta classe social, no Midwest. Numa época de ruturas e transformações que abalaram a família tradicional, os divórcios, a coabitação, as

---

[146] Canby, Vincent. "Ordinary People". (Sept. 19, 1980). Disponível em: <http://movies.nytimes.com/movie/review?res=EE05E7DF1739E46CBC4152DFBF66838B699EDE>. Consultado em: 2 dez 2011.

famílias plurais e monoparentais proliferaram nos Estados Unidos. As opiniões sobre estas convulsões no seio da sociedade americana dividem-se, mas a metamorfose confina a realidade. Se a transformação que se vem verificando beneficia a sociedade ou a prejudica, a História regista e o tempo julgará. Contudo, salienta-se o facto do ser humano apresentar uma capacidade imensa de adaptação às novas realidades e de sobreviver com elas, o que se averigua nesta reflexão. Por entre pessimismos e otimismos relativamente à metamorfose da sociedade americana, Reynolds Farley e John Haaga, em *The American People: Census 2000* apresentam uma perspetiva do percurso da estrutura familiar americana em transformação a partir, sobretudo, dos anos 1970 que contrapõe divergências quanto ao futuro da família, que entendemos de interesse citar:

> (…) optimists believe that family change will play itself out in due course, (…), pessimists are concerned that family changes over the past three decades (…) have so destroyed the social and moral fabric of American life (…).The pessimists believe that, (…) the stable nuclear family was a source of great national strength and unity. (…) America's new families (…) may be performing, these primary functions less effectively than traditional families do. (Farley, 2005:196)

Apesar de opiniões opostas se debaterem entre a eficácia e o prejuízo do surgimento e implementação dos novos tipos de família, a transformação social assente na diversidade e uma metamorfose sem precedentes em relação à famíla nuclear e tradicional assolada pelo número crescente de divórcios, vindo a alterar valores e princípios, é um facto. Nas décadas de 1970 e 1980, a caminhada por entre as novas estruturas familiares avolumou, atingindo contornos de uma verdadeira transmutação em que "Divorce and remarriage mean that children today have more family members who care about them." (*Ibidem*). Nesta perspetiva, a mudança verificada apresenta vantagens, pois as crianças, nas atuais circunstâncias, podem usufruir dos cuidados de um maior número de adultos: os pais, os padrastos, as madrastas, os irmãos mais velhos, para só referir alguns. A esta constatação opõem-se vozes que se levantam reclamando um maior isolamento a que estão votadas devido às exigências do mercado de trabalho que afastam os adultos da vida familiar, o que também é um facto. As contradições que este período de mudança em que vivemos acarreta deixam expectantes os observadores e os estudiosos e a nós colocam-se, de igual modo, dúvidas, mas acreditamos

que o reequilíbrio se encontrará, mais cedo ou mais tarde, à semelhança do que se tem verificado ao longo da História das mentalidades que abarca a mudança das estruturas política, económica, religiosa e social, mas sobretudo do pensamento, dos valores e dos princípios.

Em nossa opinião, assiste-se à transformação das estruturas que deram suporte à idade moderna, encontrando-nos, ainda, numa fase de transição que assenta no caos que assiste à mudança até que se reencontre uma nova ordem que se desenha na mudança da estrutura familiar tradicional que ensaia alternativas às quais os indivíduos se vão adaptando como sempre aconteceu ao longo da História, mas que pode coabitar com ela, acrescentando ao desenvolvimento da humanidade uma nova mais-valia. Nos anos 1990, o número de famílias monoparentais aumentou, tendo a coabitação superado o matrimónio. Os pessimistas consideram que as evidências de uma mudança continuam a verificar-se na década de 1990 e podem colocar em risco a herança cultural americana e promover o seu declínio.

> Pessimists will emphasize that many of the trends of the 1970s and 1980s continued unabated in the 1990s.The percentage of families headed by unmarried single parents increased. Cohabitation supplanted marriage as the first-union experience for most young adults. Sexual activity, pregnancy, and childbirth outside of marriage. Along the declines in marital fertility, elevated the percentage of children born outside of marriage to its highest level ever during the 1990s. (…) Clearly, our results for the 1990s have provided something for both sides of the family debate and the broader debate about America's cultural decline. (Farley, 2005:196)

Os Jarrett, à semelhança do panorama descrito por Farley e Haaga, desenham e espelham os dilemas de uma sociedade em convulsão, das famílias em transformação, a constatação da metamorfose, a sapiência de sobreviver, de seguir novos caminhos, dentro de um estrato social de classe média alta que resiste, mas que também se questiona e busca soluções, apontando para a emergência das famílias alternativas e para a consciencialização de novos papéis. Este drama dicotómico, sustentado entre a tradição e a metamorfose de uma família em crise, expressa um 'olhar' sobre a dualidade similar da sociedade Americana das décadas referidas, ficcionando-a através da representação verosímil de uma família vulgar.

As palavras de Judith Guest e as imagens de Redford evocam uma realidade familiar americana em consonância com ocorrências reais. Os Jarrett são gente vulgar, elegantes, cuidados, autocontrolados, por vezes saudosos dos tempos de aparente estabilidade familiar, que se comportam corretamente, dentro dos padrões exigidos pelo seu estatuto social, mas que escondem fragilidades, medos e revoltas e, por vezes, resistem à mudança, à semelhança de muitas famílias da época. Vincent Canby, no artigo intitulado "Ordinary People" reforça esta nossa opinião da seguinte forma: "The Jarretts (…) put great store in self-control, (…) in the privacy of their own house (…) in the company of friends (…). The problem is that such (…) control cannot accommodate the fears, furies, and resentments occasioned when things go to pieces."[147] Entre otimismos e pessimismos, os autores figuram o quotidiano de uma família tradicional em perspetiva de rutura e deixam em aberto a possibilidade de de uma alternativa de continuidade.

4.2.3.2 Momento de Viragem na Obra Cinematográfica e no Romance – Recuperação da Consciência Perdida

O momento de viragem, que antecede o *climax* da obra cinematográfica, tem início no espaço interior fechado do quarto de Conrad, em casa da avó Ellen, num momento específico de frustração causada por uma humilhação provocada por colegas da escola e plasma-se na redordação de Karen, razão que define a decisão de um telefonema. Uma resposta lacónica, em voz *off*, anuncia o suicídio da amiga que deixa o protagonista em estado de choque sugerido por um plano de *big close up* que aproxima o espectador da reação de Conrad. A boca entreabre-se de espanto, os olhos abrem-se e fixam-se no vazio, mostrando a estupefação do protagonista perante a notícia que acaba de receber. A respiração afigura-se difícil e, entre *flashbacks* e momentos de voz *off*, que remetem para o encontro anterior de ambos, Conrad refugia-se, de novo, no quarto. Uma náusea expressa pela deslocação à casa de banho, entrecortada por *flashbacks* correspondentes a lembranças referentes ao acidente no lago, desvelando uma situação de grande perigo, a par de pormenores reveladores do acidente ocorrido, encaminha para a revelação da verdade, que Conrad recorda, por fim, em

[147] Canby, Vincent. "Ordinary People". (Sept. 19, 1980) Disponível em: < http://movies.nytimes.com/movie/review?res=EE05E7DF1739E46CBC4152DFBF66838B699EDE>. Consultado em: 2 dez 2011.

pormenores que, *flashbacks* meio enevoados, em azul pardo, com pouca luz e parca transparência, acompanhados por uma chuva intensa, a tempestade destruindo a alma, o azul da ansiedade, o negro da perda, o cinza do fracasso, imprimem ao momento uma carga dramática que conduz o espectador para um desfecho. Note-se que o choque provocado pelo suicídio de Karen desencadeia o desbloqueamento de memórias esquecidas, evidenciando que uma situação traumática violenta se mostra habilitada a despertar o reconhecimento de outras, produzindo uma ação reativa. Em correria desenfreada entrecortada por *flashbacks* sequenciais com planos de detalhe do acidente, que continuam a assolar-lhe a memória, o protagonista procura o Dr. Berger. À entrada do consultório afirma: "Something happened." "Somethnig happened…"[148] Em catadupa, Conrad vai relatando o acidente e referindo uma culpa desprovida de sentido, assumindo, por fim, a incapacidade de ter resgatado o irmão. Em planos de *close up* alternados, entre Berger e Conrad o diálogo desenrola-se "How long are you going to punish yourself?" (*Ibidem*) questiona o psiquiatra. "It's not that easy." (*Ibidem*) responde, implantando-se uma enorme carga dramática na ação cinematográfica. Em frases inacabadas, vai enunciando os factos: "It isn't fair…(…) we just do one wrong thing…" (…) I hang on, stayed in the boat…" (*Ibidem*). Novos *flashbacks* retomando o cenário do acidente, salientam a memória reavidada do protagonista, enquanto Berger procura acalmar-lhe a ansiedade: "You are here and you are alive and there is nothing wrong with that." (…) "Are you my friend?" "I am, count on it." (*Ibidem*) Um abraço forte entre os dois restabelece o equilíbrio, aquieta Conrad.

A velocidade quase vertiginosa das imagens imprime uma dinâmica intensa ao filme, consentânea com o estado de espírito do protagonista, dando lugar a tons pardos, de penumbra no momento da catarse, no consultório médico, acompanhados por castanhos de mágoa que alimentam o isolamento e os sentimentos de desespero do protagonista. A câmara de filmar acompanha os movimentos de Conrad, quase em rodopio, circundando o desespero visualizado, destinando-se a envolver o espectador nas mesmas sensações, por que, no cinema, "Espaço e tempo metamorfoseiam-se em contrações e dilatamentos livres dos constrangimentos da realidade. Acelerações, retardamentos, recuos e avanços amalgamam o fluxo das imagens ao fluxo psíquico do sonhador e do espectador." (Droguett, 2004:13)

---

[148] S.a. "Ordinary People". Disponível em: <http://www.script-o-rama.com/movie_scripts/o/ordinary-people-script-transcript-hutton.html>. Consultado em: 12 de maio de 2013.

Um novo cenário repõe a serenidade, revelada por um plano de detalhe que mostra cortinas translúcidas esvoaçando, numa janela, evocando um espírito liberto e tranquilo. O sol brilha iluminando os rostos de Jeannine e Conrad, em plano de *close up* e, por fim, Conrad aceita um pequeno-almoço recusado à mãe no início da narrativa, sugerindo um percurso interior concluído e um reequilíbrio encontrado. Em paralelo, o casal Jarrett, finalmente, revela, perante terceiros, um relacionamento conjugal conflituoso, que a seguinte citação explicita: "Stop being so goddamn honest and start being a little generous…" (…) All he wants is to know you don't hate him." (…) "Mothers don't hate their sons…"[149]. A luz é clara, o sol brilha contrastando com um cenário pejado de palavras fortes e de agressões verbais. Pela primeira vez, Beth revela algum descontrolo, embora continuando a recusar qualquer fragilidade. De regresso a casa, durante a viagem de avião, um *close up* do rosto de Beth reforça uma angústia e sugere uma reflexão, contrastando com o alheamento de Calvin, sugerindo um distanciamento entre os cônjuges que, entretanto recorda tempos passados de prazerosa harmonia, desvelados por um *flashback* recordando uma noite iluminada e um espaço dançante onde Beth e Calvin rodopiam, envoltos numa aura de luz vermelha, intensa, evocativa do amor que nutre pela mulher. Estas imagens invocam um passado distante e saudoso, uma harmonia perdida, uma entrega consolidada. Num outro cenário, um *close up* continua a revelar a frieza de Beth, incapaz de retribuir um abraço de boas vindas de Conrad, prenunciando um epílogo de rutura, plasmado na incapacidade de aprendizagem da personagem.

A montagem certificando coesão e sequência, encurtando o tempo, restabelece um enquadramento de vida familiar localizado no lar, porém alterada, sugerido pelo silêncio da noite e pela penumbra. Um *close up* distingue o rosto de Beth estancado ao fundo da escada dirigindo o olhar para a direita, seguindo o seu encaminhamento em plano *over the shoulder*, para a sala de jantar, onde Calvin se encontra, sentado na penumbra, sugerindo uma prostração. Um *close up* focado na personagem, em contra luz, patenteia um rosto consternado e entristecido que questiona Beth, em *close up*, sugestinuando um quase sussurro, uma intimidade: ""You are impredictable. (…) but you know something? You're not strong. (…) Tell me something. Do you love me? (…) I don't know who you are. (…) I don't know if

[149] S.a. "Ordinary People". Disponível em: <http://www.script-o-rama.com/movie_scripts/o/ordinary-people-script-transcript-hutton.html>. Consultado em: 12 de maio de 2013.

I love you any more."" (*Ibidem*) Em planos fixos, alternados, em *close up*, de Beth e *close ups* de Calvin, em tons de cinza, azul pardo e negro, sobressai a personagem feminina que, quase sem palavras, expressa no rosto um estado de choque provocado pela revelação do marido. Os planos fixos de Calvin emocionado e infeliz e de Beth expectante e estupefacta introduzem uma "oppressive immobility" (Arnheim, 1964:118), que conduz a uma ação consequente. O cenário evoca uma rutura que se anuncia e é desvelada por silêncio doído que persegue Beth fazendo as malas e abandonando o lar. A luz da madrugada ilumina-lhe parte do rosto contido e sério e, por fim, chora (plano de *close up*). Esta sequência de planos anuncia a rutura e poderia consagrar um epílogo suportado num final de narrativa fechada pelo desfecho consequente da crise. Todavia, novos planos prenunciam uma história ainda inacabada que se configura num quadro de monoparentalidade masculina, suportada no amor e assegurada por Calvin, confiante em si próprio e no filho. Um diálogo curto anuncia um epílogo apaziguado: "It's my fault." (…) Don't do it to yourself! It's nobody's fault." (…) I never worried about you." [150]Com esta frase Calvin devolve ao filho a certeza de um lugar de confiança no pensamento do progenitor. "I love you." "I love you, too." (*Ibidem*) (em *close up*.) O filme termina num forte abraço denunciador da crença nos afetos positivos. Os créditos finais encerram a representação da crise de uma família que se propõe, ao espectador, um novo caminho, veiculando uma mensagem de esperança na mudança.

A cena final, profusa de luz, símbolo da imaterialidade e da felicidade demarca-se das trevas de um percurso encerrado, contrastando com a escuridão, a penumbra, os negros-violeta e os cinzas-escuros refletindo a amargura de uma caminhada penosa e enlutada. Os castanhos foram, na Idade Média, as cores do luto e Redford retoma-os em momentos similares, no consultório do Dr. Berger durante as consultas porque é com Berger que Conrad compartilha o luto e se prepara para 'renascer' para a vida, o que acontece no final, sobressaindo a luz que ofusca a escuridão passada.

Importa, ainda salientar que, embora constatemos algumas diferenças entre o romance e o filme, reafirmamos coincidente a essência das mensagens impressa em ambas as obras. Porém, destacamos diferenças constatadas na forma como Conrad recebe a notícia do suicídio de Karen: através de um telefonema, (recurso do realizador, apelando à constatação de uma

[150] S.a. "Ordinary People". Disponível em: <http://www.script-o-rama.com/movie_scripts/o/ordinary-people-script-transcript-hutton.html>.Consultado em: 12 de maio de 2013.

alteração importante que se avizinha no percurso do protagonista, através das palavras faladas e ouvidas, evidenciando o ato comunicativo que o cinema privilegia), no filme e de um jornal na obra literária, na obra literária (recurso da escritora, continuando a propiciar ambiências de reflexão interior): "Karen (…) dead on arrival at Stokie General Hospital …" (Guest, 1982:210) ""Lord, what have I done? What has he done to himself?" (*op.cit*.,214) A utilização do discurso indireto livre dirige o leitor para o mal-estar interior do protagonista, que as palavras do narrador salientam: "For a moment, he panics. He cannot remember the number (…)" (*op.cit*.,216), ou: "*No more. No more.*" (*op.cit*.,219). Esta breve sequência narrativa, bem como as palavras escolhidas, imprimem ao discurso uma dinâmica reveladora de uma enorme perturbação emocional sequiosa de proteção, e à narrativa literária uma maior verosimilhança com o real:

> "No -" He starts to say that he is not hungry, that he is too tired to eat, but Berger is on his feet and heading for the door, and he stumbles along behind him, unable to voice a protest, down the stairway and out into the street, dragged along by the force and flow of Berger's monologue. (*op.cit*.,225)

Uma outra dissemelhança perspetiva dois olhares particulares de abordagem da mesma situação, distinguindo-se, na narrativa fílmica, o consultório do Dr. Berger para revelação da verdade sobre o acidente, enquanto no romance, a escritora privilegia um restaurante. Ambos os espaços são apelativos à comunicação particular, destacando-se o restaurante por se caracterizar como espaço de revelação e o consultório como local de confidência, reflexão e descoberta. Berger e Conrad dialogam sobre as circunstâncias que desencadearam a necessidade urgente de uma conversa entre ambos, do diálogo sobressaindo um pensamento de libertação da dor: "Punishment doesn't do a damn thing for the guilt, does it? It doesn't make it go away. And it doesn't earn you aby forgiveness." (*op.cit*.,228). Em consequência, da constatação anterior, o protagonista encontra as respostas há muito ansiadas, libertando-se, por fim de uma culpa que não lhe cabe e é expressa da seguinte forma: "Nobody's fault. It happened, that's all. Not so frightening, is it? To believe them both innocent *Oh God*." (*op.cit*.,231)

Interessa sublinhar, de modo similar, a discussão entre o casal que desencadeia a rutura. No romance a altercação tem lugar no espaço familiar, realçando-se o esforço de Calvin para auxiliar Beth a minimizar o sofrimento: "Beth, I love you, honey, please, let me

help." (*op.cit*.,237), atitude liminarmente recusada, passando a personagem a contrapor às palavras de Calvin, um azedume que se traduz pela assunção de uma arrogância provocadora que procura um afastamento: "Help? What do you mean, help? I don't need it. Not your kind of help. I can help myself." (*Ibidem*). Calvin intenta uma remediação não conseguida e Beth contrapõe anunciando um desejo em jeito de tragédia: "Let me die." (…) "I want to die." (*op.cit*.,239). Entretanto, um passar de memórias acusatórias é denunciador de uma incapacidade afetiva assumida: "Mama, I'm sorry! Dad, I'm sorry, I'm sorry!" (*op.cit*.,240) mas, "There had been no apology. A bloody vicious thing. She is right. It hasn't killed her, but it has done something to her; something terrible." (*Ibidem*) O narrador sugere uma mudança em Calvin que, esgotado por tentativas de compreensão e tolerância, reconhece em Beth uma frieza intolerável. Na narrativa fílmica não se vislumbram desmaios, apenas raiva expressa em palavras revoltas, contrariando a usual boa disposição de Beth.

No epílogo, mais conclusivo no romance, um quase monólogo de Calvin, esclarece sobre o paradeiro de Beth, como se podeconstatar na passagem seguinte:

> She's going to your Uncle Ward's for a week or so, and then leaving for Europe. She wants to go to Greece. Maybe Italy." (…) I don't know why she left. And neither do you, because a lot of things happen in this – this world, goddamn it! And people don´t always know the answers! I'm no authority on her! You're no authority, either! (*op.cit*.,255 e 256)

Outros indicadores, como a mudança de residência, a continuidade da relação com Jeannine, a retoma da amizade com Lazenby, conjeturam uma continuidade de vivência quotidiana assente em relações afetivas equilibradas, que uma nova caminhada ensaia, de forma harmoniosa. Mais evasivo, na obra cinematográfica, o final aponta no mesmo sentido, isto é, para uma nova jornada sustentada na confiança do porvir.

Calvin e Conrad retomam a consciência perdida, reconhecem as suas identidades, Beth sai de cena, rompendo com a tradição da família nuclear que aposta no sacrifício de Beth para manter o casamento a qualquer preço e, pai e filho, na posse e na consciência das suas identidades, iniciam uma nova etapa nas suas vidas, sem Beth. Os momentos referenciados, que denominamos de viragem, evidenciam a mudança em curso, de uma família nuclear em situação de disfunção e crise, depois de um percurso de questionamento e dúvida.

4.2.4 A Ficção de Uma América Tradicional em Mudança

A instituição familiar americana da geração de 1970 e de 1980 espelhou uma enorme crise e transformação da sociedade como procurámos demonstrar no Capítulo III. Várias causas subjazem à crise da família que se vinha desenhando há décadas, mas que os novos tempos do neoliberalismo que se desenhavam aceleraram, desencadeando um processo de transmutação irreversível na sociedade e na família. A coabitação emergia em detrimento do casamento. As relações conjugais e parentais transformavam-se, por arrasto. Farley, em *The American People: Census 2000* fala-nos de um futuro ambíguo de uma América transformada, que corrobora o nosso ponto de vista, afirmando que: "Our portrait of America's future is necessarily an ambiguous one." (Farley, 2005:196)

Refletir sobre esta questão mostrou-se uma opção desafiante, uma vez que esta problemática encerra pontos de vista diferenciados e, não raras vezes contraditórios que põem à prova a nossa reflexão e desencadeiam o desejo de uma resposta ou de uma conclusão particular. As narrativas em análise prefiguram uma realidade plausível de crise e transformação da família americana, pelo que optámos pela sua escolha. À semelhança da realidade americana de um tempo histórico situado entre as décadas de 1970 e 1980, *Ordinary People* expressa-se (filme e romance) numa ambiguidade que nos coloca questões sobre o futuro da família tradicional, principalmente nos Estados Unidos, no seio de uma nação multicultural de enormes contradições, mas que enfrenta os desafios da era global, fragilizando as fronteiras da sua identidade cultural. Nas palavras de Farley:

> In the old days", most Americans were born into two-parent families that stayed together. (…) Marriage and family life were institutionalized (…). Remarriage and now cohabitation have been called "incomplete institutions" precisely because common understandings and behavioral expectations regarding these now forms have remained underdeveloped. (*Ibidem*)

A reflexão da autora citada coloca um questionamento e uma busca de tentativa de compreensão deste fenómeno, razão que despertou a nossa curiosidade. Serão incompletas ou alternativas as novas opções em relação à família? Parece-nos que nenhum processo revelador da condição humana e do seu percurso se consente concluído e que as transformações evocam a mutabilidade que assiste ao pensamento e à ação humana sempre em busca de inovação.

Partindo do pressuposto que o homem é um animal social e gregário, inteligente e dinâmico a letargia e a imutabilidade constituem-se contrárias a um processo de desenvolvimento da humanidade que é um facto e a família, enquanto suporte fundamental da sociedade, não lhe fica alheia. Não nos parece que seja a palavra, incompleto, mas a palavra, alternativa, uma resposta provável a uma questão desta natureza, a resposta possível para uma transformação de paradigma e da sobrevivência da família, considerando, do mesmo modo, a convivência de novas estruturas familiares com a da família tradicional e nuclear, pelo menos nas próximas décadas. Apesar das origens da família americana assentarem na tradição do casal suportado no matrimónio, a transformação demográfica, a globalização, o divórcio e a modificação da vivência familiar, cada vez mais conforme com a coabitação em situações diferenciadas, com a monoparentalidade, as famílias plurais, entre outras, tem-se vindo a acelerar o processo de transformação. Nos anos 1990, na sequência das ruturas das décadas anteriores, as alterações à tradição continuavam evidentes. Na opinião de Farley, "Perhaps more than any other demographic or family change, cohabitation has fundamentally altered the family lifecourse." (*Ibidem*)

A coabitação ou outras opções de família, trazem consigo contextos familiares partilhados diferentes e mais complexos. Nas palavras de François de Singly, em *Sociologia da Família Contemporânea*. *Família, Geração e Cultura*, "Os partidários da modernidade (…) consideram possível, ou mesmo desejável, deixar de inscrever (…) as ligações num espaço comum." (Singly, 2007:30) Todavia, considera-se que "o grupo só existe durante momentos de uma "prática comum, em que cada um "retoma" a sua autonomia nos momentos em que está "desligado"". (*Ibidem*) Estes grupos, isto é, as famílias da atualidade, sobretudo os filhos de pais separados, aprendem facilmente a ser autónomos, a pertencer aos novos grupos familiares e a criar a sua autonomia, numa prática de momentos partilhados, reavendo, com frequência a independência decorrente das situações criadas. Destas situações resultam, por vezes, desestabilizações que nos parece poderem ser minimizadas pelos afetos positivos.

Tendo em conta que os seres humanos são livres na sua natureza, "as suas ligações com outrem continuam na ausência de contactos, mas de certo modo em vigília. Só são reativados pelo exercício da sua prática comum, do seu interesse comum." (*Ibidem*) Ainda na acepção de Singly, "viver em conjunto contribui para a aprendizagem de qualquer forma de vida comum." (*op.cit.*,31) Isto quer dizer que a liberdade individual deve ser preservada, pois constitui parte intrínseca do ser humano. Todavia, o homem é, também, por natureza, um ser

social e isso implica a necessidade de socialização e coexistência, não significando a coabitação em termos de casamento, a implicação da anulação da individualidade. Quando isso acontece, as crises surgem em consequência de uma sobreposição de territórios comuns, tornando-se difícil a coexistência harmoniosa e afetiva.

Embora a coabitação seja considerada um importante meio de socialização, esta tem de ter em linha de conta a individualidade de cada um dos parceiros. Quando o oposto se verifica, a opção pode passar por uma vida separada, contudo, partilhando os filhos. A sobreposição ou a interferência nos papéis do 'outro' pode desencadear uma crise e uma rutura, uma vez que estas situações desequilibram a harmonia da convivência familiar. Em *Ordinary People*, as novas circunstâncias criadas pelo acidente inesperado, que os intervenientes neste processo de convivência familiar, enfrentam, desencadeiam a alteração dos seus papéis, desenhando-se-lhes novos desafios. As incertezas tomam posse das mentes, as inseguranças e, sobretudo a busca de identidades desponta. As crises de identidade próprias do jovem são, também transferidas para o pai que se questiona sobre o seu papel. Por fim, as fragilidades dão lugar às seguranças, os conflitos à paz do lar, os afetos às agressões verbais. O desequilíbrio dá lugar ao (re)equilíbrio.

A relação comunicacional da família Jarrett, após a morte de Buck e o regresso de Conrad está, à partida contaminada, colocando desafios de reequilíbrio aos seus membros, dificultados pela posição intransigente e conservadora de Beth. Pelo reequilíbrio familiar passa necessariamente, uma transformação interior individual e subjetiva que vai assegurar, ou não, o retorno à tranquilidade no seio da família, à semelhança dos percursos incertos das famílias na América.

Num outro sentido desvelador da representação de uma sociedade, de uma família, de um indivíduo integrados num tempo histórico particular, interessa referir que a obra cinematográfica "não é um sistema discreto de significação, assim como a escrita. O cinema incorpora as tecnologias e os discursos da câmara, iluminação, edição, montagem do cenário e som – tudo contribuindo para o significado." (Turner, 1997:56). Como prática significadora utiliza com mestria as técnicas significadoras que lhe subjazem para transmitir ao espectador o 'olhar' do realizador sobre uma sociedade e o mundo, propondo-se alvitrar uma mensagem reveladora de épocas, ideias e culturas. No mesmo sentido, constatamos o rigor dos anos 1970/1980 plasmado em *Ordinary People*, filme, pela forma como desvenda ao espectador as personagens maquilhadas e vestidas de acordo com a época a que se reportam, bem como os

quadros visuais retratando, de forma fidedigna, os ambientes interiores e exteriores, bem como os objetos, as mobílias, a decoração constituem uma espécie de '*flashbacks*', de memórias temporais e espaciais daqueles que vivenciaram o mesmo período histórico. Neste contexto, salienta-se Beth que apresenta uma imagem verosímil das mulheres do tempo diegético consentâneo com a época a que se reporta o filme. Turner evidencia este facto na seguinte descrição: "A domesticidade reprimida de Mary Tayler Moore em *Ordinary People*/*Gente como a Gente* é representada pelos significantes de sua pesada maquiagem facial, da decoração da casa ou da combinação dos signos visuais e áuricos na edição." (*Ibidem*) As opções de Redford, neste contexto, contribuem para o enquadramento espácio-temporal da personagem, na medida em que Beth figura adequadamente, em contornos visuais, uma mulher da mesma época e do mesmo estatuto social, que uma *performance* igualmente condizente, reforça.

A separação 'temporária' de Beth fica aliada a uma vida conjugal e familiar com necessidade de renovação, na medida em que a distância favorece a reflexão sobre a importância e os desafios de uma relação conjugal e maternal, o que aconteceu com inúmeros casais da mesma geração. Convém notar que Beth indicia uma educação que aponta para a exigência personalista da perfeição, o que tem efeitos internos e externos nocivos nas suas relações interpessoais. Do mesmo modo, tal tipo de educação age sobre o caráter transformando-o. As influências dos seus progenitores são notórias na sua personalidade e atitudes. Esta evidência liga-se a Durkheim e a Stwart Mill que defendem que as influências dos adultos sobre as crianças e os adolescentes são um facto. Beth evoca e reflete uma geração conservadora e tradicionalista no que respeita ao papel da mulher em sociedade. Na conceção durkheimiana ou funcionalista, a sociedade é responsável pela formação das consciências individuais. Os comportamentos e as ideias subjacentes à personagem Beth sugerem o tipo de sociedade de que é parte integrante e catapultam-na para o seio de uma família americana que pode ser real. A personagem Beth constitui o testemunho ficcionado de uma realidade social da geração de 1970 e de 1980 do século passado, está escalpelizada em ambas as obras e apresenta-se em toda a sua pujança.

O 'estádio' de suposta perfeição de Beth altera-se com a morte de Buck. A frieza e a indiferença com que gere a nova situação de Conrad e a morte de Buck causam enorme desconforto e afetam toda a relação familiar. Beth continua empenhada em manter a aparência de uma família perfeita perante o grupo social das suas relações de amizade e, em família,

dissimula o sofrimento, repelindo e negando afetos positivos ao filho. Beth não representa o papel de mãe afetuosa, não se lhe adequa, bem como não lhe corresponde a mudança em que a mulher busca a individualidade, em oposição à dona de casa tradicional. A problemática deste caso concreto sugere o desmoronamento da situação feminina tradicional, arrastando consigo a família e o casamento tradicionais, nos anos 1970 e 1980. Nestas décadas ocorre uma rutura do paradigma da condição feminina, porquanto o papel da mulher altera-se com evidência e sustentabilidade, passando a ser vista como um ser individual, cidadã com direitos, mulher emocional e afetiva. Durante os decénios referidos e nos seguintes, assiste-se a um processo de transição de uma definição de mulher, bem como da sua imagem, passando a mulher-natureza, procriadora a ser a mulher-indivíduo. Beth não transpõe a barreira da mulher-natureza, da mulher-social embora, por momentos, deixe transparecer o seu lado de mulher-indivíduo que não consegue assumir. A título de exemplo referimos o episódio revelador de uma certa cumplicidade entre Beth e Conrad, relacionada com o sofrimento de ambos, causado pela morte de Buck: o encontro dos dois no quarto de Buck. Nesta situação concreta Beth apresenta-se mulher-indivíduo, real, humana e afetiva. Apenas breves momentos a aproximam do novo papel que se espera da personagem que demonstra não conseguir enfrentá-lo, pois não corresponde ao abraço do filho, mais adiante. Calvin também se encontra numa fase de transição do chefe de família líder e *breadwinner*, para marido e pai afetivo e companheiro. Todavia, Calvin transpõe a barreira da tradição e entra numa nova era da família que privilegia o ser-indivíduo que procura estabelecer elos comunicacionais entre os seus membros, no que vai ao encontro de Conrad que clama por uma comunicabilidade relacional afetiva, suportada na compreensão, na ajuda e no afago.

Ainda sobre *Ordinary People*, destacamos que, a obra literária e o filme, comportam a história episódica de uma família minada pela ausência de comunicação inter-relacional e afetiva que procura gerir vários conflitos e disfunções e (re)encontrar a harmonia relacional aparentemente perdida em consequência dos profundos contrangimentos gerados pela morte física de um dos membros.

Uma estrutura narrativa consubstanciada na imagem do passado como espelho do bem, em Calvin e do mal consubstanciado no sentimento de culpa, em Conrad, constrói o enredo a partir de uma família destroçada e disfuncional por onde paira a sombra da morte física de Buck e a tentativa de suicídio de Conrad com vista a retornar à idade da inocência. Em memórias alternadas com o presente, a introspeção vai acontecendo, ao mesmo tempo que

se desenham espirais de inter-relação conflituosa que culminam em rutura. Beth enceta uma luta surda pela preservação da sua família tradicional, enquanto Calvin e Conrad buscam as causas geradoras do problema, introspecionam-se e procuram o sentido das suas vidas e a descoberta da identidade individual.

No final, Judith Guest, atribui ao protagonista a responsabilidade de, através da sua *performance*, centrando a ação narrativa e fazendo girar toda a trama em seu redor, desvelar a urgência dos afetos positivos como agentes relevantes de transformação individual e descoberta identitária com consequências para a sobrevivência da família, independentemente da sua tipologia ou estrutura. Porém, termina com uma nota de ambiguidade, à semelhança de muitas outras obras da literatura recente. O que torna este romance e o filme especiais é a forma como desafiam o leitor a definir a sua própria atitude, no decorrer da sua experiência de vida, em consequência das questões que lhe são colocadas, tal como acontece ao longo da história narrada, desafiando-nos, igualmente a conjeturar uma opinião particular.

Philip Greasley, na obra *Dictionary of Midwestern Literature: The Authors*, elogia Guest, considerando-a *"Midwestern* but universal enough to appeal to much of small-town America."(Greasley, 2001:229). Por sua vez, Virginia Fowler, em *Conversations with Nikki Giovanni*, deixa expresso que, "Ordinary People was quite an extraordinary novel." (Fowler, 1992:122) Em nossa opinião, Guest vence barreiras de preconceito em relação à criação literária feminina, numa afirmação autoral de excelência, deixando um valioso contributo para a divulgação sociocultural do *Midwest* americano e da literatura americana que Robert Redford soube potenciar, realizando uma obra cinematográfica que expressa o pensamento de Guest, mas que o realizador soube recriar imprimindo-lhe o seu cunho pessoal.

Em oposição a Truffaut, não nos posicionamos numa preferência pela narrativa literária, nem tão pouco pela obra cinematográfica, considerando que a intertextualidade que lhes assiste as completa e possibilita uma compreensão e uma interpretação mais conseguidas, que nos leva a equacionar a ambiguidade do futuro da família americana, repercutido pela coexistência das condições da família. O futuro constitui apenas uma previsão, mais ou menos sustentada no presente, uma visão que se projeta num desejo de constante evolução e desenvolvimento. Partindo deste pressuposto, consideramos que uma ambiguidade no presente traduz a transição para uma nova etapa do desenvolvimento e é natural, e atrevemo-nos a acreditar que o futuro da América se alinhará pelo futuro da família que, à semelhança

do seu percurso de permanente transformação, sempre reencontrou novos equilíbrios que asseguram a sua sustentação, sejam quais forem as estruturas por que se reja.

4.3 "Brokeback Mountain"/*Brokeback Mountain* – O Conto de E. Annie Proulx (1999/2006), O Filme de Ang Lee (2006)

A vida social poderia tornar-se impossível
se não desmontássemos, ocultássemos e suprimíssemos
grande parte daquilo que realmente sentimos.
Mas isso também podemos trair e enganar.
(David Lodge, *A Consciência e o Romance*)

4.3.1 - O Regionalismo *Western* de Proulx – Um *Cowboy* do Wyoming

A citação de Lodge aponta para a necessidade de compreensão dos nossos próprios sentimentos para que, em consciência, se possa efetivar uma socialização praticável, apesar de nos podermos enganar a nós mesmos e nos julgarmos diferentes do que realmente somos, sob pena de vivenciarmos uma ilusão, uma fantasia ou uma mentira por nós consentida e alimentada.

As palavras de Lodge remetem-nos para o conto de Annie Proulx intitulado "Brokeback Mountain", bem como para o filme homónimo adaptado da narrativa literária. Annie Proulx e Ang Lee, o realizador, numa 'viagem' simulada pelo oeste americano do Wyoming, desmontam um percurso de vida quotidiana, de cerca de vinte anos, de um *cowboy* em contenda com o medo, o preconceito, a sua opção sexual e a escolha da felicidade. A polémica que, sobretudo a obra cinematográfica desencadeou, fez emergir questionamentos sobre a dimensão do preconceito na atualidade, bem como despertou para as questões da identidade, da individuação e do papel do amor na sustentabilidade de uma vivência equilibrada e ainda, para a situação das famílias alternativas à família nuclear e tradicional, ponderações que procuraremos contemplar na reflexão sobre o papel do protagonista na revelação destas problemáticas.

Edna Annie Proulx[151], jornalista e escritora americana, residente no Wyoming, a partir de 1995, procurou compreender e interpretar o *modus vivendi* desta região, refletindo a coletânea de contos *Close Range:Wyoming Stories* (1999 e 2006), a preocupação de entender a população e a história da região. Atraída pela escola francesa dos *Annales*, Proulx debruça-se sobre a análise de gente vulgar através de registos que vão desde cartas a documentos oficiais como os arquivos de casamento e óbito, do quotidiano agrícola, da utilização e desenvolvimento de técnicas e tecnologias. A autora rejeita o registo do passado histórico político e militar dos povos e civilizações como formas privilegiadas de contar a História, numa perspetiva macro e centra-se numa perspetiva micro, atribuindo enorme importância aos indicadores da vida quotidiana, em similitude com Fine e Guest. Opinião similar destaca-se nas palavras de Karen Rood, em *Understanding Annie Proulx*, que citamos: "Her fiction is based on extensive research, which to the wealth of details those reviewers have often praised in her fictional style." (Rood, 2001:5-6). As suas obras são fluentes em descrições de atos da vida diária, como as refeições ou as tarefas domésticas, averiguando-se que a mesma preocupação com o registo das tarefas quotidianas ou aspetos relacionados está patente na sua produção não literária.

Das características reveladas nas obras da escritora, predomina a utilização do ponto de vista do narrador, porém recorrendo com pouca frequência ao narrador de primeira pessoa. Em apenas três das suas obras (em "Stone City", "Electric Arrows" da coletânea intitulada *Heart Songs and Other Stories* e em "A Lonely Coast" integrada na coletânea *Close Range:Wyoming Stories*) opta por este tipo de narrador, distanciando a narração da confidência e do intimismo, oferecendo ao leitor a personagem enquadrada na paisagem e no local ou região.

Proulx é, fundamentalmente, uma escritora regionalista, sendo, esta característica um dos seus maiores tributos para o acervo literário americano, a julgar pelas palavras de Alex Hunt, em *The Geographical Imagination of Annie Proulx - Rethinking Regionalism:* "(…) Proulx's most important contribution to contemporary American fiction is the expression of a

[151] A autora escreveu, nos anos 1970 para a revista Gray's Sport Journal e inicia a sua produção literária com *Sweet and Hard Cider: Making It and Enjoying It* (1984), seguindo-se, *Heartsongs and Other Stories* (1988), *Postcards* (1992), The *Shipping News* (1993), *Accordion Crimes* (1996), *Close Range: Wyoming Stories* (2000), *The Old Ace in The Hole* (2002), *Bad Dirt: Wyoming Stories* (2004). Vencedora dos prémios Pullitzer e O. Henry, a autora expandiu a sua imagem como escritora, sobretudo depois da adaptação do conto "Brokeback Mountain" para o cinema, em 2005.

new kind of critical regionalism within postmodern fiction." (Hunt, 2009:2) o que contrapõe a tendência para a narrativa de cariz urbano da época, uma vez que muitos críticos consideravam a abordagem de características regionais e rurais de importância menor e desatualizadas, verificando-se uma inversão desta atitude crítica, nos anos 1980. A opinião de Rood, que corrobora o pensamento de Hunt, reforça um ponto de vista de maior sustentação que se desvenda da seguinte forma: "Proulx's fiction may be seen as part of a late twentieth-century trend toward regionalism." (Rood, 2001:14)

Parece-nos pertinente salientar que, nas suas obras, Proulx debruça-se sobre o medo e o anti-herói que não enfrenta as vissicitudes do quotidiano, nem as questões de identidade, indo ao encontro dos problemas de afirmação e identidade de gerações subjugadas pelo poder do preconceito. Estas abordagens são recorrentes, sublinha-se, e verificam-se, não só em "Brokeback Mountain", como também em *The Shipping News* (1993) em que Quoyle, o protagonista, se apresenta enquanto anti-herói, à semelhança de Ennis del Mar em "Brokeback Mountain". Stephen Hold, na obra intitulada, *The Meaning of Fear in Annie Proulx's Novel "The Shipping News"* identifica Quoyle como o anti-herói pela incapacidade de gerir a vida pessoal. "He is not able to find a qualified job, cannot keep his wife by his side and does not know how to educate his children." (Holm, 2000:3) À semelhança desta personagem, o protagonista da obra em análise, Ennis del Mar, não consegue singrar na vida, nem assegurar convenientemente a sobrevivência da família.

Um outro aspeto de grande pertinência prende-se com o facto de, nas duas obras literárias, Proulx não expor a morte ao leitor, não se detendo em descrições pormenorizadas e deprimentes, indo ao encontro de um dos maiores *tabus* da atualidade, que reserva à morte um lugar oculto e distante, como se perecer não fizesse parte da existência. Na época atual, uma ilusão de eternidade paira nas mentes, receosas da sua intransponível finitude, na convicção, cada vez maior, da inexistência humana para além da morte que a crueza da era pós-moderna traz consigo, acrescentando ao caos a incredulidade da existência da alma/espírito e a credibilidade nos números, em detrimento do ser pensante e emocional. A morte não se enfrenta, receia-se porque significa o término da existência e, portanto, não pode constituir o cerne da vida humana induzida a viver em função do presente. O amor passa a ser vivido em tumultuoso e fulgurante presente no receio da vida que se esgota facilmente, adulterando-se a capacidade afetiva do ser humano, que procura, em momentos fugazes, satisfazer a ânsia do amor e dos afetos estáveis e duradouros. Ainda nas palavras de Holm, em *The Shipping News*,

"Annie Proulx doesn't leave her readers with the depressing images about death. She awakes a little bit of hope that there might be something like 'life after death'. Mankind will never loose their fear of death." (*op.cit*.,10), facto que transporta para o medo da morte revelado por Ennis, em "Brokeback Mountain".

Proulx distingue-se pelo seu estilo *sui generis*, caracterizando o amor como uma força redentora, em oposição à evidência da morte e patenteando a raiva, o medo, o preconceito, a violência de uma sociedade enferma que se empenha em fazer sucumbir sentimentos genuínos que não estejam em conformidade com o *establishment*, o que se constata evidente em "Brokeback Mountain". Karen Rood descreve a sua prosa lírica, como: "(…) ability to create strikingly original images to express stark, sometimes horrifying thruths. She is also known for (…) pessimistic observations on human nature. Though she does not wholly dismiss the redemptive power of love." (Rood, 2001:11-12)

Em romances como, *Postcards*, Rood afirma que "(…) Proulx goes beyond the old-fashioned genetic and social determinism that lies at the heart of these novels. Though nature and nurture are factors in her characters' fates, she expresses a more complex view of the forces that influence their lives." (*op.cit*.,11). Em *Postcards*, pode vislumbrar-se uma relação com a obra de John Dos Passos que se focaliza, também em gente vulgar, em personagens da classe trabalhadora, porém tentando sobreviver perante o avanço da sociedade industrial. Rood afirma que romances, como *Postcards* e *Accordion Crimes* "(…) may be considered attempts to define the American experience for Proulx's generation in the same way that Dos Passos U.S.A. trilogy (1930-1936) forced his contemporaries to take a critical look at the American Dream." (*Ibidem*). Embora, *Postcards* não se inclua numa reflexão pormenorizada, deste trabalho, deixamos expresso um fio condutor sustentado na similitude da abordagem de gente vulgar e em personagens da classe trabalhadora, patente, também em "Brokeback Mountain", bem como a relação deste tipo de abordagem com a obra de John dos Passos, o que imprime à sua obra uma dimensão de destaque no panorama da literatura americana.

Rood estabelece, igualmente algum paralelismo entre Proulx e o escritor Flannery O'Connor, na medida em que, segundo o autor, "The world of Proulx's fiction offers no certainty for good or for evill." (*op.cit*.,12), à semelhança de O'Connor, prefigurando, de modo similar a perceção do preconceito e da raiva, entre outros aspetos. Para Rood, "In their roles of carrying the plot line Proulx's characters sometimes become what may be called secular versions of O'Connor's grotesques." (*Ibidem*). Todavia, embora em "Brokeback

Mountain" não se verifiquem tais aspetos, as personagens de Proulx são, de forma semelhante, complexas e emocionalmente inconstantes. Rood considera que as personagens de Proulx constituem "(…) exaggerated versions of real people." (*op.cit*.,13), o que nos leva a refletir sobre a razão das suas opções. Este exagero pode objetivar uma chamada de atenção sobre as características das personagens com vista à reflexão do recetor que, observando-as, bem como os seus comportamentos, mais facilmente perceciona os acontecimentos na vida real. No caso concreto de "Brokeback Mountain" as personagens apresentam-se passíveis de serem confundidas com o ser humano na vida real, o que, no nosso ponto de vista, parece contrariar a opinião de Rood, no caso específico da obra em análise, uma vez que a versão desproporcionada de personagens reais não se prefigura.

Um outro aspeto de enorme pertinência na escrita da autora, sobressai pelo recurso à natureza e à paisagem, que a escritora adequa ao estado emocional das personagens, prenunciando acontecimentos, preparando o leitor para etapas específicas da ação, numa relação da paisagem com as sensações e os factos. Tanto em *The Shipping News*, como em "Brokeback Mountain" verifica-se o que acabamos de referir. A título de exemplo explicitamos a primeira violação sofrida pela tia de Quoyle, lembrada pela própria, envolta numa descrição de paisagem soturna e pesada, como subscreve Stephan Holm, em: *The Meaning of Fear in Annie Proulx' Novel "The Shipping News",* como sublinhamos: "Annie Proulx draws a dark and creepy landscape, grey clouds covert the sky, collapsing wind, everything icy and silence all around. As her brother stepson the frozen pond she already knows that she cannot escape." (Holm, 2000:225), à semelhança de "Brokeback Mountain", cuja intempérie desencadeia os acontecimentos que vão nortear, por muitos anos, as vidas de Jack Twist e de Ennis del Mar.

Proulx, tal como outros escritores, inspira-se em diversos autores, dos quais destacamos Ann Beattie, conhecida pelas suas *short stories* em que a obra de Scott Fitzgerald exerceu alguma influência, facto que reconhece numa entrevista, registada em *Conversations with Annie Beattie*, de Dawn Trouard: "(Fitzgerald is (…) interested in pastiche (…). And I probably got that from him.)" (Trouard, 2007:150). Do mesmo modo, o escritor Raymond Carver, também contista, que revitalizou o *short story* americano da década de 1980, exerceu influência em Proulx. Destes autores sobressai uma certa nostalgia do mundo rural revelando, todavia, a constatação da pobreza e da violência que assolaram um universo bucólico de pastoreio, em resultado da modernização dos meios de produção, constatações que

averiguamos em Proulx, considerada uma escritora ambiciosa, "(…) in attempt to explore the underlying causes of the social ills she depicts." (Rood, 2001:15).

É importante salientar a singularidade da autora, no entanto parece-nos de interesse identificar paralelismos com obras de diversos escritores, no propósito de analogias de abordagem. Neste sentido, destacamos a obra de Edgar Watson Howe, intitulada *The Story of a Country Town* (1883), apesar de uma categorização atribuída nos parâmetros do romance realista sobre a vida urbana de uma cidade americana de pequena dimensão, no século XIX, e "Brokeback Mountain" revelar-se um conto regional, rural, do final do século XX, William Deverell, em *A Companion to the American West*, estabelece um paralelo deste romance com a coletânea *Close Range: Wyoming Stories*, na qual se insere o conto em estudo, afirmando a semelhança de uma opção romântica acerca de vivências regionais. Segundo o autor, "Howe's book might be paralleled with *Annie Proulx's* recent and disturbing collection *Close Range: Wyoming Stories* (1999), which exhibits a deep sense of place unfettered by romantic notions about life in the region." (Deverell, 2008:468).

Convém sublinhar que, das diversas reflexões sobre a obra de Proulx, sobressai a constatação de uma singularidade que, embora plasmada em referenciais de outros escritores, se afirma particular, veiculando uma visão da América, sobretudo rural e representativa da sociedade e da cultura regional que privilegia.

4.3.1.1 – O Conto "Brokeback Mounatin"

O conto de Edna Annie Proulx, publicado pela primeira vez na revista *The New Yorker*, em 13 de Outubro de 1997 e adaptado para cinema, por Ang Lee, em 2005, faz parte do livro *Close Range Brokeback Mountain and Other Stories*, como já foi referido.

Aliki Varvogli, em *Annie Proulx*'s *The Shipping News: A Reader's Guide* explicita a sua opinião a propósito da coletânea da autoria de Proulx, intitulada *Close Range*, afirmando que, nesta obra, "Proulx achieves a de-mythologizing of the West through the interweaving of fantasy and reality." (Varvogli, 2002:30)

Em *Close Range Wyoming Stories*, a autora entrelaça a ficção e a realidade, imprimindo, no caso concreto de "Brokeback Mountain" um cunho de realidade verosímil, por vezes, perturbadora. As suas personagens confundem-se com seres humanos, de carne e

osso, embora o leitor tenha consciência de que não passam de ficções da realidade, criadas à medida de uma narrativa imaginada. A propósito da mesma obra, Varvogli acrescenta que, "Her use of dialogue (…) phonetic transcriptions of regional accents (…) add a hint of local color which is enough to allow the readers to hear the voices of "real" people." (*Ibidem*), especificidades que procuraremos averiguar.

"Brokeback Mountain", uma obra literária, circunscrita na categoria de conto[152] dramático, na qual podemos verificar o que Varvogli refere a propósito dos regionalismos fonéticos transcritos que identificam as personagens que interagem numa determinada região dos Estados Unidos: o Oeste, como se constata na citação que se apresenta: ""I wouldn't mind a do it." (Proulx, 2006:288); "He probly ain't got a night's sleep since I left.) (*op.cit*.,308); " (…) north a here." (*op.cit*.,317)"

Não podemos deixar de referir que uma abordagem pós-modernista e regionalista caracteriza "Brokeback Mountain", apesar de o pós-modernismo se focar, sobretudo em espaços urbanos, em abordagens céticas, e "Brokeback Mountain" decorrer em ambiente rural, em nosso entender não desvirtua a tendência pós-modernista da obra, na revelação de um desconstrução e crise da ordem estabelecida pelos cânones de uma moral sediada no preconceito, no ceticismo em relação a um meio outrora promissor. Segundo Hunt, em *The Geographical Imagination of Annie Proulx- Rethinking Regionalism*, "Annie Proulx addresses such postmodern skepticism toward the contemporary viability of place and region in provocative fashion." (Hunt, 2009:1). Para além de se centrar em ambientes rurais regionais, Proulx enquadra-se numa visão pós-modernista da sociedade pela forma cética com que aborda algumas questões. Do mesmo modo, "(…) Proulx often gives the reader "realistic" explanations for bizarre happenings, sometimes she purposely leaves such puzzles unresolved." (Rood, 2001:13), desvelando uma conceção pós-modernista dos acontecimentos que assolam a sociedade.

Alex Hunt considera ainda que "Annie Proulx's fiction is idiosyncratic, characterized by its fascination with rural country and hinterland existence explored through experimental postmodern styles and narrative strategies." (*op.cit*.,1) Sem dúvida que, de "Brokeback

[152] O conto intitulado "Brokeback Mountain" ultrapassa o número de palavras que define esta categoria literária (cerca de quinhentas), não deixando, porém de evidenciar as suas características.

Mountain" sobressai o fascínio pela vida rural, pela existência do homem rude, pelo *cowboy* do Wyoming, dos dias de hoje.

Não deixamos de atestar, ainda uma outra vertente de análise em que Proulx contrapõe, nesta obra literária, o velho ao novo Oeste e assegura que o *short story* cumpre a tradição literária *western*, pelo retorno aos espaços do velho Oeste americano. Aliki Varvogli, em *Annie Proulx's The Shipping News: A Reader's Guide*, opina sobre a escrita *Western* de Proulx referindo que: "In *writing* about the American *West*, *Proulx* inserts herself into a literary tradition that encompasses both realist *writing* and myth making**."** (*op.cit*.,29) No entanto, a tradição consubstanciada na conquista da região, não reside nesta narrativa literária. A conquista sugestionada suporta-se nas questões da identidade e na desmistificação de tabus, de medos e de preconceitos, evidenciando-se o velho Oeste dando lugar a um novo espaço no qual a conquista se centra no direito à felicidade individual e à liberdade de opção.

Nesta obra, Proulx não se fixa apenas numa linguagem destinada à compreensão dos factos e dos lugares que, sob o ponto de vista formal, se plasmam num vocabulário objetivado na região focada, bem como no seu quotidiano, como o atestam destacamos as palavras/nomes: "ranch" (*Ibidem*), "truck" (*Ibidem)*, "sheep" (*Ibidem*), "mountain" (*op.cit*.,292), "coyote" (*op.cit*.,288), "pasture" (*op.cit*.,289), "freeze" (*op.cit*.,290), "rodeo" (*op.cit*.,286), que emprestam à narrativa a definição dos espaços, as profissões e a dureza do quotidiano das personagens em ação, a relação com a literatura *western*. A linguagem utilizada pretende, de modo similar, concretizar associações que relacionem a terra com a paisagem e o espaço com o lugar, onde "land becomes landscape, space becomes place." (Hunt, 2009:2-3) Não podemos deixar de salientar que as paisagens descritas pela escritora, direcionam o leitor para as personagens, modeladas pela paisagem, pelas condições atmosféricas, pela geografia do espaço, criadas à medida do meio em que se inserem, resultado desse meio. Os leitores são estimulados a relacionarem-se e a ligarem-se à natureza descrita, como se fosse real. Proulx sugere a natureza como terapia, um sujeito de poderes curativos das imperfeições e angústias do homem. "Proulx's characters, like her readers, desire a connection with a "real" landscape but, lost, must ultimately navigate in hyperreal geography. But Proulx's work suggests the possibility of a healing landscape." (*op.cit*.,6) Este fascínio pela paisagem e pelo local, esta preferência pela geografia enquadra-se numa corrente literária de ficção regionalista americana atual que fazendo parte do passado, foi retomada nos Estados Unidos, nos anos 1980.

Neste conto, Proulx aposta numa descrição única, voluptuosa e fulgurante da natureza, em que "(…) a sense of beauty (…); an insistence on reality and non-realistic aesthetic; a postmodern style and a critic on postmodernism." (Hunt, 2009:2) imprime às suas obras uma 'realidade' que confunde o leitor e o faz imaginar os espaços descritos como reais, colocando os dedos na ferida do preconceito que corroi a sociedade americana da região, para além de desconstruir conceitos modernistas de ordem e organização social onde os comportamentos não desviantes devem constituir a norma. Alex Hunt afirma que, "Proulx finds the insistence, the "Real-ness" of geography. In turn, her readers are forcefully reminded that regions and places remain *real*, distinct, different-and ultimately, that the distinctions and differences are worth fighting for." (*op.cit*.,1). Em Proulx as descrições geográficas constituem registos e constatações de uma cultura regional própria que se desvela na sua produção literária.

Todavia, esta preferência pela paisagem pode reduzir, enevoar ou subalternizar a importância das personagens, remetendo-nos para a escrita de Defoe em *Robinson Crusoe* (1719). No entanto, em "Brokeback Mountain*"* este facto não se verifica. Neste conto, Proulx faz sobressair o protagonista e é em redor de Ennis que se desenrola a ação. Porém, a natureza, a paisagem têm uma enorme importância no seu comportamento e, em conjunto com o tempo atmosférico, desencadeiam os acontecimentos que norteiam a vida de Ennis, a partir de um acontecimento inesperado. Existe, de facto, uma relação muito próxima com a paisagem e o espaço geográfico, mas estes não subalternizam as personagens, como se verifica em *Robinson Crusoe*, pelo contrário, elevam-nas na sua condição humana, representando a natureza e o homem em total comunhão e não subjugado por ela. Porém, a natureza atua sobre o ser humano envolvendo-o, criando as condições propícias ao encontro do homem com a sua própria 'natureza', livre e não subjugado pelos ditames de uma sociedade inibidora.

Numa perspetiva idêntica, destacamos o caso da violação, da sexualidade, da solidão, do trabalho duro e mal remunerado, da intolerância e do medo, mas também as emoções e os afetos positivos e negativos são alvo da sua preferência. Sublinhando as palavras de Vervogli: "Proulx's stories tell of rape, sexual oppression, and the lonliness and hard work that are the harsh reality for many women." (Varvogli, 2002:30-31) O mesmo autor considerando "Brokeback Mountain" a abordagem mais interessante em termos de género, o que entendemos pelo facto de Proulx colocar, de forma explícita, a temática da sexualidade, tabu do século XX, e atrever-se a denunciar os impedimentos preconceituosos de uma opção

sexual livre que tolhem e amarfanham os indivíduos. Em pararlelo, a escritora patenteia a importância do amor e dos afetos positivos no equilíbrio emocional dos seres humanos, colocando, lado a lado, a beleza poética da sua escrita com a dureza de uma temática controversa, de forma clara e reveladora de uma realidade camuflada pelo preconceito, em que o grupo social "does not tolerate any deviation from gender roles". (*op.cit*.,31)

Proulx deve a sua projeção, em parte, ao conto "Brokeback Mountain", em que utilizou a técnica de *flash-forward* para nos narrar factos do passado. As vivências das duas personagens de maior relevo, Ennis del Mar e Jack Twist, assemelham-se a situações prováveis da vida real e a ação decorre entre o amor, o medo, a amizade, a raiva, o preconceito, o ostracismo e a memória. Nas palavras de Patterson, "In Ennis del Mar and Jack Twist were recognized many feelings and experiences similar to those in our own lives and in the lives of friends, and were impressed by Proulx's insight and artistry." (Patterson, 2008:ix), o que imprime a esta obra literária uma enorme atualidade.

Importa sublinhar que no conto a autora exibe o poder do amor, porém, a par desta evidência, revela ao leitor uma opinião pessimista sobre a natureza humana, apropria-se das preocupações do homem comum, dos seus preconceitos e receios, das suas raivas e mágoas e mostra-os ao leitor.

Na continuidade da análie pretendida, não podemos deixar de assinalar que a obra em análise se insere na categoria do conto *western*. Apesar de não se enquadrar na abordagem *western* tradicional, tem lugar no Oeste americano e o protagonista consubstancia-se num *cowboy* de profissão, o que vai ao encontro da opinião de André Bazin, em *O que é o Cinema?*, que afirma que, na Sétima Arte, "O *western* é o único género cujas origens quase se confundem com as do cinema e que depois de meio século de sucesso sem eclipse continua sempre vivo." (Bazin, 1992:231). De facto, este conto, enquanto narração breve, comprovando as afirmações de Bazin, destaca um *western* focalizado em problemáticas da época atual.

A origem do *western* remete-nos para as histórias dos antigos *cowboys* americanos em deambulações pela conquista do novo mundo de uma América em gestação. Herói e mito, o *cowboy* entranhou-se na 'pele' de um país recente, ávido em fazer a sua História. Ulisses imortalizou a Grécia, os Vickings o norte da Europa, Colombo descobriu a América, os *cowboys* eternizaram-na, desbravando novos mundos, distinguindo-se pelos seus feitos heroicos. Anterior ao Cinema, a Literatura *western* inspira-se nos grandes mitos da História

da humanidade e sobrevivente na área da literatura, continua a inspirar cineastas, como se verifica com a obra cinematográfica de Lee.

É interessante referir que, o registo das aventuras dos heróis encerra o mito e a fantasia, por conseguinte os contos, os romances, os filmes *western* não apresentam fidelidade aos factos históricos, constituindo antes a evocação de um mito, cumprindo-se assim "(…) uma ética da epopeia e mesmo da tragédia" (*op.cit.*,239) consagradas na origem do *western*. Os filmes ou obras literárias *western* não asseveram a veracidade histórica, porém, não ignoram episódios e acontecimentos que fazem parte da História dos Estados Unidos, verificando-se que, "Sob as suas formas mais romanescas ou mais ingénuas, o *western* é o contrário de uma reconstituição histórica" (*op.cit.*,234), afirmando-se enquanto ficção fundada na tradição do conto oral e no folclore americano. Através da literatura e do cinema, mil histórias se podem contar com Billy the Kid, invencível, à semelhança de Aquiles.

Vale a pena notar que "Brokeback Mountain" nos remete para as pradarias do Oeste americano e apresenta-se num ambiente de pastorícia e de trabalho sazonal, em que as ovelhas substituem o gado bovino e são transportadas em camiões, em vez de serem conduzidas por *cowboys*, montados nos seus cavalos. O protagonista e Jack, personagem de relevo na história, vestem as roupagens dos *cowboys* tradicionais, homens rudes que enfrentam as intempéries e cumprem as tarefas que lhes são atribuídas, à semelhança das histórias *wersten* tradicionais, em que "Só homens fortes, rudes e corajosos podiam conquistar estas paisagens virgens." (*op.cit.*,237) Porém estão longe de protagonizar aventuras heroicas que os distinguem e projetam como figuras lendárias, circunscrevendo-se a sua ação num círculo fechado que a necessidade de sobrevivência não permite romper e a proeza gloriosa não passa de uma quimera.

Após algumas reflexões sobre a literatura *western*, vamos debruçar-nos, em seguida, sobre a obra de Annie Proulx, no propósito de melhor a compreendermos e ajuizar da sua importância na consecução dos objetivos que nos propomos alcançar.

A autora inicia a história de Ennis del Mar através de uma narração breve, em itálico:

> *ENNIS DEL MAR WAKES BEFORE FIVE, WIND ROCKING the trailer, hissing in around the aluminium doo rand window frames. (…) it could be bad on the highway with the horse trailer. He has to be packed and away from the place that morning. Again the ranch is on the market and they've shipped out tha last of the horses, paid everybody off the day before, the owner saying "Give em to the real estate shark, I'm not a here," dropping the keys in Ennis's hand. He might have to stay with his married daughter until he picks up another job, yethe is suffused with a sense of pleasure because Jack Twist was in his dream.* (Proulx, 1999:283-284)

O narrador enceta o texto literário situando o leitor no tempo presente da vivênvia quotidiana de Ennis del Mar bem como num tempo passado que remete o leitor para acontecimentos já findos. Proulx está em consonância com as afirmações de Propp, que atesta que, "Os contos começam habitualmente pela exposição de uma situação inicial. Enumeram-se os membros da família, ou o futuro herói (…) é apresentado simplesmente pela menção do seu nome ou pela descrição do seu estado." (Propp, 1983:66).

Ainda sobre as palavras de Propp, não queremos deixar de evidenciar as últimas palavras da citação inicial, em itálico: "*because Jack was in his dream*", no intento de esclarecer que, em nosso entender, a expressão destacada pode ser interpretada no desejo de criar a expectativa de uma história passada e por contar. A dimensão sugestiva, caraterística do conto, que convém sublinhar, expressa-se de imediato neste primeiro extrato do discurso literário, quando o narrador se situa em *"That old, cold time on the mountain when they owned the world and nothing seemed wrong."* (Proulx, 2006:283-284). Alterando a sequência temporal, o narrador retoma *that old, cold time* para iniciar o contar de uma história lembrando o início invariável dos contos tradicionais ingleses: '*a long, long time ago*…'. Em seguida, a autora procura envolver o leitor descrevendo, através do narrador, de forma muito sucinta, as origens de Jack Twist, porém detendo-se, sobretudo no percurso de Ennis del Mar, evidenciando uma maior importância da personagem. Na sua descrição de curta extensão, Proulx apresenta um muito breve contexto sociocultural do Oeste americano, no qual as duas personagens se integram, figurando algumas caraterísticas dos rancheiros, *cowboys* pobres, de vida dura e difícil no oeste, em oposição às famosas histórias, quase lendárias, de heróis sobreviventes aos inóspitos poderes da natureza agreste que povoam as 'histórias impregnadas de homens aventureiros, heróis e cavalos, de tradição recente, apanágio de um povo que teima em criar a lenda que o pode eternizar. A descrição de Proulx situa os dois

cowboys nos seus espaços de origem e informa o leitor no seu percurso de vida, de forma breve como compete ao conto:

> They were raised on small, poor ranches in opposite corners of the state, Jack Twist in Lightning Flat up on the Montana border, Ennis del Mar from around Sage, near the Utah line, both high school dropout country boys with no prospects, brought up to hard work and privation, both rough-mannered, rough-spoken, inured to the stoic life. Ennis, reared by his older brother and sister after their parents drove off the only curve on Dead Horse Road leaving them twenty-four dollars in cash and a two-mortagage ranch, applied at the age fourteen for a hardship license that let him make the hour-long trip from the ranch to the high school. (*Ibidem*)

Num, ainda mais breve, resumo, situam-se as circunstâncias que juntaram Ennis e Jack: a necessidade de sobrevivência. As referências aos vários 'tempos' da história de Proulx intentam salientar o engenho da escritora na manipulação da sequência temporal dos acontecimentos, na medida em que constata que, num tempo presente, a autora retoma o passado da história dos dois *cowboys* e recua, ainda mais, para justificar prováveis causas dos acontecimentos que tenciona narrar, despertando a curiosidade do leitor. Ao manipular/alterar a sequência temporal dos acontecimentos a autora cria uma ambiência de expectativa, exigindo do leitor uma atenção redobrada que o prende à leitura. O mesmo tipo de fenómeno identifica-se pelo recurso a um narrador omnisciente, de terceira pessoa, de focalização externa, heterodiegético, que conhece os espaços, as personagens e as suas almas e pensamentos e relata ao leitor a história de um homem vulgar, completando, assim, o desejo de prender o leitor a duas personagens singulares.

Em termos de localização espacial, identificam-se vários espaços repartidos entre o urbano rural, o rural e o ambiente natural das montanhas da região privilegiada na narrativa, decorrendo a ação a partir de Brokeback Mountain para se situar em Lost Cabin, no Condado de Washakie, onde Ennis vive com a mulher, Alma, em Lightning Flat, onde vivem os pais de Jack, em Childress, no Texas, onde Jack vive com Laureen, a mulher, num ambiente de *rodeos* e em espaços de montanha solitária, semelhantes a Brokeback Mountain.

As ruturas e manipulações da sequência temporal, que se esperam a partir do texto introdutório que nos apresenta Ennis, o protagonista, saudoso, solitário, bem como a mobilidade laboral, as condições de vida quotidiana precária, difícil, de pobreza, agilizam a

narrativa, imprimem-lhe um caráter de curta duração. A autora patenteia no excerto do conto que a seguir citamos, o que acabamos de referir:

> Ennis del Mar wakes before five, wind rocking the trailer (…).The shirts hanging on a nail shudder slightly in the draft. (…) pulls on (…) his worn boots (…) Again the ranch is on the market. He might have to stay with his married daughter until he picks up another job, yet he is suffused with a sense of pleasure because Jack Twist was in his dream." (Proulx, 2006:283)

Numa ficção breve, manipulando o tempo, partindo do presente para o passado, galgando a sequência temporal dos acontecimentos em hiatos temporais, reiteramos, fixando-se em narrações curtas, em datas determinadas, o texto transmite ao leitor a noção do correr vertiginoso, inexorável do tempo. Através de uma narrativa de pequena extensão, o leitor acompanha o hiato temporal longo do relacionamento de dois homens, das suas relações interpessoais, das suas paixões, dos acontecimentos que as movem, o que as envolve, num tempo breve de leitura.

Não deixa de ser significativo o papel do narrador, neste conto que, através das descrições que assegura, imprime no texto escrito as cores e matizes da montanha, enriquecendo a narração, na forma como as relaciona com os acontecimentos, sentimentos e emoções: "the flame swathes it in blue" (*op.cit*:283); "The tea-colored river ran fast with a snow melt a scarf of bubbles inevery high rock (…) the ochre-branched willows swayed stiffly, pollened catkins like yellow thumprints." (*op.cit*:305/306). Os objetos, espaços, expressões, afagos, sentimentos, tempo atmosférico, paisagem, plasmados em quadros conjeturáveis numa criação visual impressionista, feitos de palavras evocativas, endereçam o leitor para um imaginário de reconstrução de vivências passadas.

Do ponto da vista narratológico literário, identificam-se outros recursos, cujas funções facilitam o reconhecimento de propósitos particulares e importantes da autora, mormente figuras de estilo como a sinestesia, para introduzir o leitor numa ambiência espacial que direciona para a efemeridade da vida, através das cores dos objetos ou das estações, também transitórias que adquirem múltiplas cores, como o passar do tempo sazonal, à semelhança de um encontro transitório que se renova, ciclicamente, como a natureza perene e se eterniza em similitude com ela, ou evidenciando sentimentos e estados de alma: "The hudge sadness of the northern plains rolled down on him" (*op.cit.*,312). Comprova-se também que o recurso à

comparação se pauta por similar objetivo, relacionando o vento açoitando a caravana, com uma lufada de terra que se escapa de um camião e vive apenas um silêncio temporário. Por momentos, o mundo agita-se, a ventura nasce para morrer logo a seguir, deixando, como o vento, apenas o rasto do silêncio que se segue à sua passagem: "The wind strikes the trailer like a load of dirt coming off a dump truck, eases, dies, leaves a temporary silence." (*op.cit*.,284). Annie Proulx coloca o leitor perante "a temática da efemeridade da vida humana" (Flora, 2003:81), para a transitoriedade dos momentos de felicidade de Ennis na montanha, à semelhança de lufadas de 'vento' que agitam a sua vida apagada e sem sentido, para logo partirem. Tal como o vento, a vida passa, empoeirada, num vai e vem fugaz.

Importa realçar uma linguagem agreste e, por vezes, vernácula, que sugere embrutecimento, caracterizando a condição de *cowboys* de Ennis e Jack, na rudeza e na parca literacia, parece-nos de referir, porquanto reflete a ignorância, o isolamento, o desamor e a entrega a um amor secreto, longe dos 'olhares' da sociedade que os condena, ocultando do mundo um sentimento genuíno, mas socialmente incompreendido e inaceitável. "Why I'm here. I fuckin knew it." (*op.cit*.,297)

Um outro artifício, a descrição em itálico, no início da narrativa, sugere mágoas, segredos, reforçando a dimensão sugestiva particular do conto, alvitrando a evidência do significado das palavras nele contidas, como se comprova pela enunciação da frase: " (…) rewarm that old, old time on the mountain when they owned the world and nothing seemed wrong." (*op.cit*.,283-384) A autora utiliza, também no discurso direto, expressões comunicativas abreviadas, concomitantes com a linguagem dos *cowboys* e da classe social a que pertencem. Ennis e Jack fazem parte da classe trabalhadora, rural e de nível económico e cultural muito baixo. As palavras de Ennis, que se podem ler na passagem que se segue, exemplificam o que acaba de ser afirmado e reforçam o que já foi referido sobre a identificação das profissões e quotidianos das duas personagens em evidência.

> I'm **commutin** four hours a day," he said morosely. "Come in for breakfast go back to the sheep, **evenin** get em bedded down, come for supper, go back to the sheep, spend half the night **jumpin** up and **checkin** for coyotes. By rights I should be **spendin** the night here. **Aguirre got no right a make me do this**." (*op.cit*:287)[153]

A estrutura verbal assenta, sobretudo, nos tempos verbais de passado, com predomínio no discurso do narrador, para contar uma história que decorreu num tempo passado. Os verbos no *simple past*: "met" (*op.cit*.,284), "climed" (*Ibidem*), "found" (*op.cit*.,285), "drank" (*Ibidem*), "knew" (*op.cit*.,318) constituem exemplos de ações ocorridas no passado. O tempo verbal presente cumpre-se, na primeira, segunda e terceira pessoas do singular, principalmente no discurso direto, durante os diálogos entre as personagens, remetendo para um presente/passado que a autora faz questão de colocar em interação, imprimindo maior vivacidade às memórias de uma história. Assim, "wakes" (*op.cit*.,283), "gets up" (*Ibidem*), "goes" (*Ibidem*), "swear" (*op.cit*.,317) constituem apenas alguns exemplos, que provam estas afirmações.

No que diz respeito ao protagonista, a sua revelação fica a dever-se, sobretudo ao narrador, porém ele próprio se revela, mormente em diálogos com Jack, ou através de Alma, a mulher, que levanta um véu de intimidade, referindo-se às práticas sexuais pouco ortodoxas do marido, como se constata na citação que se apresenta: "Under her breath she said 'I'd have em if you'd support em.' And under that, thought, anyway, what you like to do don't make too many babies." (*op.cit*.,302). A personagem Ennis é edificada numa conceção controversa e, por vezes enigmática, dela sobressaindo a contradição patente na condição humana e o medo perante a impotência decorrente de um desvio ao padrão comportamental vigente. Outros factores como a desestabilização na relação familiar, um mal-estar permanente, a indiferença em relação à mulher, a relação prolongada com Jack, põem em causa o papel do homem tradicional e '*straight*', do pai enquanto chefe de família.

Importa sublinhar que os conflitos interiores e os medos de Ennis estão patenteados, sobretudo, nos diálogos com Jack como se pode verificar:

[153] Sublinhado e negrito nosso.

"I'm not no queer." (*op.cit*.,291);

(…) "We got us a fuckin situation here. Got a figure out what to do."

"I doubt there's nothing now we can do," said Ennis. "I built a life up in them years. Love my little girls. Alma? It ain't her fault. You got your baby and wife, that place in Texas. You and me can't hardly be decent together." (*op.cit:*299)

(…) "(…) if you and me had a little ranch together, (…) it'd be some sweet life."

"It ain't goin a be that way. We can't I'm stuck with what I got, caught in my own loop. Can't get out of it. Jack, I don't want a be dead. (…) I was what, nine years old and they found Earl dead in a irrigation ditch. They took a tire iron to him, (…). What the tire iron done looked like pieces a burned tomatoes all over him, nose tore down from skiddin on gravel."

"You seen that?"

"Dad made me sure I seen it. Took me to see it. Me and K.E. Dad laughed about it. Hell, for all I know he done the job." (*op.cit.*,300-301)

Do diálogo que acabamos de citar transcorre a relação interpessoal de Ennis com Jack, nele abundando frases curtas e lacónicas, por vezes agrestes, grosseiras e afirmativas, reveladoras dos seus sentimentos e medos, das suas vivências e projetos. De facto, "através da psicologia das relações inter-pessoais a autora estabelece um fértil diálogo" (Flora, 2003:80), que exibe as contradições entre o desejo e o preconceito, o temor e a assunção da sua relação, o amor autêntico e o fingimento, os sonhos e o futuro. Proulx soube imprimir ao conto, através do protagonista, a revelação da pujança de um sentimento reprimido, recusado, mas admiravelmente enobrecido pela sua genuinidade, pureza, intocabilidade e permanência:

> Later, that dozy embrace solidified in his memory as the single moment of artless, charmed happiness in their separate and difficult lives. Nothing marred it, even the knowledge that Ennis would not then embrace him face to face because he did not want to see nor feel that it was Jack he hell. And maybe, he thought, they'd never got much further than that. (Proulx, 2006:311)

Em resultado das referenciações anteriores, consideramos que a autora não caracteriza Ennis como um verdadeiro herói, remetendo-o para uma condição de fragilidade reforçada pelo preconceito e pelo medo. Proulx não respeita a tradição do herói *western*, aventureiro e temerário, por vezes imprudente, amante da família, ou solitário, usufruindo dos efémeros

prazeres de um qualquer *saloon*, numa 'cidade' exposta a forasteiros de toda a índole. Ennis não é "(…) o bom *cowboy* (…), obrigado a livrar a sociedade num combate singular." (Bazin, 1992:235), nem o vilão empoirado, pronto a disparar à primeira contrariedade. O protagonista é o oposto do *cowboy* tradicional, por incapacidade de assumir a sua identidade homossexual e de enfrentar o mundo.

Personagem redonda, em oposição às restantes personagens, planas, incluindo Jack, que mantém uma linearidade comportamental sem desvios ou evolução, Ennis del Mar percorre um trilho que o modifica e lhe consente a consciencialização da sua verdadeira identidade, Apesar do seu percurso não o conduzir à assunção da sua homessexualidade perante terceiros, vislumbra-se um momento de viragem após a morte de Jack que se fica pela identidade individual interiormente assumida. Na citação seguinte tomamos conhecimento da relação dos sonhos de Ennis com a realidade vivida no passado, mas que toma uma forma pouco séria e algo obscena, veiculando ainda as marcas da repressão paterna:

> Around that time Jack began to appear in his dreams, Jack as he had first seen him, curly-headed and smiling, and bucktoothed, talking about getting up off his pockets and into the control zone, but the can of beans with the spoon handle jutting out and balanced on the log was there as well, in a cartoon shape and lurid colors that gave the dreams a flavor of comic obscenity. (Proulx, 2006:317-318)

Numa jornada interior, Ennis transcende-se a si próprio, reiterando a eternidade de uma paixão que perdura para além da morte, que se projeta para além do desejo satisfeito fisicamente e permanece magnificente, na essência da sua própria existência, alimentando-a, imprimindo ao protagonista a vontade de continuar a existir, suportada nas memórias dos momentos de felicidade vividos. A caminhada para a libertação de Ennis opera-se ao nível da descoberta da sua verdadeira identidade. A descoberta do sentido da vida não acontece por enfrentar a sociedade e os seus valores tradicionais, mas pela assunção de um sentimento que todavia, não entende claramente como surgiu, mas que aceita pela evidência dos sentimentos que lhe desperta. "There was some open space between what he knew and what he tried to believe, but nothing could be done about it, and if you can't fix it you've got to stand it." (*Ibidem*) Embora a presença de Jack cesse com a sua morte, permanecem as memórias de um amor genuíno, numa transcendência que só a autenticidade permite: "Jack I swear –" he said,

though Jack had never asked him to swear anything and was himself not the swearing kind." (*op.cit.*,317)

À semelhança de *Prelude* (1918), da escritora Katherine Mansfield, cujas obras revolucionaram o conto e contribuiram para a corrente modernista na literatura, que foca a necessidade de manter a individualidade dentro da união familiar, em "Brokeback Mountain", Proulx levanta a questão das relações familiares e amorosas de Ennis que se apresentam "como interrogação dos pressupostos ideológicos que presidem à instituição matrimonial" (Flora, 2003:80) tradicional, colocando o leitor perante questões que se prendem com o bem e o mal, o certo e o errado, deixando-lhe o livre arbítrio de julgar, ou não, uma situação ficcional verosímil e atual. No final do século XX, Proulx continua a desvelar preocupação com a importância da individualidade, evidenciando a fragmentação da coesão das normas e dos valores, bem como das instituições como a família, revelando um 'olhar' atento a uma época impregnada de perturbação que, por norma, precede a mudança, constituindo estas questões a centralidade da mensagem veiculada pelo conto.

Numa opção pela defesa da personagem principal, o narrador toma claramente o partido de Ennis, conhece os passos e a alma do protagonista, como se pode verificar:

> *"The stale coffee is boiling but he catches it before it goes over the side, (...). If he does not force his attention on it, it might stoke, rewarm that old, cold time on the mountain when they owned the world and nothing seemed wrong."*(Proulx, 2006:283-284).

Do mesmo modo se pode identificar o conhecimento pormenorizado do narrador no que respeita às origens das duas personagens, em constante interação, na citação que a seguir se apresenta:

> They were raised on small, poor ranches in opposite corners of the state, Jack Twist in Lightning Flatup on Montana border, Ennis del Mar from around the Sage, near the Utah line, both high school dropout country boys with no prospects, brought up to hardwork and privation, both rough-mannered, rough-spoken, inured to the stoic life. (*Ibidem*)

Esta passagem sugere o vazio da vida de Ennis del Mar, protagonista no filme e no conto, à semelhança do que acontece com o conto intitulado: *Miss Brill*, de 1920, também da

autoria de Katherine Maschfiled, que destaca uma vivência vazia e sem esperança. Miss Brill, mulher madura solitária, ridicularizada pelos mais novos, tem por companhia uma pele velha, como ela, que usa e está fora de moda. A pele que coloca como adorno simboliza a perda de beleza, a velhice e a solidão, à semelhança de Ennis a quem, de modo similar resta uma peça de roupa envelhecida: a camisa de Jack.

Ennis del Mar caracteriza-se pelos modos rudes de *cowboy*, falta de instrução e pouca escolaridade, sem contrato fixo de trabalho, recebendo o salário em função das tarefas que realiza. Uma vida de sobrevivência estoica e espartana, decorrente de uma orfandade precoce, assombrada pelo preconceito e pelo medo incutidos pelo pai, impede-o de assumir a homossexualidade e o amor por Jack, pelo que contrai matrimónio com Alma, no intento de continuar o percurso do homem comum *straight*, para que fora educado. O protagonista assume um comportamento quase indiferente perante a família nuclear que constrói, em oposição a uma relação amorosa interdita e inflamada. No trabalho mostra-se reservado e ausente. A ancoragem no silêncio marca a evidência do isolamento a que são votados os homens do oeste americano, partilhando com os animais e a paisagem uma existência parca de comunicação e partilha de afetos. Este comportamento liga-se, ainda, salientamos, à permanente dualidade e perplexidade dos sentimentos de Ennis, enquanto o medo se arrasta *ad eternum*, optando, mais uma vez, pelo silêncio, que acompanha toda a obra, como forma de se isolar do mundo que o rejeita a vários níveis, sobretudo social. Esta constatação proporciona um ensejo de reflexão que direciona diversas abordagens das quais procuramos divisar a mensagem contida numa opção recorrente do silêncio, tanto observável na obra literária, como reforçada na obra cinematográfica homónima. Muitas vezes se associa o silêncio à recusa de uma confidência ou de uma denúncia, um bloqueio, um eco do medo, uma insegurança, um desenraizamento. Numa outra perspetiva a opção do silêncio pode constituir o advendo da revelação, um momento de reflexão, de quietude. Uma significação do termo silêncio levar-nos-ia a muitas e diferenciadas, por vezes antagónicas conjeturas, mas esse não constitui o nosso objetivo. Com esta reflexão pretendemos particularizar uma interpretação sobre a opção da escritora em caracterizar o protagonista, pelo silêncio. A palavra desvela as ideias, os sentimentos, as emoções e o pensamento do homem e a sua identidade, o que nos torna cativos do que emitimos. O silêncio constitui um processo de aperfeiçoamento de autocontrolo da espontaneidade, como meio prudente de exposição a terceiros, forma de corrigir imprudências que as palavras soltam, Proulx, mas sobretudo Lee

(re)cria uma personagem que atua pela segurança do silêncio, prevenindo-se de exposições ostracizantes e punitivas, servindo-se da tradição do silêncio dos filmes *western*, que retratam o isolamento de uma vida solitária. A mesma vivência solitária do *cowboy* é exibida, também como forma de evidenciar que o preconceito social 'obriga' ao acautelamento da exposição da diferença.

Jack Twist, personagem secundária plana de maior relevo na narrativa literária, vaqueiro de profissão, que se assemelha a Ennis pela origem de pobreza, difere do protagonista pelo espírito inquieto, pela alegria contagiante, pela paixão pela vida, pela emoção e fascínio por *rodeos*, onde procura fazer carreira. A validade desta oposição consagra-se pela evidência da oposição dos contrários, à semelhança da condição humana, sublinhando-se o sugestionamento do antagonismo entre conformismo e inconformismo, tradição e mudança. Ennis, conformista, silencia o desejo de mudança, enquanto Jack, inconformista arrisca ensaiá-la, propondo a Ennis uma vida em comum, sendo, porém punido com a morte violenta, em resultado de uma atitude menos ponderada de fuga ao *status quo*. O anseio de mudança, direito que assiste a cada ser humano, encerra um risco de aniquilamento que o medo da inovação proporciona, o que pode comprometer a metamorfose. Uma crítica a estes procedimentos, sobressai desta dicotomia passiva e reativa que o grupo social procura controlar, direcionando o leitor e o espectador para uma reflexão sobre os constrangimentos que o grupo social e a família edificam numa tentativa de manter inamovível uma ordem estabelecida, em prejuízo da afirmação identitária e da individuação, direito de todo o ser humano. Centrada na ação do protagonista, a nossa reflexão remete ainda para o uso do silêncio como vetor de uma evidência sustentada na ausência dos afetos positivos, que as contingências de vida e do quotidiano do protagonista fomentam, pela exigência do isolamento que a luta pela sobrevivência impõe. Pensamos que, do universo micro de Ennis, sobressai uma crítica às condições de vida na atualidade que sobrepõem ao direito à identidade e à individuação, os interesses do poder económico e uma resistência à mudança.

No seguimento destas reflexões, cabe-nos atender a uma das personagens femininas que intervém na narrativa, Alma Beers, personagem secundária de menor relevo que, durante nove anos, suportou a indiferença afetiva de Ennis, as suas ausências na companhia de Jack, numa relação sustentada na mentira e na falta de meios económicos, acabando por recorrer ao divórcio. O comportamento de Alma evoca a tradição da família nuclear em rutura, procurando resistir à mudança, à semelhança do que preconiza a tradição Americana da

sustentabilidade da mesma, ancorada no conceito da importância da família enquanto força de união nacional. A personagem feminina encontra-se entre a tradição e a mudança, acabando por separar-se e caminhar num outro sentido, porém prosseguindo esforços para manter alguma relação entre os antigos membros da família. O tempo da narrativa, (1963 a 1983), remete para um período conturbado na sociedade americana, de avanços e tentativas de recuo em relação à estrutura da família nuclear, aos direitos da mulher e à individualidade dos membros da família. Alma evoca a mulher amarfanhada, ignorada e subalternizada que, à semelhança de Betty Warren, no filme *Mona Lisa Smile*, de Mike Newell, numa outra classe social (classe média alta) e por razões diferentes, procura dar continuidade à tradição mas, perante a infidelidade do marido, liberta-se e enceta uma nova caminhada. Alma sobrevive a cer ca de vinte anos conflitualidade, ajustamentos, contradições e ruturas que encaminham o leitor para a situação atual que, de alguma forma, o conto e o filme também refletem.

Embora se verifiquem alterações profundas no seio da tradição da família nuclear, que têm dado origem a famílias alternativas, a família nuclear e tradicional continua a existir, pese embora o facto de se verificarem alterações nos papéis dos seus membros, na maioria dos casos, indo ao encontro de teses que alvitram não se verificar declínio na família como é o caso de David Popenoe, em *Disturbing the Nest: Family Change and Decline in Modern Societies*. "The sociological thesis that the family is not in decline is of relatively recent origin, and has put forth with intensity only in the last new decades." (Popenoe, 2012:4) Lureen, a mulher de Jack, personagem secundária, situa Jack na continuidade da sua existência. Lureen é subestimada, sendo-lhe atribuído o papel da mulher do *cowboy* que, na ignorância de uma vida dupla, à semelhança do que é figurado nas famílias dos *cowboys* do *farwest*, recebe o *cowboy* viril que simboliza a coragem e a aventura. No decurso da narrativa, Proulx quase ignora as mulheres, recorrendo a estas duas personagens apenas para estabelecer elos de ligação à tradição da família nuclear. Todavia, destaca-se a atualidade do comportamento de Alma que opta pelo divórcio, perante a dificuldade de manter o casamento, estabelecendo-se, com esta atitude, uma relação com cenários da atualidade da vida familiar americana.

No final do conto, Proulx realça o arrependimento, em relação a uma atitude de cobardia suportada no medo, materializado no juramento ""Jack, I swear –" (Proulx, 1999:317) destacando a violência que o preconceito exerce sobre as suas vítimas, incapacitando-as de autenticidade e força reativa. Lee deixa uma mensagem similar.

A autoranão nos apresenta uma narrativa moralizadora ou dogmática, apenas o drama de duas personagens, cujo amor supera o *establihement* de uma região específica dos Estados Unidos, veiculando o seu pensamento e cultura, numa época em que a tradição mitológica *western* se transforma na afirmação da vida diária do homem comum do Oeste, que não corresponde aos padrões da tradição machista do herói do *farwest* e tem direito à sua identidade e individualidade, mesmo que isso implique a fuga à norma.

4.3.2 O Filme Independente de Ang Lee

O conto "Brokeback Mountain" foi adaptado para cinema, em 2005, tendo o filme homónimo sido realizado por Ang Lee, sustentado no guião de Diana Ossana e Larry McMurtry. Classificado como drama *western*, está suportado no *slogan* "O amor é uma força da natureza" e constitui a décima longa-metragem do cineasta que retoma a temática controversa da homossexualidade, depois de realizar *The Wedding Banquet*, doze anos antes.

O realizador conquistou o Oscar para Melhor Realizador, com este filme e declarou numa entrevista, a Robert Arp, que as suas obras constituem autobiografias dos valores em que acredita. Nas palavras de Robert Arp, em *The Philosophy of Ang Lee*, "The director suggests, like Nietzsche, that his Works are an autobiography, a window into his values, concerns, and motivations." (Arp, 2013:3)

Gary Needham, na obra intitulada, *Brokeback Mountain*, esclarece sobre a co-realização do filme da mesma denominação, assegurada pela empresa independente *Good Machine*, à semelhança do filme intitulado *Hulk:* "(…) like *Brokeback Mountain*, *Hulk* was also co-produced by independent company Good Machine." (Needham, 2010:11). Needham considera que "*Brokeback Mountain* is both an independent work of cinema and independent film (…) and an important political and cultural experience." (*op.cit*.,3), o que imprime à obra em estudo, uma importância adicional. A produção e realização cinematográfica independentes[154] têm vindo a ocupar um lugar central no panorama cinematográfico americano.

[154] Filmes como *Far from Heaven* (2002), de Haynes, *Lost in Translation* (2003), de Coppola, *Grams*, (2003), de Inãrritu, entre outros, são exemplos de obras cinematográficas independentes a par de *Brokeback Mountain*, evidenciando a importância, cada vez maior, do cinema independente.

Needham considera "*Brokeback Mountain's* status as an independent film with links to the New Queer Cinema of the early 1990s and more generally with the American independent cinema scene of the 1990s." (*op.cit*.,3). Desta forma, integra a obra fílmica, em análise, no panorama do novo cinema dirigido às questões que se colocam a propósito da homossexualidade. Uma abordagem direcionada para esta temática não é o propósito central deste trabalho, no entanto, não queremos deixar de referir diversas abordagens e opiniões que esta obra cinematográfica, controversa, tem suscitado. Embora muito se tenha escrito e discutido sobre o filme *Brokeback Mountain,* é nossa opinião que esta obra cinematográfica polémica contribui para o estudo e o enriquecimento da Sétima Arte e, em particular, do cinema independente pela forma inovadora como Lee o realizou.

Apesar de Lee se ter inspirado na obra de Proulx, recria-a, de acordo os seus valores, preocupações e motivações, segundo as suas próprias convicções e, portanto, detém sobre a obra da sua criação um absoluto controlo. François Truffaut e Andrew Sarris defendem que o realizador quando cria uma obra de arte pode ter sobre a mesma total controlo, contrariando outras opiniões que defendem que qualquer criação artística está sempre impregnada de elementos inconscientes, sendo, portanto, menos controladas. A grandeza das suas obras deve-se, também ao facto de deambular por entre duas culturas, agregando-as e convivendo com elas: a filosofia oriental e a ocidental. A preferência do realizador pelas filosofias confucionista, daoista e budista e a convivência com o ocidente elegem-no como um dos melhores cineastas da atualidade pela forma como consegue, em simultâneo, impregnar os seus filmes de duas culturas muito diferentes. "Part of Ang Lee's genius as a filmaker stems from the fact that he is a product of both Chinese and American culture." (Arp, 2013:4)

Uma das suas temáticas favoritas prende-se com "the struggle for authentic self-identity." (*op.cit*.,5), uma vez que, "A lack of authenticity brings about an existential crisis in which one must resolve the tension between who one genuinely wants to be and who one is told to be by others." (*op.cit*.,4), opinião de Arp com a qual concordamos. O realizador aposta na autenticidade como resposta para a crise existencial que está em todos nós, sendo apenas necessário decidir sobre a opção a tomar.

Situando-nos no papel do protagonista, constatamos, à semelhança de Arp, que "The protagonists of Lee's films are typically caught in a struggle to define themselves." (*op.cit.*,5) Deste reconhecimento, assinalamos um fio condutor que configura a contenda recorrente dos protagonistas com problemas interiores que se prendem com a definição das suas identidades,

nas obras do realizador. Na linha desta constatação, salientamos, em vários dos filmes de Lee, abordagens relacionadas com a identidade sexual das suas personagens, à semelhança de Arp: "Lee deals explicitly with sexual identity in virtually all of his films - *The Wedding Banquet, Brokeback Mountain, and Taking Woodstock* - deal with the social conflicts that arise when homosexual men try to confront and express their sexual identity." (*op.cit*.,45-46), podendo acrescentar-se que o realizador "(…) focuses on the conflict between personal identity and social expectations. This work (…) uses silence to tell the story. In the scenes that take place on the mountain, Jack Twist and Ennis Del Mar communicate through silence." (*op.cit*.,9) De facto, reconhecemos que os dois *cowboys* dificilmente expressam, por palavras, os sentimentos desencadeados pela paixão homossexual, assumindo os silêncios uma relevância que transporta o espectador para uma reflexão sobre as causas que subjazem a um quase medo de usar as palavras que podem denunciar o que a sociedade condena.

A abordagem explícita de uma relação homossexual, não sendo pacífica, como se comprova pela proibição do filme em vários países, constitui um ato de coragem pela forma como Lee a relaciona com a tradição do filme *western* e desmonta o mito do *cowboy*, herói ou vilão, retirando-lhe as roupagens de um conceito tradicional de masculinidade, para lhe restituir uma dimensão humana sustentada nas suas contradições e a grandeza do direito a ter identidade própria, independentemente dos cânones sociais que procuram regular/padronizar comportamentos. Pelas razões referidas, compreende-se que a atribuição da categoria de *Western* a *Brokeback Mountain*[155], também não seja pacífica, uma vez que este género de filmes normalmente se prende com o conceito de homem do *western* americano de masculinidade conservadora, dominadora e heterossexual, o que não é o caso desta obra cinemática, como referimos. Needham justifica-lhe uma classificação *western, "*(…) because the Western has close ties with American History and national mythology as well as links with (…) hegemonic masculinity, often idealized as stoic, conservative and (…) 'straight'." (Needham, 2010:4). De facto, as duas personagens (Ennis e Jack) são *cowboys* que encerram

[155]*Brokeback Mountain* é uma produção Americana e canadiana, que foi premiada com o Leão de Ouro do Festival de Veneza, BAFTA, o Globo de Ouro e o independente *Spirit Awards*, além de 78 nomeações para prémios e para oito óscares. A banda sonora de Gustavo Santaolalla, a edição de Geraldine Peroni e Dylan Tichener e a distribuição de *Focus Features, Paramount Pictures*, imprimem a esta obra cinematográfica de 134 minutos, a qualidade que se espera de Ang Lee e contribuem para a divulgação do seu trabalho. O elenco suporta-se no desempenho das personagens já criadas no conto adaptado e transcodificado para a linguagem cinematográfica.

o estatuto do homem rude do Oeste que trabalha arduamente para sobreviver, característica comum ao *cowboy* do filme *western* tradicional, porém, este filme desmonta e desconstrói os *clichés* do velho Oeste e atribui às emoções um enorme peso e centralidade.

4.3.3 Do Conto Ao Filme – Interpretações

Proulx e Lee focam-se nas duas personagens masculinas situadas na margem do comportamento social aceitável, trazendo a público, através da ficção literária e cinematográfica uma realidade sociocultural existente, controversa e preconceituosa. Ao fazê-lo os autores veiculam, pela forma como abordam os conteúdos inerentes à homossexualidade, a necessidade de refletir sobre estas problemáticas, de as discutir e de compreender a importância da solidariedade e do respeito pelas diferenças. Joe Aguirre, *cowboy*, capataz, embrutecido, conservador e sectário representa o que de mais conservador a América encerra em si, representando a voz do preconceito expresso e atuante. Proulx, através desta personagem de menor relevo, evoca um conservadorismo retrógrado, intolerante e desrespeitoso, apesar dos apelos recorrentes das instituições de solidariedade social e do trabalho de sensibilização de inúmeras organizações para a integração e aceitação dos homossexuais na sociedade. Neste contexto os binóculos de Joe Aguirre sugerem os olhares reprovadores da sociedade. As contradições que estes três intervenientes na ação evidenciam, alvitram uma sociedade multifacetada com graus de desenvolvimento sociocultural diversos, com mentalidades, todas elas, consignadas nos parâmetros de uma sociedade tradicionalista e hipócrita que se recusa a aceitar o óbvio.

O conto e a obra cinematográfica percorrem um relacionamento sexual romântico complexo e marginal que tem início em 1963. "In 1963 when he met Jack Twist, Ennis was engaged to Alma Beers." (Proulx, 2006:284). Vinte anos passados, permanence o recurso ao isolamento e à proteção des paisagens ladeando os lagos. "In May of 1983 they spent a few cold days at a series of little icebound, no-name high lakes, then worked acros sinto the Hail Strew River drainage." (*op.cit.*,305). A montanha, o isolamento, as duras condições de trabalho originam o inimaginável e inaceitável para os próprios intervenientes: uma paixão homossexual explosiva e devoradora, profusa de riscos, que ocorre entre dois *cowboys* pagos a soldo, endurecidos nos corpos e nas mentes. O calor que transcorre da aproximação dos corpos de Ennis e Jack, apaziguando o frio intenso da noite, nas montanhas de Brokeback,

acorda o desejo subconsciente da entrega em volúpias vertiginosas negadas pelos próprios, como se verifica pela citação seguinte: "Ennis said, "I'm not no queer" and Jack jumped in with "Me neither."" (*op.cit*.,291) A paisagem e e as condições climatéricas norteiam os comportamentos dos dois *cowboys*. Esta abordagem evidencia as características recorrentes das obras de Proulx, já referidas, como o recurso à descrição de uma paisagem cúmplice que acolhe e partilha a sua magnificência com a grandeza do amor.

Antes de mais, importa sublinhar que a intertextualidade que assiste à adaptação envolve uma constante negociação entre as duas narrativas envolvidas neste processo. Nas palavras de Allbercht-Crane, em *Adaptation Studies – New Approaches*, "(…) adaptation studies are indisciplinary fields negociating literature and film." (Crane, 2010:99), o que se averigua a cada passo da narrativa. Considerada uma metodologia comum da atualidade, a adaptação compreende, também, interdisciplinaridade, constitui um processo de transformação, uma inter-relação entre o imaginário escrito e o visual, incluindo, neste processo, outras formas de arte e cultura. No ponto de vista de Allbercht-Crane, a adaptação envolve, ainda "(…) a concern for processes of transformation between ideas and "texts" (artistic and theoretical) from one medium to another." (*Ibidem*)

Neste sentido, ao ser adaptado para cinema, do processo de transformação entre o texto e as ideias transpostas para a imagem em movimento, resultou *Brokeback Mountain*, verificando-se uma inter-relação entre dois imaginários particulares e uma interdisciplinaridade, cuja negociação entre Literatura e Cinema resultou numa adaptação com a fidelidade que se identifica, que manteve, na essência, a mensagem difundida pela narrativa literária de Proulx. Na transposição que se operou, a obra de Lee evoca, pela visualização da paisagem exuberante das montanhas, as emoções e os sentimentos de dois homens surpreendidos pela força do desejo imparável, a força do amor e o direito à identidade individual, endereçando para descrições que transcorrem das palavras de Proulx. Num mesmo sentido, o quotidiano dos *cowboys* revela-se pela execução das tarefas diárias. A narrativa cinematográfica ficciona a realidade da vida dos pastores da região em que decorrem os acontecimentos relatados pela sequência de planos em panorâmica, de imagens deslumbrantes da paisagem cúmplice da relação proibida e focaliza-se, não no quotidiano dos *cowboys* e pastores da América, mas numa situação que a sociedade americana, mais conservadora teima em rejeitar. Todavia, não se trata de uma abordagem exclusiva e incisiva à problemática da

homossexualidade, mas, sobretudo, ao direito de amar, vedado pelo preconceito e pela tradição da prática heterossexual.

Ang Lee, tal como, em *The Wedding Banquet*, aborda a homossexualidade em *Brokeback Mountain*, mas protagoniza-a e radicaliza a aceitação do grupo social, o que não acontece em *The Wedding Banquet*. Durante a relação que se estabelece, o espectador é presenteado com paisagens de uma beleza natural em estado bruto, condizente com a condição dos intervenientes nesta história de amor. Ennis e Jack são também peças da natureza bravia, por lapidar, virgens. O regionalismo, a natureza, o clima que a obra de Proulx patenteia, em que as descrições sensuais, quase libidinosas da natureza, profusas da riqueza e da beleza da sua linguagem *sui generis*, estão também bem visíveis na obra de Lee. Em cenários de montanha, impera a cor e o contraste, a luz e a contra luz, o dia e a noite, sugerindo uma cumplicidade entre a natureza e o homem, ambos, desencadeando tempestades seguidas de calmarias. Através da imagem, Lee expressa, à semelhança de Proulx, através das palavras, a natureza e o homem enquanto elementos de um universo único e autêntico, que a sociedade teima em regular e constranger. Tal como a natureza que se apresenta genuína, assim se mostram estes dois vaqueiros, numa autenticidade feita da verdade, dos sentimentos e dos afetos, compensadora do que resta das suas vidas em ruína, devastação, abandono, angústia e infelicidade. As ambiências que os rodeiam, no decorrer das suas vidas coniventes com o sistema que mantém a tradição da vida familiar nuclear e tradicional, bem como o quotidiano dos que os envolvem, são feitas de desolação, pobreza ou tentativas de esquecimento de um quotidiano cinzento, sem beleza e sem paixão, futuro ou ambição.

A questão da família tradicional prevalece e mascara uma relação nunca assumida por nenhum dos intervenientes (Ennis, Jack, Alma, a mulher de Ennis), neste quadro tradicional e simultaneamente marginal, assim, escondendo um 'desvio' à norma (tradição da relação heterossexual), única aceite. O amor é vivido à margem, fora de uma estrutura familiar homossexual, que Ennis nunca aceita como alternativa ao embuste da sua vida quotidiana, receoso das represálias sociais que isso possa representar, deixando prevalecer o medo incutido pelo pai, em criança que, ainda prevalece sobre os seus sentimentos. Arp transporta a abordagem de Lee para as teorias do pensamento oriental que opõe a corrente humanista confuciana e o naturalismo daoista, e que está presente na seguinte citação: "Societal strictures bind both men to lives that they do not want: they marry and have children only

because it is expected to them. There is a tension in this film (…) in which the naturalism of Daoism grates against the humanism of Confucianism." (Arp, 2013:10)

Importa reter que, desta obra de Lee, transcorre um antagonismo consubstanciado na natureza procriadora do homem e nas emoções e sentimentos decorrentes da relação com os outros que a podem contrariar, sobrepondo-se o amor à função natural que assegura a preservação da espécie humana, estando, por consequência do preconceito, negada a aceitação da constiuição de uma família alternativa, neste caso concreto, homossexual. A descoberta da relação homossexual não altera, de imediato, a relação oficial do casal (Ennis e Alma), mas vai corroendo os seus alicerces já precários, desencadeando uma rutura após a revelação de Alma deixando claro ter conhecimento da relação extra conjugal do marido. A permanente instabilidade de Ennis e a precariedade do seu trabalho adensam a crise conjugal, o que contribui para o seu desenlace. O que temos vindo a referir enuncia algumas causas de instabilidade na família que podem gerar desequilíbrios e carências afetivas, por ausência de presença ou de cuidados, constituindo fatores desestruturantes da coesão relacional e da comunicação entre os membros da família, tendo como consequência o afastamento, gerador do silêncio advento da revelação, precedente à mudança. A história criada por Proulx e adaptada por Lee remete o recetor (leitor e espectador) para a verosimilhança com o quotidiano de muitas famílias.

Sempre renitente e receoso de um linchamento semelhante ao de um homossexual assassinado durante a infância do protagonista, cujo cadáver o pai o obrigou a observar, com vista a reter o horror do ato, Ennis nunca pondera, sequer, a hipótese de uma alternativa à situação de duplicidade que vive. O terror causado por tal episódio acompanha-o, à semelhança de um pesadelo.

Se a obra literária de Proulx coloca em evidência uma conceção de liberdade e democraticidade condicionadas aos valores do *establishment*, a adaptação de Lee, na essência, respeita e evoca a mesma mensagem do conto, apesar da leitura particular do realizador e das suas conceções, valores e experiência de vida. Diversas opiniões e discursos subjazem à temática da adaptação que se prendem com o processo de leitura como é o caso de André Bazin que considera possível haver várias leituras diferentes da mesma obra que vão orientar adaptações subjetivas para cinema. Na opinião de Sérgio Sousa, em *A Adaptação Cinematográfica de Textos Literários*, "(…) parece fazer sentido considerar que um livro transposto para o cinema se pode eventualmente sujeitar a liberdades transfiguradoras,

degeneráveis em práticas de leitura radicais de tipo anárquico e subjetivista." (Sousa, 2003:20)

A constatação de Sérgio Sousa não se verifica na obra cinematográfica, uma vez que, embora sujeito à criatividade de Lee, a mensagem imprimida ao conto mantém-se intacta, verificando-se que o realizador soube interpretar os propósitos de Proulx, tendo ambos evocado a mesma realidade contemporânea, nas respetivas obras, decorrendo desta constatação a convicção da possibilidade de várias leituras de uma obra literária, como sublinha Bazin. Considerado um melodrama, *Brokeback Mountain* tem algumas semelhanças como filmes como *Far from Heaven* (2002), de Todd Haynes ou *Steel Magnolias*, (1989) de Herbert Ross, pelo uso expressivo da música que proporciona emoções fortes juntamente com a paisagem impressionante das montanhas, do rio, da noite, agudizando a dureza do quotidiano e os dramas de dois homens isolados do convívio do grupo social, mais alargado.

Da leitura de Lee, transcorre uma interpretação que o direciona para um trabalho de realização em que o uso recorrente do *shot/reverse shot* patenteia a relação particular de Jack e de Ennis que Needham especifica: "The reverse shots enable the spectator to see as both Jack and Ennis, cruising each other, enabling unspoken desires, and structuring a position as alternatively of the looker and the looked." (Needham, 2010:113) Procurando o efeito do recurso *shot/reverse shot*, Lee presenteia o espectador com os rostos expressivos e, muitas vezes, silenciosos das duas personagens, Ennis e Jack, de forma alternada, quase um jogo de silêncios perscrutadores dos pensamentos das duas personagens, num 'diálogo' mudo revelador das circunstâncias. "In *Brokeback Mountain* the initial shot/reverse shot pattern that situates Jack and Ennis in a special relation to one another is one that will argue closely reproduces a structure of cruising." (*op.cit*.,104) e acrescenta um outro pormenor relevante que se relaciona com a sucessão de planos, em que um plano se reconhece no seguinte, assegurando uma sequencialidade da ação coesa e consistente, pois o que não é completado num plano é-o no seguinte. A confirmar as nossas afirmações, recorremos a uma citação de Nedham, "The relation of shots is an act of confirmation that the look of one shot is recognized in another." (*op.cit*.,110) Durante vinte anos, os dois amantes perscrutam, em cada um deles e no outro, as respostas que nunca conseguem alcançar para si próprios, sobretudo Ennis, menos consciente da sua condição de homossexual, mais receoso dos 'olhares' da sociedade e da família.

As duas obras em análise sugerem uma sociedade conservadora e pouco tolerante que, incutindo o medo, sonega o direito à felicidade, transformando as vidas dos seus membros, subreticiamente partilhadas, à margem dos cânones comportamentais vigentes, em pesadelos do espírito e da mente, do mesmo modo que alvitra rompimentos donde transcorre uma mudança que a contraria. Estas duas narrativas evocam, ainda, um regionalismo retrógrado, que teima em recusar aceitar o óbvio.

Destas duas obras transcorre uma noção de impotência subjetiva perante o medo incutido na infância, bem como a incompreensão e a intolerância que o suporta, a força castradora que a sociedade e os preconceitos detêm sobre os indivíduos e os seus sentimentos. Do mesmo modo, *Brokeback Mountain*/"Brokeback Mountain" invoca o direito ao amor e à felicidade.

4.3.3.1 O Despertar no Acaso e Uma 'Viagem' de Medo e Desejo

As fileiras mais conservadoras da sociedade americana utilizam a expressão 'valores da família' como forma de promover uma ideologia conservadora assente na moral tradicional, nos valores do puritanismo, sustentáculo da moralidade e pilar da família nuclear, principal suporte da sociedade.

Os democratas, mais liberais, pautam-se pelos valores da família assentes no cristianismo, mas suportados no planeamento familiar, contrastando com os conservadores no apoio aos cuidados materno infantis, na defesa dos direitos da criança, na promoção da regulamentação das famílias monoparentais, na aceitação da contraceção e do casamento homossexual monogâmico, tendo ao seu lado grupos que apoiam comunidades ditas marginais como por exemplo, "Os Pais e os Amigos dos Homossexuais e das Lésbicas".

À semelhança do que reconhecemos em "Brokeback Mountain"/*Brokeback Mountain*, a sociedade americana debate-se entre dois opostos pouco conciliáveis, porém Proulx e Lee evocam a urgência de uma mudança de atitude da ala mais conservadora, sob pena da sociedade americana sucumbir ao preconceito como é o caso de Ennis, perdendo a oportunidade de alcançar a verdadeira felicidade suportada no respeito pela diferença. Os Estados do antigo e agreste Oeste americano, edificados pela força e tenacidade dos que se aventuraram e se fixaram em terras inóspitas, criaram os seus valores de referência sediados, entre outros aspetos, no arquétipo do herói heterossexual, como afirma Arp: "(…) the western

hero, as all-American heterosexual archetype, became a simple and powerful image easily utilized by advertisers and presidentes alike." (Arp, 2013:73).

A passagem do tempo acarreta transformações contrariadas por uma resistência à mudança, própria de uma cultura e de uma mentalidade instalada, que o *establishment* protagoniza, razão porque ostraciza a diferença causadora de uma insegurança não desejada. A validade desta oposição averigua-se pela cíclica manifestação de posições e procedimentos antinómicos das forças no poder, imagem que o realizador pretende objetivar em *Brokeback Mountain*, socorrendo-se de forças simbólicas de poder como Aguirre. Lee consegue, em simultâneo, utilizando a sabedoria de duas culturas, apresentar um quadro verosímil da sociedade americana do Oeste que se debate, na atualidade, com a inevitabilidade da mudança. Escritores e realizadores contribuíram para a criação do mito do *cowboy* herói americano que Proulx e Lee ousam desmistificar, apropriando-se da constatação individual de uma outra realidade na atualidade figurada nas obras em análise. O *cowboy*, símbolo do homem americano viril e conquistador, solitário, que ama e se ausenta, entregue ao deserto inóspito, ao perigo e ao desafio foi eternizado nos imensos filmes de Hollywood, protagonizados por John Wayne, veiculadores de um mito americano criado, que Lee desmonta e contraria subvertendo a tradição *western* de Hollywood, evidenciando as questões de identidade individual em alternativa ao padrão da masculinidade *western* americana. O Wyoming constitui um dos estados em que a homossexualidade não se enquadra na norma padrão. As influências do Partido Republicano, na região, não auxiliam no apaziguamento das oposições à fuga das normas conservadoras e a homossexualidade é uma prática negada e reprimida, constituindo-se a repressão como condicionante poderosa à constituição de famílias homossexuais, porquanto os grupos sociais destas regiões, com valores de origem puritana ainda arreigados, não toleram fugas à norma. Do mesmo modo, sendo o *cowboy* o símbolo de virilidade, um casal homossexual de *cowboys* não se admite, não se tolera, não se respeita, não se aceita e não se concebe integrado na sociedade.

Numa ficção de feição pós-modernista, à semelhança da obra literária, Lee constrói "an Eastern notion of Confucian social interconnectivity, but one that resonates as remarkeble for all notions of society and individualitiy" (*op.cit*.,65), subvertendo as convenções tradicionais, verificando-se que as suas personagens mais importantes são diversificadas e diferentes entre si, bem como pouco convencionais, uma vez que a realização dos desejos sexuais se sobrepõe à obediência às convenções. Lee e Proulx apresentam uma crítica

construtiva, sustentada no anti-heroísmo de Ennis que, enquanto ser humano e, portanto, com motivações de caráter psicológico, suporta o enredo que envolve o protagonista e tem por base o conceito de personagem baseado na vida real dos cidadãos. Segundo Fokkema,

> (…) characters have a basis in life (…) but are not mere copies of human beings: (…) The author of a work of fiction meditates and interprets human experience." (Fokkema, 1991:19), que "(…) leads a wilful life of its own, is created as an autonomous being and seems a friend rather than a textual entity. (*op.cit*.,20).

Por influência de Lacan e Barthes, Fokkema afirma que "(…) postmodern characters fully engage the reader and leave room for his or her own fantasies" (*op.cit*.,61), o que "is quite persistent in the postmodern critical debate." (*Ibidem*), constatando-se que o pensamento de Fokkema corrobora a nossa designação pós-modernista das obras literária e cinematográfica em análise, neste subcapítulo.

Tanto Proulx, como Lee desconstroem conceitos tradicionais e criam duas personagens caracterizadas por comportamentos 'marginais' secretos, movidos por desejos individuais, baseadas, portanto, na vida real dos cidadãos, mas que ganham vida própria, conferindo às respetivas obras um cunho de verosimilhança com a realidade. Jack figura o *cowboy* da atualidade, incumpridor dos preceitos veiculados pelo conceito do *cowboy western* que, à revelia da conveniência, numa escrita reveladora de uma literacia deficitária, convida Ennis a prosseguir um comportamento 'desviante', apesar da possibilidade de uma animosidade repetível, revelada pelo capataz, quatro anos antes: "Friend this letter is a long time over due. Hope you get it. Heard you was in Riveron. Im coming thru on the 24th, thought Id stop and buy you abeer. Drop me a line if you can, say if your there." (Proulx, 1999:294). De facto, uma reprovação aos seus comportamentos alternativos subentende-se nas palavras de Alma, *a posteriori*: "she had seen what she had seen." (*op.cit.*,296).

Interessa salientar que, na conceção funcionalista de Durkheim, as consciências são formadas pela sociedade, compreendendo-se que, numa sociedade conservadora e retrógrada, as consciências do grupo se direcionem para a intolerância e a repressão, agindo cada indivíduo, de acordo com a consciência do grupo, como é o caso de Joe e de Alma.

Os valores da masculinidade do *cowboy*, enraizados na sociedade e no seio das famílias, que os *media* têm propagado, dificilmente levam à aceitação pacífica de um filme

que eleva o amor e o sofrimento, analisa a solidão individual, alerta para a intolerância e a rejeição social, o que teve como consequência a enorme polémica que, sobretudo, o filme gerou que se sagrou por críticas e interdições, algumas já referidas. Os sentimentos e a busca da felicidade são, com frequência, inconciliáveis com o *status* sempre se impliquem o incumprimento ou o desvio à norma em que os afetos adquirem contornos de invisibilidade, numa necessidade de coesão do pensamento coletivo, numa acessão de semblante conservador, que a família nuclear deve assegurar. '*Tradition*', já se afirmava na Welton Academy, dos rapazes de *Dead Poets Society* (filme de Peter Weir de 1989), numa atitude oposta à poesia sublime de Walt Whitman, homossexual assumido, transcendentalista, à *Civil Disobedience* proposta por Thoreau. Esta posição de dualidade assumida pelo realizador Peter Weir é retomada por Lee, em *Brokeback Mountain* em que Ennis, à semelhança de Neil Perry, não ousa cantar "The Song of Myself", embora Jack, numa atitude semelhante à do professor John Keating, pressione Ennis nesse sentido, pelo que opta pela solidão, pagando com o ostracismo da mulher e a ausência das filhas, enquanto Neil sucumbe ao desejo de viver, pagando com a vida, por opção ao suicídio. De novo, uma analogia entre as duas obras cinematográficas em destaque, delas sobressaindo que a tradição vence e a rejeição se cumpre, contudo deixando uma semente de esperança "Jack, I swear…"[156], remetendo para "O Captain! My Captain!"[157] Esta afinidade destacada remete, ainda para a última versão do filme intitulado *The Scarlet Letter*, de Roland Joffé, de 1995, que se prende com o uso obrigatório de uma *scarlet letter*, no peito da protagonista, Hester Prynne, com o propósito de avivar a memória de um desvio vingado, que aniquila o direito à relação comunicacional. No entanto, uma diferença se destaca pois Hester, ao contrário de Neil ou de Ennis, recusa um 'suicídio', que remete para o silêncio e o isolamento imposto e enfrenta a sociedade numa atitude de desafio, elevando a sobreposição da força do amor e dos afetos ao preconceito e ao medo, o que não se verifica em Ennis ou Neil, incapazes de impor, respetivamente, o amor homossexual, ao grupo social e pelo teatro, ao pai intransigente.

Retomando "Brokeback Mountain"/*Brokeback Mountain*, no nosso ponto de vista, Ennis, enquanto protagonista e personagem ficcionada, reflete uma personalidade comprimida

---

[156] Proulx, Annie. *Close Range Brokeback Mountain and Other Stories*. London: Harper Perennial, 2006. (p. 317)

[157] Guimarães, Maria de Lurdes. *Folhas de Erva/ Leaves of Grass.* (De Walt Whitman). Lisboa: Relógio D'Água, 200 2. (p.598)

entre o *cowboy* tradicional e o ser humano, individual e identitário. Tanto Ennis, como Jack representam o homem do Oeste da atualidade que ao *cowboy* tradicional violento e fugaz opõe um outro *cowboy*, mais humanizado, um Ennis caracterizado pela força do amor silencioso por Jack. O conflito interior do protagonista revela-se no silêncio, por entre a violência da paixão proibida e na forma como vacila entre o desejo de uma realização sexual e o dever de uma conduta dentro dos parâmetros socioculturais vigentes.

O centro, o vértice da ação encontra-se, de facto, na permanente indecisão entre a assunção pública de uma relação homossexual, a hipocrisia de uma vida respeitosa dos cânones vigentes e uma outra que se oculta por entre as ramagens das árvores, o gelo das invernias e o segredo que as montanhas guardam, ciosamente.

Lee expressa neste filme, não o mito do *cowboy* solitário tradicional, mas o *cowboy* confuciano que descobre a sua identidade através da relação com os outros porque, "The truth of human existence is not the cliché of the isolates cowboy; rather, it is in our interconnections that we find who we really are." (Arp, 2013:73) Os *cowboys* de Ang Lee apresentam, em simultâneo características do *cowboy* confuciano que interage com os outros e do vaqueiro rude e arrojado, silencioso e isolado nos parâmetros da tradição.

Na perspetiva de Arp, Lee estabelece, neste filme, uma estreita relação entre duas filosofias, imprimindo às suas obras fílmicas, nomeadamente em *Brokeback Mountain*, um cunho pessoal que reflete o conhecimento do pensamento e de uma cultura oriental, do mesmo modo que evidencia um olhar arguto sobre a família tradicional em crise e uma sociedade enferma dos valores da tolerância, do respeito pelo outro e da igualdade de direitos. "Lee tells us that to be poor in the West is to live a life that is grim, gray, and soul-destroying." (*op.cit*:80) Adaptando a obra de Proulx com uma fidelidade detetável, Lee relata a história provável de um homem desafortunado do Oeste, dos dias de hoje, que compra comida enlatada, à venda num supermercado, numa era em que a tradição dá lugar ao individualismo e o consumismo é uma realidade que nesta região da América se atrasa em chegar.

Este não é um filme sobre homossexualidade, à semelhança da obra literária que lhe deu origem, ambas constituindo um testemunho de uma sociedade preconceituosa e intolerante, em que o direito à felicidade se apresenta desvirtuado. "Brokeback Mountain"/*Brokeback Mountain* remete para a solidão, a pobreza, o quotidiano de isolamento, para a necessidade de sobrevivência parca de afetos negados pelas circunstâncias de vida e de

educação, em tudo contrários à propaganda da América como país de oportunidades, de grandeza material e de sucesso.

Lee e Proulx não nos confrontam com o herói tradicional resoluto, de comportamento social e moral irrepreensíveis, mas com o 'homem' comum. Ennis, contraditório, socialmente imperfeito, mas estóico na luta pela sobrevivência, na sua paixão genuína, um homem sem feitos grandiosos, pobre de afetos, copioso no amor, receoso, silencioso, apagado no trato, violento na paixão, anti-herói na aceção tradicional, emerge na sua condição humana contraditória. Lee e Proulx convidam a acompanhar o percurso de libertação interior e de individuação do protagonista, na sua caminhada sem glória, numa outra aceção de herói. Num trajeto por entre as mortes simbólica (do seu papel de chefe de família heterossexual) e física (morte acidental dúbia de Jack) o protagonista percorre o trilho de uma transformação que, em termos sociais não chega a acontecer, não se verificando "(…) o caminho da mudança que através da morte leva a uma nova vida; é o caminho do herói e da heroína."(Müller,1987:7-8).

Num sentido de denúncia do ostracismo verificável no quotidiano real, Jack não morre heroicamente, mas de uma forma degradante, supostamente assassinado sem que tenha percorrido o caminho da glória, tendo-lhe sido negado o direito à diferença, de forma punitiva, desacreditando a lei e a justiça. À semelhança de Jack, Ennis não representa o típico herói americano que acredita na lei e na justiça, aquele que "believed passionately in justice, and its embodiment in the rule of law, and in the country's long-term ability always to realize these beliefs in practice." (Johnson, 2007:170), nem revela sinais de coragem e temeridade. Numa primeira e linear configuração do herói de "Brokeback Mountain*"* poder-se-à dizer que Ennis não é um herói, "the principal male and female characters in a work of literature." (Cuddon, 1998:178), mas um anti-herói. Ennis não prefigura o drama do herói corajoso e vencedor de reveses e de medos. Lee e Proulx não nos mostram "O herói que nos fascina tanto porque pura e simplesmente ele personifica o desejo e a figura ideal do ser humano. Ele defende a nossa causa e por isso nos identificamos com ele." (Müller, 1987:8) O realizador e a escritora desvendam o 'homem' e não o mito. O leitor e o espectador encontram-se nos seus medos e sofrimentos, nos seus combates, vitórias e derrotas, na sua luta pela sobrevivência. "Ele é o nosso consolo em tempos difíceis e nos dá esperanças de que, apesar de tudo, podemos conseguir algo, de que estamos entregues a um destino cego, ainda que tudo pareça em vão. Ele também nos serve de modelo." (*Ibidem*) Tal fenómeno remete para o facto de podermos identificar-nos com Ennis, amarfanhado, triste e solitário, não se colocando em

questão a homossexualidade, mas a essência humana e a caminhada para a descoberta da identidade, mesmo que tardia.

A mulher, Alma, e o capataz, Aguirre, são personagens secundárias, figuras estereotipadas, modelos, padrões do americano intolerante, defensores da moral e dos princípios de uma América tradicional. Aguirre, sobretudo, representa o perpétuo retrocesso, o conservadorismo sem ambição de mudança, a manutenção da imutabilidade. Ennis caracteriza o medo e a mudez que tolhem as mentes e o espírito do homem, mas "Ele supera o profundo medo." (*op.cit*.,10) e arrisca alguns momentos de sonho, felicidade e auto-realização. A sua dimensão humana, de homem comum, não coabita na íntegra com o ideal de herói clássico, perdido no tempo, lendário, épico, guerreiro, profeta, que, embora humano, protagonisa façanhas gloriosas dignas dos deuses que nos alimenta o sonho que nos faz caminhar em frente porque, "(…) os nossos sonhos e fantasias também levam ao herói. Vivenciamos neles os mesmos símbolos e imagens de herói que a humanidade já experimentou e configurou em épocas mais antigas." (*op.cit.*,12)

Ennis procura descobrir a sua identidade e o significado da vida suportados no amor incondicional por Jack, não para se tornar herói. "É possível resumir as capacidades anímicas essenciais que o herói e também o homem desenvolvem quase sempre mais que a média dos outros homens, com a antiga fórmula: "Saber, ousar, querer, calar"" (*Ibidem*). Numa dualidade herói, anti-herói, Ennis não cumpre todos os parâmetros que, na sua aceção, definem o herói tradicional. Consideramos que Ennis é uma personagem contraditória em consequência de pressões sociais, com uma identidade que se revela, depois de passar pelo 'inferno' de ausência de afetos positivos/amor, sem aceitação social ou felicidade. A morte física de Jack conduz o protagonista ao renascimento, à descoberta e à aceitação do seu verdadeiro 'Eu', convivendo, a partir de então, apaziguado com os seus demónios.

Jack representa uma tentativa, ainda receosa, de uma rutura com os valores e os comportamentos instituídos. Jack é o 'homem' "que tem coragem para ser fiel a si mesmo" (*op.cit*:9), que se afoita e se arrisca. Jack representa o 'homem' mais liberto das convenções e do medo, enquanto a filha mais velha de Ennis prefigura a mudança, o respeito pela diferença, a tolerância e a ausência de preconceito.

Enquanto *Brokeback Mountain* asteia a bandeira da conflitualidade e do paradoxo entre a prática homossexual e os comportamentos heterossexuais instituídos no seio de um restrito núcleo familiar, o filme *Philadelphia* (1993), do realizador Jonathan Demme,

apresenta-se mais complacente, anunciando um grau de evolução subjacente à aceitação da homossexualidade do protagonista com sida e do companheiro, no seio da família, embora permaneça a intolerância e o ostracismo da sociedade e do empregador. Assistimos, em *Brokeback Mountain*, filme posterior, ao que parece ser a constatação de um retrocesso na aceitação do mundo *gay*. Porém, ressalva-se o ambiente urbano, em *Philadelphia* e a ruralidade *western*, em "Brokeback Mountain"/*Brokeback Mountain*, o que pode constituir uma evidência dissemelhante, orientadora de uma outra perspetiva que se prende com uma maior abertura citadina e um maior conservadorismo rústico, mais propenso à resistência à mudança, que a região do Wyoming destaca.

Importa referir que a Sétima Arte evidencia, de modo recorrente, o sofrimento do homem, a falta do amor e do afeto, a felicidade alcansada pela paixão, o altruísmo, a entrega, o auto-sacrifício, a abnegação, a generosidade e a renúncia, em prol do amor e dos afetos. Em *Brokeback Mountain*, Lee fá-lo através de uma possibilidade de alcançar a felicidade por uma via alternativa, não apresentando a família nuclear como uma solução, uma vez que causa infelicidade e miserabilismo porque está assente no dever e não no ser e no sentir. Ennis continua a sua vida de sempre, mas:

> Around the time Jack began to appear in his dreams, Jack as he had first seen him, curly-headed and smiling and bucktoothed, talking about getting up off his pocketsband into the control zone, but the can of beans with the spoon handle jutting out and balanced on the log was there aswell, in a cartoon shepe and lurid colors that gave the dreams a flavor of comic obscenity. (…)
>
> There was some open space between what he knew and what he tried to believe, but nothing could be done about it, and if you can't fix it you've got to stand it. (Proulx, 1999: 317-318)

Estas razões suportam e justificam, se outras não houvesse, o enorme êxito de *Brokeback Mountain*/"Brokeback Mountain" que nos fala, sem preconceitos, de uma viagem de medo e desejo justifica, em parte a afirmação de que 'o amor é uma força da natureza'.

4.3.3.2 O Preconceito e a Hipocrisia em Oposição ao Direito à Diferença

O filme gerou enorme polémica, tendo sido proibida a sua projeção em diversos países, nomeadamente nos Emiratos Árabes, no Líbano, na República Popular da China e na República das Bahamas. Nos Estados Unidos, a rede de distribuição de Larry H. Miller, membro dos *mórmons*, baniu o filme um dia antes da sua ante estreia. Apesar de controversa e contestada, esta obra cinematográfica obteve um enorme êxito de bilheteira. Embora os Estados Unidos continuem a defender a liberdade individual dos cidadãos, bem como o respeito pelas diferenças e os princípios democráticos dos povos e nações, a questão da homossexualidade continua a não ser pacífica.

O ponto de vista do Partido Republicano e a visão dos Democratas apresentam duas perspetivas divergentes no que respeita aos valores da família, facto referido anteriormente, evidenciando-se oposições de maior relevo. O casamento homossexual tem a oposição dos republicanos que defendem o retorno aos valores tradicionais do envolvimento parental na educação dos filhos, a adoção e condenam o aborto. Sendo adeptos de comportamentos suportados no respeito pela moral tradicional, pela disciplina e pela religião, defendem políticas de proteção dos direitos da criança contra a obscenidade e a exploração. Desde 1980, referendado em 2004, o Partido Democrático, na Convenção Democrática Nacional de 2004, defende a valorização das famílias trabalhadoras, em especial e apresenta-se mais tolerante em relação à homossexualidade. A influência das normas e valores puritanos dos antepassados da América prevalece até aos nossos dias e, apesar das tentativas de abertura e democratização, os saudosistas do passado puritano, principalmente as alas mais conservadoras da sociedade americana, procuram o seu regresso com frequência, recusando compreender que as mudanças são irreversíveis. "In the 1990's, a small but well-organized group of right-wing Protestants loudly declaim a near-mythical group of "degenerates"—

homosexuals, pornographers, and abortionists." [158] Todavia, apesar da América se dividir entre uma realidade que não pode escamotear e a tradição que deseja manter, apesar de uma força conservadora influente em defesa dos *American Family Values*, o casamento entre homossexuais e lésbicas constitui um contrato de casamento legal em alguns estados, dos Estados Unidos. Estas duas obras não fazem a apologia da homossexualidade, nem tão pouco a renegam.

A filosofia confuciana defende que os indivíduos estão em permanente inter-relação com os outros membros do grupo social. Lee, à semelhança do pensamento confuciano, evoca, no filme, o mesmo princípio colocando em evidência a formação da identidade de Ennis, primeiro por influência do pai e, depois, em consequência da sua relação com Jack. O realizador evidencia a formação das identidades individuais a partir das relações interpessoais, factos que Robert Arp esclarece na seguinte citação: "In contrast to the cowboy aesthetic, (…) a Confucian Outlook on social dynamics denies radical individualism (…) in favor of the idea that all the characters are defined first by these relashionships, after which they perform individual actions." (Arp, 2013:66)

A relação de Ennis com o pai acarreta a formação de uma identidade que, com o passar dos anos e das experiências relacionais que vivencia, vem a transformar-se, dando lugar a uma outra até ali, desconhecida. As relações interpessoais e a transformação que se opera em Ennis negam, por consequência, um individualismo radical, indo ao encontro do pensamento confuciano.

A propósito do medo incutido pelo pai que vai atemorizar a vida adulta de Ennis, Lee deixa-nos o assombro de imagens simbólicas que, num deslumbramento chocante, mostra ao espectador a tragédia interior de um homem, cujo peso da culpa o realizador transfere para a natureza, que evoca eventos bíblicos castigadores do ser humano sacrílego. Através do recurso imagético que elege o contraste do vermelho do sangue com o branco da lã da ovelha, invoca a tradição bíblica puritana interiorizada em Ennis através da educação que o pai lhe deu. Ennis sai sozinho e encontra uma ovelha morta pelos coiotes, após a primeira cópula. O

---

[158] Sullivan, Morris. "Family Values – Witch Hunting in the Nineties". Disponível em: <http://www.impactpress.com/articles/augsep97/values.htm>. Consultado em: 25 th October 2011.

sangue do animal provoca-lhe um choque, o que sugere uma tragédia que se avizinha. O sangue da ovelha alvitra uma ideologia de pensamento conservador puritano em termos sociais. Em termos bíblicos, insinua o castigo e lembra o sacrifício de purificação, tal como Cristo morre na cruz para salvar/purificar os homens. Um quadro icónico de rara beleza remete-nos para a obra intitulada *Carcasse*, de Soutine (anos 1920), inspirada em Rembrandt. Uma imagem dramática sustentada em cores como o vermelho sangue, punitivo, sugerindo a morte violenta, contrasta com a luz que irradia do céu da montanha, os verdes, castanhos, cinzas e brancos de neve, numa imagem que, segundo Allbercht-Crane "(…) epitomize the vulnerabilities off lesh and the frailties of the human spirit." (Crane, 2010:107). As cores (vermelho sangue, verde relva e cinza lã das ovelhas, castanhos diversos ….) lembram quadros impressionistas de grande beleza como *Landscape with Flock of Sheep* (1889), de Camille Jacob Pissaro, que evoca a natureza, numa paisagem bucólica sublime e pacificadora.

No filme, a morte prefigura-se entre o belo e o grotesco. A ferida da ovelha, parafraseando Crane, simboliza uma chaga profunda no campo das emoções, uma metáfora de transgressão, uma rutura entre a coesão psicológica e a violação das normas sociais: "The openness of the animal flesh in the filmis a metaphor of transgression on some important levels, namely, the rupture of psychological cohesion and the violation of normative social boundaries." (*op.cit*.,110) O animal morto é o terror, a recriminação e o desejo envoltos em sangrentos presságios de castigo para os que ousam pisar o terreno sagrado do prazer proibido e as consequências podem significar matar, destruir, aniquilar. A ovelha traduz também, o sofrimento profundo de Ennis e do próprio Jack apesar de mais liberto. A morte da ovelha pode sugerir, também a profetização da morte violenta do amante. Jack não se identifica com a antítese da inocência bíblica puritana, antes evidencia a constatação de uma realidade que a sociedade teima em negar. Estas duas figuras metafóricas, a ovelha morta e os objectos metálicos, afiguram-se configurações traumáticas passíveis de interpretações diversas, porque, nas palavras de Crane, "(…) metaphors are unstable and open to a range of interpretations. (*op.cit.*,100) As paisagens imagéticas transportam-nos para emoções contrastantes, evocando o cenário bucólico de Pissaro e agressivo de Soutine.

Da banda sonora salienta-se a canção de Bob Dylan, intitulada *He was a Friend of Mine*, interpretada por Willie Nelson, que reforça o impacto da morte de Jack sobre o protagonista, simbolizando também uma interrupção da felicidade e a negação desse direito.

Uma outra imagem de forte simbolismo prende-se com a nudez de uma das personagens, de manhã, após a cópula, sugerindo uma vulnerabilidade. A roupa molhada, ao ser lavada, no rio, pode ser vista como um ato de purificação, de limpeza da culpa, à semelhança das águas do rio Jordão onde se batizavam os homens purificando-os, limpando-os dos seus 'pecados', numa alusão ao cristianismo, origem do puritanismo.

Relembremos, em seguida, um cenário imagético que centra um cenário de refeição na montanha, e evidencia uma ferramenta de ferro fixa utilizada para o churrasco improvisado. Os objetos constituem a ligação que existe e une os dois *cowboys* e sugerem pressagiar a violência da morte de Jack que se avizinha, evidenciando um estádio latente de barbárie que assiste ao ser humano, que se mostra prepotente quando pensa ameaçado o seu equilíbrio de poder, invocando, ainda o descarregar violento da ira em relação à diferença e à inovação. A homossexualidade é vista enquanto ameaça à masculinidade, entendida como sobrepoder instalado, que subjuga. O nosso ponto de vista é reforçado pela opinião de Crane quando afirma que, "The tire iron is the metaphor of homophobic wrath." (*op.cit*.,114)

Num outro cenário, deparamo-nos com a frescura do gelo da montanha, a água cristalina correndo apressada, as ovelhas brancas ladeando o rio e subindo a pradaria verde, os dois *cowboys*, a cavalo, tranquilos e lado a lado, o abraço forte, tendo como fundo o rio e a montanha evocam a pacificação dos medos, a liberdade cúmplice e protegida que a natureza proporciona aos dois amantes. A autenticidade do amor vivido pelos amantes assemelha-se à natureza que os circunda e embala, qual berço que os acolhe, os aceita e os protege dos 'olhares' que os recriminam e castigam. As imagens que se seguem, exibem, de modo similar, a volúpia da natureza, motivo de contemplações e paixões eternas do homem em relação à magia que lhe é própria, tal como o amor perene de Ennis e Jack, límpido, sempre vivo, cristalino, verde renovável em cada estação, em similitude com os encontros periódicos dos dois *cowboys*. Quadros vivos e fulgurantes, iluminados pelo sol que aquece os sonhos efémeros dos homens da paisagem do Oeste, são visionários do desejo de liberdade. Todavia, em muitos casos, continuam subjugados ao poder das mentalidades que, mais resistentes à mudança do que as tecnologias, prevalecem e teimam em perpetuar uma realidade ultrapassada e sem sentido que nega o direito à identidade, privilégio do homem dos séculos XX e XXI. Nas palavras de Needham, "*Brokeback Mountain* demands that we accept that homosexuality is still impossible for many. That homesexuality is still permeated by tragedy and melancholia, and that it has still unresolved and needful of being properly negotiated in

the present." (Needham, 2010:6). A constatação do facto referido propõe uma reflexão e uma atitude que contribua para delapidar o preconceito.

Num outro momento, Lee recorre aos binóculos de Joe Aguirre como símbolo fálico acusador de uma 'perversão', que a expressão do 'olhar' incriminador do capataz reforça e oferece ao espectador a sugestão de uma invasão de privacidade num desrespeito pela intimidade individual. O realizador apropria-se das palavras da escritora e recria ambiências similares, retratos vivos de uma realidade plausível, que remetem para a narrativa literária.

No seguimento da narração, um *close up* destacando a expressão do rosto e os binóculos do capataz que, com um olhar de surpresa e de reprovação, observa os dois amantes rolando juntos pelas ervas de uma clareira da montanha. Os olhos de Aguirre traduzem a recriminação social perpetrada pelo poder simbolizado no capataz. Os atos de Aguirre evocam a atitude de um grupo social conservador, diabolizando-a. As palavras de Jim Stacy, na obra intitulada, *Reading Brokeback Mountain- Essays on the Story and the Film*, vão, ainda mais longe e aponta para um ato de perversão. Para Stacy: "Joe becomes a kind of Satan, whose isolated nature and whose envy are clear (…) if Joe were merely disgusted with coupling, he would not have watched it for ten minutes and close-up at that." (Stacy, 2007:7), o que consideramos uma hipótese.

Os binóculos de Joe Aguirre e a sua atitude de esquadrinhar e controlar simbolizam a censura paterna sempre presente na mente de Ennis, como se fossem os olhos do pai a espiá-lo. Os binóculos são, para Allbert-Crane, em *Adaptation Studies: New Approaches*, apenas uma"(…) phallic tool, empowered by his surveilling gaze." (Crane, 2010:105), opinião que consideramos pouco ilucidativa de uma causa de escolha do realizador. Mais tarde, observamos o mesmo 'olhar' de censura em Alma, ao ser surpreendida com um beijo intenso de Ennis e Jack, remetendo para Joe.

Apresentando-se infindáveis as possibilidades de escolha e de análise, salientamos apenas as que consideramos mais significativas para a evidência do fio condutor da reflexão que nos propomos, bem como os objetivos que procuramos alcançar. Neste sentido, importa salientar o recurso frequente ao *shot/reverse shot* que, para além de assegurar a continuidade da ação, coloca Ennis e Jack em permanente interação, clarificando uma relação e os seus contornos, mostrando o que se esconde nos silêncios dos dois interlocutores, realçando os seus olhares distantes ou reflexivos, aparentemente ausentes. O recurso ao *shot/reverse shot* endereça, ainda para os acontecimentos que movimentam a ação, para revelação da expressão

facial, dos trejeitos, das pequenas interrogações dissimuladamente veiculadas. Quase no final, no caso concreto do plano do quarto de Jack, de onde sobressaem duas camisas penduradas num cabide, estes objetos singulares evocam lembranças, estabelecendo-se uma interação entre Ennis e os objetos que invocam ações passadas. O silêncio e a solidão de Ennis emergem, de novo, retomando o *modus vivendus* do *cowboy* condenado ao isolamento, fechando o ciclo aberto por uma clareira de afetos partilhados e por uma relação comunicacional conseguida e minimizadora da ausência da felicidade. As imagens alternadas das camisas e de Ennis remetem para memórias passadas, levando o espectador a interpretar os sentimentos do protagonista e a emocionar-se com ele. A força das imagens anula a necessidade do recurso ao monólogo expresso pelas palavras que a obra literária não pode dispensar.

Retomando a narrativa de Proulx, destacamos a opção das palavras e das frases, expressivas que manifestam ao leitor a violência de um acidente/crime perpetrado contra Jack. "(…) the tire iron or a real accident, blood choking down Jack's throat and nobody to turn him over." (Proulx, 2006:312) Com esta opção, a autora sugere ao leitor uma realidade possível e semelhante a muitos atos de violência vindos a público pela comunicação social americana, ao longo de décadas, evidenciando que a memória continua viva e a repetição de atos desta natureza é factível, porém inadmissível. A descrição das consequências do corte brutal, provocado pelo objeto de metal, é dada ao leitor através de palavras que sugerem imagens sensoriais muito fortes.

A violência, a vulnerabilidade, a humilhação, a morte e o sangue, estão expostas no conto, denunciando a vontade de demonstrar quão hostil ainda se revela a sociedade atual, perante a realidade sem idade, que é a homossexualidade que, em função das épocas, das mentalidades e das culturas se aceita ou rejeita.

Uma intertextualidade defendida por Barthes, que assiste à adaptação, está patente na obra de Lee, cujo filme apresenta, em relação ao conto adaptado, uma fidelidade consubstanciada na recriação do 'olhar' do realizador que eleva, à semelhança de Proulx, "(…) a voice to horrific acts of violence in order to make clear the consequences of Ennis and Jack's courage to fall in love in such a hostile social environment." (*op.cit*:117) demonstrando a iniquidade de tais comportamentos.

A relação entre Ennis e Jack é ocultada à família e ao grupo social do protagonista, enquanto Jack retoma a profissão de *cowboy* e casa com a filha de um vaqueiro rico, que o

considera um símbolo de masculinidade digno da sua preferência. As duas personagens apresentam personalidades diversas e percursos diferentes. No entanto, une-as a mesma solidão, a mesma pobreza e a mesma falta de afeto positivo. Iniciada em 1963, esta experiência amorosa evidencia a eminência de uma transformação social e dos costumes, à semelhança dos acontecimentos dos anos 1960, que foi contrariada pelas mentes conservadoras no poder, à semelhança das comunidades em que ambos estão integrados, bem como da posição machista e ostracizante do capataz que descobre, por acaso, a relação dos jovens. Os indivíduos "nascidos após os anos de 1960 e 1970 viveram sua adolescência no rescaldo das décadas floridas da revolução sexual, do pacifismo, do misticismo difuso do movimento *hippie*, o que os levou a valorizar mais a revolução de costumes do que as conquistas políticas." (Corso, 2011:104)

Este filme, seguindo os passos de Proulx, evoca as pressões sociais interiorizadas naqueles que, nas décadas referidas e *à posteriori*, por medo, não ousam admitir a diferença. Catapultando a ficção para a realidade social e as convulsões da geração de 60 do século passado, o realizador apresenta um modelo possível, situado no tempo em que decorre o primeiro hiato temporal da ação fílmica. Ang Lee, à semelhança de Proulx, apela à consciencialização da mudança que necessita ser definitivamente assimilada e protegida sob pena de deixar na humanidade, a inquietação do 'Eu' por se cumprir. "Os herdeiros da revolução de costumes precisam descobrir como administrar o paradoxo de fundar-se, encontrar onde assentar as próprias bases, e transmitir algo aos seus filhos, tendo como ideal a transformação." (*Ibidem)* Lee e Proulx proporcionam uma reflexão a necessidade dessa decoberta. Através destas duas obras, os seus autores oferecem quadros verosímeis do quotidiano das famílias tradicionais da época, bem como a tentativa de contrariar o que a sociedade considera correto, em favor da satisfação individual, da liberdade e da felicidade. A Ennis é atribuído o protagonismo da representação de um percurso de vida tolhido pelo preconceito, sugerindo que o medo e a pressão social constituem fatores inibidores de mudança e que os afetos positivos são agentes impulsionadores da mudança e são condição necessária a equilíbrios vivenciais individuais, mesmo que precários e efémeros como acontece com o protagonista.

Através da ação do protagonista fica demonstrado quão lenta e difícil é a mudança de mentalidades. Jack, mais voluntarioso e aguerrido, com um espírito de aventura, sugere que é

necessária audácia para levar por diante uma nova forma de viver livre e feliz, à semelhança dos que o ousaram fazer, na mesma época.

Os valores da família enquanto conceitos políticos e sociais têm sido sistematicamente utilizados, na instauração de princípios morais em resposta a declínios da moralidade entendida adequada pelos sectores religiosos ou sociais mais conservadores. Estes conceitos são variáveis e pesam diferentemente, dependendo das tradições, das influências religiosas e políticas, das diversas culturas, em diferentes lugares e épocas. Sendo transmitidas de geração em geração, passam por transformações variáveis, acompanhando a mudança dos tempos e das ideias. Assim, os valores da família variam de geração para geração, de país para país, de cultura para cultura. O comportamento individual assenta em normas, na tradição, no socialmente correto sob pena de rejeição e ostracismo. Em cada ser humano existe um 'Eu' genuíno e outro social e nesta dicotomia desenrolam-se, por vezes violentas batalhas pela assunção da identidade. Arp identifica este ponto de vista, detetável no filme, quando Ennis rompe a relação com Jack:

> Ennis must do what is right by (…) maintaining the image of socially acceptable heterosexuality despite his fondness for Jack. Severing this most intense connection with another living person is difficult, as illustrated by Ennis vomiting at their abrupt and awkward departure. (Arp, 2013:70)

Segundo Émile Durkheim, em cada ser humano há dois seres distintos mas inseparáveis, em que o primeiro é o ser humano em estado bravio impregnado de genuinidade, cuja formação se desenvolve pela educação, pela construção dos valores e da moral instituída no grupo social, gerando o segundo por imposição do grupo social. Em consequência dos fatores enunciados, estabelece-se, com frequência, um conflito interior que decorre entre a ambição da realização individual e o dever imposto pela sociedade, o que se verifica com Ennis como averiguamos, em que, "Only in brief instances do we witness the deep connection he shares with another human being; even Ennis's romantic affairs appear impersonal." (*Ibidem*).

Tudo o que foge à norma social vigente, aos valores tidos como íntegros, aos comportamentos tidos como corretos é considerado marginal, reprovável e motivo para proscrição. Enfrentar o *status quo* exige coragem e por vezes, heroísmo. Uma sociedade, conservadora e tradicionalista dificilmente tolera o desvio à norma. É nossa convicção, que

desafiar um grupo de pressão desta natureza constitui, não raras vezes, um verdadeiro ato de bravura e Ennis, não cumprindo este preceito, não configura o herói.

Por detrás de uma aparência de robustez, pairam os silêncios que, muitas vezes, revelam o que as palavras não expressam. Assim acontece com Ennis cujos silêncios evocam a contradição entre o que se espera do protagonista e os seus sentimentos e desejos, desmistificando as características consubstanciadas na resistência estoica do *cowboy* americano à adversidade e ao isolamento a que o inóspito Oeste obrigava.

No século XIX, Alexis de Toqueville evidenciou a propensão dos americanos do Oeste para o isolamento que entendemos como consequência das condições de sobrevivência. Arp acrescenta que a expansão da América custou aos pioneiros e aos *cowboys* uma vida de solidão que lhes emprestou atributos próprios. No seguimento desta linha de pensamento consideramos que a obra em estudo nos remete para a solidão dos *cowboys* do Oeste americano que ficou enraizada nos hábitos dos seus habitantes e perdura até hoje, dadas as características das regiões do oeste. Nas palavras de Arp, "The west was settled by cowboys and isolated pockets of humanity with little or no interaction with others around them." (*op.cit*.,64) Lee, em similitude com a abordagem de Proulx, interage com esta realidade exprimindo no filme o isolamento que é característica dos homens do Oeste, evidenciando a problemática do isolamento e as características subjacentes ao espírito independente, apanágio do povo americano. *Brokeback Mountain* destaca um isolacionismo forçado ao silêncio em que, "Disconnected from mainstream society because of their sexuality and occupations, both Jack and Ennis find themselves silently suffering" (*Ibidem*). No entanto, contrariamente à opinião de Arp, não consideramos que Ennis revele inconformismo, mas medo. Segundo Arp, "As a result of social constraints and their lack of conformity to the social mores deemed proper at the time, these characters remain isolated." (*Ibidem*). Em nossa opinião, apenas Jack revela algum inconformismo, porém não consciente, devendo-se a sua ousadia, mais a um incontido desejo sexual do que à necessidade de enfrentamento do grupo social.

O espectador familiarizado com o cariz de entretenimento do cinema de Hollywwod, tem tendência para encontrar na ação fílmica não a questão focada, mas o desejo do prazer individual, descurando, com frequência, as questões de ordem social que constrangem o direito à individualidade. O realizador procura acrescentar ao entretenimento e ao prazer individual do espectador, uma sensibilização para as questões sociais da atualidade, sobretudo em relação a esta temática que se consubstancia no direito à diferença. Lee, de forma

independente, espelha, nesta obra, através da duplicidade relacional materializada numa vivência dividida entre uma família tradicional e um relacionamento sexual alternativo do protagonista. Do mesmo modo, proporciona ao espectador a reflexão sobre o preconceito americano em relação à homossexualidade e evoca o direito à felicidade, à realização individual e à identidade. Lee e Proulx, através desta ficção, alvitram sobre o direito ao amor e à diferença, mesmo quando colocado à margem da tradição, renegando a hipocrisia e o preconceito

4.3.3.3 *Climax* e Desfecho

(…) quando o uno e divino em Siddharta viviam ocultos no azul e no rio,
essa era justamente a forma e o espírito divino de ser
aqui amarelo, aqui azul, (…) e aqui Siddharta.
O espírito e o ser não estavam algures por detrás das coisas,
estavam nelas, em todas elas.
(…) na realidade era como um homem acabado de despertar ou de nascer,
devia recomeçar a sua vida.
(…) E imediatamente retomou o seu caminho
(…) já não em direcção a casa,
já não para junto de seu pai.
(Hesse, *Sidharta*. 2011:47/48/49)

À semelhança de Siddharta, Ennis também ignorou o óbvio, durante anos. Ausenta-se do lar, consciencializa-se do seu despertar e não retoma o caminho de regresso a 'casa', porque o retorno ao passado não é possível nem desejável. Apenas a nostalgia de momentos de felicidade permanecem e a conciliação com os demónios finalmente permite um apaziguamento.

Ennis observa a camisa de Jack o que lhe recorda a luta corpo a corpo, na montanha, em que esmurra Jack e este limpa o sangue que lhe escorre do nariz, com aquela camisa. A imagem, em plano aproximado, lenta e progressivamente, mostra uma camisa aos quadrados, ensanguentada no punho e um pouco acima, dentro de outra camisa de ganga, num cabide, penduradas junto a outras peças de vestuário, que se presume serem de Jack. Deste modo, o realizador induz o espectador a um *flashback* e a regressar ao cenário de um momento determinado, vivido pelos dois amantes. A cor cinza claro das paredes e das portas proclama a evasão, a fuga ao *status quo*, a separação do mundo, para se concentrar em Jack perdido, permanecendo a força do sentimento. A mesma cor está também associada ao isolamento, ao

autocontrolo, agindo como um escudo protetor dos medos que o acompanham. Depois do fogo da paixão, destruída pela morte física de Jack, resta-lhe a expiação e a purificação de um amor que permanece para além da morte. Ennis ressuscita saindo do limbo de uma identidade negada. Lexicon esclarece sobre o significado da cor cinza, referindo que, "O significado simbólico de cinza relaciona-se com o fato de ser semelhante ao pó e de ser aquilo que resta (…); é (…) considerada (…) um símbolo da morte, do transitório, do arrependimento e da penitência, (…) da purificação e da ressurreição." (Lexicon 1978:57-58). No conto, o narrador descreve com pormenor o quarto de Jack, utilizando as palavras para induzir o leitor à construção imaginária do espaço em destaque. As palavras e expressões habilmente escolhidas imprimem à narrativa a ambiência, o detalhe e cor de um cenário 'visual' facilmente imaginável e transponível para o ecrã:

> (…) a b.b. gun in a hand-whittled rack over the bed. (…) An ancient magazine photograph of some dark-haired movie star was taped to the wall beside the bed, the skin tone gone magenta. (…) The closet was a shallow cavity with a wooden rod braced across, a faded cretone curtain on a string closing it off from the rest of the room. (…) The dried blood on the sleeve was his own blood, a gushing nose bleed on the last afternoorn on the mountain when Jack, in their contortionistic grappling and wrestling, had slammed Ennis's nose hard with his knee. (Proulx, 1999:315)

No filme, em quase penumbra, a imagem em tons de cinza, de um quarto com poucas peças de mobília velha transmite ao espectador o que as palavras do conto, profusas de nostalgia e tristeza sugerem ao leitor. As imagens conduzem o espectador para a magia das palavras não ditas, mas, facilmente concretizáveis em escrita criadora, estabelecendo-se uma relação de cumplicidade entre a obra literária e o filme traduzida pela apropriação de uma ambiência desgastada pelo envelhecimento e pelo abandono. No antigo quarto de Jack, numa parede, repousa também uma espingarda; um velho quadro de *cowboys* substitui a fotografia de uma estrela de cinema feminina; a cortina de cretone é substuida por uma porta, de igual modo velha e maltratada. O brinquedo de Madeira, de um *cowboy* a cavalo, em cima de uma secretária, não aparece descrito no conto.

Todavia, a semelhança entre o conto e o filme, na 'descrição' do ato de afago é tão evidente que, obra cinematográfica e literária quase se confundem na confluência da mimese e da diegese de ambas as obras que, no nosso ponto de vista, se fundem numa única e precisa

mensagem, como se pode constatar na seguinte passagem retirada do conto, em que as palavras de Proulx se confundem nas imagens de Lee:

> He pressed his face into the fabric and breathed in slowly through his mouth and nose, hoping for the faintest smoke and mountain sage and salty sweet stink of Jack but there was no real scent, only the memory of it, the imagined power of Brokeback Mountain of which nothing was left but what he held in his hands. (*op.cit*.,316)

No filme, a sequência de imagens deste ato simbólico, que sugerem uma fidelidade, remete para as palavras de Proulx com o mesmo fim.

O afago e a demonstração de afeto conduzem à identificação da identidade individual de Ennis, à epifania conclusiva do final do conto que comunica ao leitor a revelação da assunção da sua homossexualidade e o vazio da sua existência, condição somente superada/anulada durante o período de vivência em Brokeback Mountain. A camisa é "a elegia de uma vida desperdiçada" (Flora, 2003:82), à semelhança da estola de Miss Brill.

O texto introdutório do conto prenuncia o desvendar de uma vivência prévia deixando o leitor expectante em relação aos próximos eventos e este é o acontecimento revelador, apaziguando a espectativa do leitor. Tal como Siddharta, Ennis "retoma o seu caminho (…) já não de regresso a casa". Também para ele, tudo se clarifica e, por fim, se aceita, por que também ele desperta e renasce. Naquele momento consegue descobrir-se, tal como Siddharta.

Num emudecimento comovente, sustentado na ausência das palavras, Ennis, por fim em lágrimas, revela a sua interioridade, o seu 'Eu' impoluto. Num ato criador, através do silêncio, de *close ups* e planos aproximados, Lee obtém uma imagem sublime e emotiva, corroborando a afirmação de Rudolf Arnheim, afirmando que, "Do próprio silêncio recebeu o cinema o impulso criador assim como a faculdade de obter excelentes efeitos artísticos." (Arnheim, 1957:88), centralizando a atenção do espectador, porque "A ausência da palavra concentra a atenção do espectador ao aspecto visual do comportamento." (*op.cit*.,91) Deste modo, Lee cumpre uma das premissas que distinguem a arte fílmica da literatura: a força da imagem, a sua capacidade icónica de impressionar o espectador e de o prender ao ecrã. Um gesto simples de afago a um objeto, como se de um ser humano se tratasse, visualizado no ecrã emociona a audiência, comprovando que o cinema realiza a missão de representar o real na ficção, imprimindo-lhe a verosimilhança que a confunde com essa realidade. Este comportamento, ato singular da personagem, evidencia os contornos sociais que lhe

subjazem, na medida em que o afago silencioso e privado endereça para a necessidade da ocultação de uma afeição incompreendida. De acordo com Meiza Lucas, "(…) é nas nuances do comportamento humano, que compõem as situações do filme, que se podem ver os contornos dessa sociedade.(…) Isso não significa dizer que seja possível ler toda a sociedade, nos seus múltiplos aspectos, no filme." (Lucas, 1998:25-26)

No cinema, a palavra é menos significativa do que a dramatização, o gesto e a envolvência do espaço em que se insere a representação. Lee, pelo silêncio e pela evidência da imagem, expressa que "(…) uma linguagem histórica comum com a sociedade, insere-se na camada dita profissional e por meio da obra dá a sua contribuição pessoal, inovadora de seu ser artístico." (*op.cit.*,34). Os filmes constituem figurações de uma sociedade, a partir dos quais, é possível uma 'leitura' da sociedade representada no ecrã, embora a subjetividade e a singularidade do realizador lhes esteja adstrita. Lee apresenta uma narrativa fílmica inovadora, suportada na sua experiência pluricultural, dicotómica, que congrega as culturas oriental e ocidental e se dirige, concretamente em *Brokeback Mountain*, para a dicotomia sociedade/indivualidade, através de uma narrativa, nem clássica nem histórica, materialista ou paramétrica, na aceção de Bordwell, mas de arte, em forma de conto dramático. Das diversas formas narrativas, cada uma delas apresentando escolhas de abordagem dominantes salientamos a classificação de David Bordwell, em *Narration in the Fiction Film*, que as define como "classical-narration, art-cinema-narration, historical-materialist narration, and parametric narration." (Bordwell, 1985:335), clarificando que: "In classical narration, style typically encourages the spectator to construct a coherent, consistent time and space for the fabula action." (*op.cit.*,163). A este esclarecimento dado por Bordwell, Jane Gaines, em *Classical Hollywood Narrative*, acrescenta que "The "historical-materialist" narration exists in ideological tension." (Gaines, 2000:61) Bordwell reflete sobre a "ideia paramétrica"[159] (…) the parametric idea is to trace its historical development. (*op.cit.*,275). Das definições de Bordwell sobressai a evidência de *Brokeback Mountain* como *art-film,* uma vez que, segundo o autor, *"*(…) art-film narration is more subjective more often than is classical narration. (*op.cit.*,209) For this reason, the art-film has been a principal source of experiments in representing psychological activity in the fiction film." (*op.cit.*,209). O esclarecimento sobre esta classificação procura sustentar a nossa categorização.

[159] Palavras do autor.

Mais do que refletir sobre uma categorização fílmica, importa salientar outros aspetos que se destacam, o que procuramos concretizar no prosseguimento deste estudo. Em *Brokeback Mountain* verifica-se a construção de um espaço e de um tempo coerentes em relação à ação. O realizador faz uma abordagem mais subjetiva, ao percorrer o trajeto de uma personagem *suis generis*, como o protagonista, perscrutando a sua mente através do silêncio suportado na visualização do comportamento. A sua caminhada desvia-se do trilho definido aprioristicamente, culminando na descoberta de uma identidade desconhecida consubstanciada no sofrimento, mas evidenciada numa experiência que lhe proporcionara conhecimento. Lee termina a sua criação cinemática revelando um anti-herói tradicional e um quase herói atual, tranquilo, em paz consigo e com o mundo, não que isso lhe traga alegria, mas a consciência da verdade subjacente à sua verdadeira identidade, bem como uma fidelidade intemporal. "A feeling of closure is created by a hero acknowledging that he is **sadder but wiser** for having gone through the experience." (Vogler, 1998:229). Neste momento do conto, o espectador consciencializa-se de que a a narração da história de Ennis termina. Nada mais há a acrescentar ao seu percurso interior porque a metamorfose já acontecera e a caminhada para a mudança encontrara o caminho de um novo 'lar' interior, sem proezas de heroicidade mitológica ou tradicional. De forma trágica compreendera, sobre os escombros de uma experiência de vida alicerçada no fingimento, com os erros do passado, catapultando tudo isto para a audiência que, de modo introspetivo poderá, de igual modo, aprender com os erros. Nas palavras de Vogler, "(…) heroes die or are defeated, (…). Who learns? The audience, for they see the errors of the tragic hero and the consequences of error. They learn, (…), what mistakes to avoid, and this is the Elixir that they bring away from the experience." (*Ibidem*).

A aprendizagem de Ennis deixa um alerta e sugere ao espectador uma reflexão sobre as consequências de um quotidiano de inverdade, dissimulado no parecer e relegando o ser e o amor para um plano secundário. O protagonista acaba derrotado, isto é, privado da única certeza de uma vivência despovoada de afetos: o amor de e por Jack. Lee exorta a importância do amor libertador contra o aprisionamento gerado pelo preconceito social, à semelhança de Proulx, estabelecendo-se mais uma cumplicidade entre a narrativa literária e a cinematográfica. A identificação destes factos confirma o lugar de destaque do espectador e do leitor em todo este processo de criação do qual resultam obras literárias e cinematográficas, a quem se destinam, sendo-lhes atribuído o papel de observadores

privilegiados, testemunhas do espaço, do tempo e da *performance* sobre o mundo real que descortinam e que se assemelha ao seu próprio quotidiano.

As referências, recorrentes a semelhanças e diferenças entre a obra literária e o filme expõem a necessidade reconhecida de uma ponderação sobre o fenómeno da adaptação. Frédéric Sabouraud, na obra *L'Adaptation – Le Cinéma a Tant Besoin d'Histoires*, refere-se a este fenómeno afirmando que as imagens em sequência, o contar de histórias adaptadas para o cinema são consequência e estão ligadas a leituras plurais e sujeitas a diversas visualizações, sendo de uma enorme complexidade e diversidade, facto revelado em consequência das várias leituras consultadas e das nossas própria leituras que remetem para a diversidade de interpretações e recriações da obra original. O fenómeno da adaptação prende-se, exatamente com esta questão, uma vez que a partir da(s) leitura(s) se cria uma nova obra de arte, neste caso concreto, de arte cinematográfica de que o espectador usufrui, o que nos leva a concluir da complexidade deste fenómeno, à semelhança de Sabouraud ao afirmar que: "(…) la croyance entretenue par le spectateur aux images de cinéma est devenue d'une grande diversité, d'une grande complexité, voire même d'une grande hétérogénéité." (Sabouraud, 2006:62)

As leituras e 'olhares' implicam intimidade e consciência do tempo presente, antinómico e intrincado. A magia causada pela arte fílmica clássica, no grande ecrã, deixa de constituir um objetivo prioritário, em consequência do derrotismo existencial que assola a humanidade o que, por conseguinte, coloca o espectador numa posição de incerteza. Então o realizador deverá, segundo Sabouraud, "(…) prendre en compte une situation contemporaire du spectateur fondée sur une certaine distance vis-à-vis de l'écran qui n'est plus celle, hypnotique, fondée sur la croyance du grand cinema classique." (*op.cit.*,61)

Para além dos aspetos referidos, importa salientar que os cineastas reconstroem as histórias narradas pelo uso exclusivo da palavra escrita, a partir das 'suas' leituras, imprimindo-lhes formas próprias da arte cinematográfica, enquanto força expressiva do corpo humano. No caso concreto do filme em análise reconhecemos que, a expressão corporal de Ennis é detentora dos signos que a literatura expressa nas palavras. "Corps porteur de multiples signes plus en moins décryptables que des pages entières de littérature ne parviendraient pas saisir dans leur globalité." (*op.cit.*,50-51), segundo Sabouraud. Esta personagem expressa o "pessimisme existentiel" de Sabouraud, à semelhança dos contornos

do pensamento subsequente da crise existencial que atravessamos, que se distancia de uma probabilidade efetiva de perspetivar o futuro.

Por sua vez, o tempo deve ser objeto cuidado de análise de uma adaptação para cinema, por que o tempo diegético das duas obras, literária e cinematográfica, não apresenta correspondência, pois a arte fílmica encerra uma brevidade narrativa mais 'densa e rápida', parafraseando Sabouraud, que a obra literária pode prolongar, apesar de, neste caso, nos depararmos com a brevidade que o conto encerra.

A imagem cinematográfica, elítica, percorre o tempo presente, passado ou futuro, num ritmo que acelera os sentidos. A elipse fílmica proporciona ao espectador a vertigem dos mistérios do inconsciente, o regresso ao passado, o caminho do futuro, enriquecida com o som e a imagem em movimento, ausentes na literatura. A elipse fílmica sonda e agita as emoções e os sentires, encurtando ou dilatando o tempo diegético. O tempo dilatado que o registo fílmico exibe situando Ennis num afago a uma camisa específica proporciona ao espectador as emoções expressas nesses momentos dolentes, comprovando as afirmações anteriores.

A par do tempo, a visualização do espaço encerra a capacidade de, através de uma paisagem, de outro espaço físico, de um *décor*, propiciar emoções e sentires que, na literatura, o narrador exprime por palavras escritas que pretendem remeter o leitor para a espacialidade em que se enquadra o momento da história contada. "Cette logique de sensation propre au cinema que le temps est à même de produire se retrouve d'une manière apparemment plus evidente à saisir par la mise en scène de l'espace." (*op.cit.*,35) As cores, os enquadramentos, as câmaras fixas, focando pontos específicos ou em *travellings*, a luz e as sombras direcionam o espectador para a reflexão, a alegria ou a tristeza das personagens, das tramas ou dos momentos da história narrada. Na *short story* em análise, o narrador descreve, de forma pormonorizada, os espaços e as paisagens, como se pode comprovar em uma das descrições da paisagem subjacente a um dos encontros furtivos dos dois amantes:

> Going up, the day was fine but the trail deep-drifted and slopping wet at the margins. They left it to wind through a slashy cut, leading the horses through brittle branchwood, Jack the same eagle feather in his old hat, lifting his head in the headed noon to take the air scented with resinous lodgepole, the dry needle duff and hot rock, bitter juniper crushed beneath the horses' hooves. Ennis weather-eyed, looked west for the heated cumulous that might come up on such a daybut the boneless blue was so deep, said Jack, that he might drown looking up. (Proulx, 1999:305)

Uma leitura atenta do excerto citado descobre uma paisagem figurada em Brokeback Mountain que remete para a vivência idílica na montanha e para o ensejo de concretizar uma experiência de semelhante rara beleza imaginada, *à posteriori*. No filme a câmara percorre o espaço, detendo-se na paisagem, aqui e além, em pormenores de relevo, contribuindo para idênticos sentires no espectador, deixando a evidência de uma adaptação conseguida.

Retomando o lugar do quarto de Jack, verifica-se que a adaptação, nesta situação concreta é bastante fiel na forma como apela à emoção do leitor/espectador. Os diálogos apresentam-se próximos e os pontos de vista confluem. No epílogo, Lee situa a ação na caravana onde Ennis vive, na imagem em plano fixo de Ennis abotoando uma das camisas, a de Jack, em plano aproximado, seguida por um plano de detalhe de um postal de Brokeback Mountain acariciado por um único dedo de Ennis e um juramento de fidelidade. Proulx investe num breve prolongamento deste cenário, informando o leitor do porvir dos sonhos de Ennis: "Around that time, Jack began to appear in his dreams, Jack as he had first seen him, curly-headed and smiling…" (*op.cit*.,317), fechando assim a narrativa.

A recorrente comparação entre as duas obras em análise coloca uma outra reflexão sobre a adaptação, que Bazin defende e Truffaut contesta, reconhecendo-se que a relação, o diálogo e a cumplicidade da Sétima Arte com as outras artes constituem uma evidência sem contestação. O dialogismo[160] que a intertextualidade[161] concebe, salientada pela transposição de características textuais, fenómeno que ocorre entre o texto literário e o texto fílmico, no caso específico deste estudo, que associa a palavra escrita à imagem em movimento, estabelecendo cumplicidades, pode ocasionar um fenómeno de adaptação, em consequência de diferentes leituras, num desejo de fidelidade que Stam aponta. O hipotexto, romance ou

[160] Conceito de Bakhtin
[161] Conceito de Júlia Kristeva e de Genette

conto original, que contém enorme variedade de informação, metamorfoseado, transforma-se no hipertexto cinematográfico, cuja fidelidade nunca é absoluta, atendendo à transformacionalidade que implica a adaptação, radicada numa nova criação de obra de arte.

Realçadas algumas especifidades inerentes ao fenómeno de adaptação, que consideramos pertinentes, retomamos, neste sentido, as narrativas em estudo para o confluir de uma opinião sobre a adaptação de Lee. Face ao exposto e sem pretensão de categorizar a adaptação de Lee nos parâmetros referidos no Capítulo I, consideramos que, da adaptação do realizador transcorre a constatação de uma transcodificação conseguida que remete, com alguma fidelidade, para a temática de Proulx.

Uma análise que perspetiva destacar a importância do papel do protagonista na revelação das questões que se prendem com o quotidiano familiar e as suas peoblemáticas, configura a pertinência de uma reflexão sobre o herói tradicional do filme *western*, uma vez que os autores das obras em análise situam as respetivas obras no Oeste americano e caracterizam o protagonista no âmbito de uma sobrevivência dependente da profissão de *cowboy*. O cenário tradicional, a cidade de madeira, o deserto, a viagem tradicional das manadas de gado bovino, os homens fortes e corajosos, a paisagem selvagem e austera, símbolos de uma realidade profunda que se consubstancia no mito do *western* e do *cowboy* estão se verifica, sendo substituído pela paisagem não inóspita, mas fulgurante da montanha e o herói não passa de um anti-herói tradicional reprimido e angustiado, cujos feitos gloriosos não se destacam. A divisão entre os bons e os maus não se pauta pelos defensores da ordem e da justiça contra os salteadores e os assassinos, mas pela liberdade que almejam e a repressão de que são vítimas; a tentação não é perpetrada por uma mulher, mas, por um homem que consciente de que o paraíso é apenas uma quimera. No antigo Oeste Americano, as mulheres eram raras, e sua proteção era uma necessidade, enquanto nas narrativas em análise são as mulheres que 'protegem' os amantes, que partilham com eles o quotidiano de uma vivência tradicional de família.

Na opinião de Bazin, "Ao carácter do herói corresponde um estilo de realização onde a transposição épica surge a partir da composição da imagem e em que a sua predilecção pelos vastos horizontes e os seus grandes planos de conjunto lembram sempre a confrontação do Homem com a Natureza." (Bazin 1992:240) Neste caso concreto, não se verifica qualquer transposição épica em que o homem se confronta com a natureza inóspita, mas uma cumplicidade entre o homem e a paisagem.

Ennis trai uma filosofia convencional de vida nos encontros com Jack e não assume o que ocorre, perante si próprio. Ennis é governado pelo medo da revelação da sua homossexualidade porém, não resiste aos encontros com o amante, rejeitando-se, neste reconhecimento, a coragem para enfrentar as contrariedades, fator de relevo na caracterização do herói tradicional.

Com esta abordagem, na obra literária, Proulx destrói o mito do *cowboy* viril americano, apresentando ao leitor o amor profundo, cobardemente vivido pelos dois jovens *cowboys*. A escritora entra na intimidade destes dois homens, mostra-a sem preconceitos e expõe ao leitor uma consciência coletiva preconceituosa e opressora e uma autoconsciência dividida (Ennis) entre o medo e o desejo que nega as evidências e a realidade e reprime, em consequência de uma educação ancorada no medo, os 'desvios' às normas de conduta socialmente aceites.

"Brokeback Mountain" é, também, um conto sobre a consciência, os seus apelos e implicações. O leitor acompanha as personagens, podendo conjeturar reações similares, em contextos socioculturais diferentes. Pode, ainda, avaliar da justeza do desfecho, ficar dividido entre o sofrimento do protagonista e as convenções sociais, refletir sobre o amor e a sexualidade. À semelhança de Lodge, em *Pensamentos Secretos*, a ideia fulcral deste conto "é que um estádio crucial do desenvolvimento humano normal é a aquisição de uma «teoria da mente». (Lodge, 2009:272) Proulx cria uma personagem complexa, o que a torna mais interessante.

Há neste conto uma reflexão sobre o amor que se sobrepõe a outros afetos positivos, à paixão intensa, porém vulnerável e passageira, o encontro com uma identidade negada pelo próprio, somente assumida perante a descoberta da grandeza do mesmo sentimento que o amante deixa expresso em duas camisas 'entrelaçadas', unidas para além do gesto, da distância e da morte física.

4.3.3.4 – A Paisagem, Refúgio e Espaço de Realização do Homem

Durante muitos anos as montanhas e os lagos protagonizam o refúgio para os encontros furtivos dos dois amantes. A paisagem de "Brokeback Mountain" acolhe, aceita e partilha, de forma pacífica a condição dos dois amantes. Ela é o refúgio, a ilha de *Robinson Crusoe* (1719), de Daniel Defoe, o sonho, o novo mundo livre e integrador, um símbolo da

condição humana. "(…) it suggests that place and earth have something to do with what it means to be human and that we should look outside ourselves to the earth we inhabit and the world we make of it to better understand who we are." (Backhaus, 2009:383)

A opinião de Backhaus, em *Symbolic Landscapes*, sobre a ilha que abraça Crusoe, destacada na citação anterior, adequa-se, em nossa opinião, a *Brokeback Mountain*/"Brokeback Mountain" no que respeita à paisagem que envolve Jack e Ennis, que, à semelhança das palavras de Backhaus, o mesmo transcorre da paisagem de Brokeback, na medida em que, neste caso concreto, a paisagem, em analogia com o que significa ser humano: iluminado, tolerante, cúmplice, macilento e triste, marginalizador, vingativo e punitivo, contrastes que a condição humana encerra. Os autores impelem-nos a refletir sobre a natureza pródiga, transparente e límpida, virgem e selvagem, sempre disponível para albergar e embalar, no seu seio, o ser humano, por mais imperfeito e contraditório que se apresente, ao contrário do homem intolerante e castigador. Os autores levam-nos a observar como o homem se destrói e procura aniquilar o seu semelhante numa clara oposição à natureza, à paisagem de "Brokeback Mountain"/*Brokeback Mountain* que recebe, de braços abertos, o ser humano sem o julgar ou recriminar, simplesmente integra-o, à semelhança da ilha que acolhe e protege Crusoe, assegurando-lhe a sobrevivência.

Em *Brokeback Mountain*/"Brokeback Mountain", as montanhas asseguram a sobrevivência do amor dos dois homens, não através de recursos alimentares, como em *Robinson Crusoe*, mas proporcionando a Jack e Ennis momentos de felicidade, sem punição. Através do filme e da obra literária, o espectador/leitor é convidado a refletir sobre o que realmente somos enquanto seres humanos, sobretudo pelo contraste entre a natureza que tudo pode, mas que abriga o ser humano, mais frágil perante ela, que, contudo, se atreve a maltratar outros seres, humanos como ele próprio. Através desta contradição flagrante, somos levados a pensar sobre quem realmente somos enquanto seres humanos, a repensar os erros cometidos, bem como a analisar os males que causamos a nós próprios e ao nosso semelhante.

Defoe detém-se numa ilha abençoada pela luxúria de uma natureza magnânima que tudo lhe fornece para que subsista, o mar que a rodeia isola o protagonista do convívio do mundo, da comunicação, dando-lhe, apenas como companhia, um canibal. O isolamento forçado de Crusoe, a que a situação geográfica o obriga, constitui a oportunidade dada ao protagonista para se valorizar pelo trabalho e para colaborar no processo civilizacional. Nas palavras de Mónica Meyer, em *Ser-Tão Natureza: A Natureza de Guimarães Rosa*, "O

romance de Defoe resgata o paraíso perdido e recapitula simbolicamente as etapas da civilização dentro de uma perspectiva prometeica". (Meyer, 2008:85) Em *Robinson Crusoe* tudo é domesticado, pois o protagonista decide 'civilizar' a ilha, tirá-la do caos selvagem. Defoe aposta numa abordagem antropocêntrica, utilitária em relação à natureza, indo ao encontro do pensamento da sua época (século XVIII), em que "O predomínio humano está na essência da visão *antropocêntrica e utilitária*." (*op.cit*.,86) A ilha constitui o símbolo da experiência dos homens, da sua necessidade de organização para sobreviver ao mundo moderno. A este conceito antropomórfico da natureza, deu lugar o conceito naturalista em que a natureza é analisada ao nível da ciência. A natureza é, por consequência, vista em diversos âmbitos que passam por conceitos religiosos como o cristão, em que a natureza é oferecida ao homem como espetáculo para ser contemplado, algo divino consagrado por Deus. Todavia, o belo e o feio antagonizam-se, aparecendo o feio diabolizado.

O uso de metáforas, na literatura, procura, com frequência, representar a organização social, os valores socioculturais, tal como defende Lévi-Strauss (1989) que assinala o facto da atribuição de nomes de flores às crianças encetar um processo figurado de humanização da natureza, ao atribuir-lhe qualidades e valores consentâneos com a visão sociocultural do grupo, verificando-se, em oposição, isto é, conferindo nomes de flores aos seres humanos, a revelação desses valores, estabelecendo entre ambos (homem e natureza) uma relação inseparável.

Importa salientar a evidência dessa relação mútua, inegável, do homem com a natureza na qual o ser humano é entendido como componente da natureza, e vice-versa, numa situação igualitária em que o divino pouco interfere. Os ciclos de vida de ambos entrelaçam-se e adquirem uma enorme intimidade, estabelecendo-se cumplicidades entre a natureza, o homem e a vida em comunidade, principalmente em grupos sociais isolados. Assim é o caso de *Robinson Crusoe* e de "Brokeback Mountain"/*Brokeback Mountain* pois, em ambos os casos, se verifica essa intimidade e cumplicidade. Em *Robinson Crusoe*, a ilha protege o protagonista, esconde-o dos canibais e nas obras em análise as florestas detêm o mesmo papel protetor, sendo o refúgio de Ennis e Jack. Parafraseando Meyer, nos grupos sociais de áreas não urbanas, a relação e a integração do homem com a natureza é um facto. O autor crescenta que "As tarefas e os rituais diários são regulados pelo ritmo biológico e cultural do corpo e da vida em comunidade, em consonância com o ritmo da natureza." (*op.cit*.,101)

Tanto Crusoe como Ennis realizam as suas tarefas com vista à sobrevivência, de modo isolado e, ambos estabelecem cumplicidades com o meio ambiente. No entanto, enquanto Crusoe procura domesticar a natureza, a ilha, e sobrepor-se-lhe, Ennis, refugia-se nela, evidenciando uma clara abolição de fronteiras entre o homem e a paisagem, pois ambos fazem parte de uma teia universal. Proulx evidencia, nesta obra, que a natureza pode oferecer ao homem o alcance da plenitude do ser, indo muito além do valor utilitário e consumista das coisas. Em "Brokeback Mountain", ao contrário de Defoe, em que Crusoe procura domar a natureza selvagem, Proulx opõe à ordem estabelecida e organizada com vista ao consumismo, a natureza selvagem do homem estreitando os laços do homem com a natureza, num total respeito pela sua magnificência.

Atualmente, apesar de uma enorme diversidade de meios de sobrevivência que a tecnologia facilita, torna-se, cada vez mais difícil manter os laços de intimidade com a natureza, porém há grupos sociais, etnias e povos que, ainda mantêm essa relação que privilegia o respeito pela natureza. A abordagem de Proulx denuncia uma observação atenta sobre esta questão da atualidade, sugerindo, embora de forma sub-reptícia, a necessidade de retomar a intimidade com a natureza. Ao valor de troca, utilitário que as coisas adquirem nos Estados Unidos, a autora opõe o ciclo de vida natural que a paisagem oferece, contrariando uma relação manipuladora do homem com a natureza e evocando a urgência de uma convivência social fraterna e solidária entre os seres humanos. À paisagem, à natureza é atribuído um papel mediador entre o homem e as regras sociais que se encontram fora da esfera do mundo natural, exibindo uma natureza respeitosa, humanizada e acolhedora na qual o preconceito não tem lugar. Proulx aproxima a natureza dos sentidos e das emoções e elege-a como espaço privilegiado da realização plena do ser humano, deixando expresso um reencantamento em relação ao universo natural. Deste modo, sugere uma crítica à separação entre o homem e a natureza, causada pela organização utilitária e consumista que a destrói.

Brokeback Mountain representa, também a montanha sagrada, símbolo de união do céu e da terra, espaço da elevação espiritual do homem e do desenvolvimento que se almeja alcançar depois de muito esforço. *Brokeback Mountain* simboliza a ascensão espiritual dos dois amantes ao estádio da inocência, de genuinidade, o espaço sagrado, de partilha da sua intimidade em estado puro.

O mar que isola Crusoe e o afasta dos homens é substituído pela água cristalina do rio de Epicuro, que corre livre, apesar das margens que o tolhem. O rio, a água constitui um

símbolo da relação que une os dois amantes, que, durante vinte anos, apesar das margens que os comprimem (a sociedade, os preconceitos e os medos, as tempestades interiores) mantêm viva a chama que os alimenta. As tempestades de *Robinson Crusoe* testam a sua capacidade de sobrevivência, a tempestade em *Brokeback Mountain* desencadeia a relação homossexual, abrindo as portas à realização do desejo.

Apesar da ação se desenrolar numa ilha, em *Robinson Crusoe*, e nas montanhas e florestas do Wyoming, em "Brokeback Mountain", em ambas as obras, a ideia de refúgio e proteção é comum. Todavia, na obra de Proulx, o refúgio está associado à fuga à realidade que não permite aos amantes a realização dos seus desejos sexuais de forma transparente em relação à sociedade.

Ennis e Jack procuram nas montanhas, parte da solução dos seus problemas de insatisfação e infelicidade, buscam momentos de tranquilidade e autenticidade, que a sociedade lhes nega. As montanhas representam um destino desejado como permanente, são a ilusão da felicidade duradoura, uma ilha do tesouro na qual a riqueza se encontra escondida por entre as ramadas densas das árvores, em clareiras junto às quais a água dos rios passa marulhando, mansa e apelativa, deixando aos presentes, Ennis e Jack, o sabor da contemplação, que acompanha a serenidade das suas vidas partilhadas em raros instantes de plenitude, o tesouro precioso, escondido de uma sociedade intolerante. Esta procura de isolamento, de um esconderijo onde, por algum tempo, encontram a solução para os seus problemas, lembra-nos a obra de Robert Louis Stevenson, intitulada *Treasure Island*, de 1884. A propósito deste romance, Richard Ambrosini, em *Robert Louis Stevenson: Writer of Boundaries*, vai ao encontro do nosso pensamento quando afirma que, "The Treasure Island is for the time being the goal, the desired destination, the solution to life's problems." (Ambrosini, 2006:341)

Nas florestas do Wyoming, no seu espaço paradisíaco, Ennis e Jack podem entregar-se a uma realização plena, fora dos olhares de uma sociedade recriminatória. Ancorar nas montanhas é como "(…) aportar na ilha (…) adentrar-se pelo espaço em que se pode entregar à plena realização do desejo sexual no ambiente e lidido das proibições da natureza moral." (Bulhões, 2003134)

A natureza, em "Brokeback Mountain", opera como imagem simbólica impulsionadora da manifestação dos sentidos, do desejo sexual, mesmo que afastado dos padrões da sexualidade moralmente aceitável. Dentro da natureza, os dois amantes procuram

a sua identidade negada ao extremo, até por si próprios. A tradição da literatura americana em retratar a relação do homem com a natureza remete para o transcendentalista Henry David Thoreau que, em *Walden*, "comporta tanto uma descrição lírica do ambiente selvagem (ou silvestre) como uma análise filosófica da condição humana."[162] Nesta obra, o autor procura solidificar a identificação do homem com a floresta natural, e invocar o regresso à vida simples em contacto com a natureza, num apelo à oposição da emergência de uma sociedade materialista/capitalista destruidora da paisagem natural e do homem. À semelhança da ilha de Robinson Crusoe, passando pela experiência única de Thoreau na floresta, teminando nas montanhas de Brokeback Mountain, torna-se pertinente realçar que os três autores concebem o homem como parte integrante da natureza e remetem o protagonista para um 'paraíso perdido' (Milton) ou em vias de se perder para se reencontrar.

Lembrando Rousseau, predecessor do romantismo, adepto do refúgio em ambiente natural, na solidão que retoma a paz interior e, portanto, defensor da relação do homem com a natureza, Proulx destaca a mesma convicção.

Há, ainda, nos dois intervenientes um sentimento de identificação com a paisagem que lhes proporciona a ilusão de um lar. A paisagem, na literatura e no cinema, abundante em significados, funciona como impulsionadora do processo civilizacional que encerra a mudança das mentalidades. A paisagem de Brokeback Mountain aceita e interioriza a diferença, concebendo a transformação.

A paisagem consubstanciada na montanha, no rio, na neve, na vegetação bruxuleante ou árida, na literatura e no cinema representa o ser humano no seu todo, também ele parte integrante da natureza, em que, a água, por exemplo, tal como na terra, na montanha é fundamental para a sobrevivência. Nas palavras de McMillin, em *The Meaning of Rivers: Flow and Reflection in American Literature*, "(…) water is essential for life, for being, it might have something to do with meaning as well." (McMillin, 2011:xii) De um outro modo, a água, os rios, os lagos que correm pelos campos, sussurrando, às montanhas, o significado da sua existência levam-nos a refletir sobre a nossa própria vida, ora tranquila, ora turbulenta, contudo, alimentando as margens e a essência da terra e da natureza e a sobrevivência do próprio ser humano. McMillin estabelece a relação do homem com a natureza, pela "fluidity

[162] Excerto da Introdução de *Walden ou aVida nos Bosques*, de Henry David Thoreau, tradução de Astrid Cabral, Lisboa: Antígona, 2009.

of meaning" (*op.cit*:xiii). Por seu turno, Denis Cosgrove, na obra *The Iconography of Landscape* reconhece na paisagem uma imagem cultural, quase imaterial. Para Cosgrove, "A landscape is a cultural image, a pictorial way of representing, structuring or symbolizing surroundings. (…) To understand a built landscape, (…) it is necessary to understand written and verbal representations of it."(Cosgrove, 2002:1)

A representação da paisagem na literatura ou no cinema está impregnada de significados de âmbito sociocultural; à semelhança do que constatamos em *Brokeback Mountain*/ "Brokeback Mountain". A representação da natureza na ficção literária e fílmica em análise conflui nos conceitos coniventes com uma harmonia do universo fragmentada em que o homem da atualidade não se revê como criação consubstanciada nos planos de Deus, mas abandonado por Ele. Susan Lorsch, em *Where Nature Ends: Literary Responses to the Designification of Landscape*, corrobora o nosso ponto de vista, firmando que: "(…) the harmony of the universe (…) breaks down. Humanity and nature no longer seem united through common creation (…). Losing its faith in God, humanity no longer sees the material universe as the readable book of nature." (Lorsch, 1983:16), razão pela qual Ennis procura na natureza a proteção que o grupo social lhe nega, em busca de um retorno à harmonia universal, desvelando um mundo em transformação. Tudo isto pelo facto de a mente construir uma relação do homem com a natureza ou o seu contrário. Nas palavras de Lorsch, "It is the human mind that forges these connections between landscape and humanity. (*op.cit*.,42) Nesta perspetiva a paisagem na literatura e no cinema constitui um discurso consequente e um reflexo das formas de pensar dos grupos sociais, das épocas e do pensamento que as norteia, à semelhança do pensamento de Susan Lorsch e também de Denis Cosgrove, a cuja citação recorremos: "Landscape constitutes a discourse through which identifiable social groups historically have framed themselves and their relations with both the land and with other human groups." (Cosgrove, 1998:xiv)

Na literatura e no cinema, da paisagem pode emanar uma representação ideológica e cultural, suportada numa abordagem estética, em que a paisagem é parte integrante de um todo universal em permanente transformação, particularmente evidente na atualidade, onde o ser humano também tem lugar. Barry Smart, em *Modern Conditions, Postmodern Controversies*, declara que, "Change constitutes an increasingly prominent aspect of modern life. (…) modern times are generally held to be changing times. Certainly the prospect of change now seems to be perpetually present, as both promise and threat." (Smart, 2006:1)

Na atualidade, constatamos que as transformações no mundo ocidental são uma constante, colhendo-nos de surpresa. Proulx e Lee espelham em "Brokeback Mountain"/*Brokeback Mountain*, tendo como suporte a paisagem plena de significado, questões pertinentes da pós-modernidade, como a individualidade e a identidade em oposição às estruturas sociais, sobretudo familiares tradicionais que a modernidade instituiu relegando o ser humano, indivíduo para um plano secundário. Concebendo a paisagem como refúgio espaço de realização do homem, Proulx e Lee clamam por um retorno à harmonia do universo de que o grupo social se afasta, perdendo-se uma relação essencial que consigna o equilíbrio individual na estabilidade universal. Através da representação da conflitualidade interior do protagonista e da ânsia de encontro de harmonia e felicidade que a sociedade lhe recusa, só encontradas na solidão com a natureza, o conto e o filme sugerem a conflitualidade de uma sociedade em transformação, apelando a um retorno às origens da harmonia universal.

Capítulo V – *Babel* - Uma História Intercontinental

A linguagem do cinema conhece
a mesma continuidade dialética
que a linguagem das palavras.
*(*Edgar Morin,
O Cinema ou o Homem Imaginário)

5.1 A Narrativa Fílmica de Alexandro Gonzalez Iñárritu

A inclusão desta obra fílmica no estudo em curso, em que o fenómeno de adaptação não se verifica, uma vez que não foi inspirada numa obra literária, mas foi concretizada a partir de um guião cinematográfico, prende-se com vários propósitos e conceitos dos quais sobressai a convicção, à semelhança das palavras de Morin citadas, de que as linguagens da literatura e do cinema concebem a mesma continuidade dialética, ou seja, a arte de refletir, de insinuar, de debater e de convencer ou de apelar. Numa outra perspetiva entendemos que o guião para cinema, enquanto discurso sustentado na palavra escrita encerra, à semelhança da obra literária, um ato criativo e estabelece cumplicidades com a obra cinematográfica evocando uma das características da adaptação no âmbito de uma intertextualidade que lhes assiste. Por fim, consideramos pertinente esta abordagem específica, uma vez que nos debruçamos sobre representações da família, nelas se incluindo questões relacionadas com a ausência e/ou a conflitualidade relacional, com problemáticas inerentes à identidade individual, sobretudo veiculadas pelo protagonista, numa ordem social/familiar em trânsito, aspetos que averiguamos estarem focados em *Babel*.

A obra cinematográfica mexicana e americana *Babel*[163], com a duração de 143 minutos, realizada por Alejandro González Iñárritu, com argumento/guião de Guillermo

[163] O sucesso do filme ficou a dever-se, em parte, a um grupo de atores, dos quais se destacam, Brad Pitt e Cate Blanchett, bem como Adriana Barraza, Rinco Kikuchi, Boubker Ait El Caid e, ainda, Said Tarchani. Este filme foi contemplado com vários prémios como o BAFTA a Gustavo Santaolalla, no Reino Unido, em 2007, no Festival de Cannes de 2006, em França, prémio para a melhor realização, sendo também vencedor dos prémios *François Chalais* e Grande Prémio Técnico (edição de Stephen Mirrione), tendo-lhe sido, ainda, atribuído o Globo de Ouro para o melhor filme do género dramático, nos Estados Unidos, em 2007.

Arriaga, no ano de 2006, encerra uma cadeia de acontecimentos decorrente de um acidente não premeditado. O incidente perpetrado por duas crianças marroquinas que experimentam uma espingarda *Winchester M70, 270 Rifle* emprestada pelo pai para sua defesa pessoal e do rebanho que guardam vai desencadear uma 'viagem' pelo mundo global, fixando-se em quatro países: Marrocos, Estados Unidos, México e Japão. Uma das crianças fere uma cidadã americana que, com o marido, percorre, em viagem de lazer, o interior de Marrocos, num autocarro de turismo. Este episódio converte-se numa quase tragédia, presumida como ato terrorista que, num eixo identificado no mistério de uma espingarda, expõe as vivências quotidianas e os problemas de quatro famílias. A suspeição resultante de um ato infantil impensado, desencadeia uma investigação que coloca o espectador perante a centralização no universo de uma família americana em redor do qual se desvelam três famílias estereótipo.

Com esta obra cinematográfica, Iñárritu encerra uma trilogia da morte iniciada pelo filme *Amores Perros*, em 2000, e continuada em *21 Grams*, em 2003. Nos três filmes do género dramático, o realizador cruza as trajetórias de personagens desconhecidas, evidenciando a fragilidade das suas opções, à semelhança da realidade do quotidiano dos cidadãos. Em *Amores Perros*, um trágico acidente de automóvel estabelece a relação entre três personagens que se debatem com a culpa e a perda, bem como com as difíceis realidades do quotidiano. O filme expressa as formas mais distintas e controversas de um sentimento forte que é o amor. De *Amores Perros* e *Babel* sobressai uma conexão suportada na ficção de histórias de vida interligadas por um acidente, onde predomina a busca de afetos.

Em *21 Grams*, o realizador retoma a temática do acidente que desencadeia uma relação entre personagens desconhecidas entre si que se cruzam e expõem as suas vidas no ecrã, patenteando problemas e segredos. À semelhança dos dois filmes referidos, em *Babel*, um acidente conduz à exposição de personagens que mostram ao espectador percursos individuais e familiares complexos. Em *Amores Perros*, *21 Grams* e *Babel*, o realizador apresenta cenários de conflito e de sofrimento, individuais e coletivos, ampliando, numa enorme verosimilhança com a realidade, uma verdade individual e familiar incontornável de crise, que assola o mundo contemporâneo.

O realizador Alejandro Iñárritu, parte integrante da história do cinema e da cultura mexicana, tem procurado transpor as fronteiras culturais do seu país de origem e transcendê-las, situando-se no cinema de arte internacional. A trilogia com que brinda o público preenche o cenário da cinematografia do princípio do século XXI e comprova a sua capacidade de

ficcionar, refletir e exibir as problemáticas da época atual. Nas palavras de Celestino Deleyto e María del Mar Azcona, em *Contemporary Film Directors - Alejandro González Iñárritu,* esta trilogia catapulta o princípio do século XXI para a tela. "Alejandro González Iñárritu's first three feature films have burst onto the scene of early-twenty-first-century cinema." (Deleyto, 2010:ix) Os dois autores acrescentam que os três filmes do realizador, "confirm the consistency of Iñárritu's filmic worldand his ability to connect with a contemporary *Weltschauung*." (*Ibidem*), afirmando que, "The Mexican filmaker has become one of the most powerful voices in the cinema of the new century on the basis of only three films." (*Ibidem)*

Babel proporciona ao espectador, através de uma representação do quotidiano, uma visão dos comportamentos de um casal americano de classe média alta, bem como insinua a atuação de um país hegemónico perante a suspeição e a desconfiança sustentadas nas pressões governamentais, acionando investigações e meios de salvamento, amplamente divulgados pela comunicação social. A televisão constitui o meio de comunicação visual mais visível no filme, sugerindo um forte impacto nos lares e nas mentes dos cidadãos do mundo global, contribuindo para moldar e orientar opiniões, formar juízos, prevenir embaraços, eventualmente causados por coações ou atuações menos adequadas ou dignas.

Apesar da controvérsia autoral gerada entre o realizador e o argumentista, Guillermo Arriaga, ficam claras as intenções de Iñárritu quanto ao epílogo que pretende, com as abordagens concretizadas em *Babel*, proporcionar ao espectador um panorama da crise individual e familiar ao nível global, perspetivar uma reflexão sobre as problemáticas evidenciadas, alertar para a necessidade dos afetos positivos genuínos, que restabelecem equilíbrios e garantem a sobrevivência individual, grupal e familiar.

Tendo colaborado no filme *11'09''01- September 11* (2002), o cineasta, expõe, de igual modo, nas suas obras os impactos dos acontecimentos do '11 de Setembro de 2001' Na opinião dos autores citados, "Iñárritu captures the darkness and dramatic absurdity of the event that launched twenty-first-century history but also had very painful indirect consequences for many people around the world." (*op.cit.,*xi), tal como acontece em *Babel*.

Iñárritu projeta, na obra cinematográfica em análise, as questões da globalização, mantendo uma independência que lhe é peculiar, ao narrar "transnational stories and feature caracters whose ambiguous mobility makes them representative of the twenty-first-century global phenomena." (*Ibidem*) O recurso a múltiplas histórias de vida, materializadas em narrativas paralelas, remetem o público para a atualidade e imprimem à arte fílmica uma nova

dimensão que encerra histórias, personagens, opiniões multifacetadas e plurais. Na opinião de Deleyto e Azcona, ainda referindo as três narrativas, verifica-se uma constante na "(…)multiplicity of stories, characters, and points of view but are also very different from one another. The complex and resounding narrative structures of these films go hand in hand with a formal sophistication." (*Ibidem*)

Importa realçar que, a manipulação do espaço e do tempo, em *Babel*, expressa a sociedade e a cultura que lhe subjaz, situadas num espaço global, num tempo presente, elegendo "specific strategies such as the wide angle, the bleach bypass, and editing in transitions." (*op.cit.*,xii), que endereçam o espectador para "the cultural relevance of the concept of the border, in its material and metaphoric dimensions" (*Ibidem*). Iñárritu encaminha, ainda o espectador para as questões da identidade individual já referidas.

Apesar do mérito deste filme, reconhecido por muitos críticos de cinema, outros, porém consideram que a narrativa cinematográfica em estudo provoca dispersão no espectador uma vez que o realizador lhe coloca, de forma paralela, diferentes situações familiares integradas em universos culturais diversos, conforme referem Joseph Schwartz, Donatella Landi, na coletânea *Attachment: New Directions in Psychotherapy and Relational Psychoanalysis*:

> *Babel* (…) has received wide recognition for its undeniable cinematic merits, together with an also widespread rejection by a number of critics for creating a narrative so multi-layered and ubiquitous that the audience finds itself often displaced, at a loss. (Schwartz, 2007:243).

A diversidade de opiniões sobre esta questão coloca-nos a necessidade de averiguação de uma dispersão causada pela constante deslocação para espaços físicos, socioculturais, familiares e individuais díspares, levando à conclusão de que esta opção configura a aspiração de projetar um mundo de diversidades assimétricas em que as desigualdades se desvelam gritantes, os cidadãos se confundem e desestruturam em consequência da ausência nefasta de comunicação e, portanto, na nossa perspetiva o objetivo foi conseguido, não dispersando o espectador, mas apelando a uma reflexão confluente sobre a ausência de união universal, sobre a condição confusa e desetruturante da atualidade. Temos, no entanto, consciência de

que outras opiniões se apresentam plausíveis, uma vez que a análise comporta um número infindável de probabilidades, não se esgotando numa única conjetura.

O espectador é colocado perante situações recorrentes de enorme angústia e sofrimento, tanto ao nível dos adultos, como em relação às crianças marroquinas e à jovem japonesa, Chieko, sugestionando uma enorme inquietação "(…) as if the amount of anxiety involved (…) was worthy of a warning about the tension that from the very beginning install itself in the viewer." (…) as you helplessly prepare for the worst, yet still are unable to give up hope. But this is not a horror film." (*Ibidem*). De facto, apesar da tensão recíproca (filme/espectador) que se instala desde o início da ação fílmica, não se atestam características do filme de terror em que o vilão é uma personagem em destaque que age consciente dos malefícios que protagoniza e o herói, em constante oposição, procura a sua destruição para reposição de equilíbrios emocionais, ou a ausência de um compromisso com a realidade, na obra cinematográfica, é uma constatação. Pelo contrário, este filme dramático, figura realidades verosímeis, 'vilão' e 'herói' confundem-se na vivência de angústias similares e a vilania apresenta-se dissimulada 'por motivos de segurança' (referência à atitude agressiva da polícia marroquina e americana na fronteira com o México).

Iñárritu expressa, neste filme, uma particular preocupação com as crianças, destacando situações de desigualdade, clamando pela emoção do espectador, promovendo, em simultâneo, uma reflexão sobre diferenças económicas e culturais gritantes, por vezes desestruturantes, em países como Marrocos e os Estados Unidos, entre a América e o México, entre os Estados Unidos e o Japão. Schwartz e Landi evidenciam as diferenças entre os universos marroquino e americano das crianças em destaque no filme em que, "Inequality and exploitation are explored in the Moroccan Children, precociously enlisted to contribute to the family's sustenance and contrasted with the relative security of the American kids who (…) have been virtually abandoned by their parents." (*op.cit.*,249) A estes microuniversos ficcionados acrescentamos a realidade infantil mexicana focada nas peripécias que antecedem a cerimónia de casamento, em que a relação com o espaço exterior desprotegida de preocupação dos adultos, situação, de igual modo observável na família marroquina, contrasta com as preocupações extremadas de segurança dos cidadãos americanos. Contudo, um outro contraste sobressai de uma observação mais atenta, materializando-se numa assimetria cultural representada na atribuição de funções parentais a serviçais, nas sociedades, ditas de

maior desenvolvimento, validado pela delegação de competências na ama das crianças americanas e no porteiro ao serviço do edifício habitado pela família japonesa.

A multiplicidade de vectores de observação decorrentes das realidades figuradas, catapulta para a universalização do sofrimento exposta pelas perdas do casal Jones, de Amelia, de Chieko, da família Adbullah, contrapondo aos momentos de felicidade e de liberdade, o medo e a angústia, causando emoções fortes e sentimentos de compaixão e de revolta.

Num outro âmbito, numa perspetiva de hegemonia americana, de aparente segurança e superioridade, o cineasta opõe a vulnerabilidade e a fragilidade de uma cultura de bem-estar sujeita às mesmas vicissitudes de outras culturas e *modus vivendi*. Numa dicotomia bem/mal, decorrente do pensamento de Platão, Sócrates e Aristóteles[164], à indiferença, à desconfiança e à intolerância, contrapõe-se a solidariedade, a entreajuda e a integração. Em Marrocos, "Nobody is protecting the children (…) from their boredom, their inexperience, their curiosity." (*op.cit*.,244). Susan confronta-se com a indiferença de Richard, protagonista da narrativa, perante a morte de Pat. "(…) she is angry and appears to blame her husband for the baby's death. He is evasive, defensive, unable to show any emotions apart from irritation with her for spoiling it all." (*Ibidem*), o que sugere cidadãos individualistas e indiferentes ao sofrimento do 'outro', ainda que no seio da família. A atitude de Richard precariza a relação conjugal, uma vez que os dois cônjuges se encontram em patamares emocionais diferentes, o que alvitra uma reflexão sobre a condição humana. Num outro grau de relação afetiva encontra-se a ama ilegal mexicana contratada pelo casal americano, sempre preocupada com as crianças americanas. Amelia "(…) cares for them with great love and devotion." (*Ibidem*), e, por momentos, regressa às origens, ao embalo do amor e da alegria de um povo que dialoga com a mudança e com as dificuldades e acolhe a diferença, reunindo as gerações para a celebração da constituição de mais uma família, "(…) preserving a sense of continuity with the rural past." (*op.cit*.,246), afirmando-se pela relação comunicativa, em destaque. No que se refere à família japonesa, em *Gender and the City*, Michael Shapiro evidencia a diversidade nipónica e seus efeitos, intencionalmente figurada, em que "Iñárritu provides additional insights into Tokyo's diversity and the effect of its absorption into info-structural age."

[164] Dicotomia corpo/alma.

(Shapiro, 2011:10) Na opinião do mesmo autor, o realizador critica as condições de vida no Japão, consequentes do avanço tecnológico, sustentáculo da economia do país, contrárias à relação comunicacional afetiva. Às condições de vida favoráveis dos Estados Unidos e do Japão, o realizador objeta problemas comunicacionais, solidão e sofrimento, contrapondo Marrocos e o México pelas angústias que advêm da injustiça e das precárias condições de vida e da influência da América. Apesar das condições adversas, porém, uma alegria espontânea decorre do ato comunicativo, o que é menos frequente nos países desenvolvidos, pejados de inquietações existenciais, de fossos comunicativos ou de indiferenças distanciadoras da felicidade. Em *Attachment: New Directions in Psychotherapy and Relational Psychoanalysis*, o autor refere que, em *Babel*, "The loss of common understanding, the confusion of languages, the scattering to the four corners of the Earth, is a show of power, and a humiliation of arrogance." (Schwartz, 2007:249). Iñárritu leva a uma reflexão sobre *Babel*, a torre da discórdia e da diferença, da arrogância e da humilhação, sobre a incomunicabilidade em tempos de redes globais de comunicação e informação e para a necessidade de repensar a existência humana suportada na diferença da língua, do poder, da riqueza, do género e da cultura. Este filme configura

> The human face explored in its endless uniqueness is ultimately the real protagonist here, and its beauty is not dependent on a perfect smile, skin quality, or youth. (…) the human face is restituted to its reality. (*op.cit.*,250)

Neste sentido, à semelhança de Schwartz, importa salientar que, "*Babel's* deep humanistic feel is not echoing some Renaissance or romantic idealization either: man (and woman) are not seen as a platonic microcosm, but as beings rooted on the Earth they inhabit, (…) exposed to fatal failure, loss, betrayal, loneliness." (*Ibidem*) *Babel* expõe a individualidade dos intervenientes em ação, a sua realidade subjetiva, de forma intimista. As personagens em evidência vivenciam experiências em microcosmos que se enquadram no mundo a que pertecem, em enorme verosimilhança com a vida quotidiana atual, no mundo global.

5.1.1 O *Script* – Um Suporte Escrito de Interação Verbal

Na era das tecnologias de informação e comunicação a ausência total da palavra, numa obra cinematográfica, não faria qualquer sentido, ultrapassadas que foram as limitações do 'cinema mudo'. O filme sonoro já percorreu uma longa carreira, destacando a importância do guião, suporte da interação verbal das personagens, assegurada pelos diálogos. Para além desta função, o guião assegura e orienta a sequência da ação fílmica, situa a ficção no espaço geográfico, no tempo da narrativa, no tempo histórico, facilita a recriação de espaços, de adereços, a construção da *mise-en-scène*. O guião assegura a harmonia, a coesão da construção/realização da obra cinematográfica. Enquanto na obra literária a palavra escrita detém a exclusividade na sua criação, na obra cinematográfica, um conjunto de ferramentas, mais diversificado, assegura a sua gestação, detendo o guião, suportado na palavra escrita, um papel determinante. O guião define as linhas orientadoras do processo e do percurso criativo fílmico, assegura a harmonia da criação, interfere em todos os passos que assistem à realização, desde a escolha de espaços, de adereços, de atores, falas, cenas, planos, enquadramentos, sequências, montagem. Interessa-nos ainda lembrar que o guião integra um determinado enredo, os diálogos entre as personagens, informação sobre os cenários, os ângulos de filmagem, os planos das personagens, os movimentos de câmara, entre outras orientações de caráter técnico, culminando num guião final que contém referências às emoções e aos conflitos de cada personagem. Ao guião subjaz o *Logos,* as palavras e o discurso que constituem a estrutura sua geral, o *Pathos*, que consubstancia o drama humano das personagens ou o(s) conflito(s) do quotidiano e o *Ethos* que contém o significado moral da história narrada cinematograficamente. O guião para cinema assemelha-se ao texto dramático pelo facto de terem ambos como objetivo a representação, a expressão das emoções das personagens em palco/cena, realçando-se, neste sentido a categorização de obra literária ao texto dramático, razão que não deve surpreender a escolha de um filme suportado apenas num guião cinematográfico para prosseguirmos a constatação da obra de arte enquanto representação do mundo, em geral e da família, em particular.

Segundo Doc Comparato, em *Da Criação ao Roteiro: Teoria e Prática,* "A **dramaturgia** começa com a história da humanidade. É uma das mais antigas expressões da

capacidade artística do ser humano. Arte de representar emoções por meio de personagens vivenciadas por atores." (Comparato, 2009:13)

Dramaturgo ou guionista e argumentista de cinema, na aceção de Comparato, são equivalentes, porém argumento e guião consubstanciam, por vezes, critérios diferentes, defendendo-se que o argumento não contempla todo o guião, mas somente o desenvolvimento da ideia que assiste à história a narrar. Situados nesta diferenciação, referir-nos-emos apenas ao guião, daqui em diante. Muitas das características do texto dramático encontram-se expressas no guião para cinema. À semelhança do texto dramático, a construção de um guião de cinema pressupõe várias etapas para contar uma história, utilizando a palavra "explícita" (*op.cit*.,17), para ser apropriada pelo ator, que a interpreta através da personagem que incarna. As fases da construção da história que passam pela ideia, pelo conflito, personagens, ação dramática, tempo dramático e unidade dramática, na aceção de Doc Comparato. O guionista difere do escritor porque não usa a palavra "implícita" (*Ibidem*). O guião, de controversa categorização de literatura, considerado, por vezes literatura, que se destina à produção de imagens e, portanto, entre o texto que materializa e a imagem estabelecem-se relações, cuja revelação remonta a Horácio que, na *Epístola de Pisões*, concebe a linguagem poética enquanto imagem. Portanto, em abordagens *a posteriori*, a literatura, impregnada de intermedialidade e intertextualidade desvela condições para a transcodificação. Neste sentido, o *script* adequa-se ao fenómeno de adaptação, porém de difícil fidelidade absoluta, em analogia com a obra literária, embora reconhecendo-se as diferenças entre o sistema sígnico verbal (texto) e não-verbal (imagem em movimento). O guião e a realização cinematográfica entrelaçam-se resultando num produto final que é a obra cinematográfica. No âmbito desta perspetiva, torna-se pertinente realçar a efemeridade do guião que deixa de ser importante ou imprescindível a partir do momento em que o filme se conclui. Todavia, não deixa de se instituir como suporte textual descritivo da obra fílmica, o que endereça para o conceito de *ekphrasis*, enquanto descrição que conduz a um exercício de reconstrução/recriação/reescrita que possibilita uma infinidade de opções subjetivas e portanto, de transposições intersemióticas, de adaptações.

Reconhecendo que a literatura, utilizando a escrita, permite receções polissémicas, por conseguinte, de variados significados, fenómeno que, no cinema, se prefigura em códigos e sistemas sígnicos originários da arte dramática, materializados em cenas e diálogos que alvitram a *performance* do ator, e, portanto, denunciam a necessidade de representação do ser

humano, somos levados a concluir que literatura e cinema se entrelaçam à semelhança do guião com a arte fílmica. A sequencialidade que a obra literária, o guião e o filme integram imprime-lhes uma similitude que se destrinça pela imaginação em construção progressiva subjetiva, na literatura, registando-se no cinema uma receção passiva imediata, não interventiva por parte do espectador em oposição ao leitor, numa proximidade com o teatro que tem como suporte um texto dramático que orienta as cenas e a *performance* em palco, em similitude com o guião para cinema, em que uma descrição sequencial orienta o realizador que a interpreta e materializa, de modo subjetivo, realizando o filme. Apesar de o ato narrativo que constatamos, encontrar na literatura, no guião e no cinema, o terreno propício para se instalar, coloca-se-nos a dúvida sobre a literariedade, ou não, do guião, que se manifesta pela efemeridade que sustenta.

O guião não se institui como romance, conto, texto dramático ou poesia, mas como suporte irrepetível da realização cinematográfica, cujo préstimo se materializa na imagem em movimento, que suprime à palavra uma subjetividade apelativa da divagação e da meditação, em oposição a uma estrutura promotora da ação, característica que o distingue. Embora do guião sobressaia um parentesco com o teatro, se assemelhe ao conto e ao romance pela sequencialidade e capacidade de manipulação da ficção, no *suspense* ou na sugestão, entre outros aspetos, em relação ao espaço e ao tempo averigua-se uma enorme diferença que se sustenta na probabilidade de suscitar ao leitor a imaginação de visualizações concretizáveis, constituindo-se como origem de um processo visual, na opinião de Doc Comparato. Por outro lado, Dan Brown e J. F. Rowling consideram que o texto narrativo (romance ou conto), hoje em dia pode apresentar características de guião, o que lhe atribui a categoria de literatura intersemiótica provável que concebe uma componente efabulativa. Numa intermealidade concetiva de imagens visuais conjeturadas, o guião aproxima-se do teatro, texto literário na categoria de texto dramático. Torna-se pertinente evidenciar o caráter homológico (aceção de Darwin) do guião que se reproduz com pequenas diferenças, em resultado da realização cinematográfica, o que, de novo estabelece uma analogia com o fenómeno de adaptação literária para cinema. Por fim, considerando que a arte cinematográfica, fundeada no guião, segundo Walter Benjamin, atinge um elevado grau de perfeição, pela abertura da "experiência

do insconsciente ótico"[165] e pelo "efeito de choque" (*Ibidem*) ocasionado no espectador, devido a alterações imprevistas e rápidas da imagem, em oposição à perceção veiculada pela tradição e enumeradas diferenças e semelhanças, opiniões e posições divergentes sobre a categorização do *script* enquanto literatura e, por conseguinte, obra de arte e, ainda considerados os prós e os contras, que uma aproximação à literatura é possível, razão pela qual incluímos, neste trabalho, um filme, suportado apenas no guião para cinema.

No seguimento de uma breve reflexão sobre o guião, devemos referir que, quando materializado, necessita, normalmente de um grupo de atores, profissionais que assegurem a concretização da descrição dos procedimentos destinados à realização cinematográfica, ao contrário de um romance ou de um conto que carecem de uma editora para dar a conhecer um registo sequenciado de um enredo, concretizado em palavras. Relembramos que um guião é criado com base nos princípios do texto dramático, contempla um tempo dramático que implica profundidade, no âmbito do conflito humano, colocando o espectador perante uma situação espaciotemporal, ao mesmo tempo que apresenta uma personagem com uma identidade particular emotiva e portadora de sentimentos que, não sendo o ser humano, é a sua ficção. Dramaturgos como Shakespeare, Molière ou Tchekhov, pela intemporalidade das suas obras, vieram, a influenciar guionistas e, por conseguinte, também a arte fílmica do século XX, o que veio realçar a importância das personagens, passando a averiguar-se sobre as mesmas, criando as condições para abordagens no campo do diálogo interior.

À semelhança de um romance ou de um conto, o guião constitui um ato criativo, cujo imaginário encerra o sonho e a fantasia, o diálogo interior e reflexivo do ser humano e as suas contradições, que traduz a observação, o 'olhar' do seu autor em relação ao mundo que o rodeia, bem como dos intervenientes no processo de construção de um produto que é o resultado de uma criação coletiva. Nas palavras de Doc Comparato, em, *Da Criação ao Roteiro*, o guião "(…) é a crisálida, o produto audiovisual a borboleta." (Comparato, 2009:23)

Definido como "a forma escrita de qualquer projeto audiovisual." (*op.cit*.,27), o guião encerra uma unidade dramática consubstanciada numa ideia, cujo conflito as personagens expressam, através da ação dramática, da representação, num tempo dramático. A imaginação de uma história por contar tem um ponto de partida, condensador dessa história, que se

---

[165] Gonçalves, Renata. "Walter Benjamin e a Importância do Cinema na Modernidade". Disponível em <http://www.ufsj.edu.br/portal-repositorio/File/existenciaearte/Edicoes/4_Edicao/renata_goncalves.pdf>. Consultado em 3 agosto 2014.

intitula *story lyne*, que contém o enredo, a intriga e as suas consequências. Segundo Doc Comparato, cinco etapas assistem à construção do guião: "ideia, conflito, personagens, tempo dramático e unidade dramática." (*op.cit.*,19) Ainda na obra, *Da Criação ao Roteiro: Teoria e Prática*, a construção do guião encerra uma estrutura que "(…) é construída com base em uma resultante composta pelas exigências do drama, somada à identidade das cenas e coroada pelo tempo dramático." (*Ibidem*) Todavia, sendo o guião uma escrita ficcional, não tem que ser verdadeiro, mas deve parecê-lo e, portanto, deve ser credível. Enquanto um romance ou um conto se destinam ao leitor, o guião não e exige uma maior concentração, uma vez que tem que passar pelo 'olhar' da câmara de filmar, pelo espaço cénico, pela representação dos atores, antes de se sujeitar ao 'olhar' do espectador.

O guião cinematográfico pode encerrar um drama, uma comédia, uma aventura, um crime, um melodrama. O guião de *Babel* confina os dramas individuais dos homens e das mulheres dos nossos dias, as paranoias e os medos coletivos do mundo atual, expressos por uma realização de enorme criatividade. O *Pathos* de *Babel* encerra os dramas humanos das diversas famílias ficcionadas no ecrã, expressando-os através das respetivas vivências quotidianas. O *Ethos* que lhe assiste concretiza uma mensagem de significado moral que se prende com as desigualdades, a falta de solidariedade, a desumanização e a solidão causadas pela incomunicabilidade que grassa no mundo atual.

A análise de um guião e de um filme deve consubstanciar, para além do que já foi referido, questões de referência sociocultural, política, económica, pontos de vista, exposição de visão crítica, razão pela qual, citamos Renate Brosch, em *Moving Images, Mobile Viewers: 20th Century Visuality* que, referenciando o filme *Babel*, objeto de análise nos próximos subcapítulos, evidencia essa diversidade de abordagens, afirmando que: *"Babel*'s geographical diversity of locations, with the many kinds of movements and transitions between them, calls for a filmic *mise-en-scène* that cannot but contend with spatial distance and cultural differences." (Brosch, 2009:104), razão que subjaz a uma escolha de análise que premeia uma dimensão multifaceta a ser observada.

Para além desta dimensão plural, que percorre lugares e expressa línguas diferenciadas, em que a música ou o silêncio adensam os dramas individuais das personagens, *Babel* estabelece com o espectador um ato comunicativo plural e heterogéneo que lhe coloca desafios de interpretação que procuraremos decifrar. Nas palavras de Brosch, que corroboramos, "(…) its communication relies not only on language voices, facial expressions,

physiognomies, gestures, dress and habitus, a semiotic heterogeneity challenges simple decoding and interpretation." (*Ibidem*). O guião de *Babel* encerra uma narrativa complexa que nos remete para uma reflexão sobre os acontecimentos e consequências do '11 de setembro de 2001', o ataque às *Twin Towers* de Nova Iorque. Brosch confirma o nosso ponto de vista, afirmando que *Babel* "(…) can be profitably read as an artistically challenging comment on a post-9/11world politics." (*Ibidem*) Borsch acrescenta, ainda um ponto de vista com o qual concordamos e que passamos a citar: *"Babel* serves a pertinent example of a transnational cinema that responds critically to issues of the nation state, postcoloniality and globalisation, albeit while under suspicion of being compromised by its economic complicity with Hollywood at large. (*op.cit*.,105). A abordagem sobre o *script* destina-se a salientar a importância do suporte escrito para a concretização da obra cinematográfica, numa perspetiva que não pode ser categorizada como adaptação, mas à qual assiste uma ideia original inspiradora, orientadora do realizador, à semelhança da função da obra literária adaptada para cinema.

5.1.2 Análise Fílmica – A Relação dos Contrastes

A análise que se propõe para este filme passa por diversas etapas que remetem para um ato criativo, para as diversas fases da conceptualização e realização cinematográfica, para questões de ordem narratológica, para a estética, a interpretação sociológica e histórica, porque o Cinema encerra, também um fenómeno histórico-sociológico, psicológico e simbólico. Temos consciência de que, à semelhança de Lucas, "Analisar um filme significa (…) desmontar suas diversas etapas de criação e fabricação: a escrita do roteiro, e decupagem técnica, a filmagem, a montagem, a mixagem." (Lucas, 1998:25), não podendo ignorar-se que uma obra cinemática está sob vários 'olhares', nomeadamente o do espectador, o seu imaginário criativo e de reconstrução. Nos Estados Unidos, esta ideia cedo se enraizou no pensamento dos conceptualistas americanos, segundo afirma Bordwell, na seguinte citação: "(…) a narrative film represents story events through the vision of an invisible or imaginary witness. The idea can be found circulating within American filmmaking fairly early." (Bordwell 1985:9). Os filmes americanos, principalmente de Hollywood, apontam com frequência para finais felizes, sem crises ou padecimentos, praticando, com frequência, a cinematografia de final aberto, permitindo ao espectador dar continuidade à história, por sua

conta e risco. A citação de Vogler que, a seguir, apresentamos vai ao encontro da opinião expressa, na medida em que sustenta que, "Hollywood films are often criticized for pat, fairy-tale endings in which all problems are solved and the cultural assumptions of the audience are left undisturbed. By contrast the open-ended approach views the world as an ambiguous, imperfect place." (Vogler, 1998:225).

Neste capítulo, para além da análise que nos propomos concretizar, acrescentamos algumas reflexões[166], aida não contempladas, tendo em vista a delineação de um fio condutor de análise de uma obra cinemática, complexa, como se apresenta *Babel.* Na continuidade de uma perspetiva de análise fílmica entendemos que passa, não só por uma reflexão sobre as abordagens escolhidas pelo realizador e os seus propósitos, mas implica, também, uma partilha com a teoria do cinema, uma reflexão sobre a Sétima Arte, uma informação sobre a sua estética e forma, constituindo um ato educativo, através de uma metodologia escolhida, iniciando-se, tradicionalmente, por uma abordagem informativa, seguindo-se uma outra, descritiva e analítica e uma terceira, que enumera e debate questionamentos decorrentes do trabalho prévio.

Na sequência das reflexões anteriores, apraz-nos encetar a análise fílmica que se propõe concretizar centrando-nos em três vetores: o papel do protagonista, a opção por uma abordagem suportada em contrastes e a evidência da ausência de diálogo inter-relacional entre personagens, cuja intriga um guião original norteia.

Iniciemos, portanto, o estudo deste filme conjeturando sobre o seu *story lyne* que pode resumir-se a um conflito que se desenrola a partir de um acontecimento inesperado: Susan Jones, uma americana em viagem de turismo com o marido, Richard Jones, é acidentalmente ferida com gravidade. Esta ocorrência desencadeia uma sucessão de acontecimentos, em quatro pontos do planeta, que põe a descoberto dramas individuais espalhados pelo mundo.

A partir desta ideia, as personagens, com destaque para o protagonista, sustentam a ação, são desenhadas com pormenor que, não esquecendo a importância do desenvolvimento do seu caráter, apresentam-se decorrentes do argumento e do guião que integram, à semelhança do tempo e do espaço em que as personagens se movem. Assim, constatamos que o protagonista, Richard, centra a ação e movimenta-se dentro dos parâmetros do cidadão

[166] Neste ponto do trabalho procuram acrescentar-se alguns conteúdos sobre análise fílmica que ou ainda não contemplados em fases anteriores desta tese, ou que se pretendem reforçados, tendo em vista a facilitar um melhor entendimento do filme *Babel*, em análise.

americano de classe média alta que enfrenta uma situação problemática, reacendendo os medos e a memória de acontecimentos não muito distantes, nos Estados Unidos, pelo que se desencadeia uma espécie de 'caça às bruxas'. Uma outra personagem, Amelia, mulher madura, afetiva e solitária, imigrante ilegal nos Estados Unidos, desempenha funções subalternas de ama. Quanto à personagem Chieko, uma jovem japonesa surda, de *upper class*, emerge numa conceção de desajustamento social e relacional, em conflito com o mundo, que carrega o peso de um evento dramático e traumático, na família. A representação de um agregado familiar marroquino, com características de ruralidade e baixo nível sociocultural e económico, vai desempenhar uma função destacada na narrativa fílmica, plasmada na humilhação.

A ação dramática do filme apresenta uma sequencialidade suportada em quadros/cenas alternadas situadas em espaços geográficos plurais e multilingues: Marrocos, Estados Unidos, México e Japão onde se fala, respetivamente, berbere e árabe, inglês, espanhol, francês e japonês. Estes quadros asseguram o contar da história, numa sequência lógica, pouco visível, no início do filme. A ação decorre sempre centrada em desenvolvimentos da situação criada pelo acidente, transpondo as fronteiras de Marrocos, onde se radica o centro da ação, para o México, para os Estados Unidos ou para o Japão, mas regressando sistematicamente ao ponto de partida. Entre 'viagens', pejadas de saídas e regressos velozes, o espectador é colocado perante os dramas individuais das personagens que protagonizam cada situação concreta, localizando a ação no mundo global dos nossos dias. A este delineamento da ação cinematográfica acrescem os recursos de manipulação do tempo e da transposição de distâncias, isto é, a ação inicia-se pelo fim do conflito e regressa ao início, retorna ao ponto de partida do tempo da história para contar ao espectador as sequências do desassossego de uma 'aventura' da qual transcorre uma rutura comunicacional, desvelando, em simultâneo outras situações problemáticas espalhadas pelo globo. Esta obra cinematográfica é constituída por "Cenas múltiplas em tela recortada" (*op.cit*.,157), em que, "Uma multiplicação de eventos sucede numa tela em diferentes quadros." (*Ibidem).*

De todo este conjunto sobressai uma unidade dramática desenhada no guião para o filme que resultou numa obra cinematográfica que procura evocar questões da atualidade, das quais sobressaem as dificuldades de comunicação na era das tecnologias de informação e comunicação, a necessidade de reconhecimento de uma identidade individual, as

desigualdades sociais, as influências e as subserviências entre poderes políticos, a indiferença e a intransigência.

Numa descrição pormenorizada, o guião de *Babel* instrui a realização, iniciando a narrativa da seguinte forma:

> EXT. YUSSEF AND AHMED'S HOUSE -- MORNING
> Day breaks. Hassan (50) arrives at a solitary house made of adobe, in the southern deserts of Morocco, carrying a satchel and a large bundle wrapped in cloth.
> He walks past a corral made out of branches, where several goats bleat, and knocks on the front door.[167]

A obra cinematográfica, que o guião origina, mostra ao espectador o deserto, através com imagens sugestivas, começando por lhe apresentar um espaço inóspito, acompanhado pelo som da brisa matinal do deserto e pelo ruído de passos de um caminhante árabe, em plano *close up* carregando um saco às costas, alheio às condições climatéricas desfavoráveis.

A imagem apresentada destaca um cenário árido e vazio que vai colocar o espectador perante o deserto comunicativo da atualidade, a solidão das caminhadas individuais, à semelhança do árabe que se move ouvindo os próprios passos. As imagens sugerem um vento quente, o que se infere em consequência de cores desmaiadas, translúcidas e trémulas que revelam os montes de areias do deserto, fustigados por um calor insistente. A escolha da paisagem do deserto pode sugerir ainda outros propósitos, como a busca da identidade interior, o encontro com a natureza, a procura da 'terra prometida', em simultâneo, opondo-se como espaço privilegiado para a tentação. Numa dualidade de contrários o deserto sugestiona, importa realçar, a condição humana contraditória e um espaço de oportunidade de reencontro, em última análise, o trilho do protagonista em forma de metáfora pode sugestionar a caminhada para uma aprendizagem suportada em vicissitudes cuja solução se almeja bem-sucedida.

---

[167] Arriaga, Guilhermo. "Babel". Disponível em: <http://www.dailyscript.com/scripts/Babel.pdf > Consultado em: 15 de fevereiro de 2014.

Iñárritu recoloca o ‘olhar’ para se fixar na venda de uma arma de fogo, que distingue, fazendo circular a ação em seu redor, atribuindo-lhe uma importância fulcral, clamando pela atenção do espectador, procurando envolvê-lo num questionamento sobre a razão de tal realce.

Um *close up* destaca uma espingarda nas mãos de uma criança a caminho da adolescência, que aguça o olhar e se coloca em posição de atirador, deixando o espectador suspenso e curioso. Neste episódio aparentemente anódino, bem como uma abordagem apostada nos contrários (Yussef em oposição ao irmão Ahmed, menos certeiro na pontaria). Numa junção por contraste (inocência/arma de fogo), revelando uma planificação do filme que o guião orienta, o realizador prenuncia o descortinar de uma trama que se vislumbra complexa e multifacetada, ancorada no desencadeamento da revelação de problemáticas de quatro famílias separadas por quatro países, línguas e culturas.

A advertência: “Make sure no one sees you with the rifle, hide it if you see someone approach you.” (*Ibidem*), cria uma estranheza, uma expectativa e uma vontade de observar atentamente o prosseguimento da história ainda em embrião.

Surge, nesta fase, a necessidade de estabelecer uma relação com o *script* a propósito do excerto citado, para concluir da averiguação de descrições de espaços e de ações, cumprida. A preferência do guionista materializada pelo realizador, na arma de fogo salda-se, como veremos no decorrer da análise, num factor intimidatório, desestabilizador e de desequilíbrio individual e coletivo, numa visão de violência global com relevante significado, tendo em vista impressionar o espectador e conduzi-lo a um questionamento sobre a causa desta opção.

O realizador demora-se, também no quotidiano da família marroquina, salientando Yussef que, num *close up*, sorri espreitando a irmã, expressando voyeurismos focados no prazer de observar e ser observado, evidenciando despertares, facto que interpretamos como uma metáfora ao exibicionismo próprio de uma transformação que desponta, numa alegoria ao prazer do despertar para a vida.

De uma ancoragem em quadros de pobreza, numa ‘viagem’ à velocidade de uma transição de plano, aportamos aos Estados Unidos confrontados com um cenário que contrasta com o anterior pela abundância visível no quotidiano de crianças americanas, identificando as assimetrias de caráter económico e cultural entre crianças de países diferentes, destaque

observado, de modo similar, em relação às crianças mexicanas, sendo estes aspetos veiculados em alternância contextual e espacial.

Num cenário tranquilo e confortável surge Amelia, ama de Debbie e de Mike, os dois filhos do casal americano, que recebe um telefonema que um plano médio curto desvenda. Em jeito de prelúdio, o realizador prepara o espectador para uma enunciação de caráter dramático, sustentada numa voz em *off* que relata um acontecimento de aparente tragédia. Uma voz *off* de Richard, emergindo de um telefone, assegura a comunicação, porém impessoalizando a individualidade e remetendo para uma crise que se avizinha. As meias frases de Amélia contextualizam, em parte, a mensagem: "Yes… yes sir… yes sir, Mrs. Rachel told me … I'm very sorry. How is Mrs. Susan? ... No sir, don´t worry…" (*Ibidem*), criando expectativa. A opção do recurso voz *off* encurta a distância, cria a ilusão de proximidade, transporta a notícia a uma enorme velocidade, mas, em simultâneo, distancia o ato comunicativo direto, criando um vazio, uma distância entre intervenientes, dificultando o contacto afetivo que a visão e o tato aproximam e solidificam. Esta cena prenuncia uma catadupa vertiginosa de acontecimentos, encurtada no tempo, condensando-o e adulterando a sua sequência lógica de passado/presente, atravessando oceanos e continentes, transcorrendo da narração uma visão particular do mundo atual: a do realizador.

Entretanto, uma porta mal iluminada, entre as paredes do quarto, enegrecidas pela escuridão da noite e uma voz de criança expressando medo, causam o desconforto próprio de um cenário de intranquilidade que vai para além do visível, augurando contornos de tragédia que um diálogo entre Debbie e Amelia denuncia: "'I'm scared that what happened to Pat is gonna happen to me.' Amelia. 'A ti no te va a passar eso…' Debbie. 'Pat died while she was sleeping.' Amelia. 'That only happens to some babies when they're really little.'" (*Ibidem*). A incidência em frases e palavras dúbias deste curto diálogo cria expectativa e interesse pelo que se segue na narrativa fílmica, deixando pairar uma fatalidade que deixa instalado um temor.

Os quadros aparentemente desconexos apresentados até esta fase da narrativa patenteiam uma intriga multifacetada, colocando o espectador perante uma diversidade de planos, ações e situações que desvelam a personagem Amelia.

Numa opção pela manipulação do tempo, o cenário retorna a Marrocos, a um tempo passado, para ilucidar sobre o motivo de uma viagem de lazer onde o casal Jones toma uma refeição sob toldos agitados pela brisa do deserto, num cenário em que sobressai uma toalha

avermelhada que permeia os tons pardos e esbranquiçados dos rostos e dos dos corpos vestidos informalmente e um toldo mais escurecido que protege as personagens do sol ardente do deserto. Os planos de conjunto, *close up* e detalhe sugerem o contraste do prazer de um veraneio ofuscado pelos semblantes carregados do casal Jones, que dialoga, sobretudo em *close up*, planos *over the shoulder* e *shot reverse shot*, planos que sugerem intimidade e confidência, sobre uma crise conjugal decorrente da morte prematura de Pat. Dentro do autocarro, um plano de detalhe, salienta uma aliança de compromisso matrimonial e duas mãos sobrepondo-se a mão feminina que toca, num afago, uma mão masculina que um punho de camisa identifica, sugerindo uma reconciliação, um apaziguamento procurado. O momento de intimidade subtil, em plano de detalhe é interrompido por um tiro que fere Susan no ombro, jorrando sangue que mancha a blusa da personagem. O sangue vermelho que contém em si o poder da reconciliação e da salvação pode, simbolizar também a inadmissibilidade da repressão, da violência ou da guerra, podendo, portanto, direcionar o espectador para vários sentidos ou congregar todos eles: para a possibilidade da reconciliação do casal, para o sofrimento de Susan e Richard para condução à salvação da sua relação, para o tratamento inaceitável dado às crianças marroquinas, para a atitude inadmissível das autoridades locais. Durante todo o filme o sangue entranha-se na ação, deixando o espectador perante o tormento e a salvação, a 'morte' e a vida, o perecer e o renascer, porque o sangue também simboliza vida e ressurreição, continuando a desvelar-se uma opção pelos contrastes.

Num mesmo sentido, entendemos ser possível interpretar a quebra de um sentimento de segurança resultante do incidente/acidente, causado inadvertidamente por Yussef, como uma alusão a uma ferida maior que a de Susan, patenteada nos atentados do '11 de Setembro' que fragmentaram a segurança de um país tido como inexpugnável, que um *flashback* pouco claro relembra, de modo fugaz, reacendendo a memória de acontecimentos recentes, nos Estados Unidos.

Numa 'deslocação' espaciocontextual, o espectador é 'transportado' para o Japão e, em plano de conjunto, visualizam-se jovens surdas que jogam *baskettball*, salientando Chieko que, em plano médio de conjunto, expressa mau humor e raiva. A *mise-en-scène* evidenciada por tons de azul e branco dos equipamentos das jovens, a luz que sobressai dos planos, e, em particular, as personagens, dão conta de um ambiente civilizacional economicamente promissor. Um *close up* de frente, do rosto de Chieko desvela um semblante carregado e agressivo, destacando a personagem feminina em diálogo com um adulto, evocando uma

conflitualidade. Esta forma de apresentação da personagem veiculada pelo decurso de uma ação quotidiana situa-a numa ambiência de integração que, aparentemente não distingue uma marginalização.

Note-se, porém que a personagem a desvenda sentida, na materialização de um comportamento pouco ortodoxo, demonstrando uma revolta contra o mundo, em diversos atos provocatórios e em expressões de clara animosidade como a que referimos: "They look at us like we're monsters." (…) "Now they're going to meet the real hairy monster." (*Ibidem*).

Após a apresentação do protagonista e das personagens de maior relevo, na narrativa, bem como da causa geradora do conflito, o realizador dá início à fase de desenvolvimento da *plot*, situando a ação, de novo, num cenário marroquino, palco central da ação, para revelar, em crescendo conflitual, um presumível 'ato terrorista' responsável pela 'morte' de uma cidadã americana, em Marrocos, facto imediatamente relacionado com os irmãos Abdullah desvendado por um *close up* dos respetivos rostos assustados, acrescentando à história narrada um fragmento que estabelece uma primeira ligação à espingarda destacada no início da ação.

De forma inesperada, a deslocação repentina para a fronteira dos Estados Unidos com o México, deixa suspensa a ação que se desenrolava anteriormente e introduz um novo fragmento que exibe um cenário diverso de travessia de fronteira de Amelia, Santiago, o sobrinho, e as crianças americanas, num intento plasmado na participação de uma festa de casamento. Neste contexto, importa realçar um plano de conjunto das crianças ao redor de Santiago do qual sobressai o rosto surpreendido de Mike patenteando uma estupefação acompanhada pelo terror expresso no olhar e na boca aberta de espanto, observando a morte de uma galinha, por estrangulamento. Na dimensão simbólica de arquétipo natural da mãe protetora, a galinha degolada pode ser entendida como prenúncio de um desfecho penoso de uma relação maternal de Amelia, vaticinando momentos problemáticos da narrativa.

Num outro sentido, a expressão facial de Mike revela estranheza pelos procedimentos de uma cultura que desconhece, sugestionando acontecimentos que se avizinham, para além da separação abrupta de Amélia repatriada sem contemplações, que se apresenta sediada nas palavras inocentes que profere, delas transcorrendo uma ideia incutida e pouco abonatória: "My mom told us Mexico is really dangerous." (*Ibidem*) Uma frase, sem aparente significado relevante, denuncia a conceção interiorizada e difundida de uma opinião pública americana depreciativa em relação a um país vizinho em situação económica debilitada e conflitualidade

social acentuada. A subtileza da abordagem de uma questão criticável, colocada nas palavras angelicais de uma criança, imprime ao conteúdo da mensagem um enorme significado. Iñárritu revela, através desta frase de autoria de Arriaga, um ponto de vista crítico negativo, bem como uma postura depreciativa e arrogante do cidadão comum americano difundida por adultos supostamente responsáveis.

Na linha de uma constatação da opção pela exibição da diferença económica, social, cultural e comportamental, convergindo sempre a ação no espaço marroquino ficcionado, um casebre escuro e sem comodidades, constitui um cenário emblemático de cooperação: uma mulher idosa recebe, ternamente, a cidadã americana ferida. Do guião cinematográfico sobressai uma descrição, em frases muito curtas, que sugestionam um cenário de rara beleza comunicacional: "The old woman just smiles. Susan makes a gesture of desperation. The grandmother leans over her, unfurls index finger and points at her heart. (In Arabic) Trust in God." (*Ibidem*). Transcodificadas para a imagem fílmica, as sugestões do guião corporizam um quarto escuro, sem mobília, o chão de terra batida e uma esteira serve de cama a Susan, num ambiente soturno que adensa a ação fílmica. Como que por oposição às palavras de Mike em relação aos mexicanos, o realizador focaliza a ação numa atitude de respeito e solidariedade de uma idosa marroquina para com a mulher americana, colocando o espectador perante duas posturas antinómicas em que o realizador patenteia o seu ponto de vista de acutilante observação de realidades socioculturais diversas: a americana, por um lado, e a mexicana e a marroquina, por outro. Tal atitude conduz o espectador para o contraste entre a solidariedade expressa pelo envolvimento cooperativo da população marroquina e a arrogância veiculada pelo protagonista, acercando-se, ainda, de forma subtil, da importância dos *media* enquanto agentes de transmissão de informação que, se adulterada ou incorreta, pode induzir a conflitos de dimensões pouco previsíveis.

A ferida de Susan cozida a sangue frio, visualizada em planos de detalhe, distingue-se evocativa da precariedade de vida dos cidadãos marroquinos, de novo em oposição às condições de vida americanas, sugerindo uma reflexão sobre as desigualdades figuradas, acentuadas pela visualização de um consultório dentário japonês qualificado.

Numa outra perspetiva, numa demonstração que aglutina o ocidente europeu à atitude americana, o espectador é levado a acompanhar os turistas europeus em debandada, numa atitude de claro abandono do casal americano. Esta etapa da narração evoca uma similitude de opinião europeia e americana reveladora do individualismo egocêntrico que praticam.

Uma narrativa longa, premiada com inúmeros detalhes reveladores de assimetrias económicas, socioculturais e comportamentais persegue o ecrã continuando a sobrepor a solidariedade à indiferença, evidenciando uma característica da Sétima Arte concretizada na alternância de cenários e ambiências socioculturais diversas, que a montagem unifica.

Na continuidade de uma busca fundamentadora das opções do realizador, depara-se-nos uma sequência quase vertiginosa de acontecimentos que estanca em planos de detalhe, identificando a agitação de Chieko pela escrita de mensagens de comunicação num bloco de notas, alvitrando um *climax* que se aproxima e cujo desfecho se modela num reencontro entre os Wataya, depois de esclarecido o mistério da origem da espingarda, que se destaca no início da narração fílmica, constituindo causa imediata que desencadeia a figuração de uma cadeia de problemáticas colocando, ao centro, a ação do protagonista.

Em contra luz, o espectador retoma a paisagem do deserto predestinadora de 'tempestade', sobressaindo a violência da polícia em busca dos autores do suposto atentado, da cena emergindo a imagem aturdida e amedrontada do jovem marroquino que renúncia publicamente a uma culpa atribuída: "I didn't shot anyone." (*Ibidem*), daqui surgindo um *climax* e um desfecho sediado na prisão do menor, destacando da cena referida, Yussef, num ato simbólico, destruindo a espingarda causadora de infortúnio e entregando-se, perante a estupefação do polícia, sugestionando a urgência da destruição das armas, causa de incompreensão, de morte e da miséria humana.

Nesta fase da narrativa, ensaia-se um outro *climax* ainda retardado por imagens em sequência, iniciadas por um plano de conjunto do qual sobressai uma pequena massa humana liderada pela noiva vestida de branco e grávida, envolta pela poeira, seguida de um plano médio curto de Santiago fumando, tendo como pano de fundo alguns convidados. Acrescentado um plano de conjunto de Amelia, revelador de um olhar de sedução mútua que conflui num *big close up* patenteando um beijo de entrega, pretende salientar a preocupação do realizador em desvelar ao espectador os vários componentes de uma festa de casamento tradicional, como a efemeridade envolta em poeira que oculta uma vivência de precariedade e incerteza. As bebidas tipicamente americanas e os tiros para o ar acrescentam a este cenário a bizarria de uma influência estrangeira, americana, que a imigração trouxe consigo. A festa de casamento aglutina diversos ingredientes, desde a exposição da condição económica e de ruralidade à fugacidade de momentos afetivos partilhados, que a imigração impede, pela exclusão do prazer que o quotidiano nega, razão da sua escolha.

Entretanto, o cair da noite vaticina adversidades alertando o espectador colocado perante a atitude de desconfiança da guarda fronteiriça, situação que culmina na fuga dos imigrantes ilegais, desencadeando-se um *climax* e um desfecho, respetivamente ancorados na perda das crianças americanas no deserto fronteiriço e o repatriamento de Amelia. Num cenário de profundo constrangimento o cineasta evoca as condições da imigração mexicana para os Estados Unidos, desvelando um 'olhar' atento e crítico a esta problemática.

Por fim, em Marrocos, uma ambulância é substituída por um helicóptero, talvez por razões de segurança de caráter político, preocupações a que Richard é indiferente, revelando uma única inquietação: a solução do seu problema pessoal, numa atitude egocêntrica coincidente com a prática do seu país de origem. A chegada do helicóptero direciona o espectador para o final da narrativa sustentada no regresso a casa, à segurança do 'lar' americano, num aparente estrelato que os jornalistas procuram difundir em notícia sensacionalista, sobressaindo deste fragmento a forma ruidosa com que, nos Estados Unidos, habitualmente se divulgam factos e acontecimentos. Dispensado o som, num ato evocativo da tranquilidade que regressa, apenas nos fixamos no movimento e na sequência da ação fílmica, para, em seguida, uma guitarra dedilhada, em ritmo acelerado, 'falar' de urgência. Num *climax*, em crescendo, em que os acontecimentos se precipitam em impetuosa sequência, percorrendo espaços, saltando 'muros', galgando a distância, num hiato temporal manipulado de cinco dias, a obra cinematográfica figura no ecrã, em apenas 143 minutos, o quotidiano alucinante da era global, em que a indiferença grassa, os perigos espreitam e as guerras propagam-se em nome da supremacia do poder.

Retomando a obra cinematográfica, procurando interpretar o regresso do casal Jones a casa, recompensa do sofrimento passado, evidenciamos o destaque do protagonista submetido a lições de aprendizagem de humildade, porquanto, a personagem retorna, renascida de uma relação perturbada, em que o sofrimento desencadeia o (re)despertar dos afetos positivos. Numa visão de Vogler que acompanha o nosso ponto de vista, o regresso do protagonista não é mais do que "(…) a moment of death and rebirth and both may depict consequences of surviving death (…) celebrating, sacred marriage (…) last chance to touch the emotions of the audience." (Vogler, 1998:225). Porém, interessa-nos também salientar o comportamento e atitudes de Richard em dissonância com a representação do herói tradicional, que contrariam o altruísmo que lhe deve assistir. Assinalamos que, ao protagonista foi dada a oportunidade de concretizar uma aprendizagem, de amadurecer como ser humano, porém o regresso não

comtempla uma partilha solidária, embora se vislumbre o reconhecimento pela abnegação do guia marroquino, expressado num abraço de despedida. Por conseguinte, salienta-se que, após as vicissitudes enfrentadas, "If a traveler doesn't bring back something to share, he is not a hero, he's a heel, selfish and unenlightened. He hasn't grown." (*op.cit*.,228), o que implica a constatação de um heroismo falhado, porquanto a aprendizagem de Richard apenas se entrevê em relação ao núcleo familiar que integra e que expressa procurar (re)unir através do amor, porque "love is (…) one of the most powerful and popular Elixirs. It can be a reward the hero doesn't win until after a final sacrifice." (*Ibidem*).

O sacrifício do protagonista apenas serve o núcleo familiar, o que constitui um passo em frente, mas não a vitória de toda a etapa, uma vez que a transformação da personagem se verifica apenas em relação ao microcosmo familiar, o que encaminha para as tradicionais posições isolacionistas de um país que as abandonou, em prol de intromissões para 'defesa da liberdade e da democracia'. Neste caso concreto, Iñárritu apresenta uma América da era global, afastada das origens, que se pautou pela descentralização do ego e expandiu valores e princípios humanitários e altruístas em que, "The hero's center has moved from the ego to the Self, and sometimes expands to include the group." (*Ibidem*), veiculando a perceção de que a propaganda sustentada no altruísmo não corresponde à ação. Sublinhe-se que, embora o protagonista reconheça erros cometidos em relação à família (pequeno grupo) acossada pela ausência do seu chefe, perante a tragédia da morte de um terceiro filho, e recue em relação a uma atitude egocêntrica, não atinge o estatuto de herói tradicional, não reagindo positivamente em relação ao seu semelhante, continuando indiferente aos constrangimentos exteriores ao seu circuito familiar, como se constata pela indiferença diante da expulsão de Amelia, sendo contratada, de imediato, uma outra ama. O protagonista não encabeça façanhas heroicas, não se desvela tolerante, nem altruísta, porém, movimenta-se, sem cessar, exigindo solucionar uma situação pontual e particular, veiculando o comportamento habitual do americano de classe média alta. Richard não se transcende, não altera a sua interioridade, os seus sentimentos, apenas se vislumbrando alguma humildade perante o altruísmo dos marroquinos que o auxiliam, conjeturando-se as presumíveis transformações da personagem apenas no seio da família. Como fica manifesto, em nossa opinião, esta personagem tipifica o pensamento e a atitude do seu país de origem, insensível às tragédias que causa em seu redor, preocupando-se somente com a sua família, numa alusão à 'família americana' com direito à segurança e ao bem-estar. "Sadder but wiser", como afirma Vogler, mas somente em relação

ao seu núcleo familiar, "not wiser" em relação ao mundo que o rodeia, na medida em que, "(…) he never sees the error (…). Even after enduring terrible ordeals, he slides back to the same behavior that got him in trouble in the first place. He is sadder but not wiser. This is another kind of circular closure." (*op.cit*.,229). Parece-nos, portanto evidente que o protagonista assegura a figuração da relação desigual de poder, enquanto elo de ligação com um mundo sob a influência de um poder maior, sustentado na revelação da superioridade dos meios tecnológicos, na atitude sobranceira e indiferente e na inculcação de valores sustentados no *american way of life*.

Importa ainda ressalvar que a atitude do protagonista, dos turistas e das autoridades americanas remete, no nosso ponto de vista, para as consequências dos acontecimentos trágicos do '11 de Setembro de 2001', que deixaram o país fragilizado, dando oportunidade ao governo de George W. Bush para exercer pressões e limitar liberdades, alvitrando o medo do terrorismo. Este presidente protagonizou uma investida feroz contra o mundo árabe, tanto a nível externo, como incentivando, internamente, um clima de medo e suspeição, plasmada no filme no comportamento de Richard, num microcosmo circunscrito a Marrocos, evocando a atitude da governação americana após o '11 de Setembro de 2001'.

O filme termina, para surpresa do espectador, com o protagonista no hospital, ao telefone, evocando o restabelecimento da comunicação. A voz *off* de Amelia recoloca, no tempo, a história contada, revelando a mestria de Iñárritu na manipulação passado e presente, narrando uma história passada que, num presente do tempo diegético, de modo sequencial de acontecimentos intercalados e ligados por uma arma de fogo, símbolo de poder e da morte, iludindo o espectador e o próprio tempo, intemporaliza o ato criativo e os valores e princípios da civilização ocidental.

Babel[168], sendo uma obra multifacetada, apresenta alguns finais felizes ao espectador patenteando o indício de diferentes relacionamentos, frutos de aprendizagens, como é o caso da jovem Chieko, Richard e Susan. Em simultâneo, situações devastadoras como a de Amélia

[168] À semelhança de *Babel*, *Children of a Lesser God* (1986), de Randa Haines *The Piano* (1993), de Jane Campion, *Lost in Translation* (2003), de Franscis Ford Coppola, *The Curious Case of Benjamin Button* (2008), de David Fincher evocam a evidência da incomunicabilidade nas últimas décadas, a incompreensão em relação à diferença seja ela cultural, de deficiência física ou económica. *Magnolia* (1999), de Paul Thomas Anderson, *Pursuit of Happiness* (2001), de Gabrielle Muccino, *City of God* (2002), de Fernando Meireles, *Born Equal*, (2006) ou de Dominic Savage colocam o espectador perante a busca da felicidade num mundo desigual, diante de vidas que se cruzam em situações de acaso, da pobreza e do racismo, numa similitude com o filme em análise.

e a família marroquina caída em desgraça, sugerem as relações humanas feitas de contrastes. Da colocação de problemáticas à esfera global, numa ancoragem em contrastes recorrentes e repentinos, emerge uma visão do mundo plasmada nos pressupostos enunciados, sobressaindo uma realização cinematográfica que destaca o ponto de vista de Iñárritu, sustentado na sua experiência de vida, como compete à obra cinematográfica que, numa visão de Frye, atribui ao protagonista, ao 'herói', se o classificássemos como tal, a dimensão do homem comum na labuta quotidiana para a sobrevivência e bem-estar, predicado do *american way of life*.

Iñárritu imprime, a esta obra, a sua visão do mundo e dos Estados Unidos, em particular, à semelhança de outros cineastas como D.W. Griffith, Eisenstein, Orson Welles ou Pasolini[169] que, em décadas anteriores, deixaram a sua visão da sociedade, da América e/ou do mundo. Num sentido idêntico, destacamos uma cadeia veloz de acontecimentos que acelera a ação, conduzindo-a ao *climax* e encaminhando-a para o desfecho. Os vários *climax*, que confluem no *climax* final, desvelam uma *multiplot* convergente na família americana, apontando para desfechos dramáticos que evocam, por contraste, causas de conflito e sofrimento humano, referenciando a força do preconceito em oposição aos afetos positivos, à solidariedade, ao respeito pela diferença, estabelecendo-se paralelismos com *Madame Doubtfire/Mrs. Doubtfire*, *Ordinary People* e "Brokeback Mountain"/*Brokeback Mountain*.

Numa ordem sequencial quadripartida, Iñárritu conta uma história, na qual se entrelaçam narrativas de famílias comuns, que habitam o nosso planeta conturbado, obrigando o espectador a deslocar, sistematicamente, o 'olhar' de um lugar, de uma atitude, de uma realidade figurada, para outra, remetendo-o para múltiplas reflexões, convidando-o a observar e a construir um ponto de vista sobre o que lhe é mostrado, a fim de formar a própria opinião, bem como observar o mundo global e interpretá-lo.

Não podemos deixar de evidenciar, ainda o recurso frequente ao *close up* e ao *big close up*, elevando as emoções, ao plano de conjunto, à panorâmica, o recurso à mudança

[169] Griffith focaliza-se numa visão dualista do mundo paralelamente dividido entre ricos e pobres, um ponto de vista também abordado em *Babel*; Eisenstein representa em microcosmos cinematográficos, a divisão causada pela tensão interna das contradições que volta a unificar-se, o que se afigura análogo na família Jones. À semelhança de Orson Welles, Iñárritu expõe o mundo em constante mutação. Pasolini apresenta os *outsiders* numa luta constante contra a sociedade. Nos seus filmes grassa a violência e a sexualidade expostas entre o belo e o feio da vida. De uma forma menos contundente, o realizador de *Babel* expõe Chieko, uma *outsider* lutando contra a sociedade, o mesmo acontecendo com o sobrinho de Amelia, Santiago, fugindo da guarda fronteiriça, cuja violência em relação aos imigrantes ilegais é um facto, o mesmo acontecendo com as autoridades marroquinas em relação às crianças.

frequente de plano e de cenários circunscritos a espaços geográficos distintos, ora aproximando o espectador de uma forma intimista e cúmplice da ação que se desenrola, ora imprimindo a sensação da distância planetária que a tecnologia e os *media* aproximam, deixando a marca da diferença cultural.

A macro paranoia coletiva do mundo ocidental está ali, no meio do deserto, num ambiente microcósmico, relembrando a urgência de voltar a acreditar no ser humano que se revela num ambiente inóspito e desfavorável, sugerindo que é possível ser solidário. Esta obra cinematográfica de cariz dramático, invoca os eternizados dramas das obras shakespeareanas permitindo imaginar "(…) how Shakespeare would have loved cinema!"[170]

Nesta etapa do trabalho, importa sublinhar que o caminho de análise escolhido não implica a constatação de uma evidência absoluta, decorrente da figuração de situações familiares e individuais plausíveis, mas de uma visão particular de espectador procurando a sua interpretação dos factos, sustentada, obviamente em estudos de teóricos e analistas diferenciados que detêm um papel importante na constatação das evidências por nós averiguadas, a que acrescentamos uma atenção particular em relação ao papel do protagonista.

5.1.2.1 A Arte e a Música na Obra Cinematográfica

Iñárritu não revela apenas um 'olhar' sobre a sociedade e o mundo, mas imprime à sua obra a dimensão da "criação humana, com objetivo simbólico, belo ou de representação de um conceito determinado." [171], enquadrando-se a obra cinemática em análise, em nossa opinião, na definição expressa por Stephen Davies, em *Definitions of Art*, que considera existirem múltiplas e diferenciadas definições de "piece of art". Segundo o autor, "To approach the piece as art, according to Tilghman, is to see how the piece can function as art." (Davies, 1991:43) Numa outra linha de pensamento, Berys Nigel Gaut e Dominic Mclver Lopes, em *The Routledge Companion to Aesthetics* atestam que: "(…) proceduralists hold that something becomes an art work only if it is made according to the appropriate process or formula, regardless of how well it serves the point of art." (Gaut, 2005:230). As evidências

[170] (Derek Jarman, *Dancing Ledge*)
[171] S.a. "Obra de Arte. Definição". Disponível em <http://www.suapesquisa.com/o_que_e/obra_de_arte.htm>. Consultado em 26 maio 2013.

referidas remetem para *Babel*, filme a que reconhecemos a dimensão de uma obra de arte, pelas características semelhantes às referidas.

Na década de 1960, foi dado um vasto contributo para a entendimento da arte, na área da filosofia, o mesmo acontecendo nos anos 1970, 1980, 1990 e na atualidade. Reflexões sobre a obra de arte, resultaram na constatação de transformações profundas no seu conceito e uma amplitude que a retira do 'museu' e a projeta para o mundo. Na opinião de Arthur Danto, em *Após o Fim da Arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História*, "Não há nenhuma limitação *a priori* de como as obras de arte devem parecer (…). Isso por si só deu por encerrada a agenda modernista, não sem antes provocar a destruição da instituição central do mundo da arte, (…) o museu de belas-artes." (Danto, 2006:19) A obra de arte saiu, por conseguinte, do museu, não estando mais confinada a um espaço que a emparedou e endeusou. *Babel* exibe as características de uma arte pluralista, não podendo ser apreendida numa só dimensão, constituindo um exemplo paradigmático de uma arte contemporânea da mesma natureza. A arte persiste em acompanhar os tempos e, por consequência, a definição de arte ou de obra de arte prossegue, de igual forma, a sua caminhada, transformando-se. Este filme constitui um exemplo desse percurso, revelando uma observação atenta do fluir dos tempos, centrando-se nas contradições do ser humano atual, proporcionando ao espectador uma visão do mundo contemporâneo à qual o cineasta imprime a beleza que suporta um imaginário identificável com realidades da vida quotidiana, o que permite que observe, avalie e recrie o que visualiza. A Sétima Arte tem como principal objetivo captar a atenção do espectador a quem se destina, pois, segundo Maurício Segall, em *Controvérsias e Dissonâncias*, "Não existe cinema sem público!" (Segall, 2001:212) Um público que 'olha', perscruta, ajuíza, impressiona-se e reconstrói o ato criativo do realizador. Em consequência desta capacidade de recriação que o cinema faculta, estabelece-se uma relação inseparável de absoluta dependência e cumplicidade entre espectador e obra fílmica, constatação que reiteramos no caso concreto da obra em estudo.

À semelhança de muitas outras obras cinematográficas, *Babel* deixa o espectador em alerta, ao mesmo tempo que lhe propicia a imaginação e a criação, colocando no ecrã os paradoxos do mundo atual, expondo às audiências os dois lados antinómicos da mente humana, conduzindo a ação para um desfecho veladamente conclusivo ou semiabrindo as portas de uma nova direção. O filme proporciona interpretações diferenciadas sobre a condição humana, sem, no entanto, perder de vista críticas a um poder hegemónico em

atuação, demonstrando que "O espaço da espectacularidade mediática é politicamente ambivalente." (Ramos, 2005:422) e pode conduzir a erros irreparáveis como o aprisionamento do adolescente/criança marroquino, numa crítica à manipulação da opinião pública que os *media* protagonizam e que podem causar danos irremediáveis, quer individual, quer coletivamente. Na revelação de uma preocupação com o público, Iñárritu contempla, nesta obra cinematográfica, os desejos dos espectadores, indo ao encontro de um augurado final de tranquilo mas, em simultâneo, representa situações menos felizes que se assemelham a realidades da época atual, em que os Estados Unidos agem em função de uma hegemonia que tem caracterizado a sua ação e a sua influência externas. O realizador apela a uma reflexão sobre a atualidade, denunciando as políticas hegemónicas de uma superpotência como os Estados Unidos, envolvendo os espectadores em problemáticas da globalização, levantando véus das desigualdades sociais, sacralizando a ausência de diálogo numa era de tecnologias de comunicação sem precedentes.

Contrariando uma tendência dos anos 1980, Iñárritu não coloca no ecrã heróis imperialistas como o *Capitão América*, o *Batman* ou outros semelhantes, que se tornaram ícones da ideologia propagandística americana, em décadas anteriores. Em sua substituição, investe na protagonização de um chefe de família representativo dos procedimentos de um país, os Estados Unidos, que deixa atrás de si um rasto de destruição, protegendo somente os seus.

Centrado em personagens integradas em estruturas familiares distintas, este filme, coloca-se no centro de uma polémica que aponta para o fim da família e vaticina a sua sobrevivência suportada nos afetos positivos, independentemente da sua estrutura. Na linha desta constatação, exemplificamos este facto com o retorno de Amelia ao filho que a conforta, com a retoma da relação filial concertada de Chieko, com o sacrífício de Yussef em prol do amor pelo irmão ferido, com o 'regresso' de Richard à família. Estes aspetos ligam-se a um ato de esperança e confiança no porvir, expressa pela comunicação inter-relacional que se volta a estabelecer.

Uma abordagem ancorada no mito de A *Torre de Babel* que desuniu os homens na ânsia de atingir os céus para ascender ao poder dos deuses e se desmorona em consequência da incomunicabilidade e do desentendimento entre os povos, remete o homem à sua dimensão finita. À semelhança dos dois aviões que investiram sobre a *Torres Gémeas*, em Nova Iorque, esta obra cinematográfica revela um mundo global de costas voltadas, quase incomunicável,

no qual os homens procuram construir uma *Torre* para chegar aos céus, ao poder, esquecendo-se, tal como na lenda da antiguidade, da sua dimensão humana, transitória e frágil. Pensamos que *Babel* encaminha para o mito da *Torre de Babel*, evocando a ausência de comunicação e o desejo de poder como fatores de destruição do homem.

O final multifacetado da história narrada, acompanhando o quotidiano de quatro grupos/famílias intervenientes, ao contrário do que seria suposto, não dispersa o espectador, transmite-lhe uma visão da globalização, na atualidade, contraria a visão de Vogler sobre diversos finais, expressa da seguinte forma: "(…) tends to frustrate the audience, dissipating the energy the writer has created. People want to know the story's definitely over so they can quickly get up and leave the theater or finish the book with a powerful charge of emotion." (*op.cit*.,229) Todavia, a mestria do realizador propicia emoções redobradas e um sentimento de esperança no futuro, pois cada uma das famílias ficcionadas pode assemelhar-se às famílias de cada espectador numa época de estruturas familiares plurais, diversificadas, disfuncionais e em crise, portanto um final plural, faz todo o sentido, podendo afirmar-se que Alejandro Iñárritu conclui, primorosamente, a obra cinematográfica, impregnando-a da intemporalidade que só os génios podem conseguir.

Importa ainda salientar a importância da banda sonora no despertar de sensações e emoções sentidas pelo espectador, podendo agudizar ou aligeirar a intensidade dramática das ações que se sucedem. *Babel* premeia o público com uma banda sonora diversificada, intensa ou pacificadora, festiva ou inquietante, aflita, perturbadora, alarmante, preocupante, que deixa no ar o *suspense*, o medo, a alegria, a angústia, a incerteza, sugerindo o nosso mundo ambíguo, de incertezas e de inseguranças que a transformação arrasta consigo.

Na banda sonora escolhida, verifica-se a preocupação de salientar e adensar as emoções e os sentimentos das personagens, que as palavras não exprimem, mas que os rostos e os gestos denunciam, do mesmo modo que nos situam no seio das diferentes culturas dos quatro países focalizados. De "*Tazarine*", de Gustavo Santaolalla, que nos leva a Marrocos, passando por "*Tu Me Acostunbrastes*", ou "*Jugo A La Vida*", de Las Tucanes De Tijuana, "*Mujer Hermosa*", de Los Incomparables, que nos transporta para o México, "*World Citizen - I Won't Be Disappointed*", de David Sylvian/Ryuichi Sakamoto "*Only Love Can Conquer Hate*", de Ryuichi Sakamoto, que nos remete para o Japão, "*Tazarine*", de Gustavo Santaolalla, culminando nos trinados de ininterruptos, de ritmo intenso, quase irrespiráveis, de

uma guitarra, realçamos o desempenho um papel de importância acrescida da banda sonora, que adiciona às imagens em movimento, a densidade da vida e dos sentires.

Recordando Aristóteles, somos levados a evocar o seu pensamento e a referir que a banda sonora, a música, nesta obra cinematográfica, através das diferentes melodias e ritmos que a integram, produz e facilita o sentir das emoções das personagens perante os factos que se vão desenrolando. José Pereira de Queiroz, em *A Música Compõe o Homem e o Homem Compõe a Música*, fala-nos das proporções da música que têm influência nas emoções do ser humano, bem como da importância da música no (re)estabelecimento da harmonia do homem com o universo, afirmando que, "(…) proporções presentes na música afetam o campo emocional humano, fazendo com que este vibre em consonância com os grandes modelos do universo. Isto é, faz o ser humano reencontrar a sensação da harmonia com o cosmos." (Queiroz, 2000:179)

Neste sentido, a relação do ser humano com a música manifesta-se de uma grandiosidade que abarca a realidade física, a mente e a moral. Em *Babel*, a banda sonora faculta ao espectador uma melhor perceção dos sentimentos e das emoções decorrentes de ações e situações vivenciadas pelas personagens e das reações aos estímulos por ela proporcionados, que se traduzem em sensações sentidas pelo próprio espectador. Essas sensações encerram aspetos socioculturais, individuais e identitários consequentes do sentir e da perceção individual que o espectador possui dos factos ou das evidências. Do mesmo modo, o espectador pode, através da música apropriar-se, mais eficazmente, das mensagens que o realizador pretende transmitir, quer seja em forma de críticas, advertências, alertas ou, simplesmente, pela constatação de realidades ficcionadas na obra cinematográfica. Segundo Queiróz, nós, espectadores, "(…) reagimos com um sentimento de posse a uma experiência material, configurando uma "emoção do nível físico"; reagimos com uma emoção crítica (…) diante de um conceito abstrato; reagimos emocionalmente (…) diante de uma aspiração." (*op.cit*.,181)

Este fenómeno de reação ao estímulo da música, não se verifica, somente na Sétima Arte, mas, também, ao nível de outras manifestações artísticas como as artes plásticas ou a arte dramática. Sabemos que determinados ritmos ou melodias são suscetíveis de facilitar a criação de arte, estabelecendo-se uma reciprocidade entre o estímulo (música – ritmo e melodia) e o ato criativo, do mesmo modo que uma ambiência enriquecida com o ritmo e a melodia musical desperta no observador da obra de arte, emoções e sentimentos que, sem a

música seriam, certamente, diversos. Segundo Maria de Lourdes Sekeff, em *Da Música, Seus Usos e Recursos,* encontramos música nas diferentes artes, mormente na arte fílmica, "Porque a música é expressão corporal, vocal, instrumental, coreográfica, plástica; é ato criativo repertoriado numa cultura e sustentado por uma rede de estímulos, emoções, pulsões (…) induz atividades gestuais e rítmicas, revolve energias e pulsões." (Sekeff, 2002:159), revelando uma forma singular de estar no mundo.

Ao analisarmos as relações que se estabelecem entre as diversas artes e o ser humano, verificamos existir entre todos, (homem e artes) uma interdependência e uma cumplicidade que nos permite acrescentar que o homem cria a arte, mas, por seu turno, a arte recria-se na mente do indivíduo, contribuindo para a sua evolução e desenvolvimento. Nesta perspetiva, a obra de arte, que é o filme *Babel*, criação dos seus autores, contribui para a recriação da arte que o espectador assegura. Através da música de *Babel*, Iñárritu ultrapassa a evidência dos factos, excede os limites de uma mensagem visual que está para além do visível porque, "música é arte da transgressão, do *passar além*, de exceder o limite imposto, um jogo de possibilidades ocultas de novas combinações." (*op.cit*.,160) Os matizes que o ritmo e a melodia propiciam sugerem, também, a paleta de cores dos pintores que, em pinceladas, na tela, a transformam num todo harmonioso. À semelhança das cores de uma tela, segundo Sekeff, "O conteúdo musical reflete "estados" ou matizes da sensação-sentimento-imagem mental presente nos humanos, assim como este conteúdo poderá vir a se refletir, isto é, influir na interioridade humana." (*op.cit*.,78)

Cumprindo uma outra função, a banda sonora de *Babel* facilita um maior impacto sensorial das cores pardas do deserto em contraste com as cores vivas e exuberantes do casamento mexicano, o vestido vermelho de Amelia, sangrando, enquanto os tons escuros e os azuis do Japão realçam a frieza e a insensibilidade para com a diferença, e os tons de verde seco lembram camuflados de guerra, os beges sujos, salpicados de sangue do casal Jones evocam a sua relação conjugal à beira da rutura. Os tons meio verde, meio cinza das roupagens dos aldeões, a escuridão do casebre, na aldeia marroquina, remetem-nos para uma cultura diferente, para o desconhecido de que se desconfia, para a insegurança e o medo dos turistas ocidentais e refletem emoções incertas, receios, recordando, ao espectador, as sensações negativas do mundo ocidental acossado pelos acontecimentos do '11 de Setembro', entre outros episódios nefastos da História contemporânea.

5.1.2.2 Representações da Família em Círculos Convergentes

O que une as quatro famílias em ação, uma arma causadora de infortúnio, está suportado num símbolo de poder (a arma) que, estranhamente atua contra outro símbolo de poder ainda maior: uma família de um país hegemónico detentor de enorme ascendência sobre países da sua esfera de influência. As fragilidades que de cada uma das famílias em destaque revela-se pela ausência de comunicação que oculta crises e causa conflitos. O que diferencia as famílias que consubstanciam esta obra cinematográfica encontra-se nas relações de poder, na situação económica de cada uma delas, nas inter-relações pessoais, nos costumes, na cultura, na ausência comunicacional. As famílias em destaque correspondem aos padrões da família nuclear, à exceção de duas, as famílias nipónica e mexicana, constituídas por núcleos monoparentais, respetivamente, filha e pai, mãe e filho. A família marroquina apresenta o núcleo familiar mais tradicional, constatação validada pela liderança indiscutível da figura parental, da transmissão de responsabilidade e poder assegurada na exclusividade de género masculino e na vincada subalternidade do género feminino. O núcleo familiar central, constituído por uma família americana de quatro elementos, de classe média alta, de estrutura nuclear tradicional, apresenta-se mais liberalizada, não sendo evidente uma supremacia acentuada do chefe de família, perfila-se colocada nos padrões da família atual, em situação concreta de crise e de transformação que aponta para as questões da pós-modernidade. Para Sousa,

> *A família moderna*, ou seja, a restrita família nuclear ou conjugal (…) permaneceu vigente até meados da década de 1960. Nesta época começam a ser descritas as *famílias pós-modernas*, as quais incorporam o questionamento da divisão e hierarquia do trabalho, os domínios e relações cristalizadas não só no relacionamento conjugal, mas também na busca de relações mais democráticas com os filhos. (Sousa, 2006:15)

Na linha de pensamento de Sousa e remetendo-nos ao Capítlo III deste estudo, torna-se relevante reforçar a transformação significativa do paradigma da família nuclear e tradicional que se vem operando desde a geração de 1960, nos Estados Unidos, em resultado da metamorfose do modelo económico, da sociedade e da cultura, com repercussões no

indivíduo e na relação interpessoal e grupal. Neste filme, encontramos exposta a família tradicional, confinada ao núcleo conjugal, confrontada com os tempos da pós-modernidade, em graus de transformação desconcidentes. A família Abdullah mantém os padrões da família tradicional, embora abalada por uma situação criada pelo acaso, que encerra, no nosso ponto de vista, um certo grau de inocência. O caos causado pela arma adquirida instala-se, desestruturando o equilíbrio familiar sem que alcance a verdadeira causa de um tratamento discriminatório e violento. A família mexicana infringe a norma apresentando uma noiva em adiantado estado de gravidez, Amelia submete-se à vontade de Santiago, constatando-se uma alteração das relações de poder, sendo suposto ser Amelia a impor as regras, apesar de subvertida a hegemonia masculina, denunciando vestígios de uma visão da era global, para além de se constatar uma alteração de género no que respeita o dever de sustento da família, transferido para Amelia, que imigra. No Japão, a relação de poder entre pai e filha fica exposta à revolta da Chieko, verificando-se uma faceta 'maternal', mais afetiva e inter-relacional no desempenho parental, apontando para uma mudança de regras no seio da família, enquadrando-se nos mesmos padrões de transmutação apontando para o rompimento parcial com a tradição.

Babel ficciona o caso de uma família americana, em que a entrega dos filhos ao cuidado de uma ama contraria os parâmetros de uma família nuclear tradicional da era moderna que atribuíu à mãe o papel de cuidar dos descendentes de menoridade, para se situar numa estrutura familiar pós-moderna em que a mulher se entrega aos deveres profissionais e, portanto, o cuidado dos filhos é relegado para terceiros. A família nuclear americana apresenta contornos de maior democraticidade e uma caracterização que aponta os tempos da atualidade como padrão. Esta afirmação remete, entre outros aspetos, para a delegação das responsabilidades parentais em Amelia, bem como a 'viagem' de fuga ao problema familiar existente. Em todas as famílias ficcionadas em *Babel*, encontramos, como acabamos de verificar, indícios de reações à ordem estabelecida, de desafios que indiciam mudança, o que se coaduna com o pensamento pós-modernista.

A situação enunciada apresenta alguns pontos de contacto com *Madame Doubtfire*/*Mrs. Doubtfire* pelo facto de Miranda agir em concomitância com o mesmo procedimento; a liderança do género feminino é clara em *Mrs. Doubtfire/Madame Doubtfire* e em *Babel*, imprindo, ao todo, uma evidência de transformação em trânsito. O perfil de uma crise familiar e/ou identitária evidencia-se como elemento importante de focalização da ação

que é ultrapassado pelos acontecimentos decorrentes do ferimento causado em Susan, pelo reconhecimento de inocência de Conrad, pela assunção do amor por Jack, pela consciencialização de Daniel.

Estabelecidas algumas convergências desta obra cinematográfica com as restantes obras analisadas, vamos debruçar-nos sobre as diversas situações familiares babelianas, apresentadas ao espectador de forma intercalada, proporcionando uma visão segmentada das famílias inseridas num todo que é o mundo global, no qual a notícia chega quase no momento em que ocorre e a história se regista e se projeta praticamente em tempo real. Apesar dos segmentos (núcleos familiares em ação) espalhados pelo planeta, a ação decorre em círculos convergentes, que retomam regularmente o *leitmotiv*, o acidente que uma espingarda provocou e que vai originar diversas 'viagens' pelo planeta, numa investigação para a descoberta da origem da arma, conduzindo, em simultâneo, o espectador ao percurso da espingarda e às diferenças vivenciais de quatro famílias diferenciadas económica, social e culturalmente. Esta abordagem endereça para a circularidade do planeta, para vidas quotidianas plausíveis na época atual, também orbiculares, sem alternativas visíveis de mudança, no entanto, buscando saídas. A narrativa, de contornos circulares, circunscreve a ação num tempo presente, passado, presente, que remete para a 'memória' de acontecimentos passados, mas recentes, através de *flashbacks*, salientando-se a evidência da manipulação do tempo, recurso próprio do cinema, que uma montagem sublime encadeou numa sequência de lógica atemporal. Para além de uma espingarda de origem enigmática, a comunicação social estabelece, entre as quatro famílias, uma relação de proximidade à distância, salientando as evidências da força da comunicação social, nomeadamente da televisão. Os jornais, a rádio e, sobretudo a televisão exercem um grande impacto na população. Com a projeção dos acontecimentos no teatro de guerra, dos tempos da Guerra do Vietname, a televisão atingiu um dos mais altos níveis de expansão e de audiências, mantendo a sua importância, nos dias de hoje. Adam Wells e Ernest A. Hakaman, em *Mass Media & Society*, esclarecem sobre a importância da televisão na modelação da opinião pública, na cena política americana, na citação que, a seguir, incluímos, exemplificando o impacto exercido sobre a opinião pública acerca de acontecimentos marcantes na História do país. Nas palavras do autor:

> Television was on the scene as the U.S. embassy fell in 1975. Television also witnessed the public disgrace of a once-popular president Richard Nixon; the Watergate hearings went on day after day it all. The war, the assassinations, the resignations: all were monitored by television (…) a power itself in shaping public opinion and political events. (Wells, 1997:18)

As declarações de Wells levam-nos a refletir sobre a importância da televisão, na era atual, uma vez que se constata que, a acontecimentos significativos da História recente dos Estados Unidos, é dada significativa cobertura pelos órgãos de comunicação social, sobretudo a televisão. O mundo assistiu incrédulo, praticamente em tempo real, ao desenrolar da tragédia que se abateu sobre os americanos, em '11 de Setembro de 2001', razão pela qual Iñárritu não deixa ao acaso a força e o impacto dos telejornais televisivos americanos, em que os jornalistas exploram os acontecimentos de forma a criar grandes impactos na população. O realizador mostra compreender uma sociedade enferma pela enorme dependência, quase paralisante, dos *media*, ao colocar um aparelho de televisão em casa de Abdullah, simulando acaso. Desta forma destaca um meio de informação privilegiado no estabelecimento de elos de ligação ao nível global. Na ação fílmica a televisão desempenha um papel de relevo, evidenciando a facilidade e a rapidez com que se transmite uma informação. As notícias difundidas pelos canais de televisão chegam rapidamente aos diversos pontos do planeta, que são privilegiados na ação, contribuindo para a descoberta da relação dos vários acontecimentos, aparentemente desconexos. Do mesmo modo contribui para que a sequência e a evolução dos acontecimentos relacionados com o acidente, chegue, em tempo útil, a cada um deles, ao mesmo tempo que define o eixo (a descoberta da origem da espingarda que originou o acidente) de ligação entre as várias histórias. Deste modo, patenteia a importância dos meios de comunicação na sociedade atual. A comunicação social, nomeadamente os telejornais televisivos, divulgam o incidente insinuando a possibilidade de um ato terrorista, catapultando a memória do espectador para outros acontecimentos, do passado recente, enquadrando a ação fílmica no tempo histórico que subjaz à sua realização. Seguem-se pressões dos Estados Unidos sobre o governo de Marrocos e desencadeia-se uma perseguição em que o proprietário da espingarda e a família marroquina são alvo de interrogatórios e de violência gratuita.

A família californiana, Jones, vivencia um momento de crise, causado pela morte inesperada de um terceiro filho, situação aventada durante um diálogo de Debbie com a ama mexicana, porém apenas explicitada numa fase avançada do enredo. Os sentimentos de culpa não são expressos, distanciando a sua relação, razão pela qual o casal Jones decide viajar com o intuito de reequilibrar as suas relações conjugais e afetivas. A fuga constitui um ato frequente das famílias em crise, que tem como objetivo o distanciamento do problema em vez de uma confrontação e tentativa de resolução. Os casais optam, com alguma frequência, por este tipo de 'terapias' conjugais com vista a reequilibrar a vida familiar. Volvendo ao filme *Ordinary People*, já analisado, verifica-se também esta prática, no relacionamento de Beth com Calvin, pressionando a concretização de uma viagem à Europa, objetivo não materializado que desencadeia a conflitualidade conjugal latente. Richard e Susan conseguem-no, não em resultado da viagem, mas como efeito das atribulações vivenciadas. A fuga à realidade parece ser uma forma recorrente de tentativa de resolução de problemas familiares, nos Estados Unidos destacando-se, de novo, a relação da obra com a época histórica e a prática da família tradicional americana. Na vila marroquina de Tazarine, a sudoeste de Erfoud, as ações da população pobre e carenciada veiculam uma enorme solidariedade, em oposição à atitude dos turistas dos diversos países ocidentais, nomeadamente europeus, egoístas e egocêntricos, apenas preocupados com a sua segurança pessoal e bem-estar. Este comportamento decorre dos preceitos da religião muçulmana que se revêm na solidariedade e no auxílio prestado a Susan, pensamento de Michel Reeber que observamos em *Religiões – Mais de 400 Termos, Conceitos e Ideias*, cujo excerto citamos:

> As principais obrigações tiradas, das leis divinas corânicas e do sistema consuetudinário do Profeta Maomé compreendem cinco pilares (dupla atestação da fé na unicidade de Deus e na missão profética de Maomé, as cinco preces cotidianas, a esmola canônica, o jejum do mês do ramadã, a peregrinação a Meca), as regras da pureza ritual, as práticas ligadas ao estabelecimento da justiça, da solidariedade e da paz. (Reeber, 2002:142)

Apesar de característica do pensamento muçulmano, a atitude solidária e empenhada dos habitantes locais, não garante a Richard a sobrevivência de Susan, pelo que diligencia pressionar a embaixada americana para garantir um transporte em ambulância, que acaba por se transformar num helicóptero, atestando nova evidência numa aposta de contrários, o que significa colocar em antonímia a tecnologia contra o subdesenvolvimento, numa perspetiva

que vemos como um encaminhamento para uma constatação e uma crítica à desumanização que a tecnologia provoca, valorizando a máquina em detrimento da emoção e do sentimento próprios do ser humano. Num outro sentido, afigura-se uma atribuição de valores suportados num conceito de superioridade tecnológica e sociocultural, ao protagonista, que se confronta com uma realidade que não controla, em ambiente adverso, que sugere uma metáfora crítica ao ’11 de Setembro’, que desvelaram a incapacidade tecnológica perante um desígnio sustentado numa motivação fundamentalista de destruição e morte, emergindo desta abordagem um alerta para a urgência de uma ponderação sobre o homem e a máquina e as causas reais do ataque às *Twin Towers*. Num outro campo de abordagem, designadamente através do regresso seguro a casa, o realizador coloca em evidência uma reposição da confiança do protagonista nas instituições e na relação conjugal, bem como na capacidade de sobrevivência do cidadão americano em situações de crise e catástrofe, conforme referido no Capítulo III, o que alvitra um povo crente na sua superioridade e nos valores da tradição. No entanto, a crise conjugal que desencadeou uma sequência de acontecimentos à escala global, propõe um novo paradigma familiar emergente, observável na atualidade, revelando a consciência autoral de um mundo em transformação, reiterando a validade de um conceito de arte cinematográfica como produto de uma visão do mundo.

Pertinente e adequado se torna retomar a nossa reflexão sobre a família americana que, embora imbuída de uma tradição de reminiscências puritanas, garante de sustentabilidade da sociedade americana, na opinião do pensamento conservador republicano, tem sido confrontada com profundas crises, deixando vulnerável cerca de um terço das estruturas familiares do país. Insinuando uma mudança progressiva das mentalidades, o realizador destaca a alteração dos papéis tradicionalmente atrituídos ao casal, uma aproximação na igualdade de género, uma maior ligação afetiva parental, colocando no protagonista o reconhecimento dessa necessidade. Sempre em convergência com a ação do protagonista, o cineasta revela um ‘olhar’ atento aos avanços e recuos da estrutura familiar, no seio da sociedade americana e fora dela, patenteando uma metamorfose com alguma consistência, apontando para a mudança dos tempos, cujas marcas do passado se fundem com as tendências da pós-modernidade.

As restantes três famílias vão sendo escalpelizadas, alternadamente, deixando presente similitudes e contrastes de vivências e acontecimentos que passamos a identificar. A situação da ama mexicana e da respetiva família, bem como a família monoparental japonesa e a

família marroquina, vão-se descobrindo, deixando o espectador ao corrente das situações específicas de cada uma delas, mas tendo como eixo o protagonista, chefe de família do casal americano e como fio de ligação a descoberta da verdade sobre o incidente/acidente.

De modo interpolado, o filme divulga Amelia confrontada com o dever e o prazer/felicidade e difunde, através da ação da personagem, uma longa tradição de emigração para os Estados Unidos, bem como uma sociedade cimentada na família nuclear tradicional de influência católica[172], razão que justifica a viagem de Amélia ao México. A personagem alude ao imigrante ilegal, robustecendo uma visão do mundo do cineasta.

A história de Chieko Wataya, surda profunda, a braços com o preconceito da sua condição de diferença, revela um comportamento rebelde, uma enorme frustração, uma relação familiar complexa, que perpassa alternada pelo ecrã, entre deslocações geográficas em tempo presente, que a manipulação do tempo permite no cinema, é exposta pela averiguação de um trauma causado pelo suicídio da figura materna, que desencadeia, a par da sua condição de deficiente auditiva, uma atitude provocatória, uma guerra contra o mundo, suportada numa carência afetiva que se anuncia em tentativas desesperadas de estabelecer relações sexuais indiferenciadas, ao mesmo tempo que envereda por caminhos de fuga marginais como o consumo de droga, numa busca desesperada de afeto, de um novo equilíbrio e de uma identidade. Por fim, Chieko reencontra a família afetiva na monoparentalidade surgida pela força dos acontecimentos trágicos, encetando um recomeço tranquilo com o pai. Esta abordagem de Iñárritu remete-nos, mais uma vez, para as transformações que a pós-modernidade encerra, veiculando a alternativa na família monoparental que contraria o núcleo familiar tradicional japonês, apontando para a irreversibilidade da mudança num país de fortes tradições familiares.[173] O realizador de *Babel* reforça o reconhecimento desta evidência indo

---

[172] Em consequência da colonização espanhola de quem herda valores, usos e costumes que, um pouco à semelhança do povo latino europeu, desvenda uma nostalgia pelas origens. Os Estados Unidos constituem o 'sonho' de prosperidade e bem-estar que projetam realizar através da emigração, com frequência ilegal como é o caso de Amelia, sugerindo as práticas de deslocação em busca de empregabilidade, da era atual. As profundas convicções religiosas dos mexicanos, evocam e necessidade de celebrar um ato que vai assegurar o sustentáculo da sociedade e do poder: o casamento destinado à constituição da família, bem como a relação comunicacional familiar.

[173] A estrutura familiar tradicional monogâmica e patriarcal japonesa concebia, o concubinato em situações de infertilidade da esposa legítima. Instituída a patriarcalidade, evidenciava-se, na família tradicional japonesa, o poder incontestável do chefe de família. A mulher/mãe desempenhava um papel submisso e subserviente e as filhas constituiam o escalão inferior da pirâmide familiar japonesa. A sociedade pautava-se pelos valores da família tradicional japonesa em que a obediência cega dos cidadãos aos superiores hierárquicos transformou o Japão num país de grande disciplina. Após a ocupação estrangeira, no final da Segunda Guerra Mundial, a

mais longe e realçando marcas da pós-modernidade nos comportamentos da família Wataya, protagonizando a ação e as evidências da mudança na vida quotidiana de Chieko, conforme pudemos já verificar, reforçando a sua visão do mundo.

No ecrã, a família marroquina[174] expõe um dia a dia de pobreza extrema e princípios conservadores, verificando-se, no caso concreto de *Babel*, a opção pelo ambiente rural, propício à revelação da sua cultura[175]. As suas vidas quotidianas estão, habitualmente centradas na religião. "Daily life is (…) the field on which we live a God-conscious life. (…) The main responsibility of the Muslim is to the Creator." (Cornell, 2007:2e5) No entanto, na obra em análise, a centralidade verifica-se na luta pela sobrevivência não sendo evidenciados os preceitos religiosos. Porém, destacam-se alguns pressupostos de natureza relacional e de poder, nomeadamente a subalternidade do género feminino, visível na ausência de diálogo, interessando, ainda destacar que um aparelho de televisão no casebre prenuncia alterações à vida tradicional.

Uma abordagem, de forma sucinta, das realidades sociais e familiares dos países focalizados no filme *Bab*el[176] justifica-se pelo facto destas temáticas não constituírem aspetos fulcrais desta tese que se direciona, sobretudo, para as questões da relação familiar. Todavia, as realidades referenciadas constituem parcelas importantes que estabelecem uma relação interligada por factos e acontecimentos que apresentam uma visão do mundo global

---

influência dos hábitos e costumes, da cultura e das ideias ocidentais repercutir-se-ia no país, transformando-o numa nação menos tradicional e mais ocidentalizada que, embora mantendo traços da sua ancestral tradição familiar, viria, de forma progressiva, a adotar a estrutura da família nuclear no seio da sociedade japonesa, tão ao gosto dos americanos.

[174] Em Marrocos, a família institui-se como centro da vida social, sendo habitualmente constituída por pais, filhos casados e solteiros com os respetivos filhos e mulheres. As vivências quotidianas dos homens e das mulheres marroquinas acontecem totalmente separadas. Dependendo das tribos, a liberdade da mulher é variável. Todavia, à mulher está destinado o trabalho doméstico, embora, na atualidade muitas mulheres estejam autorizadas a exercer uma profissão, fora de casa. Os casamentos, tradicionalmente negociados pelas famílias, implicavam um dote em favor da família da noiva. Nos dias de hoje verifica-se uma diluição progressiva desta tradição, dando lugar ao casamento por escolha dos cônjuges. Os marroquinos seguem o calendário muçulmano e cumprem as regras do Ramadão impostas pela religião muçulmana. Apesar dos efeitos sentidos pela colonização francesa e espanhola e de uma boa relação diplomática com os Estados Unidos, Marrocos mantém, no que respeita a estrutura familiar, as suas tradições. Nas famílias muçulmanas verifica-se uma subalternização da mulher em relação ao marido.

[175] O ambiente citadino, em maior e mais próximo contacto com o exterior e, portanto sujeito a maiores influências, mais impessoalizado, por conseguinte, mais indiferente, não seria, em nossa opinião, a melhor das opções, uma vez que Iñárritu investe num contraste de indiferença/solidariedade mais evidente nesta preferência.

[176] Considerou-se oportuno situar, para além do universo social e familiar americano, o México, Marrocos e o Japão em termos de cultura familiar, uma vez que estes países constituem a preferência do realizador para apresentar um panorama global da estrutura familiar em crise, tendo como centro da ação a família nuclear americana e a influência dos Estados Unidos sobre outras culturas.

contemporâneo, sobretudo no domínio da crise familiar e das questões afetivas que se investigam neste trabalho.

De matizes variados, *Babel* proporciona ao espectador 'viajar' alternadamente, de Marrocos para os Estados Unidos, dos Estados Unidos para o México, de Marrocos para o Japão, situando a ação fílmica num pequeníssimo hiato temporal, mas num espaço à escala do planeta que perspetiva um mundo global de vivências simultâneas e problemáticas similares. *Babel* surpreende pela visualização de espaços identificativos dos respetivos países, passando pela verosimilhança das diferentes realidades socioculturais, reforçadas por uma banda sonora diversificada.

Babel deixa ao espectador a possibilidade de interiorizar e refletir sobre o mundo global atual, mas também lhe proporciona uma visão da família, nas famílias em crise que se apresentam neste filme. *Babel* constitui um documento facilitador de uma análise da crise da família, no início do século XXI, bem como evidencia e alerta para o papel e a responsabilidade dos Estados Unidos na crise da família, no seio da sociedade americana e além-fronteiras. Deste filme transcorre o facto de os Estados Unidos se movimentarem, internamente ao redor da crise da família e externamente em torno de interesses hegemónicos, no intuito de colocarem o mundo ao seu serviço em consequência de um acidente com uma cidadã americana que desencadeou uma paranoia de suspeição à escala global. O filme expõe a indiferença absoluta das autoridades e dos cidadãos americanos perante a perturbação ocasional e inconsciente de crianças e adultos estrangeiros inocentes, causada ao casal americano, que nada entendem das políticas dos governos e dos seus interesses adjacentes. A atitude egocêntrica de Richard, sugere uma sociedade de semelhantes atitudes, um país em permanente situação de pânico que, mais alarmado pelos *media*, necessita ser tranquilizado, mesmo que isso implique o sacrifício de inocentes.

Uma América frágil, desorientada, atormentada e insegura é sugerida no ecrã deixando ao espectador a possibilidade interpretar um tempo instável em mudança em paradigma. Kirkpatrick Sale, em "Entropia Imperial - O Colapso do Império Americano", vai mais longe e anuncia a queda do império americano, que "(…) provocará não só o colapso do império global mas alterará drasticamente a própria nação na sua frente interna."[177], questão alvo da

[177] Sale, Kirkpatrick. "Entropia Imperial - O Colapso do Império Americano". Disponível em: <http://trintadefevereiro.planetaclix.pt/biblioteca/entropiaimperial.html>. Consultado em: 29 Novembro 2011.

reflexão de teóricos como Malcolm Syvers, em *Os Estados Unidos entre o Domínio e o Declínio*[178], cuja referência nos remete para o Capítulo III deste trabalho em que refletimos sobre as políticas veiculadas pelos presidentes da ala mais conservadora americana como foi o caso dos Presidentes Ronald Reagan e George W. Bush. A História dos impérios desvenda uma repetida regularidade suportada em três fases de um período imperial que integra tempos de ascensão, de grandeza e de queda. Iñárritu parece insinuar alguma desorientação indiciadora de crise.

Através de uma circularidade de ação convergente, protagonizada por um cidadão americano, ao espectador é perspetivada uma reflexão sobre as crises internas, sobretudo consubstanciadas na desestruturação da família nuclear e tradicional americana, a par de um desnorteamento sugestivo do estado de uma nação confrontada com a 'invasão' de fronteiras de segurança interna consideradas sólidas.

A par destas evidências, Iñárritu revela uma problemática suportada na marginalização camuflada da diferença, através da inquietação, da revolta e da reação provocatória de Chieko, desamparada pela perda de segurança de uma relação, supostamente umbilical e uterina com a mãe que a protege e cuja morte a lança, desabrigada, para o mundo. Este aparente detalhe da narrativa fílmica liga-se, numa outra perspetiva, à marginalização em relação à imigração americana e à marginalização desrespeitosa dos cidadãos marroquinos em ação.

Apesar da abordagem de questões relacionadas com a imigração, o medo, a insegurança, a intolerância, o ostracismo, os conflitos interiores no seio das famílias em ação, a crise da instituição familiar é central e privilegiada. Em círculos que confluem na família americana, Iñárritu apresenta, ao espectador, representações de famílias que se confrontam entre a tradição e os novos tempos de grandes transformações económicas, socioculturais, políticas e ideológicas. De acordo com Fernando Dacosta, na revista intitulada "Tempo Livre", do filme decorre a revelação da natureza humana, e de uma realidade nacional e internacional,

[178] Consultar Sylvers, Malcolm. *Os Estados Unidos entre o Domínio e o Declínio*. Porto: Campo das Letras, 2003.

(…) um rio subterrâneo a correr nas entrelinhas das imagens, das elipses, das ligações secretas, dos desencontros/encontros. Há uma espécie de sublime (outro?) por trás deste filme que empolga, que desconcerta - porque sugerido e não mostrado, intuído e não revelado.[179]

5.1.2.3 Ficções de Crises e de Mudanças no Mundo Atual

As tensões, os desencontros e os encontros referidos por Dacosta, vão-se insinuando, permitindo ao espectador intuir sobre as crises e transmutações sociais e familiares da atualidade, sobretudo nos países focados neste filme. As famílias representadas assemelham-se a famílias da atualidade, refletindo as suas problemáticas, anseios, angústias, medos, inseguranças, crises e desestruturações, razão pela qual se podem considerar famílias padronizadas. Esta categorização deve-se ao facto de representarem problemáticas facilmente identificáveis com situações das famílias atuais, os seus quotidianos, as suas interrogações, as suas insatisfações, a sua busca de identidade individual e grupal, a procura do amor e dos afetos.

Importa identificar que o realizador parte do particular (situações individuais no seio de quatro núcleos familiares, sobretudo delineadas nos protagonistas), que 'desenha', preenche de pormenores subtis que sugerem e fazem intuir sem, no entanto, revelar abertamente ou expor completamente as crises e as suas causas, os duelos interiores, as inquietações, as demandas, as encruzilhadas, as saídas. As famílias em destaque pugnam por assegurar a sobrevivência e o bem-estar dos seus membros, de formas diferenciadas, usando a criatividade, a inteligência e uma enorme capacidade de adaptação.

Na família americana fica exposta a probabilidade de uma separação, em que a ambiência é facilitadora de um diálogo ansiado, que se inicia. O desvelo incansável de Richard revelado pelos esforços desenvolvidos para assegurar a sobrevivência de Susan, remetem para a consciencialização da sustentabilidade de uma relação conjugal abalada por circunstâncias diversas. A preocupação constante de Richard em relação ao bem-estar dos filhos e o diálogo afetuoso que desenvolve com um deles ao telefone, apesar do desespero em

[179] Dacosta, Fernando. "O Fascínio de Babel". in Revista Tempo Livre nº 179- Fev. (2007): p. 63.

que se encontra, revela preocupação com os filhos. As circunstâncias criadas pela morte de um dos filhos e pelo acaso alteram os papéis tradicionais, ficando a tarefa de cuidar dos filhos menores ao cuidado da ama mexicana.

Tipicamente americano na sua estrutura de classe média alta, este casal suspeita da solidariedade dos habitantes pobres da aldeia próxima do local do acidente. A integridade, a solidariedade, o auxílio desinteressado que lhes é proporcionado por elementos da população, surpreende dois americanos receosos de árabes presumivelmente terroristas, contrariando a opinião pública americana.

Ao protagonista reconhecemos ainda a sobranceria e a insensibilidade de um cidadão americano em face de uma dificuldade cuja solução implique a derrota de outrem, como se averigua em relação às crianças marroquinas caídas em desgraça e a Amelia repatriada num ato imediato e sem contemplações ou proteção do empregador.

Num contraste com uma altivez revelada pelo protagonista, o espectador é colocado perante uma humildade subserviente e subjugada materializada na família Abdullah, cuja humilhação decorre das exigências (infere-se) do corpo diplomático americano empenhado em apurar a origem e a causa do disparo. Este comportamento reforça e destaca a indiferença dos americanos perante realidades diferenciadas das suas e insinua o desprezo, a desumanidade e o egoísmo de um povo hegemónico que se arvora o arauto da democracia e da liberdade, os princípios do respeito e da solidariedade, o direito à diferença. Iñárritu mostra-nos que "A barbárie pode estar presente naquilo que parece "normal", no que envolve o cotidiano, envolta em imagens de placidez e de felicidade." (Rovai, 2005:19). O cineasta estabelece um antagonismo entre a 'barbárie' de Rovai, observável neste percurso de investigação para a descoberta da autoria de um ato presumivelmente terrorista, e o amor solidário desta família que procura proteger-se de uma insensatez. Do mesmo modo, contrasta uma semelhante obstinação das autoridades fronteiriças americanas com o amor filial de Luís por Amelia, com o desvelo de uma ama paga para servir.

As abordagens centradas em Amelia remetem para a família tradicional monoparental mexicana, de origem rural e de raiz católica, característica da atualidade emigratória que o México vivencia, em que a fronteira é o limite, ultrapassá-la o sonho de uma vida melhor. Este é um retrato vivo da realidade da ruralidade mexicana cujas famílias se confrontam com situações de pobreza e almejam a realização do *american way of life*. No artigo "Mexico: A Crucial Crossroads", Francisco Alba, esclarece sobre o fluxo migratório mexicano, que

acrescenta a este estudo o conhecimento de um fenómeno complexo que o realizador privilegia. Nas suas palavras:

> Mexico is a country that embodies several dimensions of the migration phenomenon: emigration primarily to the United States, transit migration mainly by Central Americans seeking to reach the United States; and temporary immigration from Central American and other countries.[180]

Iñárritu, mexicano de origem, não fica indiferente a este fenómeno marcante do quotidiano do povo mexicano, privilegiando o México no relato de uma situação de imigração, conjeturando-se que esta opção não foi, certamente, uma casualidade. A trilogia das realizações cinemáticas do autor, já mencionadas, culmina com a abordagem a uma das maiores feridas causadas, por este fenómeno migratório, ao povo mexicano. Desde os problemas fronteiriços relacionados com o fluxo migratório mexicano, à divulgação do quotidiano rural tradicional do seu país e terminando com a crise do núcleo familiar tradicional, este filme evidencia a imagem de um povo em constante sobressalto e sofrimento, enfrentando os perigos da destruição dos núcleos familiares. Todavia, retém-se na incomensurável capacidade de sobrevivência de um povo que mantém inalterada a sua capacidade de amar. Os afetos percorrem a parte e o todo de um povo carente de um equilíbrio que tarda, num país que não consegue albergar, com dignidade, todos os seus cidadãos. De novo, Iñárritu utiliza a parte, Amelia, para sugestionar um todo que se consubstancia no conhecimento de uma realidade que lhe é familiar.

A família japonesa, que engrossa o caudal de testemunhos ficcionados de realidades palpáveis e recorrentes nas sociedades contemporâneas, constitui, de novo, uma ficção verosímil de uma situação que se repete num qualquer ponto do globo, apesar de percorrer a atualidade de uma crise familiar nipónica. Mais uma vez, o realizador aposta num percurso particular para deixar a imagem do todo, do repetível, situando a ação em conceitos civilizacionais dos dias de hoje. A vida urbana ocidentalizada, perversa, cruel, indiferente e desumanizada, deixando para trás a tradição social e familiar e, também, a identidade nipónica, apresenta-se com todas as suas contradições, através de Chieko, uma personagem

[180] Alba, Francisco. "A Crucial Crossroads". (February 2010). Disponível em: <http://www.migrationinformation.org/feature/display.cfm?ID=772>. Consultado em: 30 Nov. 2011.

suis generis e controversa que se insinua e se esconde na sua mudez, no seu isolamento interior. Aparentemente muito sociável toma atitudes provocatórias de cariz sexual, rompendo com as normas do socialmente correto. Carente de uma relação amorosa, procura-a em todas as ocasiões que se propiciam, saindo derrotada em todas elas em consequência da sua condição de surdez profunda que a faz sentir-se desintegrada. Um cenário de discoteca desinibida, promotora do entretenimento e do esquecimento das angústias e frustrações individuais, do consumo de drogas, evidenciando a audácia da rutura com o *status quo*, expressando o abandono (materializado na personagem Chieko) a que são votados os cidadãos numa sociedade desenvolvida e global, exibe, ainda uma ocidentalização perniciosa.

O suicídio da mãe, que Chieko presenciou, agrava a sua condição de auto marginalização. A relação com o pai deteriora-se e a nova família monoparental forçada pela morte da mãe, estremece nos seus alicerces de sustentabilidade. Repudiada pelo polícia nipónico, finalmente, consegue expressar os seus sentimentos, através de uma descarga emocional violenta que é acolhida com afeto, o que facilita o reencontro emocional e o entendimento com o pai. Num quadro cénico ilucidativo, a câmara de filmar acompanha as duas personagens (pai e filha) dirigindo-se para a varanda de um arranha-céus, local da imolação materna, fazendo a catarse de um acontecimento perturbador e desestruturante. Prefigura-se, deste modo, o início de uma nova etapa, mais promissora em que os afetos tranquilamente partilhados proporcionam a diferença.

A partir das duas personagens em ação, a câmara percorre o espaço da cidade, à noite, em que o brilho das luzes visualizado num espaço cada vez mais abrangente, transformando dois corpos em pequenos pontos, projeta o espectador para a universal solidão do homem atual, perdido no brilho ilusório de uma noite estrelada artificialmente, alegando que, o encontro com o outro pode fazer a diferença. À sociedade e à família compete garantir o apoio, o acompanhamento e facilitar a integração da diferença, como preconiza a tradição japonesa da família, o que não acontece nesta situação concreta, no caso do grupo social envolvente, embora permaneçam alguns valores que impedem o aproveitamento abusivo da situação de instabilidade da personagem. Por outro lado, o pai procura uma aproximação somente conseguida após um reconhecimento mais concreto do estado emocional de Chieko. Iñárritu, não esquece os valores da tradição social e familiar japonesa que, na sua essência, prevalecem, por vezes adormecidos, mas que, em situações de necessidade, rejuvenescem. Determinados valores ancestrais nipónicos, ocidentais ou outros como o amor, a

solidariedade, o respeito, a tolerância, entre outros, são universais e o realizador deixa-o claramente expresso.

Uma ancoragem em quatro realidades individuais e familiares verosímeis, desvela um mundo em transformação, valida uma constante inerente ao desenvolvimento da humanidade, constatado no passado, vivido no presente e presumível no futuro. A transformação que o progresso da humanidade envolve, as mudanças estruturais, económicas, sociais, culturais, políticas ou de regime que lhe estão adstritas, desestabilizam e perturbam instituições como a família e os cidadãos, revelando-se o amor e outros afetos positivos, um enorme potencial de (re)união e de (re)equilíbrio. As famílias, de *Babel* refletem, na sua unidade familiar individual, os problemas, as crises, os conflitos caleidoscópicos de uma sociedade global confusa e diversificada que enfrenta uma das suas maiores crises, num processo de transformação que pretende dar mais um passo, para o desenvolvimento da humanidade.

As famílias babelianas em estudo coexistem em semelhanças e justaposições de situações familiares desestruturantes e desnorteantes, espelham e disseminam, num vaivém de desencontros, a busca de uma nova ordem, de um novo caminho. Numa sociedade global onde deviam caber todas as diferenças e injustiças, onde os contrastes se agudizam, as assimetrias se instalam, implacáveis, as alternativas apresentadas apontam para uma esperança veiculada pela coabitação dos afetos positivos sustentados, ingredientes indispensáveis para uma democraticidade que ainda se reveja na liberdade, na fraternidade e na igualdade, princípios que a Revolução Francesa disseminou e que os efeitos da globalização depreciam. Nas palavras de Chatterjee,

> (…) globalization has affected all aspects of modern living, including all social and political norms, institutions, and arrangements, its impact on democracy has been especially pronounced. Along with the worldwide trend toward democratization in the past few decades, today's rapid globalization has degenerated new challenges for democracies everywhere. The democratic recognition for a broader range of human needs has assumed a global dimension. (Chatterjee, 2008:1)

As novas necessidades do ser humano preconizadas por Chatterjie, implicam novos desafios que se colocam às democracias, à escala global, reconhecendo-se a necessidade urgente de criar novos equilíbrios, uma nova ordem perante as consequentes desestabilizações

da vida atual. Na América procura-se retomar uma segurança abalada por uma nova forma de guerrilha, muito embora isso possa implicar a destruição de outros países da sua esfera de influência. *Babel* consubstancia, no protagonista, um microcosmo que sugere a atitude do macrocosmo Americano em diversos países sob a sua influência. No filme em análise verifica-se que "The combination of the centralization of power in one state and the lack of significant institutional constraints on its exercise is a distinctive mark of imperial orders." (Held, 2004:5), à semelhança de uma marca do procedimento de um país hegemónico como os Estados Unidos. Contudo, constata-se que as reações de cidadãos dos países em situação de inferioridade contrariam um estado de subserviência absoluto, embora os preços a pagar se afigurem, por vezes, elevados. Em *Babel* as personagens particulares em destaque (Amelia, família Abdullah, Chieko) reagem procurando não perder as suas identidades, o que pode ser indiciador de uma esperança, o casal americano busca na viagem, objeto de esperança, o pretexto para o reencontro.

Numa outra perspetiva, direcionamos o olhar para uma ancoragem na necessidade de socialização do ser humano, iniciando a nossa reflexão com a família americana que, numa viagem singular, pretende um regresso à sedução e à felicidade mútuas, à comunicação, à partilha de aventuras numa viagem conjunta, à resolução de constrangimentos através de diálogos, ao reencontro de um espaço de vida comum possível. Porém estes objetivos não integram os filhos sugerindo uma transformação de paradigma familiar suportada na ausência de vivência conjunta. Os telefonemas de Richard para os filhos não compreendem o olhar, a carícia, a disponibilização de tempo para ouvir, validando a interferência da velocidade da comunicação no mecanismo intrínseco à natureza humana, ao facto do homem ser 'um animal social'. O processo de socialização fica interrompido, as emoções aprisionadas por ausência do 'outro' (cônjuge, pai ou mãe, filhos, amigos, amantes), mas permanece, aguardando por novas oportunidades. O processo de socialização e a capacidade de comunicação e de amar, podem vaguear confusos e periclitantes, porém não se desmoronam pelas vicissitudes surgidas, tal como Amelia e Chieko que não deixaram de amar, Richard e Susan que se consciencializam da necessidade de uma (re)união, a família marroquina que se refugia na força dos afetos partilhados. Este desejo de (re)união não integra os filhos do casal que se posicionam entre dois reencontros, mas não constituem a sua parte integrante. A sua existência exige cuidados e desvelos, porém o acompanhamento dos pais faz-se à distância. As manifestações de afeto positivo são transmitidas pelo telefone, em contraste com os afagos

em presença, da ama, que auxiliam a colmatar a ausência dos progenitores, o mesmo acontecendo com o carinho que lhes é dispensado pela família mexicana durante a festa de casamento. Neste caso concreto, a socialização revela-se num processo indireto sustentado na socialização das crianças assegurada por uma ama, elemento estranho do núcleo familiar. Iñárritu evoca, ainda nesta obra, a realidade multicultural americana, em que os mecanismos de socialização se cumprem na festa de casamento mexicana e a festa de casamento é motivo de reencontro, bem como de manutenção da tradição.

A família árabe exala tradição e obediência, porém experiencia algumas 'desobediências', usando a espingarda como meio de diversão. As lições de socialização são veiculadas pelos marroquinos da aldeia, pelas famílias do deserto, pela família Abdullah, enquanto o protagonista e os turistas do mundo desenvolvido atuam de forma egocêntrica e individualista.

Na família japonesa os mecanismos de socialização apresentam-se disfuncionais e em crise, mas recuperados no final em que a socialização acontece porque dela transcorrem os afetos positivos no seio da família, reequilibrando a relação familiar que toma forma de um recomeço.

Como fica manifesto, em todas as famílias a disfunção impeditiva de uma verdadeira socialização, tem uma origem peculiar e diversa. A instabilidade da família americana tem como causa a morte de um filho, à semelhança da família Jarrett, em *Ordinary People*. Na família mexicana está clara que a realidade das problemáticas das migrações provoca desestabilizações no seio das famílias que as vivem. Na família marroquina as disfunções apresentam-se como resultado da pobreza e do isolamento. Na família nipónica os constrangimentos que se revelam são o resultado de uma deficiência física marginalizante, mas, sobretudo, transcorrem do suicídio da mãe que, com a sua atitude quebrou os equilíbrios deixando à deriva a filha adolescente. O papel da mãe vai ser assumido pelo pai, todavia sem conseguir cumpri-lo cabalmente, acionando uma lacuna ainda maior no equilíbrio emocional da adolescente. Neste caso concreto, uma situação de monoparentalidade não se apresenta impeditiva da continuidade da existência conceptual de uma família constituída por dois elementos em consequência de uma evidência que a sustenta: o amor.

Um aspeto que importa realçar, sustenta-se na aparente divergência destas quatro famílias que, porém convergem na incomunicabilidade que enferma todas elas, nas angústias de situações concretas das suas existências quotidianas, na indiferença e desrespeito nas suas

identidades enquanto pessoas, na perda do sentido das suas vidas, nas crises, disfunções ou ausências de elementos importantes no núcleo familiar, nas necessidades de sobrevivência, nas vicissitudes causadas pela globalização e na desigualdade social. Iñárritu leva o espectador a intuir para além das evidências dos desencontros de homens, mulheres e crianças, da necessidade de reequilíbrios sustentados nos afetos positivos propiciadores da felicidade dos momentos vividos.

Não podemos deixar de sublinhar que, partindo do particular, para insinuar o global, Iñárritu deixa o testemunho da desordem, do caos e da derrocada, mas também a esperança da redenção suportada nos afetos positivos, demonstrando compreender um fenómeno, o da globalização, que "results in new global and regional exclusions as well as novel inclusions, new winners, and new losers." (Chatterjee, 2008:44), pois em todo o processo de mudança se prefiguram perdedores e ganhadores. A partir de uma convergência da ação no protagonista o realizador evidencia desencontros que intuem crises identitárias e familiares que pressupõem um estado social em transformação, em direção a novos paradigmas.

Consideramos pertinente evocar o lugar de destaque da temática das viagens na literatura universal, uma vez que o espectador, neste filme, é convocado a 'viajar' pelo mundo global, o que entendemos como uma oportunidade de interpretar e refletir sobre a globalização e os seus efeitos. A(s) viagem(ns) em *Babel* endereçam para o simbolismo de busca de saída de um mundo labiríntico, que se institui na desordem e na agitação que brota da busca de nada, que perdeu, pelo efeito do desenvolvimento das tecnologias de informação e comunicação, do imediatismo e do consumismo desregrado, o sentido da vida e a identidade. A 'viagem' simbólica do espectador ocorre pelas múltiplas 'viagens' intencionalmente aceleradas pela velocidade de translação do olhar de um espaço para outro, que sugerem a celeridade sem reflexão, do quotidiano. A viagem do casal Jones, que o protagonista, pelas circunstâncias criadas, direciona para uma 'viagem' de investigação e ocorrências paralelas, pelo planeta, encaminha para uma etapa de 'purificação', que numa aprendizagem suportada no livre arbítrio, Richard tem oportunidade de concretizar, para restabelecimento do equilíbrio familiar, para uma consciencialização individual, para o regresso a uma atitude de humildade e de respeito pelo 'outro', em oposição à arrogância e sobranceria que o caracteriza.

À semelhança de uma obra literária, *Babel* remete para narrativas literárias que privilegiam viagens em busca da identidade perdida, como *The Grapes of Wrath* (1937), de

John Steinbeck. Em analogia com o propósito de Steinbeck, o realizador apresenta a desconstrução de uma ordem estabelecida, de resultados negativos para os seres humanos que, carecendo de reencontrar a esperança, inicia uma 'viagem' fundeada neste pressuposto, analogia que ancora na renovação que, confrontada com o caos, num arrojo de esperança, busca encontrar uma nova ordem, numa visão consciente de problemáticas gritantes do mundo atual, mas, em simultâneo, aportado num ponto de vista que julgamos identificar-se com uma confiança explícita na capacidade redentora do amor. Sem dúvida que o tema da viagem não se esgota na obra de Steinbeck referida e poderíamos citar a *Odisseia* de Homero (século VIII a.c.), *D. Quixote de La Mancha* (1605), de Cervantes, ou *On the Road* (1957), de Kerouac, porém o facto de nos remetermos a *The Grapes of Wrath* prende-se com a 'viagem' das famílias destituídas de uma tradição de quotidiano rural, em busca de novo sentido da vida, em que a semelhança do caos do quotidiano global nos constrange e inquieta, lembrados que somos, por Steinbeck, de uma caótica deslocação do campo para a cidade, o que nos leva a refletir sobre que estrada devemos trilhar, na atualidade.

Babel orienta, ainda, o público para o misticismo que envolve a famosa história da 'Torre de Babel', veleidade dos povos. Na opinião de crítico Fernando Dacosta, na revista Tempo Livre, número 179, "A Babel, mítica Torre onde se albergaram, para unir-se (o que não lograram), povos de todos os lugares e de todas as línguas, ou seja de todas as diferenças, foi o realizador Alejandro Gonzaález Iñarritu buscar o nome e a simbologia para a sua (…) película."[181] A literatura e o cinema têm abordado a mitologia e as mensagens inscritas no mito da 'Torre de Babel'. "Babel falls in the center of the biblical trinity of creation-confusion-chaos." (Pippin 1999:44) Segundo a mesma autora, "Babel is the story of one of the primeval punishments, another way God remains separate from humans." (*Ibidem*) De certa forma, este filme evoca o perigo da derrocada da civilização ocidental, o final do mundo tal como o conhecemos, que se rege nos parâmetros de princípios humanistas ancestrais que têm conduzido os homens e revertido o contraditório do bem que constitui a outra metade do todo de que todos somos formados. Uma série de situações interligadas por um acontecimento acidental coloca diversas personagens "num intrigante tabuleiro de xadrez – o mundo de hoje." (*Ibidem*). Est filme desenvolve-se através de "uma cadeia de elos de ligação ora por

[181] Dacosta, Fernando. "O Fascínio de Babel". in Revista Tempo Livre.179- Fev (2007): p.63.

semelhança ora por contrastes, ou por rupturas, ora por justaposições, através de espirais onduladas de insólito e implacabilidade, inocência e vertigem, sonho e abjecção, amor e morte." (*Ibidem*)

Babel rodopia, move-se como a Terra, encobrindo na penumbra, na noite, ou exibindo à luz, o homem que nela se move. As tonalidades, a sombra ou a luz incorporam as ambiências dos desertos, da grande cidade, do estonteante mundo urbano americano, do campo sul-americano, da tranquilidade do lar, da festa de casamento, do interior do casebre marroquino. De uma forma pouco habitual, a luz neste filme é "(…) forte e ávida em Marrocos, azul e esvaída no Japão, gordurosa e densa no México, baça e morna nos Estados Unidos. " (*Ibidem*) Tudo se subjuga e se entrelaça nessa luz *sui generis*, obra da realização, desde os espaços e as paisagens aos seres humanos com os seus sentimentos, angústias, loucuras e carências, que os transforma e lhes dá vida, os desnuda intensa e poderosamente.

Neste tabuleiro transcontinental posicionam-se e deslocam-se as peças, pessoas, seres humanos com identidades próprias, línguas raças e culturas, famílias e conflitos, angústias, medos, carências e afetos. A comunicação entre os diversos intervenientes transcontinentais é deficitária, apenas um fio ténue, a espingarda, parece interligá-los, conetá-los. Todavia, no seio das suas realidades quotidianas, a comunicação consegue estabelecer-se, mas, nem sempre, de forma adequada, como é o caso de Chieko, das crianças marroquinas receosas da autoridade parental, da comunidade mexicana que apenas por breve tempo ousa um ato comunicativo intenso, distribuindo afetos, restabelecendo uma comunicação interditada pelas circunstâncias do dia a dia, da família americana que estabelece uma comunicação débil e receosa, não confiando nos marroquinos que lhes oferecem os parcos haveres e condições de sobrevivência, decorrendo desta situação deficitária causas que penalizam essa comunicação e que se revêm no preconceito, no medo e na suspeição. Deste modo, a natureza humana é revelada ao espectador no que tem de melhor e de pior, na sua grandeza e na sua mesquinhez, integrada num mundo global que se revela nas suas semelhanças e diferenças, nas suas crises e interrogações a Amelia, à família Abdullah, a Chieko, incrédulos perante a ingratidão, a crueldade, o egocentrismo e a indiferença, outras vezes desenha-se solidário e afetuoso. Em paralelo, expõe o sofrimento causado pela não integração, a revolta expressa na ousadia simultaneamente inocente, a necessidade de uma relação, de busca do afeto, do amor. Na opinião de Dacosta, este filme

> (…) é uno apesar de diverso (há fios entre o Magrebe e o Japão, e o México, e a América), de violento (atente-se na tomada dos adolescentes marroquinos por terroristas, após o tiro acidental contra o autocarro de turistas), de desesperante (repelente o egoísmo dos excursionistas ao abandonarem, na aldeia a jovem ferida e o seu companheiro em desespero), de patético (o libidinoso bailado das ninfas nipónicas rejeitadas pelos homens), de atroz (a inconcebível ilegalidade da ama mexicana há décadas radicada nos EUA). (*Ibidem*)

Importa destacar que, à semelhança da opinião de Dacosta sobre a obra cinematográfica, o consideramos aglutinador de uma visão do cineasta, de frágil ou inexistente comunicação da sociedade global atual. De forma metafórica, a obra cinematográfica remete-nos para a história da 'Torre de Babel', ao evidenciar os desencontros e lacunas comunicacionais, de culturas e línguas diversas, de desenvolvimentos económicos e de estruturas sociais diferenciadas. Da mesma forma, alerta o espectador para o perigo, para a sombra intemporal da queda da harmonia relacional causada pela incomunicabilidade decorrente da desunião e de um individualismo cego e levado ao extremo, ignorando ou negligenciando o que une os homens: os afetos. *Babel* apresenta-nos uma visão fascinante, do mundo atual, que exprime realidades familiares multifacetadas em metamorfose.

5.1.2.4 A Arte do Fragmento na Criação Fílmica

Babel perspetiva a compreensão do homem contemporâneo, do cidadão do mundo e da sociedade global, através de quadros vivenciais de diversos quotidianos familiares contextualizados em ambientes socioculturais diferenciados. Esta obra cinematográfica narra a conflitualidade interior do homem atual, as suas problemáticas inter-relacionais, consubstanciadas na ausência de comunicação, na relação de supremacia ou subalternidade dos indivíduos perante o *status*. Do mesmo modo, transpõe as situações concretas dos quadros particulares que ficciona, para a realidade da relação de poder da atualidade, centrada (eixo da ação) na realidade americana, centro orbital de países satélite como o México, Marrocos e o Japão (aqui em termos de absorção do *modus vivendi* ao estilo americano e das consequências da ausência de comunicação). Dos fragmentos que constituem o todo e asseguram um propósito unívoco, emerge a visão de uma atualidade multifacetada que converge no tumulto

que precede a mudança de paradigma, isto é, de uma observação singular sobressai uma sociedade global desordenada.

Na opinião de V. Pudovkin, porque "O filme não é simplesmente uma coleção de cenas diferentes."[182] (Xavier, 2008:61), os fragmentos de um filme, por si só não constroem uma obra cinematográfica, mas uma montagem bem-sucedida que os sequencie, pode fazer toda a diferença. Iñárritu, soube apropriar-se desta característica do cinema e, juntando os fragmentos do mundo global atual, através de situações concretas de personagens integradas em núcleos familiares diferentes, *status* e cultura, deu-lhes uma sequencialidade lógica e interligada, circunscrevendo-as num eixo centrado no protagonista, para apresentar ao espectador um panorama dos indivíduos, das famílias e da sociedade dos dias de hoje, cumprindo as orientações de um guião dividido em sequências. Na antologia de Ismail Xavier esclarece-se sobre estrutura de um guião, por forma a compreender como a fragmentação pode integrar uma união, conforme se reconhece na seguinte citação:

> O FILME CINEMATOGRÁFICO, e conseqüentemente também o roteiro, é sempre dividido num grande número de partes separadas (ou melhor, ele é construído a partir destas partes). O roteiro de filmagem completo é dividido em sequências, cada sequência dividida em cenas e, finalmente, as cenas mesmas são construídas a partir de séries de planos, filmados de diversos ângulos. (*op.cit.*,57)[183]

Auxiliado por um argumento, consagrado num guião focado na criação de um eixo centralizador e numa ação circular de retorno regular ao eixo, o realizador apresenta ao espectador os sentimentos de diversos seres humanos, os seus comportamentos cívicos e inter-relacionais, bem como contornos de relações de poder com vista a uma compreensão do mundo contemporâneo, num ato de captação da sua atenção. Iñárritu não pretende cativar apenas a atenção do espectador, mas dotar a sua obra de significados e ideias mobilizadoras de despertares, movidos pelas emoções causadas pelo percurso de uma trama em ação, cujas conceções se suportam na experiência dos criadores da obra fílmica e dos espectadores que as observam. Hugo de Münsterberg (tradução de Teresa Machado), afirma que nós, espectadores:

---

[182] V. Pudovkin, tradução de João Luiz Vieira, Antologia de Ismail Xavier. (Xavier, Ismail. *A Experiência do Cinema – Antologia*. São Paulo: Edições Graal Ltda, 2008.)
[183] *Ibidem*

> Devemos acompanhar as cenas que vemos com a cabeça cheia de ideias. Elas devem ter significado, receber subsídios de imaginação, despertar vestígios de experiências anteriores, mobilizar sentimentos e emoções, atiçar a sugestionalidade, gerar ideias e pensamentos, aliar-se mentalmente à continuidade da trama. (*op.cit*.,27) [184]

Na sequência do pensamento de Münsterberg, para que o espectador possa acompanhar e interpretar o que vê, o realizador, figurando uma visão da realidade consubstanciada na sua própria experiência e observação dos factos, procura expressar as emoções e os comportamentos dos Jones, de Amelia e dos seus conterrâneos e familiares, da família de Abdullah, dos vizinhos, da população da aldeia marroquina, do pronto-socorro improvisado, dos turistas americanos e europeus, de Chieko e das amigas, do detetive, da polícia, cumprindo uma das mais importantes metas da Sétima Arte que "deve ser retratar as emoções." (*op.cit*.,46) Através dos comportamentos das personagens e da expressão dos seus sentimentos, o realizador pretende atingir o espectador e despertar-lhe a consciência dessas emoções e emocionar-se com elas. Tendo em vista esse propósito, o cineasta, ao utilizar a câmara de filmar, escolhe enquadramentos, define ângulos de câmara, substituindo as palavras não ditas porque "A sutil arte da câmera poderá despertar na mente do espectador as particularidades e emoções que são hoje impossíveis de exprimir sem o recurso das palavras." (*op.cit*.,54) Sem dúvida que, através do desempenho das personagens, das suas características físicas, dos adereços, o realizador, procura transcender o corpo físico da personagem e contribuir para que o espectador se emocione, através de técnicas e recursos, como a cor, a música ou o movimento, a *performance*, cuja importância já foi enunciada, em verosimilhança com a realidade. Ainda, recorrendo à antologia de Xavier, procuramos esclarecer sobre as afirmações pronunciadas, acrescentando que:

[184] Hugo Münsterberg tradução de Teresa Machado Antologia de Ismail Xavier. (Xavier, Ismail. *A Experiência do Cinema – Antologia*. São Paulo: Edições Graal Ltda, 2008.)

> Mesmo na vida real, o tom emocional pode transcender o corpo. O luto se manifesta na roupa preta, a alegria em roupas vistosas: o piano e o violino podem soar vibrantes de alegria ou gemer de tristeza. O próprio quarto ou a casa podem refletir um ânimo cordial e receptivo ou um cenário emocional áspero e rebarbativo. O estado de espírito passa para o ambiente; as impressões que configuram para nós a disposição emocional do próximo podem derivar dessa moldura externada sua personalidade tanto quanto dos seus gestos e do seu rosto. (*op.cit*.,49)

Como constatamos, à semelhança do disposto na antologia de Xavier, a expressão corporal, as mãos, o rosto que a câmara aproxima do espectador, em intimidades provocadas, confidenciando, sofrendo, emocionando-se, rindo, chorando, imprimem à obra cinematográfica uma força de intervenção interior que coadjuva a transformação das mentes, na medida em que, "A relação entre a mente e as cenas filmadas adquire uma perspetiva interessante à luz de um processo mental bastante próximo aos que acabamos de ver." (*op.cit*.,43), proporcionando a sugestão. Todavia, convém salientar que a emoção por si só não assegura a compreensão de um determinado contexto ao espectador, ela necessita de uma ação sequencial que a integre, dado que "(…) uma das características do cinema é a de dirigir a atenção do espectador para os diferentes elementos que se sucedem do desenvolvimento de uma ação." (*op.cit.*,61) Deste modo, o espectador perceciona e mais facilmente compreende e pode interpretar uma visão de conjunto que pode catapultar para a realidade individual e grupal das suas próprias experiências ou observações no âmbito político, económico ou sociocultural.

Iñárritu utiliza uma sequência lógica suportada no fragmento espacial e sociocultural de retorno à origem da centralidade do conflito, em cenas de alternância sucessivas, relembrando com essa escolha, o *leitmotiv*, e, deste modo, não permitindo a desorientação do espectador e a perda de sentido da ação fílmica. De igual forma, com esta opção, lança para a plateia a vertiginosa vivência da era global, a velocidade das vidas quotidianas, o *stress* que provocam, as questões da pós-modernidade. Os registos fílmicos sequenciados por cortes impercetíveis, mas que surpreendem o espectador confrontado, constantemente, com localizações espaciais distanciadas interiorizando realidades socioculturais diversas, espelham a realidade da era global, assemelham-se a ela. O retorno ao princípio da história, fechando a narrativa, remete o espectador para as memórias de uma história recente.

A atenção involuntária e pouco atenta em relação ao quotidiano do mundo exterior por desviar o homem e o cidadão das suas pretensões, em consequência do agitação que a sobrevivência exige, ocorrência que o cineasta capta numa outra dimensão da atenção, a atenção voluntária, que a sua obra faculta e impulsiona. "No cotidiano, a atenção voluntária e a involuntária caminham sempre juntas. A vida é uma grande conciliação entre as aspirações da atenção voluntária e os objetivos impostos à atenção involuntária pelo mundo exterior." (*op.cit.*,29). Por vezes, basta um olhar expressivo, um rosto inquieto para que o espectador se concentre na causa que os originou e isso fará toda a diferença. Iñárritu utiliza, com frequência o *close up* para evidenciar as inquietações das suas personagens embora o riso e a alegria estampadas nos rostos, também preencham o ecrã de doces emoções, lembrando que às vicissitudes se opõe uma esperança, que espreita uma oportunidade de intervir, porque "o *close up* destaca o detalhe privilegiado pela mente. É como se o mundo exterior fosse sendo urdido dentro da nossa mente e, em vez de leis próprias obedecesse aos atos da nossa atenção." (*op.cit*.,35)[185] Em *Babel*, os *close ups*, desvendam detalhes importantes, direcionando o 'olhar' do espectador para esses pormenores, suprimindo tudo o que possa distraí-lo do que é relevante reter porque, "(…) os bons *close ups* irradiam uma atitude humana ao contemplar as coisas escondidas, um delicado cuidado, um gentil curvar-se sobre as intimidades da vida em miniatura. (*op.cit.*,90-91) [186]

Interessa-nos lembrar que Iñárritu exibe, através dos rostos das suas personagens, as suas emoções, partes da sua identidade, descobertas de interioridade, desenganos e sonhos destruídos, mas também a ingenuidade, a solidariedade, descobrindo o mundo interior do ser humano. De facto, "Quando o *close up* retira o véu de coisas escondidas e nos exibe a face dos objetos, ele, ainda assim, nos mostra o homem, pois o que torna os objetos expressivos são as expressões humanas projetadas nesses objetos."[187] (*op.cit*.,92) O realizador desvenda os sentimentos do ser humano, evocando a reflexão do espectador sobre o mundo que o rodeia e sobre si próprio.

Babel catapulta o espectador para o homem do início do século XXI, constituído em fragmentos, multifacetado, multicultural, angustiado, egocêntrico, individualista, integrado no

---

[185] Hugo de Münsterberg, tradução de Teresa Machado, Antologia de Ismail Xavier. (Xavier, Ismail. *A Experiência do Cinema – Antologia*. São Paulo: Edições Graal Ltda, 2008.)
[186] *Ibidem*

pequeno grupo estrutural da família conjugal, como o caso da família americana que apresenta um quadro estrutural integrado no seio de um grupo social americano, pertença da classe média alta. O seu modo de vida padronizado identifica o estrato social a que pertence, o meio em que vive, as relações sociais estabelecidas, o pensamento e os comportamentos correspondem aos da sociedade da época, ao país em que vivem, à ideologia do regime. Dos Jones emana a atitude dos cidadãos de um país hegemónico, com é o caso dos Estados Unidos. Intolerante, violenta, indiferente, a sociedade americana repele e marginaliza, concebendo, em consequência do poder, 'comprar' afetos, trabalho, solidariedade (Richard procura retribuir a colaboração do motorista marroquino com dinheiro que este rejeita). O protagonista não socializa com a população local, nem com os turistas.Na sequência do que acabámos de dizer, consideramos a emblemática família urbana de classe média alta representada nesta obra cinematográfica, tipificada nos comportamentos, num tempo em que o individualismo contrasta com os valores e a moral tradicional. Importa realçar que a conceção interior da superioridade que o protagonista manifesta se encontra enraizada nos seus comportamentos mais comuns: o 'uso' da ama mexicana, a implacabilidade e indiferença com que reage ao repatriamento de Amelia, a forma como interage com a dificuldade.

Em oposição, Amelia, mantendo viva a tradição de socialização de uma cultura mexicana extrovertida, interativa e solidária, evidenciando humildade e subserviência, contrasta com uma atuação altiva. A colocação destas premissas ajuda a compreender a razão pela qual a cidadã mexicana se considera integrada, segura e respeitada enquanto imigrante, aceite na sociedade americana, na família Jones, o que constata ser uma falácia. Acentuando um outro contraste, o cineasta destaca a família marroquina por uma semelhante humildade e desenha um contexto verosímil em que a falta de solidariedade das autoridades marroquinas sugere a ausência de uma espinha dorsal que sabe impor a sua identidade e manter a sua independência. A polícia marroquina tipifica a subserviência e a negação da própria identidade, demonstrando não estar disponível para a socialização, para a integração das partes no todo que é o seu próprio país. Por fim, num outro fragmento que integra o todo, a família japonesa caracteriza-se pelo estatuto social de classe média alta urbana, traduzindo a precariedade e a superficialidade da vida urbana desta classe social, à semelhança dos Estados Unidos, com exceção da arrogância que é substituída pelo ato provocatório, num claro desafio ao *status quo*. A integração deste quadro familiar acrescenta à obra cinematográfica, a revelação de uma outra constatação: uma rejeição sentida e uma ausência de pertença da

personagem, marcada pela sua condição de surdez, o que sugere uma atitude social similar em relação à diferença.

De todos os aspetos referidos decorre a opção do fragmento não só confinado ao protagonista, mas também em relação a personagens de maior relevo, às famílias que as integram, aos espaços geográficos que as confinam, à manipulação do tempo, fraturado e adulterado na sua sequência temporal e ainda pela escolha recorrente do *close up*, que fragmenta para evidenciar, recurso utilizado nas personagens, reações aos acontecimentos, em formas expressivas faciais, atitudes comportamentais, princípios e valores que denunciam, propiciando ao espectador inferir da fisionomia humana as emoções que os *close ups* frequentes destacam. A título de exemplo, destacamos a imagem de um *close up*, salientando o rosto destroçado de Amelia, no deserto, quando perde os gémeos americanos. Os *close ups* alternam estados de graça com sofrimento e desespero, os planos de conjunto contrapõem os mesmos contrastes.

Diversos planos de Chieko representam a jovem que a natureza fez diferente na sua luta feroz por um sentimento de integração e pela identificação da sua identidade, ao mesmo tempo que alertam o espectador para a indiferença a que são votados os cidadãos, em situações similares.

Chieko busca os afetos de forma insistente e tem uma atitude de desafio em relação ao grupo social. Entre planos médios, *close ups* e alguns planos de conjunto, o olhar, o rosto e o corpo de Chieko dão conta de uma mente perturbada, de sentimentos de tristeza e desolação, de fugas à realidade, de ilusões efémeras, de tentativas de esquecimento, de fuga à realidade. Os tons azuis, brancos e cinzas, os roxos azulados e os *flashes* coloridos e psicadélicos da discoteca sugerem frieza, indiferença, marginalização, fuga.

As mudanças repentinas de cenários e situações que vão ocorrendo, por um lado, atribuem dinâmica ao processo narrativo fílmico e, por outro, convidam o espectador a integrar-se na ação cinematográfica e a agitar-se, à semelhança da figuração da corrida alucinante do homem comum atual, no seu quotidiano. Importa ressalvar que, em nosso entender, a celeridade e a alteração frequente de cenários direcionam para a recolha de sensações de perplexidade que emergem da universalidade da globalização da qual advém uma transformação em trânsito, ainda por controlar. Por fim, deixa, em simultâneo, uma mensagem de esperança (Chieko e o casal Jones), abrindo uma janela de fé no porvir, mas entreabrindo uma porta, a da reflexão, sempre responsável pelo princípio da mudança.

Iñárritu, passo a passo, sugere ao espectador, através de uma visão sociocultural esclarecida e refletida, a necessidade de conhecer, meditar, avaliar e atuar para que a transformação aconteça consistente.

Interessa-nos salientar que, em relação ao casal Jones e a Richard, em particular, o recurso a planos diversificados, de tons pardos, procura desvelar o percurso vogleriano do protagonista, pejado de contrariedades e obstáculos, que sugestiona um facilitismo que urge contrariar, tendo em vista a consciencialização das adversidades frequentes que 'outros' cidadãos enfrentam no dia a dia. Os tons pardacentos difusos alvitram sujidade, desconforto e precariedade, adensando a ambiência de um patamar de escassez gritante, desenvolvimento a subdesenvolvimento. Os *close ups* dos rostos de Susan e de Richard descobrem um sofrimento perturbador, avolumando a tensão que decorre de uma situação plasmada na vulnerabilidade da existência.

Os planos que ficcionam as crianças marroquinas e americanas, que se destacam a seguir, dão conta de claras diferenças socioculturais e económicas em que os contrastes são gritantes e evocam desigualdades, diferenças culturais que são privilégio dos países ricos e deixam desprotegidos os povos carenciados. O desassombro de imagens como a chegada dos carros da polícia marroquina, num aparato que sugere um quadro de encurralamento de criminosos perigosos, o recurso a armas de fogo contra crianças, evoca a barbárie do mundo 'civilizado' dos nossos dias. A expressão da inocência, contudo é idêntica nos dois grupos. A sua vulnerabilidade é, de igual modo similar, mas o tratamento dado a cada situação de fragilidade apresenta-se contrastante, na medida em que, enquanto as crianças americanas perdidas no deserto recebem todo o apoio, nas buscas que são, de imediato acionadas e no afastamento da responsável pela ocorrência, enquanto no caso das crianças marroquinas a situação destaca-se pela total ausência de proteção, apenas assegurada por um progenitor impotente que não consegue fazer frente ao poder de uma autoridade indiferente e desumana, desmoronando-se a coesão familiar.

Em oposição, sublinha-se, a família americana que mantém o núcleo familiar tradicional revigorado pelo poder dos afetos positivos que se sobrepuseram às vicissitudes. Assiste-se a um reencontro e união em situação de crise como é apanágio dos americanos, embora às expensas de terceiros (da adversidade da família marroquina e do repatriamento de Amelia), negando-lhes o direito à liberdade do sujeito. No que respeita a família japonesa, Chieko afirma-se pela reivindicação do direito à diferença, porém dificultada pela dificuldade

comunicativa. Na opinião de Bernardo Marques e Susana Assunção, em "Babel ou o Início do Simbólico – Caminhos para uma Pedagogia do Sujeito", de 2009,

> (…) Chieko (…) ilustra o quão insignificante e complexa se torna a comunicação entre os seres. Num mundo de surdos, não terá qualquer efeito exercer a "acção comunicativa" visto estarmos perante um mundo povoado por indivíduos que não se entendem, o qual se transformará num mundo silencioso e não por acaso, num mundo intitulado de Babel.[188]

O mito da 'Torre de Babel' que confundiu os homens, os desuniu e separou definitivamente reergue-se nesta obra cinematográfica, num apelo de urgente retoma do ato comunicativo. Numa atitude oposta a Ennis, mas de igual modo reveladora do direito à subjetividade Chieko representa o protexto da marginalidade. Não só Chieko, mas também o protagonista e outras personagens em evidência, revelam dificuldades comunicacionais, agentes agravantes de uma recuperação identitária individual por conseguir. Ainda segundo Marques e Assunção,

> O problema nuclear do filme Babel realizado pelo cineasta mexicano Alejandro González Iñárritu assenta sobre a questão da comunicação, ou melhor, na ausência de comunicação entre as personagens, seres potencialmente dialógicos. Enquanto personagens reveladoras de características muito similares às existentes no mundo, isto é, longe de serem criações arbitrárias ou irrealistas, apontam para as dimensões mais reais da nossa existência na sociedade actual. (*Ibidem*)

Esta obra cinematográfica apresenta uma "crítica radical à sociedade industrial moderna." (*Ibidem*) que envolve uma cada vez maior incapacidade comunicativa entre os seres humanos, fator de inibição de afirmação identitária e de reconhecimento do outro. Ainda na opinião de Marques e Assunção, com a qual concordamos e, por isso, passamos a citar:

---

[188]Marques, Bernardo & Susana Assunção. "Babel ou o Início Simbólico: Caminhos para uma Pedagogia do Sujeito (2009)". Artigos LUSOSOFIA. Universidade da Beira Interior. 2009) Disponível em: <http://www.lusosofia.net/textos/marques_b_assuncao_s_babel_ou_o_inicio_simbolico.pdf>.. (. Consultado em: 7 de junho 2012.

> O fascínio do espectador surge exactamente devido a esta atmosfera envolvente e simultaneamente angustiante, que não permite desviar de uma história na qual as personagens interagem entre si sem que se ouçam nem reconheçam o outro, mesmo que este outro seja aquele que compreende as razões que nos fazem mover. o (…) filme encaminha-nos também na direcção da "coisificação" dos padrões sociais (…). A preponderância tanto da mercadoria, da desconfiança e da opressão revelam-se de forma concreta no objecto/símbolo em torno do qual todo o enredo do filme gira: a arma. (*Ibidem*)

Não podemos deixar de sublinhar uma comunicação que nunca se estabelece verdadeiramente entre Amelia e o casal Jones, nem tão pouco entre os marroquinos, Richard e Susan, entre Richard e os companheiros de viagem, entre Chieko e a sociedade que a integra, mesmo entre ela e as amigas.

A desordem do mundo global contemporâneo, gerada pela profusão de informação que assegura que notícia chegue ao ouvinte ou espetador, num ápice, mas que distancia e isola os indivíduos, dificultando a verdadeira comunicação interativa e presencial entre o homem e o seu semelhante, pode ser vista como uma 'Torre de Babel' da atualidade. Cada vez mais isolados num mundo de *media*, da comunicação *online*, da *internet* e afins verifica-se uma cada vez maior incompreensão entre os indivíduos. Em *Babel*, a incompreensão e a ausência de uma verdadeira comunicação entre os intervenientes na ação é sugerida como uma das principais causas dos tormentos dos homens da atualidade. Na opinião de Matheus Cajaiba, que vai ao encontro do nosso ponto de vista, em "A Compreensão pelas Sensações, "A tese defendida pelo filme é a de que a incompreensão entre diferentes pessoas, comunidades, culturas, nações é a mola mestra para tantos sofrimentos que vêm atormentando os seres humanos há muitas décadas."[189]

Desta obra cinematográfica sobressai uma falta de comunicação que não escuta a razão, os apelos, os pedidos de socorro, os gritos de angústia, os chamamentos de homens e mulheres 'perdidos' no labirinto das coisas não compreendidas. Numa referência à bíblica 'Torre de Babel', Cajaíba esclarece-nos sobre o significado simbólico desta alusão das

---

[189] Cajaíba, Matheus. "A Compreensão Pelas Sensações". Disponível em: <http://69.93.162.92/~fpolvo/arquivo.php?subaction=showfull&id=1171177242&archive=1174363762&start_from=&ucat=24&>. Consultado em: 7 outubro 2011.

Escrituras, evidenciando a ambição dos homens pelo poder que é causa da sua perdição que advém da incomunicação que os desune e fragiliza. Nas suas palavras:

> Babel, segundo o Gênesis, é o nome do lugar onde homens planejaram erguer uma cidade onde haveria uma torre que chegaria até o céu. Seria um ambicioso projeto, destinado a conceder a seus realizadores fama, notoriedade e poder. Neste tempo, todos falavam apenas uma língua, "com as mesmas palavras", como frisa o texto bíblico. Entretanto, Deus confundiu os homens e eles passaram a falar línguas diferentes umas das outras, o que gerou o fracasso do pretensioso empreendimento e a conseqüente dispersão da humanidade. (*Ibidem*)

O título do filme, *Babel*, pode ser visto como uma 'Torre de Babel' da atualidade, na qual os homens se confundem e se dispersam, desunindo-se e fragilizando-se, por que atordoados pela desordem do mundo atual, pelo desejo de fama e poder, dificilmente conseguem compreender-se, unir-se, fortalecer-se e restabelecer/reconstruir uma ordem/organização perdida. *Babel* é

> (…) sinônimo de confusão, desordem, tumulto, para sintetizar a incompreensão vigente nas relações humanas em nossos dias. A partir de quatro histórias independentes, o filme cria universos particulares que se entrelaçam a partir de um único incidente, e como as repercussões irão afetar essas ordens fragmentadas, mas, ao mesmo tempo, inseridas em um todo. (*Ibidem*)

Este filme, torre de desencontros e desentendimentos, espaço destinado a chegar aos céus, à etérea felicidade almejada pelo homem que queria ser Deus, vê-se despojada da sua grandeza e 'incendeia-se' numa confusão incomunicativa, causada por um ferimento acidental a uma cidadã americana. Em *Babel* verificamos uma incapacidade de comunicação recorrente entre os diversos intervenientes na ação fílmica. Esta obra cinematográfica declina

> (…) a univocidade e totalidade de uma só pedagogia para dar lugar a um pensamento contra-hegemónico, ou seja, plural e integrador das contradições que constituem a acção pedagógica na pós-modernidade.
>
> Uma tal opção pela complexidade provém de uma inquietude pós-babeliana, a luta contra a fragmentação incomunicativa das diferentes culturas, pretendendo uma consciencialização das pessoas, que implica uma maturidade, conducente a uma luta contra as resistências e contra a ansiedade e até mesmo angústia causada pela perda de certeza. (*Ibidem*)

Na obra cinematográfica em análise, uma crise familiar causada pela falta de comunicação, pela incerteza da continuidade de um projeto de vida a dois até então partilhado por Richard e Susan, desencadeia uma crise que dá origem a uma outra crise, que acaba por constituir a motivação para a recuperação, o retorno, a 'ressurreição', o regresso à vivência no seio da família nuclear à beira de se desmoronar. Mantém-se a estrutura, porém verificam-se mudanças, desenha-se uma reconstrução, uma adaptação à nova situação, mas mantêm-se as desigualdades de tratamento entre cidadãos americanos e não-americanos.

Todas as personagens, no seu conjunto, patenteiam um ponto de vista do homem global que deixa ao espectador o livre arbítrio de uma reflexão e pontos de vista particular e deferenciado, cumprindo-se as características de subjetividade que subjazem ao seu 'olhar' perscrutador. Em nossa opinião, este filme insinua uma visão crítica do exercício do poder que a hegemonia americana pratica, porém a divulgação do seu oposto não se averigua ignorada.

Babel é uma 'viagem' que destaca uma montagem magnífica, mudanças de tom ponderadas, cortes adequados, planos meticulosamente pensados e *close-ups* devastadores. Suportado numa banda sonora e atores de excelência, em admirável *performance*, a obra cinematográfica abate-se sobre o espectador, apelando a emoções fortes e a uma reflexão sobre o mundo atual, os homens que nele interagem, focando questões pertinentes da atualidade. Em conclusão, a ausência de harmonia universal, sustentada numa opção de fragmento, que a montagem unifica, patente nesta obra, sugestiona um mundo em transformação de paradigma, mormente familiar, em que a deficitária comunicação e dimensão afetiva, bem como o direito à individuação, constituem elementos fulcrais e o apelo a um restabelecimento dos equilíbrios perdidos, uma prioridade.

À semelhança das restantes obras analisadas, *Babel* situa-se na referência das grandes construções de arte cinematográfica e evidencia-se, tal como as obras literárias e fílmicas análisadas, enquanto visão do mundo e do homem, das décadas recentes da História sociocultural ocidental, numa ficção centrada na crise da família nuclear e tradicional que a ação do protagonista revela numa relação comunicacional com os restantes elementos da família e com o grupo social, salientando-se como causas relevantes de crise, o défice comunicacional e de relação afetiva.

De todas as obras em estudo sobressai uma esperança na afetividade enquanto agente de transformação conducente a mudanças de paradigma. Em nossa opinião, a confiança revelada nos afetos positivos e na individuação constitui o garante da continuidade da família, independentemente da estrutura nuclear, monoparental, plural, ou outra que lhe assista, porque a coesão familiar não se prefigura na estrutura, mas na relação comunicacional afetiva positiva e na consciência e assunção de uma identidade individual, fatores fundamentais para garantir equilíbrios relacionais sustentáveis como fica demonstrado terem lugar nas obras em estudo. Da figuração literária e cinematográfica emerge uma visão particular do mundo que a narrativa literária desvela e a narrativa fílmica destaca com maior visualidade ajudando a complementá-la.

Capítulo VI – Representações do Homem na Literatura e no Cinema – O Papel das Personagens

At heart, despite its infinite variety,
the hero's story is always a journey.
(Christopher Vogler, *The Writer's Journey*)

A hero is no braver than an ordinary man,
But he is brave five minutes longer.
(Ralph Waldo Emerson)

6.1 Do Mito do Herói à Vivência do Quotidiano

Das palavras de Vogler e Emerson transcorre uma dimensão do conceito de herói conivente com perspetivas menos deificadas e mais atuais da conjetura do herói, acreditada nos 'feitos' do quotidiano do homem comum, no percurso da sua existência finita e frágil. Da análise literária e cinematográfica concretizada nos Capítulos IV e V resultou a necessidade de convergir para uma reflexão maior sobre o papel do protagonista como agente figurado revelador de conflito e de desconstrução, no âmbito da estrutura familiar. Da palavra à imagem, num processo de transcodificação intersemiótica, o protagonista revela a escassez de comunicação inter-realcional que se deseja intensa e congregadora de uma coesão relacional de confiança, suportada no amor e na amizade. A falta de comunicação destrói a união sustentada do núcleo familiar e desvenda que o amor e a amizade garantem a sobrevivência da família independentemente da sua estrutura, quando a identidade individual se afirma consciente e o homem se realiza, agindo e interagindo no seio da família e do grupo social.

Torna-se pertinente sublinhar que a nossa intenção de análise se destina a concluir sobre a importância do papel do protagonista, numa aceção de homem comum de Frye, herói ou não, não só na narrativa literária, através da palavra, mas também na narrativa cinematográfica, bem como a sua contribuição para a revelação das problemáticas da família em *Madame Doubtfire/Mrs. Doubtfire*, *Ordinary People*, "Brokeback Mountain"/*Brokeback Mountain* e *Babel*, numa era recente que se identifica de transição do paradigma da família tradicional, em que a individuação e a afetividade se constituem condições de sustentabilidade na sobrevivência da família.

Com base nestes pressupostos, procuramos, de modo comparativo, equacionar as semelhanças e diferenças de relação comunicacional, de ação e de reação do protagonista em contexto familiar e social frente a problemáticas das quais decorre instabilidade e conflito que desencadeia questionamentos, ruturas e buscas de alternativa. Antes, porém, de nos debruçarmos sobre as questões referidas anteriormente, consideramos pertinente refletir, embora de forma breve, sobre o mito e o herói. Encetamos esta abordagem com uma paráfrase à definição de mito, à luz da opinião de Levi-Strauss, na obra intitulada *Mundo Greco-Romano – Arte, Mitologia e Sociedade*, de autoria de Moacyr Flores, em que: "O mito é uma 'estória' irreal, fantástica, mas o conceito aborda um problema real." (Flores, 2005:91). Segundo Flores, Levi–Strauss e Carl Jung debruçaram-se sobre "o mito para penetrar nas estruturas básicas do pensamento humano." (*Ibidem*), opinião inspirada na mitologia grega que "(…) trabalha com todos os problemas universais, explicando através do mito, as angústias, medos esperanças e instintos do ser humano em suas relações com o meio social e natural ." (*Ibidem*) e que "Há outro tipo de mitos que narram os comportamentos de heróis e heroínas. (…) Esse tipo de mitos comportamentais são chamados de etiológicos, pois se referem às relações entre os seres humanos." (*op.cit*.,94) Na linha do pensamento citado, o mito apresenta-se como uma história imaginária, verosímil que pode narrar o pensamento humano, os comportamentos e contradições, os medos e angústias, as esperanças e também a conduta dos heróis, dos seres humanos e das suas relações.

Neste capítulo propomos-nos analisar as atitudes, sobretudo dos protagonistas das histórias das obras em análise, durante as suas caminhadas no seio das famílias que integram, para avaliar da heroicidade das suas 'façanhas', no decorrer da sua vida quotidiana que não encerra conceitos de herói tradicional, inculcando valores e norteando comportamentos de herói da antiguidade, épico, guerreiro, profeta, autor de feitos gloriosos, nem de heróis da banda desenhada e do cinema americano, criados nas últimas três décadas do século XX. Robert Tadeu, em *Design de Um Herói*, afirma a este propósito que, " (…) diferentemente de povos antigos, o herói não deve ter vida apenas no campo da fantasia, pois as qualidades dos mesmos também se aplicam a pessoas de carne e osso em geral." (Tadeu, 2011:13).

A opinião do autor citado, coloca-nos perante a diferença entre o conceito de herói ancestral, aventureiro e superior, caminhando por entre o sonho e a fantasia que envolve as

suas façanhas e o herói de hoje, o homem comum, o que nos remete para o pensamento de Voltaire, Montesquieu e Rousseau[190] e o final do século XX e o princípio do século XXI em que o homem e a máquina se digladiam pela conquista da supremacia, em que a existência de Deus se coloca, com frequência, em causa, para dar lugar à proliferação do ateísmo. No mundo ocidental, em que a luta pela sobrevivência da dignidade humana é uma realidade, o herói deixa de ser *Ulisses* ou *Robin Hood* e o homem comum, na luta quotidiana pela sobrevivência, pelo direito à felicidade, toma o seu lugar. Voltaire deixou-nos a herança da substituição do herói pelo homem comum. Rousseau vai mais longe e acrescenta-lhe as emoções, conceitos validados pela Revolução Francesa que restitui, ao ser humano, o direito à igualdade, à fraternidade e à liberdade. Hoje em dia, perante a ambição cega e egocêntrica dos mercados financeiros, urge repor os direitos ultrapassados pela desumanização crescente da sociedade atual, o que passa pela revalorização do ser humano, do homem comum atual, desacreditados os heróis tradicionais. Neste sentido, torna-se pertinente sublinhar que, os atributos dos heróis veiculados pelo pensamento de Voltaire e de Montesquieu continuam a fazer sentido, encontrando-se ao alcance do homem comum, cujas proezas heroicas não assumem protagonismos, mas elevam-se pela conquista de identidade e individualidade, pejada de emoções e sentimentos, numa época em que as sensações e a dignidade deram lugar à numerologia, à 'utilização' do ser humano objeto. O mito do herói transfigurou-se, ascendendo à grandeza da identidade individual, característica que os protagonistas das obras em análise prefiguram. Este novo 'herói' da atualidade não objetiva a luta pela supremacia ou pela destruição do mal, mas a realização de um combate pelo direito à identidade individual e à felicidade, porque pressupondo-se especial e único, diverso de todos os outros, a luta individual pela sobrevivência, no quotidiano, corresponde a um heroismo de conceção distinta da tradição.

Um aspeto que convém salientar situa-se na figura parental que constitui, por norma, o primeiro herói de um ser humano, uma figura ímpar admirada, sendo eleita, na infância,

[190] Voltaire, Montesquieu e Rousseau substituíram o herói da antiguidade pelo homem comum sem façanhas carismáticas, o cidadão esclarecido, nobre ou burguês, do século XVIII, contrariando o pensamento de Maquiavel, que define o herói génio e guerreiro. Rousseau iniciou a ciência do homem, utilizando como método a análise psicológica dos sentimentos humanos, dos seus comportamentos em que a emoção decorrente, dos perigos das aventuras, foi a força criadora do romantismo que esteve na origem da Revolução Francesa, deste movimento emergindo o conceito de cidadão, homem com direito à liberdade e à igualdade. Nos séculos XIX e XX a burguesia ascende, a nobreza enfraquece, o proletariado toma forma e emerge a classe média. No século XXI, a economia global sobrevaloriza os mercados financeiros em detrimento do ser humano/indivíduo.

enquanto modelo a seguir, tomando um homem comum como exemplo que se procura igualar. O pai é a primeira grande referência da criança, embora, por vezes a mãe assuma esse papel, ainda que em situações menos frequentes. Nesta perspetiva, a família pode germinar o herói atribuindo-lhe um papel de destaque e a responsabilidade de nortear a formação do caráter dos descendentes, dos seus comportamentos, dos seus valores, contribuindo, em larga medida, para a formação de uma identidade própria que se alicerça em princípios e exemplos, porém se constrói unívoca, percorrendo a sua própria caminhada. Os pais nem sempre constituem pontos de referência, do mesmo modo que situações inesperadas ou instabilidades no seio da família os podem alterar, o que pode influir na emergência de situações críticas ou de crise, que podem encorpar desvios à norma, criando disfuncionalidades, desencadeando percursos complexos com vista à descoberta de identidades. No que diz respeito aos protagonistas das obras em análise, sublinhamos a influência recorrente da figura parental em patamares de controversa intervenção direta ou exercida na infância das personagens, o que se apresenta um desafio de análise.

As histórias de vida das principais personagens ficcionadas apresentam modelações decorrentes do arquétipo parental que colocam em oposição/conflito o modelo e o ser, desencadeando-se condutas e atitudes, sentimentos, 'conflitos' interiores, constrangimentos grupais, questionando ou rejeitando os modelos mentais comuns à humanidade e à civilização ocidental, arquétipos junguianos ora agressivos, ora sensuais ou afetivos. A teoria dos arquétipos de Jung que constituem modelos mentais da humanidade esclarece sobre os comportamentos dos homens e das mulheres, auxiliando na compreensão da agressividade, insegurança e conflitualidade comportamental das personagens dos diferentes filmes em análise, bem como o seu oposto, as suas semelhanças e diferenças. Na sequência da análise de cada uma das obras literárias e dos filmes selecionados para este estudo, observar o percurso das personagens mais relevantes das referidas obras, afigura-se um aspeto de toda a pertinência, uma vez que as mesmas, sobretudo os protagonistas, detêm a centralidade da ação narrativa, no desempenho de uma figuração em que se constituem como parte ativa do processo comunicacional que subjaz ao núcleo familiar que integram e, por conseguinte, podem ter quota de responsabilidade nas transformações que possam ocorrer no seio dessas famílias e nas suas próprias caminhadas. Neste capítulo, pretendemos, ainda, relacioná-las com questões pertinentes que assistem aos tempos atuais.

Ao longo deste trabalho, temos vindo a constatar que os protagonistas: Daniel, Conrad, Ennis e Richard, apresentam semelhanças nas causas que subjazem às crises que enfrentam, durante os percursos de aprendizagem enquanto se digladiam perante problemas que não previram nem conseguem defrontar ou resolver facilmente. As perplexidades com que se debatem, as contradições que surgem, as dificuldades com as quais se confrontam, os medos, as suspeitas, as raivas, as inseguranças, os desajustes expressam as trajetórias sinuosas que perseguem a busca de uma nova estabilidade. As soluções encontradas traduzem alternativas que procuram novos equilíbrios. As dissemelhanças, ou melhor, as especificidades encontradas em cada uma das obras em análise, expressam a diversidade que subjaz à problemática da crise da família inserida num vastíssimo campo sociocultural em constante mudança, sobretudo após a Segunda Guerra Mundial, mais concretamente, no caso específico desta tese, a partir do final dos anos 1970, passando pelas gerações posteriores, até ao presente.

Vejamos agora outros aspetos importantes a sublinhar no que diz respeito às personagens, com destaque para os protagonistas. Cada uma das obras em análise converge, sobretudo, em protagonistas que centralizam uma crise familiar ou a desencadeaim e se debatem numa luta interior, buscando, através de um percurso complexo, que encerra aprendizagens e transformações, um novo significado da vida. O desafio que uma jornada sinuosa pelo desconhecido coloca ao protagonista, o desafio da procura de um caminho de retorno após o encontro com a identidade e a recompensa que augura, podem conferir-lhe, ou não, o papel do herói. O protagonista confronta-se com 'forças' vigorosas que o põem à prova, o desafiam e o testam, na demanda por um novo significado da vida, o que confere ao herói uma aura de transcendência e de imortalidade. Das personagens, ficções do homem comum, finito na sua dimensão existencial, mas infinito pela forma como se transcende e encontra um caminho alternativo, que prefigura uma mudança, mesmo em circunstâncias de adversidade quase inultrapassáveis, emergem atos de verdadeiro heroismo perante uma tirania sem rosto que tolhe a capacidade reativa e criativa, procurando reduzir o ser humano à condução de número e de objeto. Esta capacidade infinita de mudança advém da dicotomia relacional ancorada nos afetos, numa finitude corpórea e numa infinita capacidade de renovação que, "(…) is entirely compatible with the promotion of human creativity." (Cole, 2011:47)

As palavras de Cole remetem para as caminhadas dos heróis que somos todos afinal, em que o homem evolui, a Humanidade sobrevive e se renova, coadjuvando a transformação do mundo. Da insatisfação e combativdade do ser humano eclodem crises que o conduzem a novas caminhadas, numa incessante procura pelo direito à felicidade. Semelhantes figurações do homem comum criativo de Cole se lobrigam em Daniel, temerário e desmesurado nas opções tomadas para a conquista da custótia dos filhos, em Conrad que, num processo introspetivo se questiona em busca de uma alternativa, de uma atitude reativa que contraponha uma indiferença angustiante e passiva, em Ennis que encontra no amor marginal alguma compensação para uma existência de silêncios sem afetos, numa atitude de rebeldia velada e circunscrita e, por fim, em Richard que se transcende ousando pugnar pela transposição de todas as burocracias e embaraços, tendo como objetivo ultrapassar o risco de morte de Susan, causado por um tiro insólito de espingarda.

Importa, agora ressalvar que, perante as crises desencadeadas, os protagonistas, bem como algumas personagens de maior relevo na narrativa, e aqui destacamos Calvin em *Ordinary People*, se aventuram na descoberta de identidades individuais e de novos sentidos existenciais, alguns em verdadeiras proezas de heróis que o homem comum, não raras vezes protagoniza. Christopher Vogler, em *The Writer's Journey - Mythic Structures for Writers*, de 1998, reflete sobre a jornada do 'herói', abrindo-nos uma perspetiva de análise à luz do seu pensamento. Seguindo os trilhos de padrões míticos do autor, propomo-nos analisar a caminhada dos 'heróis' das obras em estudo, com vista a melhor identificar os fatores de eclosão das diferentes crises familiares, os caminhos percorridos, as aprendizagens que o enfrentar das dificuldades permite concretizar, as transformações conseguidas num reencontro com o sonho perdido para ajuizar de uma cruzada de verdadeira heroicidade.

Segundo Vogler, o herói apresenta-se sob inúmeras faces, uma vez que cada autor (escritor, argumentista, guionista, realizador) submete o padrão mítico aos objetivos e necessidades de uma determinada cultura, facto que sobressai das obras em análise, cujas figurações centradas no protagonista sugerem as épocas a que se reportam. Por consequência, os 'heróis', sobreviventes das 'tempestades' que desabam sobre as famílias ficcionadas anunciam-se diversos e *sui generis*, cada um correspondendo aos desígnios e necessidades preconizadas pelos seus autores. Daniel Hilliard / Mrs. Euphegenia Doubtfire, em *MadameDoubtfire*/*Mrs. Doubtfire*, Conrad, em *Ordinary People,* Richard Jones, em *Babel* e Ennis del Mar, em "Brokeback Mountain"/*Brokeback Mountain* constituem os 'heróis', ou

não, protagonistas de uma 'caminhada' inter-relacional e/ou reflexiva narrada porque, "The protagonist of every story is the hero of a journey. Even if the path leads only into his own mind or into the realm of relationships." (Vogler, 1998:13), factos que averiguamos nas obras em estudo.

Dos obstáculos que se deparam emerge um incitamento ao desafio para a sua superação, que pressiona o herói, que "(…) leaves her comfortable, ordinary surroundings to venture into a challenging, unfamiliar world." (*Ibidem*) A sua história, a partir da eclosão da crise, salda-se numa jornada pejada de provações que põem à prova a sua capacidade de criação e transformação, conduzindo, ou não, ao seu renascimento, visto como recompensa pela forma como demonstra transcender a sua condição finita. O cumprimento dos ditames do pensamento de Vogler na ação de Daniel Hilliard/*Mrs. Doubtfire* que se transforma, surgindo no final, responsável e amadurecido, reconhece-se nesta personagem em que: "(…) the hero grows and changes, making a journey from one way of being to the next: from despair to hope, weakness to strength, folly to wisdom, love to hate, and back again." (*Ibidem*).

Numa outra perspetiva, destacamos o mundo das personagens, que protagonizam as caminhadas para o reencontro identitário, no seio da família ou dos amigos, que se apresenta ao leitor e ao espectador numa dicotomia 'velho'/novo, em forma contraste da tradição que o 'velho' representa, com um 'mundo novo' de desafios, que põe à prova o protagonista, em resultado da crise criada e na qual está prestes a entrar. Neste contexto, "The hero is presented with a problem, challenge, or adventure to undertake." (*op.cit.*,15) Esta convocação para a aventura no desconhecido causadora de apreensão, pode confluir na recusa ao chamamento. Porém, uma decisão audaciosa de confrontação envolve riscos, ultrapassados sempre que o objetivo é conseguido e a mudança ocorre. "The Call of Aventure establishes the stakes of the game, and makes clear the hero's goal to win the treasure or the lover, to get revenge or right a wrong, to achieve a dream, confront a challenge, or change a life. (*op.cit.*,16). Sublinhe-se, antes de mais, que os protagonistas das obras em análise respondem aos desafios que se lhes deparam à exceção de Ennis que é dominado pelo medo e retarda a decisão. A todos subjaz uma motivação, um desejo, um sonho por alcançar, uma meta a atingir, validando a necessidade de renascimento. As emoções perdidas ou dolorosamente sentidas, a agonia do que está imerso necessita de uma renovação, tal como o existir e o morrer da Humanidade.

Em *Madame Doubtfire*/*Mrs. Doubtfire*, *Ordinary People*, *Babel* e "Brokeback Mountain"/*Brokeback Mountain*, capitular a cada dia de crise, vagueando pelo deserto de uma

jornada cujo rumo se esconde pejado de obstáculos, corresponde apenas a uma etapa ultrapassável pelo desejo de encontrar uma saída, uma nova vida, à semelhança da vida humana, do homem confiante numa infinitude que não pode atingir fisicamente. Notemos que com esta abordagem, as obras em estudo se posicionam na evocação da crise existencial e da morte da consciência humana que assolam a atualidade, ao mesmo tempo que deixam emergir um rasgo de esperança no futuro, materializado na mudança. Augusto Cury, em *O Mestre dos Mestres – Jesus, O Maior Educador da História*, fala-nos desta questão, referindo que,

> (…) para o ser humano pensante, a morte estanca o espectáculo da vida, produzindo a mais grave crise existencial da sua história. A vida física morre e descaracteriza-se, mas a vida psicológica clama pela continuidade da existência. Ter uma identidade, possuir o espectáculo da construção dos pensamentos e ter consciência de si mesmo e do mundo que nos cerca são direitos personalíssimos, que não podem ser alienados e transferidos por dinheiro, circunstâncias ou pacto social ou intelectual. (Cury, 2009:87)

A Daniel, Conrad, Ennis e Richard, figurados enquanto seres pensantes, subjaz o desejo de encontrar a consciência de si mesmos, a vida psicológica, que um percurso por entre avanços e recuos, incertezas e receios, em viagens e aventuras interiores, percorridas no quotidiano e de exceder as suas próprias expectativas. Os protagonistas das obras em estudo sustentam uma imagem que não se coaduna com a tradição do mito do herói dos tempos idos, porém enquadra-se numa conceção de herói, mais recente, que se revela, não por feitos deificados, mas por vivências e experiências do quotidiano, o que vem alterar um conceito tradicional de herói, redimensionando-o e conferindo-lhe uma nova grandeza. Nas personagens identificadas não reconhecemos o mito do herói da antiguidade, o herói medievo ou o super-herói americano dos anos 1980, mas o homem comum, de Whitman, o aristocrata natural em direção a "The Song of Myself". Numa época em que se anulam as fronteiras entre o espaço e o tempo, entre o público e o privado, se expõe a intimidade, se esboroam as fronteiras territoriais, se adultera o real e os valores, se veicula o consumismo, a deterioração da realidade é um facto. Na atualidade perde-se a essência interior e navega-se no vazio, o fragmento aprisiona a humanidade (perdido um fio norteador de ordem, estabilidade e continuidade), desmantelando a consciência de classe e os valores e a moral e os 'heróis' têm vindo a ser colocados num patamar de conceção particular e individual que anula o padrão orientador. As obras em análise revelam problemáticas cuja semelhança com as constatações

referidas nos parece plausível, sugerindo-nos um mundo às avessas, fraturado e em trânsito no qual o ser humano, simbolizado em cada protagonista, se procura e busca o equilíbrio perdido, revigorado pelo amor que emerge como força catalisadora.

6.2 A Crise Identitária Individual e da Família Centrada no Protagonista

As obras literárias e cinematográficas em análise ficcionam e refletem a crise da atualidade pela forma como evidenciam a conflitualidade que subjaz à sociedade contemporânea, sobretudo, no seio da família, descobrindo brechas na identidade, nos valores de uma civilização milenar fragilizada e em desetruturação, nos sentimentos e nas emoções, nas relações interpessoais e sociais, num estado de morte psicológica expressa pelo desencanto e pela perda do sentido da vida. À semelhança da sociedade atual onde grassa uma crise de identidade individual e coletiva, provocada pelo consumismo e pelo fracasso das relações humanas, que uma comunicação deficitária ou inexistente acelera, o leitor e o espectador são levados a refletir sobre "O Sentido da Irracionalidade da Vida Diante o Limite da Existência"[191]. Cátia Cilene Lima em "Contexto Pós-Moderno: Leitura Simbólica do Filme "Click"", afirma que a atualidade se caracteriza "(…) por uma crise de identidade e valores (…) que gera profunda crise existencial. Perdura o vazio e a falta de significado numa realidade cheia de signos sem sentido, (…) somada à racionalização do Sagrado e à simulação da Vida." (*Ibidem*)

Sem dúvida que, as obras em análise evidenciam os conflitos existenciais individuais e de pequeno grupo, como os familiares, à semelhança da realidade quotidiana das famílias atuais, que consubstanciam as questões da pós-modernidade (mais do que as da ordem construída durante a modernidade em visível desconstrução), digladiando-se contra a falta de objetivos que os quotidianos oferecem, sentindo-se sucumbir e almejando libertar-se. A Literatura e a Sétima Arte caracterizam-se por refletir as realidades que ficcionam, possibilitando ao leitor e ao espectador uma cogitação sobre a sua própria realidade, fomentando uma melhor e maior consciencialização da vida e da morte do ser humano, da transcendência subjacente às suas relações afetivas e à existência finita do corpo, oposta ao

[191] Lima, Cátia Cilene. "O Sentido da Irracionalidade da Vida Diante o Limite da Existência no Contexto Pós-Moderno: Leitura Simbólica do Filme "Click"". Disponível em: <http://www.dhi.uem.br/gtreligiao/pdf/st4/Rodrigues,%20Catia%20Cilene%20Lima.pdf>. Consultado em: 10 janeiro 2013.

espírito que se pretende imortal. A este respeito, Cátia Lima refere-se concretamente ao Cinema, afirmando que "(…) promove a ampliação da consciência existencial do Ser Humano e do sentido da sua vida e morte, ao apontar a transcendência nas relações e experiências do Amor." (*Ibidem*) Não deixamos, porém de atestar que, não só no Cinema, mas também na Literatura, os respetivos protagonistas se desvelam agentes impulsionadores da "consciência existencial do Ser Humano", à semelhança das palavras de Lima. As obras analisadas apontam para um tempo de inseguranças e de questionamento de identidade individual, cada uma delas envolvendo problemáticas de disfuncionalidade ou de conflito causadoras de perturbações familiares. Todas as famílias apresentam uma causa comum que desencadeia a crise: a morte física ou simbólica: a morte de Buck Jarrett, em *Ordinary People*, de Pat, em *Babel* e de Jack Twist em "Brokeback Mountain"/*Brokeback Mountain*, bem como a 'morte' simbólica dos papéis tradicionais no seio da família, como acontece em *Madame Boubtfire*/*Mrs. Doubtfire* e, também, em *Ordinary People*.

Em consequência das afirmações registadas, convém relembrar o Capítulo IV que, em *Madame Doubtfire*/*Mrs. Doubtfire*, a causa principal do conflito se apresenta pela 'morte' do papel do pai, *leader* e *breadwinner*. O chefe de família representado por *Mrs. Doubtfire*/Daniel que centra toda a ação é substituído pela mãe que assume as funções que lhe são destinadas. Em *Ordinary People*, a morte acidental de Buck desencadeia uma crise familiar latente, ainda desconhecida, que promove reflexões interiores e buscas de identidade. O sonho em fazer prevalecer intacta a estrutura da família tradicional desmorona-se, dando lugar a uma família alternativa, monoparental e ao abandono do lar por parte de Beth. O sonho, em consequência da intolerância, da rigidez e do desamor da personagem, não compreende as transformações que o tempo e as novas gerações impõem.

Conrad sugere um eixo giratório da crise da família Jarrett, em torno de 'mortes' agilizam o desmoronar de uma tradição sustentada nos valores da hipocrisia e da simulação: a morte física de Buck e a 'morte' simbólica da mulher perfeita que as reflexões atentas de Calvin desmascaram. Em *Babel*, Capítulo V, a morte de Pat desencadeia, de igual modo, uma crise familiar, concluindo-se que a 'morte' também se constitui como agente de renovação. A obra cinematográfica, que acabámos de referir, remete para uma reflexão, um questionamento e uma denúncia, direcionando para a necessidade de repensar a atitude americana e as problemáticas da vida familiar atual, através do protagonista, Richard. Apesar de visualizações conclusivas de um final fechado evocado por contrastes em que o desfecho da

história de Amelia e da família Abdullah remete para a destruição do sonho e do equilíbrio familiar, respetivamente, e o desfecho das histórias de Chieko e de Richard apontam para um recomeço, sugestionando duas saídas, um final aberto desenha-se pela inconclusiva constatação da aprendizagem do protagonista.

Num patamar comportamental de coerência duvidosa, Richard parece ter consciencializado e interiorizado uma lição de humildade simbolizada no abraço de despedida ao guia marroquino, porém evidencia ter mantido intacto um egocentrismo egoísta não exigindo o retorno de Amelia e agindo indiferente perante o repatriamento. Este desfecho em final aberto sugere-nos a contradição emanente da condição humana, bem como a inexistência de uma identidade individual coerente. Em "Brokeback Mountain"/*Brokeback Mountain*, a morte física dos pais de Ennis e de Jack, remetem o protagonista para uma existência solitária e silenciosa, enquanto a 'morte' simbólica da sua essência homossexual, causada pelo preconceito, aniquila uma ação reativa em busca da felicidade. Ennis centra uma crise identitária individual e congrega a evocação da crise da família nuclear e tradicional, que um puritanismo retrógrado pressiona a manter, no entanto é ultrapassada pela realidade de alternativas que uma identidade particular, mesmo considerada marginal, reclama.

Numa outra perspetiva, constatamos que, em todas as famílias, os equilíbrios se metamorfoseam, tendo como agente congregador e de sustentabilidade o amor, perspetivado nas suas mais variadas formas. Evidentemente que esta posição pode ser contestada, pela consciência dos caminhos infindáveis de análise possíveis, mas estamos convictos de que este pode ser um trilho, numa época em que urge atear uma acendalha de esperança aos valores esquecidos e vilipendiados que asseguram a essência humana consubstanciada numa necessidade permanente de socialização em que a relação com o 'outro' implica, necessariamente, a afetividade e a emoção.

Num outro sentido, consideramos importante sublinhar que em todas as obras em análise, as transformações operadas no seio das diferentes famílias, se constituem como consequência de 'morte' e renascimento porque, segundo Denise Stefanoni Combinato e Marcos de Sousa Queiroz, "a morte faz parte do processo de desenvolvimento humano e está presente no nosso cotidiano."[192] O estudo da morte tem lugar na área da investigação

[192] Combinato, Denise Stefanoni e Marcos de Sousa Queiroz, em *Estudos de Psicologia "Morte: Uma Visão Psicossocial"* (página 209 da Revista nº11(2), de 2006, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul –

científica de tanatologia. Tendo em consideração que a morte física ou simbólica está presente nos dois romances, no conto e nos quatro filmes, torna-se pertinente uma abordagem que, de alguma forma, contribua para o entendimento do papel que a morte desempenha nos desequilíbrios, disfuncionalidades e crises que eclodem no seio das famílias subjacentes às diferentes obras cinematográficas, bem como averiguar das suas implicações na emergência de novas perspetivas.

Na linha deste propósito e, porque a morte se apresenta como uma das mais importantes, senão a mais relevante causa geradora dos conflitos e é responsável pelos comportamentos que caracterizam algumas das personagens principais, quer seja a morte física ou simbólica, constitui a causa materializada da crise, nas obras em análise. As diferentes mortes detêm um lugar de destaque no desenrolar da ação fílmica, na medida em que se prefiguram como agentes diretos da eclosão das respetivas crises familiares, dos percursos conducentes à catarse e no reacendimento do significado da vida perdido ou pauperizado pelo óbito.

Procurando constatar da validade das afirmações anteriores, reconhecemos em *Ordinary People* e *Babel* a morte física de um filho como agente direto e fator determinante da eclosão da crise familiar, perseguindo o desenvolvimento da ação, o que se verifica, também nas restantes obras em estudo. Em *Mrs. Doubtfire*, apesar da morte física não ter lugar, a 'morte' simbólica do papel do chefe de família no seio da estrutura familiar nuclear e tradicional assume um lugar de destaque. A inversão de papéis de liderança (pai para mãe) é causadora da 'morte' simbólica de uma função tradicional, para dar lugar a uma alternativa, a uma transferência de papéis. À semelhança de *Ordinary People* e de *Babel*, em *Madame Doubtfire*/*Mrs. Doubtfire* a 'morte' está presente durante o período do 'luto' no qual os intervenientes da ação procuram relacionar-se com a situação desencadeada, bem como resolvê-la, acompanhando ainda o momento de viragem que repõe o significado da vida sediado na constituição de uma nova família monoparental. Importa esclarecer que o 'luto' se compreende por um período de reflexão, de aprendizagens e por um tempo de preparação para

---

Paranaíba e da Universidade Estadual da Campinas). Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-294X2006000200010 Consultado em: 16 de setembro 2014.

uma viragem/mudança. O que temos vindo a sublinhar não se deteta, porém em "Brokeback Mountain"/*Brokeback Mountain* apresenta um quadro diferente. A morte física dos pais de Ennis não se vislumbra a causa direta da sua crise identitária, mas motivo de isolamento e de ausência de afetos, razão que vai desencadear o desejo de uma compensação encontrada na relação com Jack. A principal causa da crise identitária do protagonista revela-se no medo incutido pelo pai em relação à homossexualidade. A morte paterna não se apresenta como causa principal, mas sim como consequência de uma relação filial complexa que, por sua vez, é responsável pela 'morte' dos afetos até ao momento em que o protagonista conhece Jack, escondendo, no inconsciente, uma identidade autonegada em consequência da educação parental. Em Jack as vivências solitárias, vazias de afetos, fazem eclodir uma apetência voraz pelo prazer. Em ambos, a 'morte' simbólica desencadeia um relacionamento à margem do *status quo*, que acompanha o período que remete para o desenrolar da ação e contribui para o reacendimento do significado da vida em Ennis, após a morte física do amante. O decorrer da ação centrada na morte ensombra todo o percurso do anti-herói, Ennis, acirra um vazio de afetos, está na base dos comportamentos que o caracterizam. A carência de afetos faz eclodir o amor entre os dois amantes e apresenta-se como fator determinante, acompanhando-os por cerca de vinte anos, permanecendo em Ennis, mesmo depois da morte física de Jack. Este sentimento recíproco contribui e desencadeia diferentes crises, nomeadamente existenciais, de identidade e familiares, sobretudo no caso concreto do protagonista.

Podemos, portanto, configurar a crise identitária e da família centrada, sobretudo no protagonista de cada uma das obras, não deixando de atestar o caso da personagem Calvin que concretiza um percurso paralelo ao do filho, o que sugere que as diferentes gerações, perante situações de crise, igualmente se confundem, se questionam e são reflexivas, podendo ambas protagonizar transformações como é o caso destas duas personagens de *Ordinary People*. Na linha das reflexões destacadas e procurando concluir esta questão averiguamos que, em todas as obras em análise, a 'morte' física ou simbólica, desencadeia, direta ou sub-repticiamente, a crise identitária individual e da família centrada no protagonista que desempenha na intriga um papel fundamental.

6.3 O Percurso Individual dos Protagonistas

Nesta fase do trabalho direcionamo-nos, de novo, para o pensamento de Vogler enquanto forma de identificarmos o percurso do protagonista em cada uma das obras, conjeturando, ainda encontrar pontos de comum referência entre as diversas *performances.* As personagens mais relevantes das histórias em estudo, diante das dificuldades que despontam no seio dos seus núcleos familiares, são colocadas perante duas opções que apontam para a aceitação passiva da situação criada ou para a tentativa de a solucionar. Daniel, Conrad, Ennis e Richard não se remetem ao amorfismo e à ausência de iniciativa e encetam jornadas pejadas de 'provações' que estão suportadas em reflexões interiores e em diligências que visam despertar e encontrar respostas. As opções de escolha das autoras do género feminino endereçam para protagonistas do género masculino, padronizados no homem comum, de classe média, sugerindo-nos uma confirmação das afirmações feitas no Capítulo I que remete para os 'olhares' de mulheres, escritoras que ousam, num panorama literário de tradição de protagonismo autoral masculino, desvendar as inseguranças e fragilidades de um género confrontado, desconfortavelmente, com uma alteração de paradigma. Convém esclarecer o que entendemos por esta afirmação evocando a perda progressiva da supremacia masculina, bem como o questionamento interior do seu papel na vida e na sociedade que estremece estruturas familiares suportadas na 'superioridade' masculina, por vezes susbstituída pela liderança feminina, constatável em *Madame Doubtfire/Mrs. Doubtfire* e *Ordinary People*, invadida por uma opção sexual 'marginal' em "Brokeback Mountain"/*Brokeback Mountain* e contrariada, pela revelação de um ostracismo violento de uma supremacia hegemónica materializada no protagonismo de Richard, no comportamento das autoridades (sempre do género masculino) e na exclusão social que remete para as mulheres (Amelia e Chieko) o ónus da repressão e da marginalização e para as crianças/adolescentes (Ahmed e Yussef) a indiferença, suportada num tratamento de vil desrespeito, em *Babel*.

A ancoragem das autoras, na 'inferioridade'/diferença redimida pela reposição do direito à igualdade, no apelo à urgência pela sua restituição e na evocação de uma mudança de paradigma de género e de mentalidade, revela a sua perceção clara de uma transformação em trânsito ainda arreigada a uma cultura assente numa ordem social hierarquizada, fundeada no

poder de uma liderança masculina como é o caso americano, sem o registo de um único presidente de género feminino. Interessante, mais uma vez se destaca, a apropriação e a revelação da visão do mundo atual, das autoras das obras literárias em estudo, por cineastas do género masculino, cujo desafio de interpretação coloca a probabilidade de uma tradução suportada na constatação de que ambos os géneros estão conscientes desta transformação e de que se entrevê uma mudança de mentalidades.

Num outro sentido, salientamos a evidência de homens comuns, com experiências de vida diversas, encetarem as 'aventuras' do herói da atualidade, que se plasmam em processos de busca de novos equilíbrios, com vista a reverter as situações penosas da sua vida quotidiana, após questionamentos sobre os seus papéis, os seus sentimentos e emoções, a sua identidade, autoestima e caráter, convictos que estamos de que o questionamento se constitui como um dos principais agentes de mudança, conduzindo às respostas percetivas da metamorfose.

Ativos, reflexivos e reativos, os protagonistas nem sempre conseguem superar as dificuldades que se lhes deparam, nem respondem aos desafios ou alcançam a heroicidade, mas todos pugnam por reencontrar os equilíbrios fragilizados ou perdidos. Em percursos diferenciados por cada uma das tramas literárias ou fílmicas, o protagonista "(…) agrees to face the (…) challenge posed in the Call of Adventure. This is the moment when the story takes off and the adventure really gets going. (Vogler, 1998:18)

Mrs. Doubtfire/Daniel opta, primeiramente, por uma solução que se lhe afigura confortável e sem riscos, disfarçando-se de governanta viúva, auferindo um ordenado pago pela exmulher. O protagonista transforma-se em ama, governanta, conselheira, tendo em mente restabelecer o equilíbrio familiar perdido e realizar-se profissional e pessoalmente. Usa o disfarce, a camuflagem como fuga a uma realidade nova e incómoda. No princípio da ação, rejeita o desafio para uma aventura consciente e séria. Convém realçar que, na narrativa cinematográfica a conselheira matrimonial, vai, de modo persistente, exigindo de Daniel uma transformação, instituindo-se como sua orientadora/mentora. Conrad recusa colaborar isolando-se, rejeitando as oportunidades de reintegração que lhe são oferecidas. Recorre, quase por imposição, ao mentor, o psicólogo, Tyrone C. Berger, para o apoiar na reintegração familiar e social. Berger desempenha, de igual modo, o papel de mentor de Calvin, o pai, que se debate, similarmente, com uma crise profunda de identidade. "The relationship between hero and Mentor is one of the most common themes in mythology, and one of the richest in

its symbolic value. It stands for the bond between parent and child, teacher and student, doctor and patient, good and bad."(*op.cit.*,17) O mentor aconselha, orienta o 'herói' de forma que possa enfrentar mais decididamente o 'mundo' desconhecido, que emergiu da crise. "The function of Mentors is to prepare the hero to face the unknown. They may give advice." (*op.cit*.18) Em *Babel*, Richard socorre-se das tecnologias, usa o telemóvel, e solicita o auxílio dos funcionários da embaixada americana em Marrocos. Em "Brokeback Mountain"/*Brokeback Mountain* a caminhada apresenta contornos de maior solidão, sobressaindo o medo da punição inibidora do pedido de auxílio.

As jornadas prosseguem abundantes em desafios que põem à prova os protagonistas. "The hero naturally encounters new challenges and Tests, makes **Allies and Enemies**, and begins to learn the rules of the Special World." (*op.cit.*19). À semelhança das palavras de Vogler, citadas, Daniel Hilliard é convocado a aprender a existir fora do mundo do sonho e enfrentar a nova realidade, para benefício de uma custódia dos filhos, desde sempre almejada. A descendência do protagonista constitui a sua principal motivação, o que o leva a suportar ser posto à prova. O seu inimigo é ele próprio, que se recusa a aceitar perder a custódia dos filhos, a admitir o namorado de Miranda, a aceitar a nova situação familiar.

Em *Ordinary People*, perante a ausência definitiva do filho Buck, devido à morte acidental, a mãe encontra na negação da realidade e na indiferença perante os problemas de Conrad, formas de continuidade existencial. Por sua vez, o pai, perante o desequilíbrio do filho e em consequência do desconhecimento da origem paterna e de uma infância sem o seu apoio e acompanhamento, tendo sido privado da presença da mãe, não concebe similar situação para Conrad. Calvin assume a responsabilidade de acompanhar e apoiar o filho e tentar contribuir para o seu reequilíbrio. Em paralelo, desencadeia-se uma crise de identidade pessoal, que leva Calvin a questionar-se sobre si próprio, socorrendo-se, à semelhança de Conrad, do acompanhamento de um profissional de saúde mental para o auxiliar, enquanto procura as respostas, a saída para a sua crise identitária, agudizada pela crise familiar em curso. Por sua vez, Conrad, em constante conflito interior, questiona-se e socorre-se, por sugestão do pai, de um psicólogo, que o vai acompanhar e auxiliar na redescoberta de si próprio. Na mãe permanece uma continuidade suportada na tradição do desempenho de papel de dona de casa perfeita, que se revela formatado, culpabilizando Conrad, por um sofrimento interior que não admite invasor e causa de fragilidade. A caminhada desta família nuclear faz-se em percursos individuais pejados de incertezas e inseguranças em que Conrad enfrenta o

regresso ao mundo exterior e não se encontra até que reconheça a existência de aliados, como o pai, a namorada, o psicólogo, os amigos. Calvin, perante o conflito desencadeado, busca o encontro com uma identidade individual não questionada anteriormente. Beth, perante a crise, ao constatar o desmoronamento da ordem familiar em que se empenhara, abandona o lar revelando um menor amadurecimento e consciência tardia da problemática em que se vê envolvida e em relação à qual se sente impotente.

No caso específico de "Brokeback Mountain"/*Brokeback Mountain*, após o regressoa casa, Ennis persiste num quotidiano familiar suportado na tradição, apostando na duplicidade de um comportamento relacional paralelo, alternativo e clandestino. Ennis del Mar, durante a jornada, é confrontado com a necessidade de tomada de decisões, que são adiadas em função do medo e do preconceito, seus maiores inimigos.

No caso de *Babel*, Richard protagoniza a oportunidade de aprendizagem, subsequente da provação a que é sujeito, materializada num espaço geográfico e sociocultural desconhecido, que desencadeia a emergência de uma interiorização de superioridade perante uma fragilidade impensável, isto é, Richard procura acionar mecanismos incompatíveis com a realidade do meio em que se encontra, deparando-se com impedimentos que põem em risco a sobrevivência da mulher e lhe revelam a sua própria fragilidade. É num sentido idêntico que o filme sugere a evidência da debilidade da segurança em território americano que o ataque às *Twin Towers* revelou. Estabelecidas estas analogias, e colocada a questão da aprendizagem desta forma, torna-se pertinente salientar uma perspetiva mais abrangente que parece sobressair da intenção do realizador: evidenciar a urgência de repensar atitudes, isto é, a partir do percurso do protagonista na ação fílmica, Iñárritu sugere uma crítica ao procedimento hegemónico americano contraditório que veicula princípios de igualdade, de respeito e de solidariedade e age em oposição aos propósitos difundidos. O realizador, através de Richard, remete para a urgência dos Estados Unidos repensarem atitudes para com os estrangeiros e de retornarem aos valores do respeito e da solidariedade. A agressividade da guarda fronteiriça para com a empregada mexicana, bem como das autoridades policiais marroquinas para com as crianças e as atitudes provocatórias da jovem japonesa, remete para um comportamento discriminatório e subjugante que o realizador destaca, catapultando para o ecrã situações de enorme verosimilhança com a realidade.

Num reconhecimento da importância da diversidade de situações particulares apresentada ao espectador, salientamos que durante as jornadas dos 'heróis' babelianos de

ficção, "The hero makes allies and enemies and meets his "love interest". Several aspects of the hero's character – aggressiveness and hostility, (…) – are revealed under pressure." (*Ibidem*), o mesmo se averiguando nas restantes obras em estudo. No entanto, a descoberta do amor apazigua uma agressividade desvelada pela impotência de resolução do problema existente.

Em *Mrs. Doubtfire*, Daniel, depois de lutar pela custódia dos filhos, numa caminhada pelo desconhecido dos tribunais e de constituir um novo lar monoparental cuja liderança é obrigado a assumir, de entrar numa fase de crise profunda que o *climax* da ação narrativa expõe, materializado no disfarce descoberto, o protagonista reencontra o equilíbrio assumindo veicular a uma audiência televisiva a própria aprendizagem.

Em *Ordinary People*, Conrad enfrenta a negritude da ausência de sentido da vida e a incapacidade de retoma do quotidiano anterior ao acidente, o que desencadeia uma agressividade desvelada por uma reflexão interior aquietada, *a posteriori*, pela descoberta do amor.

Em *Brokeback Mountain*, a hostilidade de Ennis desvenda-se pela indiferença e pelo silêncio, não assumindo contornos visíveis de agressividae, mas sentimentos de medo e preconceito impeditivos de tal atitude. Somente a morte física de Jack o acorda para a realidade negada e o pacifica. O amor finalmente assumido devolve-lhe a tranquilidade e o equilíbrio interior.

Em *Babel*, a hostilidade do protagonista revela-se pela exigência de condições materiais que assegurem a sobrevivência de Susan aquietada pela chegada, em segurança, ao hospital. Aqui destacamos a importância da banda sonora do filme que adensa o *climax* emocional pelo som da guitarra que, num ritmo intenso, encaminha o espectador para um desfecho que desagua nas margens de um silêncio de tranquilidade conseguida. Num paralelismo com a hostilidade e agressividade dos Estados Unidos após o '11 de Setembro', perpetrada por ações de intervenção em países de acolhimento e ocultação da Al Qaeda, Iñárritu destaca a ação manipuladora dos *media*, agressiva das autoridades marroquinas e de desencadeamento de uma investigação despropositada para apuramento da causa do disparo, exigida pelos Estados Unidos. Retomando a ação do protagonista, merece referência o interior do deserto de Marrocos, o abandono pelos companheiros de viagem e a aldeia sem recursos, enquanto provações, caverna labiríntica de Richard. "In mythology the Inmost Cave may represent the land of dead. The hero may have to descend into hell to rescue a loved one

(Orpheus), into a cave to fight a dragon and win a treasure (…), or into a labyrinth to confront a monster." (*op.cit:*20). Todavia, Richard não sucumbe ao desânimo, à semelhança dos princípios preconizados pelos antigos colonos puritanos, suporte moral e força norteadora dos cidadãos americanos. O protagonista desafia os medos da insegurança e, indiferente ao sofrimento alheio, procura recuperar o equilíbrio familiar perdido. Em Chieko a agressividade e a hostilidade desvelam-se pela provoção e pelo desafio, aplacados pelo reencontro afetivo materializado numa relação mais equilibrada com o pai. Chieko desce fundo à sua caverna interior, percorrendo labirintos de sofrimento, desnudando-se num último clamor por afeto positivo, mostrando a urgência de reposição do amor perdido com a morte da mãe, reconhecendo-o, por fim, na afetividade parental.

Os aspetos destacados, ao longo do presente capítulo destinam-se, entre outros propósitos, a concluir da conceção de 'herói' suportada num novo conceito que se revê na ação do homem comum cujos dragões e monstros não se afiguram os lendários obstáculos a enfrentar, mas num perigo invisível de sucumbir às tremendas adversidades do quotidiano atual e às desventuras de uma interioridade e individualidade por descobrir ou reequacionar. De facto, nos dias de hoje, "Modern heroes may not be going to caves and labyrinths to fight mythical beasts, but they enter a Special World and an Inmost Cave by venturing (…) into their own hearts." (*op.ci.*, 27). Durante a busca de uma saída labiríntica, o perigo de morte é eminente e, por vezes, a segurança anterior perde-se, tornando-se urgente voltar a encontrá-la. O 'herói' "(…) faces the possibility of death and is brought to the brink in a battle with a hostile force. **The Ordeal** is a "black moment" for the audience, as we are held in suspence and tension, not knowing if he will live or die." (*op.cit*.,21)

The Ordeal de Daniel centra-se na luta pela custódia dos filhos, na precariedade laboral, na descoberta do disfarce de governanta e conselheira de Miranda que, por sua vez se digladia com um conservadorismo de pretensa reposição da ordem familiar destruída. Conrad vivencia um "black moment" no regresso à família, à escola e à convivência social. Calvin defronta-se com a descoberta de uma ordem apodrecida e Beth com a incapacidade de manter essa ordem. Em Ennis um labirinto de incertezas e de medos acercam-se do protagonista durante vinte anos. Richard, durante cinco dias, enfrenta um "black moment" de insegurança total. Amelia perde-se no deserto labiríntico de uma sobrevivência periclitante tomada como segura, a família Abdullah experimenta a perda de segurança de uma existência pacífica abalada por um incidente quase transformado em crise diplomática. Em Chieko *The Ordeal*

revela-se pelo período labiríntico de busca dos afetos maternos perdidos. Os 'heróis' das obras em estudo enfrentam uma batalha vigorosa com as forças adversas, constituindo um momento crítico da intriga. "This is a critical moment in any story, an Ordeal in which the hero must die or appear to die so that she can be born again." (*op.cit.*,22)

Importa agora ressalvar que as personagens em destaque, apesar de integrarem padrões comportamentais arquetípicos, prefiguram-se únicas e individuais à semelhança da audiência em geral e de cada espectador, em particular, que se revê na mente do 'herói'/protagonista ou de uma outra personagem. Porém, não raras vezes, as atitudes inconscientes das personagens refletem um comportamento defensivo em relação aos próprios medos e frustrações, sobretudo na forma como interagem com aqueles que os rodeiam como se afigura no caso específico da personagem Ennis.

Não podemos deixar de referenciar que, durante os percursos para a mudança, em situações de profundo desengano, de frustração os caminheiros, heróis ou não destas jornadas, as personagens das diferentes obras, tendem a projetar em terceiros os seus constrangimentos, pretendendo defender-se dos seus próprios constrangimentos e contrariedades. Daniel descarrega a raiva em Miranda, ou disfarça-a apelando, numa atitude 'maternalista' e de aconselhamento, à tolerância, evidenciando as suas competências de 'governanta' e, ainda, em relação ao namorado de Miranda.

Richard projeta a suspeição nos marroquinos, revelada pelo desespero com os nativos em função da falta de meios de socorro e transporte. Em nossa opinião, no filme *Babel*, o realizador desenha, de forma subtil, o medo de um novo ataque terrorista, revelado pela indiferença e crueldade para com Amelia, sugestionando a intolerância da América para com o incumprimento ou o perigo. Elizabeth Mednicoff em *Dossiê Freud – Conheça a Vida, o Trabalho e as Teorias do Paid a Psicanálise*, esclarece sobre este comportamento afirmando que, "(…) diante de uma angústia neurótica ou moral ocorre o mecanismo de projeção em que elas são convertidas em um medo objetivo (…) transferindo aos outros, características que tentamos reprimir em nós mesmos." (Mednicoff, 2008:88), facto que se afigura evidente nas obras em análise, na medida em que, as personagens em evidência projetam medos e incertezas culpabilizando terceiros com frequência, 'agredindo-os' com o olhar, as palavras, os gestos, a atitude intolerante, indiferente, de modo a atenuar o próprio sofrimento. Na opinião de Marion Minerbo, em *Estratégias de Investigação em Psicanálise Deconstrução e Reconstrução de Conhecimento*, por exemplo, "(…) a violência urbana é uma representação

praticamente consensual da experiência psíquica e que chamamos medo." (Minerbo, 2000:53). Embora não nos deparemos com figurações de violência urbana, nas obras em análise, apresentamos um exemplo que nos parece claro e elucidativo das nossas reflexões.

Em conclusão, dos protagonistas sobressai, tanto nas obras cinematográficas como literárias, um percurso individual complexo suportado numa ação integrada na vida quotidiana, que, no seio das respetivas famílias, se afirma diferenciado e numa aprendizagem para a individuação.

6.4 O Protagonista, Agente de Revelação de Aprendizagens

As encruzilhadas onde se encontram os protagonistas das obras em análise confundem homens comuns, 'heróis' das suas batalhas pessoais, debatendo-se entre o 'velho' e o 'novo mundo', desconhecido, sustentado em novas realidades que, dificilmente podem ignorar. Perplexos, avançam e recuam, rejeitam e aceitam, porém, procurando suprimir os 'fantasmas' que se transcorrem das incertezas que protagonizam, concretizam aprendizagens, metamorfoseiam-se e, no momento certo, para cada um deles, concretizam viragens, evidenciando mudanças conseguidas.

Interessa-nos lembrar que, perante a 'morte', os protagonistas encetam um percurso de perplexidade labiríntico que se encerra pelo encontro com o desejo de uma nova fase existencial, redescobrindo-se no vislumbre de uma nova luz. "Our emotions are temporarily depressed so that they can be revided by the hero's return from death. The result of this revival is a feeling of elation and exhilaration." (Vogler, 1998:22) Um recurso pessoal, sustentado no querer, na capacidade de superação, de transcendência e de aptidão para enfrentar novos desafios, no conhecimento e na experiência, impelem-nos a reconciliarem-se com a adversidade e a ultrapassá-la. "The "sword" is knowledge and experience that leads to greater understanding and reconciliation with hostile forces." (*Ibidem*) As provações pelas quais perpassaram "May grant a better understanding (…), an ability to see beyond the shifting outer appearance, leading to a reconciliation." (*op.cit.*,23) As dificuldades a que foram sujeitos permitem-lhes compreender questões profundas, através das vicissitudes que a crise acarretou consigo. Daniel, Conrad, Ennis e Richard descobrem que a mudança constitui parte da vida e esperar que a felicidade se eternize é pura utopia. A felicidade conquista-se, não se adquire ou se possui *ad eternum*. Esperar do bem-estar genuíno ou conformista uma

perpétua quietude não se coaduna com a natureza belicosa do ser humano, em busca incessante de uma nova razão para existir, renunciando à monotonia, ao conformismo e ao amorfismo. O quotidiano dos cidadãos, homens ou mulheres, está pejado de insólitos episódios, de situações invulgares que os põem à prova, bem como a tranquilidade e o equilíbrio de que necesssitam, convocando-os, de modo recorrente, para um novo desafio. O regresso ao sentido da vida não se apresenta, contudo, pacífico e acessível, endereçando o homem comum para um questionamento cuja resposta se reconhece no inevitável 'mundo novo', numa nova etapa da existência sustentada na vivência quotidiana. "The hero begins to deal with the consequences of confronting the dark forces of the Ordeal. If she has not yet managed to reconcile with the parent, the gods, or the holistic forces, they may come raging after her." (*Ibidem*)

Procurando clarificar um percurso de análise, considerámos pertinentes as reflexões anteriores, sustentadas, sobretudo no pensamento de Vogler, que facilitam, na nossa opinião, o reconhecimento de percursos análogos das personagens em estudo. Embora reconhecida na diversidade, a ação dos diversos protagonistas encaminha-se para o confronto das "dark forces" de Vogler, averifuando-se que Daniel, apenas após a descoberta do disfarce, reconhece que o embuste não apresenta sustentabilidade, por fim, compreende que a partilha dos filhos do ex-casal depende em exclusivo de uma atitude unipessoal que se desvela pela aceitação definitiva da separação do casal e pela consequente criação de duas famílias monoparentais. Por fim, aproxima-se o momento de busca da verdade e de uma condição consentida de partilha dos filhos que Miranda, numa revelação de semelhante aprendizagem, auxilia a concretizar. O amor pelos filhos surge como causa maior de reequilíbrio emocional e relacional. A personagem Daniel sugere-nos uma relação com o mito de Ícaro, alvitrando que, a realização pessoal, a concretização do sonho deve ser refletida, sob pena de destruição, ao mesmo tempo advertindo que a busca inconsequente e egocentrada da realização individual conduz ao mesmo fim.

Em *Ordinary People* o momento de viragem do protagonista tem lugar após o conhecimento do suicídio de Karen. Os *flashback* desvendam os acontecimentos no lago aquando da morte de Buck. De modo progressivo, Conrad recorda os factos decorrentes da tempestade no lago e, dirigindo-se a Berger, por fim, clarifica sobre a ocorrência do acidente:

(…)

CONRAD ‘Something happened!’

(…)

CONRAD (…) "Get the sail down!" …’ ‘...and I couldn't!’…’ I couldn't! It jammed!

DR. BERGER ‘Why'd you let go?’

CONRAD ‘Because I got tired!’

(…)

DR BERGER ‘What happened? You said something happened. What started all this?’

CONRAD ‘Ka-ren. She killed herself! I just found out she's dead.’[193]

A autoculpabilização e flagelação interior de Conrad em relação a Karen desencadeia a memória oculta pela recusa em aceitar a verdade dos factos, preferindo a assunção inconsciente de um erro. Uma avaliação equivocada do desastre no lago, desencadeara o desejo de suicídio e a recusa à socialização. Da incapacidade momentânea de superar a morte de Karen, emerge um novo sentimento de culpa do qual desponta o aclaramento de uma nebulosa mental impeditiva de observar a verdade sobre a morte do irmão. Em consequência deste embate violento, uma luz de esclarecimento conducente à tranquilidade almejada dá sentido à aceitação de um pequeno-almoço com a namorada, recusado à mãe, no princípio da narração, evidenciando um simbolismo sustentado na vontade de comer, para esclarecer sobre a vontade de viver, por fim readquirida. Vogler foca-se precisamente nesta questão e apresenta-nos, sobre *Ordinary People*, um ponto de vista com o qual concordamos e, por isso, passamos a citá-lo:

[193] Sargent, Alvin (Screenplay). “Ordinary People (from the novel by Judith Guest)”. Disponível em: <http://www.simplyscripts.com/scripts/transcripts/Ordinary-People-Transcript.pdf>. Consultado em: 3 junho 2012.
Nota: O excerto do guião do filme Ordinary Peolpe, apesar de longo tem como função evidenciar o momento de viragem de Conrad.

> In *Ordinary People*, the young hero Conrad is so depressed in his Ordinary World that he can't eat the French toast his mother makes for him. It's an outward sign of his inner problem, his inability to accept love because he hates himself for surviving his brother. In the Return, having passed through several death-and-rebirth ordeals, he goes to apologize to his girlfriend for acting like a jerk. When she asks him to come inside for some breakfast, this time he finds he has an appetite. His ability to eat is an outward sign of his inner change. (Vogler, 1998:223)

O regresso ao desejo de continuar vivo e passa por sucessivos questionamentos interiores expressos, na obra literária, por monólogos interiores intensos, por recusas de reintegração social, por revoltas contra a indiferença materna, por autoflagelação interior mas, sobretudo, pela evidência exposta num ato simbólico revelador de cura, que adensa um dramatismo que, por fim, se esfuma. Ainda nas palavras de Vogler,

> This actual change in behavior is more dramatically effective than Conrad just saying he feels different, or someone else noticing that he's grown and remarking on it. It communicates change on the symbolic level, and affects the audience indirectly but more powerfully than a blatant statement. In a subtle way it gives a sense that a phase of his life is over, that a circle has been closed, and a new one is about to begin. (Vogler, 1998:223-224)

Conrad consegue, por fim, num *flashback* particular, regressar ao passado e fazer a catarse, auxiliado pelo seu mentor, o Dr. Berger, que o conduz a uma autoanálise profunda, que o ajuda a libertar e a aceitar o amor como forma de renascimento para a vida.

Em *Babel*, Amelia, perplexa, ao ser deportada, toma consciência da 'insignificância' que tem para a família americana, emergindo deste acontecimento um contraste com uma atitude favorável à integração da comunidade mexicana e afetuosa da personagem ao mesmo tempo que se desvela um retorno afetivo que sobressai do carinho do filho que a recebe no México, junto à fronteira, evidenciando uma recompensa. Da atitude das autoridades fronteiriças americanas e de Richard não se configura a consequência de uma aprendizagem decorrente da confrontação com as vicissitudes, continuando a constatar-se indiferença e frieza comportamental. Da conduta de Richard sobressai uma inconsistente humanização unilateral, decorrente apenas do desejo de reaver a união familiar. O protagonista não valoriza a dedicação afetuosa e abnegada de Amelia, 'objeto' de uso descartável pronto a ser

substituído, em consequência de uma conceção sobranceira do cidadão americano em relação ao cidadão não americano, embora integre um país multicultural, conquanto se vislumbre um reconhecimento ténue dos esforços concretizados pelos cidadãos marroquinos, expresso num abraço de despedida ao guia que o acompanha em todos os momentos difíceis. Uma insensibilidade perante danos laterais ao processo do acidente marca todo um processo de aprendizagem proporcionado por uma oportunidade única sem que se percecione uma viragem de verdadeiro significado, ficando aquém do que se espera de uma atitude heróica. Da família Abdullah sobressai um facto reconhecível: a expiação de um crime não cometido. Numa postura de arrogância dissimulada, simbolizando uma América pouco altruísta, o protagonista procura acionar os meios que entende necessários para servir os seus interesses, permanecendo numa cegueira de insensibilidade em relação aos infortúnios que possa causar. Esta obra cinematográfica descobre uma um país hegemónico altaneiro, atemorizado, fragilizado, mas que, teimosamente, se recusa a dialogar, estabelecendo, com países de menores recursos, uma relação unilateral de incomunicabilidade, onde impera a força bélica ou os meios tecnológicos, fazendo tábua rasa dos valores que a engrandeceram, como se o poder lhe concedesse o direito de intervir e de 'invadir'. É num sentido idêntico que citamos Joseph Nye, em *Cooperação e Conflito nas Relações Internacionais*. Segundo Nye:

> Os filósofos costumam dizer que o *dever* (obrigação moral) implica *poder* (a capacidade de fazer algo). A moralidade exige escolha. (…) Se as relações internacionais são simplesmente o domínio de "matar ou ser morto", então presumivelmente não existe escolha (…). No entanto, a política internacional consiste em mais do que a mera sobrevivência. Se existem escolhas nas relações internacionais, fingir que as escolhas não existem é meramente uma forma disfarçada de escolha. Pensar apenas em termos de interesses nacionais mesquinhos é simplesmente contrabandear valores sem admiti-lo. (Nye, 2009:28)

A oposição a uma escolha como a referida por Nye teria, porém, sido possível e mais consentânea com os princípios que nortearam, durante muito tempo, a nação americana, sustentados no sermão do puritano John Winthrop, na Massachusetts Bay Colony, intitulado "A Model of Christian Charity", em 1630, em que afirmava que a cidade de Boston seria a "City upon the Hill", exposta ao mundo na qualidade de cidade de Deus, excecional e única. Reagan reafirmou, no seu discurso na Republican National Convention, em 1976, que a

América era "A Shining City on the Hill", voltando a utilizar esta imagem em 1984 e, de novo, em 1989, enquanto modelo de defesa da moral puritana brilhando como exemplo para o mundo e, portanto, para ser seguido. O espírito de missão messiânica americano para veicular ao mundo o seu significado de liberdade tem estado recorrentemente nos propósitos de um país que não inclui assimilar outros conceitos que não os seus. Os Estados Unidos pautaram-se por uma cultura de direitos, articulando a sua identidade de acordo com os seus conceitos e acreditando num espírito de missão para expandir a sua visão da sociedade e dos valores que a integram o que é consentâneo com uma política de intervenção sob pretexto de reposição de direitos e liberdades, confirmando-se a degradação de uma conceção de igualdade e uma sobreposição da supremacia hegemónica.

Num patamar de maior dimensão, após a queda do "Muro de Berlim", em 1989, verificou-se, no mundo ocidental, um enorme progresso no que respeita os Direitos Humanos.

> Constatar o avanço geral dos Direitos Humanos durante os anos 90 não implica afirmar que houve uma difusão homogênea nas diferentes regiões e países nem que se alcançou um patamar de consolidação capaz de garantir maior efetividade ou eliminar os riscos de retrocesso. (Nasser, 2009:84)

De facto, nos Estados Unidos, após o '11 de Setembro', verifica-se que o medo causado pela 'invasão' do território considerado inexpugnável, desencadeia uma prática de repressão interna e externa, bem como a defesa de uma ideologia de supremacia e dominação americana, materializada na invasão do Iraque, em 2003 e no combate ao terrorismo muçulmano organizado por Bin Laden. Desta forma, foi possível suspender leis, bem como direitos humanos, sobretudo em relação a cidadãos não-americanos, em prol de um bem maior: a segurança do povo americano. No mesmo sentido acrescenta-se que "Atitudes recentes dos EUA apresentam um nítido contraste com a história anterior do apoio americano ao direito internacional e ao multilateralismo." (Almeida, 2003:166) Esta atitude contraria a posição oficial americana que se arvora em defesa dos direitos humanos, da independência dos povos, do respeito pela sua identidade cultural. Assim, ainda no seguimento desta questão, sublinha-se que

> Os EUA atuam segundo um padrão unilateralista, o que é próprio de todo o poder hegemônico que não se vê limitado por qualquer outro. Para todos os efeitos, os EUA dispõem do monopólio do poder mundial e se revelam indiferentes aos interesses e preocupações de outros países, sobretudo se eles não representam alguma utilidade para o império. (*op.cit*.167)

Não incidindo o propósito deste trabalho, no direito à soberania, liberdade e igualdade dos povos, pensamos ser pertinente abordar esta questão por considerarmos que Iñárritu sugere, na obra cinematográfica, uma crítica velada a uma atitude americana unilateralista que põe em causa o modelo kantiano "de paz durável e de respeito mútuo pela soberania dos Estados nacionais, num quadro de democracias estáveis." (*Ibidem*) A atitude de Richard e da polícia de fronteiras, americana, são demonstração visível do poder americano e da atitude unilateral pela qual se pauta. Este realizador evidencia, por contraste, as ações solidárias da família de Amelia, da comunidade marroquina, do detetive japonês que contrapõe ao desespero de Chieko, a compreensão e o afago. O filme destaca também a indiferença e a desconfiança dos turistas do autocarro em que o casal Jones viaja, em similitude com a forma de estar de Richard, talvez procurando despertar o espectador para a perda de valores que assola a Europa e os Estados Unidos. Estes líderes mundiais da defesa dos direitos dos cidadãos, da liberdade e da democracia, porém, no caso concreto dos Estados Unidos, evidenciam uma intenção de liderança subordinada aos cânones ideológicos americanos, sobretudo a partir da segunda metade do século XX. Nas palavras de Igntieff,

> Since 1945 America has displayed exceptional leadership in promoting international human rights. At the same time, however, it has also resisted complying with human rights standards at home or aligning its foreign policy with these standards abroad. Under some administrations, it has promoted human rights as if they were synonymous with American values over international standards. This combination of leadership and resistance is what defines American human rights behavior as exceptional. (Ignatieff, 2005:1)

Sublinhamos que, através de uma atitude ambivalente e unilateral, em defesa dos seus interesses e, multilateral, em relação aos outros povos, os Estados Unidos continuam a persistir numa atitude hegemónica. Por outro lado, a unilateralidade averiguada está, de igual forma, aliada à insegurança e ao temor causados pelos acontecimentos do '11 de Setembro' e,

ainda às novas conjunturas económicas decorrentes de uma prática neoliberalista, ao défice comunicacional que se verifica numa era em que os *media* invadem os lares e manipulam a opinião pública, vindo a desencadear uma crise de identidade no país e nas famílias, provocada por menor segurança sentida nas famílias, em geral, e nos cidadãos, em particular.

Adequado é reconhecer, ainda que a competição desenfreada aniquila os padrões de identidade individual de vida familiar tradicional plasmados numa cultura, para dar lugar a novas formas de pensar a sobrevivência individual e de repensar a união familiar e tradicional, do mundo ocidental, suportada no casamento, que deixa de ser situação *sine qua non* para a partilha da vida em comum dos casais. Isto não significa o desaparecimento da família, mas mais uma, das muitas transformações que tem sofrido ao longo dos tempos, como se alvitra no Capítulo III. Nos Estados Unidos,

> The majority of Americans accept new attitudes on sexual expression, birth control, abortion, divorce, and child custody, although many personally view homosexuality as immoral, have mixed feelings about abortion, and want to make divorce more difficult to obtain. Both liberals and conservatives agree there are hopeful and troubling aspects of American family at the end of the 20th century. The family is not dead, but it exhibits the plurality of interests, hopes, and troubles that the American people face at the end of the century." (*Ibidem*)

Uma atitude ambivalente caracteriza o pensamento americano, no que diz respeito a esta matéria, verificando-se fragilidades nas famílias do século XXI em que se constata um enorme pluralismo de opções sustentado na constituição de famílias monoparentais, plurais ou de outra estrutura, afirmando-se, cada vez mais, o poder de decisão individual. Convém sublinhar que, a esta realidade se acrescentam inúmeros contratempos, constrangimentos, tentativas de reversão e que o preconceito continua a corroer as relações entre os indivíduos. Os cidadãos estão, portanto, compelidos a um comportamento de inverdade e camuflagem da sua verdadeira identidade individual, o que se consta no protagonista Ennis que, à semelhança de muitos cidadãos americanos, receoso de represálias e vítima do preconceito do capataz de Brokeback Mountain, renega a verdadeira identidade, optando por uma vivência dissimulada. O caminho alternativo está-lhe vedado pelo preconceito e pelo medo de se assumir perante si e perante a sociedade. A morte de Jack desperta-o e, embora não assuma publicamente a homossexualidade que o distingue, consegue reencontrar-se e aceitar a sua identidade. Não se

lhe conhecem novas experiências relacionais a não ser a relação amistosa que estabelece com a filha que o aceita. Encontrar-se é a sua meta.

Carlos Barros, em "Para um Novo Paradigma Historiográfico" afirma que não nos podemos recusar a contribuir para modificar o mundo em que vivemos, devemos sim rejeitar ideologias suportadas no pensamento único que nos pretendem impor e recuperar a liberdade individual sem que isso signifique a apologia de uma atitude messiânica. Nas suas palavras,

> Se a humanidade não caminha inelutavelmente para um final feliz quererá isso dizer que há que se resignar com o que temos, e renunciar a "transformar o mundo"? Evidentemente que não, renunciando a uma história determinista – que hoje é reivindicada, curiosamente, pelo pensamento único - recuperamos uma liberdade para o sujeito, sem messianismos.[194]

De facto, encontramos em Ennis a expressão do direito à liberdade individual, sem alarde ou propaganda. O protagonista sugere-nos o direito à liberdade do sujeito e à diferença, em oposição ao padrão heterossexual. A grandeza dos seus sentimentos sobrepõe-se à exigência de integrar a norma, ultrapassando, inclusive, a própria morte física do amante, Jack, e sobrevivendo para além dela. A alternativa de uma relação a dois está-lhe vedada, mas os afetos positivos, consubstanciados no amor impõem-se e vingam. O filme denuncia um puritanismo retrógrado ainda arreigado em certas regiões dos Estados Unidos e em certos setores da vida social americana de classe média regionalista *western*, do Wyoming, como é o caso de "Brokeback Mountain"/*Brokeback Mountain*. Lee recupera a liberdade do sujeito que finalmente reconhece a sua identidade, embora nunca o assuma publicamente.

Das encruzilhadas em que se encontram os protagonistas das obras em análise sobressaem percursos individuais cuja exclusividade conduz a descobertas particulares identitárias ou reencontros com identidades perdidas ou auto questionadas. Dos casulos dormentes soltam-se crisálidas de asas coloridas, à descoberta de novas primaveras floridas, pejadas de cor, aromas e sabores que inebriam a vida e lhe restituem significado. Estes são os 'heróis' dos nossos dias, sobreviventes aos caos instalado no mundo atual, buscando o seu lugar, mas, sobretudo, procurando-se num mundo ordenado segundo uma conceção, cuja

---

[194] Barros, Carlos. "Para um Novo Paradigma Historiográfico **(**Universidade de Santiago de Compostela)". Disponível em: <http://www.h-debate.com/cbarros/spanish/articulos/nuevo_paradigma/hacia/tempo.htm>. Consultado em: 15 outubro 2014.

transformação lhe usurpa o lugar de destaque. Porém, afigura-se que nem todos os protagonistas abraçam novas alternativas enfrentando as pressões sociais, mas todos se (re)encontram e realizam aprendizagens, transcendendo-se. Ennis, apesar de se reencontrar não se defronta com a ordem estabelecida e Richard retorna à tradição da família nuclear, à ordem e segurança do país de origem, garantias de bem-estar. Podemos pois sublinhar o entendimento de um protagonismo de 'heroicidade' circunscrita, em Ennis e Richard, isto é, ambos cumprem apenas de forma parcial, os ditames do herói dos nossos dias, verificando-se a ausência de desafio em Ennis, e de altruísmo e humildade em Richard. Porém, Daniel e Conrad contornam a desordem que se instalou nas suas vidas quotidianas e sobrevivem em novas ordens estabelecidas, assumindo a viagem do homem comum 'herói' dos dias de hoje, da crisálida que rompe o casulo e renasce para a nova primavera.

6.5 Do *Special World* [195] à Luz – Da Crise à Sobrevivência da Família

Assiste-se, no final de cada obra em análise, a uma espécie de ressurreição, quer seja no retorno e preservação do núcleo familiar instituído, embora passando por transformações, quer partindo para a construção de novas famílias, diferentes núcleos familiares, alternativos à tradição da família nuclear, num reencontro da esperança perdida, restaurados que parecem estar os equilíbrios e restabelecidas as autoconfianças.

Numa similitude com a realidade da estrutura nuclear tradicional em crise, em que a família se debate no labirinto do *special world*, na aceção de Vogler, e se aventura na jornada pela busca de saídas às diversas problemáticas desestruturantes que vêm enfrentando, em torno das quais se desenrola a ação, pugnam por novos caminhos que conduzam à superação das crises que vivenciam.

Embora vivamos num mundo global de condições comunicacionais complexas e, por vezes, inexistentes, apesar dos inúmeros meios tecnológicos e de informação e comunicação, ao dispor de cada um de nós, a esperança de um novo entendimento entre os homens não perece porque o ser humano é, por natureza, sociável e comunicativo. Os realizadores e as autoras das obras em análise, conscientes destas características do ser humano, ficcionam alternativas, por eles entendidas como viáveis, que podem superar as diversas crises, conduzir

[195] Inspirado em *The Writer's Journey*, de Christopher Vogler.

à reposição dos valores que têm norteado as atitudes e os comportamentos do homem do mundo ocidental, que parecem desmoronar-se. Os cineastas e as escritoras patenteiam a possibilidade da humanidade reagir à 'morte' que parece anunciada, reerguer-se das cinzas e redescobrir o caminho perdido, em atos comunicativos repletos de emoções e afetos, embora, evoquem, em simultâneo, uma realidade sustentada na resistência da tradição, o que expressa a realidade dicotómica dos nossos tempos.

Em concordância com o que acaba de ser referenciado, destacamos a personagem Daniel que se reencontra e realiza em termos profissionais, no final da narrativa fílmica e retoma o diálogo consensual e equilibrado com Miranda. Em *Ordinary People*, da família nuclear e tradicional em crise emerge uma nova família monoparental assegurada pela figura paterna, sustentada numa relação comunicativa dialogante, enquanto a mãe corta os laços familiares em consequência de um afastamento causado pela ausência afetiva e comunicacional. Ennis não recupera o ato comunicativo, mantendo um silêncio de memórias que o auxilia a prosseguir. "The hero Returns to the Ordinary World, but the journey is meaningless unless she brings back some **Elixir**, treasure, or lesson from the Special World." (Vogler, 1998:25). As memórias de Ennis conduzem-no a uma reconciliação com o mundo sem expor a sua homossexualidade ao universo social que o rodeia. Richard retoma a rotina familiar, reencontra-se com Susan e os filhos. Os afetos positivos estão visíveis apenas no seio do núcleo familiar do protagonista, pois os homens e mulheres que coabitam com Richard durante a caminhada no 'deserto' povoado de provações, constituem apenas acidentes de percurso, não se percecionando a descoberta de um verdadeiro elixir renovador, mas apenas de algumas gotas soltas, ainda por aglutinar.

Nos cenários de crise eclode uma tipologia padronizada da família nuclear e tradicional, em situação problemática, em que os respetivos protagonistas desempenham uma função essencial, ativa, dinâmica e aglutinadora, que dirige e aciona caminhadas, bem como impulsiona os percursos das personagens que com ele interagem. No reconhecimento da diversidade encontramos um fio condutor destacado por um percurso complexo do protagonista pelo *Special World*, tal como o define Vogler, que o conduz à descoberta da 'Luz', isto é, da crise e da desestruturação observável em cada família figurada. Desta caminhada sobressai uma aprendizagem que assegura uma sobrevivência da família, sustentada, sobretudo no amor. Os percursos interiores das personagens de maior relevo veiculam aprendizagens, amadurecimentos, questionamentos, interações, à semelhança da

vida real, apelando à reflexão do leitor e do espetador, recorrentemente confrontado com situações análogas no dia a dia. Numa semelhança com a realidade, as narrativas literárias e as ficções cinematográficas percorrem e refletem as jornadas do homem, dos grupos sociais, das épocas da História da Humanidade, deixando testemunhos de uma civilização que integra comportamentos, princípios e valores, constituindo um legado de memórias dos avanços e recuos do homem sempre insatisfeito. Perante as vicissitudes, sobretudo o protagonista, não se acobarda e, mais cedo ou mais tarde, caminha numa nova direção acumulada de sabedoria e das lições tiradas. Por conseguinte, Daniel, Conrad, Ennis e Richard constituem ficções verosímeis de cidadãos, homens comuns de universos familiares enquadrados nos parâmetros da família nuclear e tradicional americana e, no caso de *Mrs. Doubtfire* (romance), inglesa, que protagonizam situações de crise familiar e individual que o leitor e o espectador identificam com facilidade podendo, por momentos, penetrar nas suas angústias e reflexões, à semelhança das suas próprias vivências. Um dos grandes méritos da Literatura e da Sétima Arte converge no convite à abertura de uma porta ou de uma janela, ao leitor/espectador para o encontro consigo próprio, de modo a poder 'olhar' o romance, o conto ou o filme através dos próprios olhos. Vogler a este propósito refere-se, concretamente, à Sétima Arte, da seguinte forma:

> The dramatic purpose of the Hero is to give the audience a window into the story. Each person hearing a tale or watching a play or movie is invited, in the early stages of the story, to **identify** with the Hero, to merge with him and see the world of the story through his eyes. *(op.cit*.,36-37)

Interessa, ainda salientar que, na Literatura e no Cinema, os protagonistas, heróis ou anti-heróis detêm características únicas que os distinguem e individualizam e, ao mesmo tempo, revelam analogias que se desvendam pelo desejo de serem amados, compreendidos, livres, bem como de alcançar a felicidade. As histórias narradas constituem um convite à reflexão sobre nós próprios, sobre o *self*, proclamado por Whitman, abundante em inseguranças, medos e contradições, semelhantes aos paradoxos exibidos pelos protagonistas. Vogler reflete sobre os heróis, atribuindo-lhes características universais, por vezes contraditórias que os assemelham ao ser humano real, oferecendo ao espectador retratos de si próprio. Ainda nas palavras do autor,

> Heroes have qualities that we all can identify with and recognize in ourselves. (…) the desire to be loved and understood, to succed, survive, be free, get revenge, right wrongs, or seek self-expression.
> (…) It's the particular combination of qualities that gives an audience the sense that the Hero is one of a kind, a real person rather than a type. (*Ibidem*)

Das características referidas por Vogler, em *Mrs. Doubtfire* sobressai o inconfundível humor de Robin Williams, no papel de personagem dentro da personagem que empresta a Mrs. Euphegenia Doubtfire uma alegria e uma vivacidade, que transmitem ao espectador uma personalidade multifacetada de artista, nunca levada a sério por Miranda, bem como aponta para a vontade inabalável de vencer. Planos americanos, próximos, abertos, *close ups*, dão conta da figuração de uma personagem singular e multifacetada, transcorrendo o recurso recorrente ao humor, como forma de captar a atenção do espectador.

Em *Ordinary People*, Timothy Hutton, no papel de Conrad, interioriza e expressa um jovem reflexivo, alheio, culpabilizado, através de um rosto cândido, quase infantil, mas angustiado e perdido na expressão de um olhar parado, revelador de silêncio, de ausência comunicativa, pelo recurso ao *close up* e ao plano médio curto, criando situações de intimidade e confidência com o espectador.

Ang Lee imprime à expressão facial, mais uma vez pelo recurso frequente ao *close up*, a densidade da emoção e do sentimento individual, plenos de contentamento, reflexivos, culpabilizados ou doloridos, de Ennis.

Os rostos de Brad Pitt e de Cate Blanchett, respetivamente nos papéis de Richard e Susan, consubstanciam um oceano de sofrimento e o desespero das personagens em ação. Lee insiste no recurso ao *close up* para sugerir ao espectador uma relação de proximidade e de intimidade com as personagens, ao mesmo tempo que desvela, pelas expressões dos respetivos rostos uma mágoa profunda.

Em *Babel*, Richard protagoniza a trama do filme, no entanto, e porque se trata de uma abordagem que envolve o mundo global em que vivemos, o realizador imprime, a outras personagens, um destaque e uma força interventiva e emocional que não queremos deixar de realçar, que são reveladas, sobretudo por *close ups* que salientam as expressões de Susan, Amelia e Chieko. Susan, expressa, no olhar vazio, a incapacidade de agir, o desalento, a desistência da luta pela sobrevivência. Amelia carrega na face o peso da deceção e da mágoa.

Chieko exprime uma enorme tristeza interior e uma solidão sem conforto. Das personagens referidas sobressai o desânimo, a desilusão, o momento de rendição, mas também o seu contrário: a tranquilidade e a alegria que lhes alimenta a vontade de continuar a enfrentar as contrariedades.

O recurso recorrente ao *close up*, que se verifica em todas as obras cinematográficas analisadas, apresenta-se fundamental para a criação de uma relação de proximidade com o espectador, para o destaque das emoções e dos sentimentos das respetivas personagens em evidência, para a expressão da reflexão interior e dos pensamentos, comprovando a importância deste tipo de plano na revelação da interioridade das personagens, uma das razões porque o salientamos. Uma vez que a análise que desenvolvemos se direciona para questões relacionadas com o pensamento interior e com os sentimentos das personagens analisadas, o destaque do *close up*, apresenta-se como fonte de evidências, razão pela qual entendemos dar-lhe realce.

O que temos vindo a sublinhar, prende-se com o propósito de destacar a importância do papel do protagonista na narrativa, sobretudo, através do *close up*, na obra cinematográfica. À semelhança do que observamos nas obras cinematográficas em estudo, nas obras literárias que inspiraram a sua maioria, as personagens em destaque, mormente os protagonistas, apresentam-se multifacetadas, por vezes contraditórias, passando do *Special World* para a 'Luz', podendo aplicar-se, em nossa opinião, à obra literária, o percurso proposto por Vogler, no que respeita a obra fílmica.

Um outro aspeto a salientar prende-se com a constatação de que a identidade individual, quando descoberta, interfere na família, o que contribui para a sua transformação, na medida em que se constata que os protagonistas de cada uma das obras selecionadas, integra novas famílias, inseridas em novas estruturas, salvaguardando-se a sobrevivência da estrutura familiar, embora fora dos parâmetros da família nuclear tradicional. Salienta-se, no entanto, que a família Jones retoma a estrutura tradicional, o que sugere uma coabitação possível entre as diversas estruturas familiares existentes e a possibilidade de sobreviverem., De igual modo, sugestiona uma configuração conservadora da estrutura familiar americana que procura manter as suas raízes, alheando-se da transformação que acontece à sua volta, ou, ainda, que é possível à família nuclear tradicional sobreviver consubstanciada na consciencialização da importância dos afetos positivos, da comunicação efetiva entre os seus membros.

6.6 Entre Mito e Realidade, Finitude e Transcendência

> Govinda, (…) Deixou de ver o rosto do seu amigo Siddharta,
> via em vez dele outros rostos, muitos,
> (…) que pareciam estar ali todos ao mesmo tempo,
> rostos que se transformavam e renovavam e que no entanto eram, todos eles,
> Siddharta (…). Viu (…) rostos relacionando-se de mil formas diversas,
> (…) cada um deles ansiava por morrer,
> era uma confissão dolorosa da transitoriedade da vida,
> mas nenhum morria, apenas se transformava, renascia,
> recebia um rosto novo (…) - e todas estas formas
> e estes rostos repousavam, fluíam, procriavam,
> passavam uns pelos outros e estavam cobertos por algo fino,
> imaterial mas real, (…), um véu, uma máscara de água;
> esta máscara (…) era o rosto sorridente de Siddharta.
> (Hermann Hesse, *Sidharta*)

A escolha de uma citação da obra *Siddharta*, de Herman Hesse, tem como objetivo encerrar uma análise cujo propósito converge (para além de outros aspetos mencionados, decorrentes de anteriores observações e reflexões), no reconhecimento do mito do renascimento da Humanidade, da ânsia da imortalidade e da transcendência de uma existência finita, numa tentativa de superação da morte que acompanha os pesadelos do homem. Herman Hesse evoca, em *Siddharta*, a questão do homem e do seu mito, ansiando atingir a eternidade, a pureza total, o nirvana, a perfeição, muito para além da sua natureza terrena, do seu corpo material, superando os medos do desconhecido, da morte, para lá da existência visível, dominando a sua condição humana contraditória. A inquietação resultante do desejo de imortalidade confrontado com a morte inevitável do corpo, causa, no ser humano, perturbações, inadaptações sociais que o projetam para o desejo de mudança, para a ambição de uma transcendência que o eternize. Neste sentido, Edgar Morin considera que:

> O homem vive numa situação neurótica permanente, que condiciona sua saúde. Desde as origens a consciência da morte constitui traumatismo que o persegue por toda a vida e cristaliza a religião como "neurose obsessiva da humanidade"; desde as origens a relação com o mundo e com o próximo obriga-o a desdobrar seu relacionamento prático (…) numa relação mágica(…); desde as origens, a repressão fundamental – o tabu estabelece a regra social e ao mesmo tempo o paralisa e perturba, recalcando no imaginário torrencial parcela dêle mesmo. *Assim, o homem social é inadaptado a seu destino biológico de ser mortal; o homem biológico é inadaptado a seu destino social de ser reprimido*. Esta dupla inadaptação projeta o homem em seus delírios, mas, ao mesmo tempo, lança-o no vir-a-ser. (Morin, 1965:24)

Da narrativa de Hesse e das reflexões de Morin sobressai a procura do apaziguamento para o medo da morte inevitável do homem, no sonho, nos devaneios, na vivência entre a realidade e os mitos, por ele próprio, criados. Dos tempos antigos, chegam-nos, veiculadas pelas grandes obras da antiguidade e pela tradição oral, os mitos e as lendas de povos amantes dos deuses, que constituem formas de comunicação ancestrais, que têm influenciando pensadores, antropólogos, psicólogos, escritores, realizadores. Silvana Gontijo em *Livro do Ouro de Comunicação,* reflete sobre o mito como meio de comunicação entre os seres humanos, consubstanciado no ato criativo, referindo que Freud o considerou primordial para organização e criação do inconsciente humano em permanente disputa com a sociedade. Nas suas palavras,

> O mito, como forma de comunicação humana, está relacionado com (…) a vida social do homem. Ele permeia toda a esfera do pensamento e da criação artística e, no caso específico da mitologia grega, segue influenciando até os dias de hoje. Sigmund Freud[196] (…) lançou um outro olhar sobre a interpretação dos mitos e sobre as explicações da sua origem e função. Freud considerava a mitologia grega como parte dos "textos fundadores" que estruturaram o nosso inconsciente, nos deixando em conflito entre nossos desejos profundos e o ego social. (Gontijo, 2004: 85-86)

[196] Este teórico do século XIX inspirou-se na mitologia grega para lançar a sua teoria psicanalítica.

De facto, no seguimento das observações de Gontijo, do mito do herói transcorre o desejo de imortalidade, de transcendência, de superioridade, que a existência finita do homem constrange e limita. Cada ser humano procura, de muitas e variadas formas, superar-se e ultrapassar a relatividade e transitoriedade da natureza humana e deixar imortais os seus 'feitos'. É preocupação do homem, não só não ser esquecido, mas também, deixar marcas intemporais que se reconheçam, distinguindo indivíduos, culturas, épocas e civilizações. Ainda segundo Gontijo, Carl Gustav Jung, colaborador e admirador de Freud debruça-se, também sobre o mito, enquanto,

> (…) uma das manifestações dos arquétipos ou modelos do inconsciente coletivo da humanidade e que constituem a base da psique humana. A existência do inconsciente coletivo permite compreender a universalidade dos símbolos e dos mitos, pois estes se revelam em todas as culturas e em todas as épocas de modo idêntico. (*op.cit*.,86)

As palavras de Gontijo remetem-nos para uma designação dos mitos, enquanto modelos do inconsciente coletivo, símbolos universais de culturas que expressam as ambições do homem em se imortalizar, em transcender a sua condição de mortais. Da mesma maneira endereça para o mito de Ícaro que se atreveu a acercar-se do sol e autodestruiu-se, o que pode ser interpretado como a ânsia da perfeição, da transcendência, de uma aura de deificação que pode conduzir à destruição do 'Eu' contraditório e imperfeito por natureza. Num confronto permanente com as próprias contradições, o ser humano, consciente dos seus paradoxos, procura deixar, através dos feitos que o transformam em mito, a eternidade dos atos, sobrepondo-a à finitude da morte física, porém deste ato desesperado sobressai, de novo, o paradoxo subjacente à finitude/infinitude inconciliáveis fisicamente, mas compatíveis na eternização que o ato criativo pode assegurar.

Como foi referido, o Cinema e a Literatura, enquanto formas de arte, contribuem para eternizar o homem e o seu mito, na medida em que projetam o homem e os seus delírios que, perante a transitoriedade da vida, procura a transformação, a ressurreição, e assim, se eterniza. A Literatura e o Cinema legam ao futuro a representação das contradições do homem em contenda permanente com a sua transitoriedade, a ansiedade de uma identificação individual que o projete e distinga, as transformações que atravessam as marcas de épocas e de culturas

dos povos, em atos comunicativos que desenham, por vezes, verdades e anseios universais e de todos os tempos, porque dizem respeito ao homem que renasce em cada geração, mas se confronta invitavelmente com a sua condição efémera. Os protagonistas das obras em análise dão-nos conta desse renascer, suportado na mudança que assegura a continuidade e eterniza o homem. As obras em análise remetem-nos para épocas e culturas específicas que, para além das características que as identificam, não deixam de refletir a universalidade e intemporalidade de um inconsciente coletivo que almeja transcender a sua finitude, superando os medos. A abordagem escolhida detém-se na estrutura familiar tradicional em crise e/ou em conflito colocando em causa a figura do patriarca, numa clara constatação dos tempos de mudança, propondo-nos a reflexão sobre o mito do patriarca de Homero.

Homero deixou para a posteridade, um legado mitológico que atribui a Zeus a paternidade da Humanidade, ser o pai da grande família humana, o que aproxima o mito, irrealidade da realidade estrutural social da família. "Na mitologia grega, segundo o pensamento de Homero, Zeus é o "pai dos deuses e dos homens". Essa expressão não significa que ele seja um deus criador, mas sim representante da figura do patriarca familiar." (*op.cit*.,89)

Zeus combate em defesa do poder absoluto do patriarca e é garantia do poder patriarcal, à semelhança das sociedades patriarcais. Uma vez que foi feita uma abordagem de análise centrada em personagens de relevo nas obras em estudo, acompanhando as suas jornadas mitológica pelos caminhos do *Special World*, de Vogler, pelas vicissitudes das respetivas crises familiares e o centro desta abordagem se prende com questões relacionadas com a crise da família nuclear e tradicional, que evidencia o poder parental, mencionar Zeus, referência da mitologia grega, pai e patriarca da Humanidade, parece-nos plausível. Uma vez que a família nuclear atravessa um período de crise, e a magnificência dos valores da nossa civilização constitui o fundamento da sua continuidade, parece-nos importante refletir sobre as problemáticas da era atual. Apesar da crise profunda da identidade civilizacional, estrutural, social e familiar que o mundo ocidental atual enfrenta, esta reforça-se na imensa capacidade de renovação e transcendência do homem que não pode prescindir da sua essência que são os valores que o dignificam. À semelhança de outras crises profundas da humanidade, o homem voltará a reerguer-se, mesmo das cinzas. Todavia, terá que enfrentar

> (…) a second life-and-death moment, almost replay of the death and rebirth of the Ordeal. Death and darkness get in the last, desperate shot before being finally defeated. It's a kind of final exam for the hero, who must be tested once more to see if he has really learned the lessons of the Ordeal. (Vogler, 1998:24)

Da atualidade sobressai um novo percurso do homem pelo *Special World*, ainda perplexo pelos constrangimentos que a desconstrução de uma ordem sociocultural e económica, lhe coloca. Olhares atentos às questões da época atual procuram salientar a grande capacidade humana de enfrentar problemas, de vivenciá-los e, mais cedo ou mais tarde, solucioná-los. Ficcionam-se realidades e apontam-se possíveis alternativas, não deixando dispersos os mais desprevenidos, o homem comum. Anne Fine, Judith Guest, Annie Proulx, Chris Columbus, Robert Redford, Ang Lee, Alejandro Iñárritu oferecem ao leitor/espectador a oportunidade de refletir sobre a crise da atualidade, fundeada na momentaneidade, no presente absoluto, do tempo desligado do espaço, na identidade individual fragmentada, na condição contraditória de libertação/autoritarismo, na dissolução de fronteiras entre o público e o privado, em que o privado é exposto publicamente, na alteração de paradigmas e na crise do existencialismo[197]. As ficções analisadas estão ancoradas na ausência de pensamento e questionamento da atualidade, apresentando-nos quadros verosímeis de conflitualidade familiar, utilizando-se o poder da Literatura e do Cinema para endereçar o leitor/espectador para a reflexão sobre a própria realidade do quotidiano da família em crise, da sociedade em geral e da sociedade e da família americana em particular. A crise da família veiculada nas obras assemelha-se a uma problemática imanente da globalização e do neoliberalismo à escala global, numa fase de confusão e perplexidade, que se evidencia, sobretudo, nas últimas décadas do século XX. Mas a mudança das mentalidades não é, nem linear, nem momentânea, daí uma abordagem, que abarca, sobretudo, as gerações de 1980 até à atualidade.

Na opinião de Aurélio L. Andrade, em *Pensamento Sistêmico,* no capítulo 62, i "Mudança de Mentalidade", "para gerar mudanças profundas na realidade, é preciso

[197] O existencialismo caracteriza-se por uma atitude denominada 'existencial', que integra uma impressão de desorientação e perturbação perante um mundo que se afigura paradoxal e sem sentido, em que a essência é substituída pela existência de um sentido individual, em que o ser humano se confronta com inúmeras decisões a tomar, o que o impele a pensar e a questionar. Do pensamento existencialista dstacamos nomes como Jean Paul Sartre, Simone de Bauvoir, Friedrich Nietzsche, Soren Kierkegaard, Franz Kafka.

identificar como os modelos mentais[198] geram ou influenciam as estruturas em jogo, para que seja possível compreendê-las e modificá-las." (Andrade, 2006:316) Ainda na opinião do autor: "Os problemas surgem quando as condições da realidade mudam, o que exige uma revisão dos modelos mentais." (*op.cit*.,317). O ponto de vista expresso, revela uma analogia com o que se constata nas obras em estudo, razão porque a incluimos. Nas narrativas literárias e cinematográficas, em análise, constatamos o confronto com mudanças inerentes aos tempos atuais, em que as famílias, cujas condições de vida desestabilizam os respetivos núcleos familiares tradicionais organizados, desvelando que novas estruturas podem reassegurar o equilíbrio emocional dos seus membros. As obras literárias e fílmicas, em estudo, colocam em causa mitos ancestrais, procurando novos equilíbrios na família, independentemente da sua estrutura, continuando os seus membros na busca da transcendência da condição finita do homem, na procura da sua eternização. Importa salientar que, de modo diferenciado, cada uma das obras endereça para o 'renscimento' possível do indivíduo, plasmado num processo de humanização, dependendo, porém, do livre arbítrio que lhe assiste.

Situemo-nos, de novo nos protagonistas, a fim de validarmos as afirmações proferidas. Richard não renasce de forma contundente ou explícita, concretizando um percurso gerador de destruição e despero em seu redor. " (…) he doesn't learn or change much in the course of the story" (Vogler, 1998:44) Nesta perspetiva, Richard não atinge todos os patamares desejados que consubstanciam o 'herói' da atualidade. Todavia, o protagonista é catalisador de consciencializações em seu redor e reconhece a solidariedade do guia marroquino, bem como retoma uma atitude atenta e afetuosa em relação à família, vislumbrando-se algumas perspetivas de mudança. No mesmo sentido, Ennis não assume publicamente os sentimentos que nutre pelo amante, embora os reconheça no final da narração. Em ambos se prefigura a ausência da totalidade caracterizadora do 'herói', conjeturando-se o princípio de uma mudança que pode não se perspetivar conclusiva. Daniel e Conrad distanciam-se de Ennis e de Richrad, constituindo-se como exemplos dos 'heróis' que sustentam símbolos de transformação, que se elevam pela luta quotidiana pela identidade. Nas palavras de Vogler, "Heroes are symbols of the soul in transformation, and of the journey each person takes

[198] Andrade, Aurélio. *Pensamento Sistêmico: Caderno de Campo: O Desafio da Mudança Sustentada nas Organizações e na Sociedade*. Porto Alegre: Artmed Editora SA, 2006. considera modelos mentais "generalizações simples ou teorias complexas que as pessoas carregam em suas mentes a respeito do funcionamento da realidade."(Andrade, 2006:316)

through life. The stages of that progression, the natural stages of life and growth, make up the Heroe's Journey." (*Ibidem*)

Os constrangimentos e angústias de Daniel Hilliard, Conrad Jarrett, Ennis del Mar e Richard Jones podem, de igual modo, ser observados como ecos do sofrimento universal, na medida da verosimilhança das suas inquietudes, interrogações, inseguranças e temores, dores e mágoas do homem comum, em qualquer ponto do planeta. À semelhança do homem comum, os quatro protagonistas das ficções em análise, apresentam-se vulneráveis, mas fortalecidos, mais conscientes de si próprios e mais humanizados, depois de assumirem os seus erros e de definirem os caminhos a seguir.

Entre realidade e mito, finitude e transcendência os protagonistas das histórias sobre as quais nos debruçámos, consubstanciam um percurso de aprendizagem notável, sinuoso e penoso, em que a realidade e o mito ancestral se confundem pela forma como eternizam o quotidiano de quatro homens comuns, cidadãos do mundo atual, que transcendem a finitude física e enfrentam as mortes que lhes cabem, transcendendo-se na construção da consciência de si próprios e do mundo que os rodeia. Através dos afetos positivos os protagonistas restabelecem equilíbrios e harmonias desejáveis à estabilidade da vida individual e familiar, na maioria dos casos, suportada em estruturas de monoparentalidade.

Das afirmações expressas, sobressai uma opinião sustentada, afirmativa da possibilidade da continuidade da existência da família, mesmo que em novas estruturas, sempre que à relação comunicacional subjaza o poder das emoções e dos sentimentos que os afetos positivos garantem. Numa época de grandes transformações e perplexidades, a esperança de renovação não se extingue se estiver ancorada na capacidade comunicativa e afetiva do ser humano. Nestes tempos de mudança, as obras em análise expressam ventos fortes trazendo o caos, a desordem, as crises, a secundarização do homem pessoa, mas, sobretudo, sugerem a urgência na reposição dos valores do homem comum, herói de Frye, com identidade própria, evocando ao mundo o valor dos sentimentos e das emoções.

Através de uma análise, embora particular, de representações da família, centrada nos protagonistas, que a narrativa literária ficciona, elevando o contributo da palavra escrita para a consciencialização dos paradoxos do mundo atual e para a evocação da urgência do reencontro com o equílibrio emocional e com a identidade individual. A imagem cinematográfica, cujo movimento agiliza uma perceção mais imediata, embora menos criativa, dos factos narrados, contribui para uma reflexão aportada no desejo desvelar a

importância do amor e da individuação num processo complexo de trasnformação de paradigmas cuja estabilização ou definição não se perspetiva consensual nem próxima.

Numa ‘viagem’ simbólica que nos remete para *On the Road* (1957), de Kerouac, enquanto metáfora do grito de liberdade individual, perspetivado pelos transcendentalistas, percorremos os fragmentos consubstanciados nas figurações de famílias particulares, em que o silêncio, os contrastes, a ausência de diálogo e de afetos positivos e o questionamento interior desvelam a família, sobretudo, americana em crise, em ‘viagem’ com destino ao reencontro, particularmente fundeado na mudança inevitável.

Conclusão

A apresentação das conclusões que este estudo requer, passou por uma sequência de abordagens sobre as questões que se nos colocaram e em relação às quais procurámos encontrar respostas. Queremos salientar que as conclusões a que chegámos constituem o resultado de uma pesquisa efetuada e de estudos teóricos a que recorremos que nortearam o nosso 'olhar' sobre as obras selecionadas, porém, importa destacar que são, também, consequência do nosso olhar subjetivo e particular, onde está subjacente uma posição pessoal e o universo sociocultural e histórico que nos circunda e nos condiciona. Do estudo efetuado, uma infinidade de interpretações sobressai plausível do ato de leitura e de visualização, demonstrando que a leitura de uma obra literária e a visualização de um filme apelam ao ato (re)criativo que o imaginário individual consente e, por consequência, não podendo abarcar todas elas, direcionámos-nos para questões que se evidenciaram mais prementes, em relação às quais procurámos elucidações que interpretámos.

Consumada uma reflexão sobre a narrativa literária e fílmica e salientando a sua dimensão epistemológica enquanto construções organizadas, sequencialmente, que revelam a experiência do ser humano e a sua relação comunicacional, em ações do quotidiano, ficcionando olhares verosímeis sobre o mundo e o homem, constatamos que as obras em análise desvelam visões singulares sobre eles, através de microuniversos familiares, facilmente identificáveis com o mundo ocidental, nomeadamente os Estados Unidos, e conjeturadas num tempo histórico que se situa entre os anos 1970 e o princípio do século XXI. Deste reconhecimento sobressai a universalidade de uma bordagem que demarca conceções de um mundo em mudança que se confunde perante a tradição e a transformação que se lhe opõe e busca (re)equilíbrios que a perplexidade do mundo atual deixa vulneráveis.

As obras analisadas encerram uma dinâmica de transformação consubstanciada em ficções do real em que são narrados acontecimentos, de forma sequencial, que estão situados em tempos e espaços específicos (Reino Unido, Estados Unidos-*Midwest* urbano, Oeste americano (Wyoming) e Califórnia, México, Marrocos e Japão), remetendo para épocas históricas e contextos socioculturais particulares, colocando desafios de interpretação e de recriação do leitor/espectador, porém deixando expressos os 'olhares' dos seus autores, reconhecendo-se-lhes as características de uma obra de arte. As narrativas em estudo

encerram a representação de um mundo possível subordinado ao 'olhar' sensível dos seus autores, onde intervêm personagens e enredos, sons e imagens que apelam à imaginação, sustentando-se na vontade de dar visibilidade às experiências e emoções dos seus criadores. As narrativas estudadas, alterando, por vezes, a sequência temporal, estão sustentadas em microuniversos que remetem para reflexões sobre percursos históricos e socioculturais revelados através de membros de famílias ficcionadas, constando-se um fio condutor similar em todas elas: o da representação da problemática da família em situação de crise e transformação.

Da análise dos dois romances e o conto, bem como das quatro narrativas fílmicas sobressai uma dimensão narrativa que direciona para a representação de microcosmos conectados com vivências quotidianas de quatro famílias particulares que centram a intriga, bem como de três famílias 'satélite', no caso específico de *Babel*, que sugerem a realidade plural e diversa do mundo global.

Na representação microcósmica da família identifica-se um pensamento articulado, expressivo de uma génese à qual subjaz uma ideia estrutural (Lodge) sobre um mundo concreto que é revelado em unidades em que a forma (Propp) e o conteúdo (Levi-Strauss) se entrelaçam com vista a um ato comunicativo. As obras literárias, de acordo com as convenções particulares que assistem à narrativa literária, revelam a representação de experiências humanas particulares, verosímeis, sediadas na relação familiar irmanável de grupos familiares inseridos em estruturas de famílias nucleares e tradicionais, sobretudo, americanas e da esfera de influência dos Estados Unidos, no caso concreto do filme *Babel.* As obras escolhidas alvitram uma dimensão de crise familiar instalada ou a despontar.

As narrativas em observação patenteiam uma cumplicidade decorrente da relação próxima que se estabelece entre narrativa e temporalidade, na aceção de Paul Ricoeur, que expõe universos ordenados sequencialmente, situados em tempos particulares que revelam a experiência do ser humano em permanente metamorfose. Através da dimensão abstrata da palavra, os discursos variados contemplados nas obras estudadas, integram textos que comunicam mensagens ao leitor, que este recria e transforma, em frases articuladas entre si, cumprindo normas de um código linguístico, confinadas a convenções socioculturais (Todorov), numa dinâmica que os romances contemplam e o conto concebe.

A narrativa literária, *Madame Doubtfire* coloca o leitor perante um universo familiar em crise, utilizando o diálogo como forma de expressão do pensamento, das emoções e

preocupações das personagens, numa interação constante e dinâmica, acelerando a narrativa que se destina, sobretudo a um público infantil e juvenil, que se compraz com comédias. A obra de Anne Fine apresenta-se repleta de episódios caricatos e hilariantes veiculados pelo discurso direto. Situada num universo urbano inglês de classe média que ficciona uma realidade familiar plausível dos anos 1980, o urbanismo literário da preferência da escritora realça uma problemática de crise da família nuclear tradicional confrontada com as realidades dos novos tempos que subvertem o papel de liderança masculina e o deslocam para a mulher que ocupa um lugar profissional de destaque, evocando, pelo recurso ao humor, a nostalgia vitoriana que uma ama travestizada protagoniza.

Num outro âmbito, o romance de Anne Fine circunscreve uma conceção do mito edipiano, no ponto de vista de Propp, em que a conflitualidade opõe os géneros masculino e feminino, numa permanente tentativa de supremacia de poder, pela dualidade amor/ódio, supremacia/submissão veiculada, através da crise conjugal que o recurso frequente ao discurso direto veemente explicita enquanto forma quase teatralizante da narração sem, no entanto, transformar o romance numa peça/obra dramática, relegando o narrador de terceira pessoa, sem indícios de confidencialidade (Lodge), para uma intervenção menos destacada.

Um romance de final fechado revela um percurso de aprendizagem de uma família confrontada com uma situação de divórcio litigioso, manifestando, também, o pensamento beneditino europeu que sustenta a recriação de harmonias conjeturadas pela junção das velhas com as novas crenças, o controlo, a ordem e a regra, acrescendo-lhe a narrativa fílmica de Chris Columbus o ato social de estar à mesa do qual emerge, também, o conceito de igualdade social. Da narrativa cinematográfica sobressai o recurso frequente ao *close up* que propicia uma aproximação com o espectador e intensifica a expressividade das personagens e a caracterização fiel da época histórica em que decorre a ação, demonstrando uma figuração que encerra um enquadramento histórico de rigor, transportado para o universo urbano americano, que a luz e a cor distinguem, tendo como propósito uma revigoração da turbulência bem-humorada do protagonista, patente na narrativa literária. Nas duas obras constata-se uma intenção similar de desvelar a problemática da família nuclear e tradicional em crise e transformação, decorrente da alteração dos papéis do casal, dos descendentes e dos novos contextos socio económicos que consentem posições de destaque profissional do género feminino.

A dimensão psicológica que a narrativa pode conceber está presente em *Ordinary People* e é revelada pelo privilégio atribuído ao discurso consubstanciado no monólogo interior, (destacado pelo uso recorrente de itálico, pelo tempo presente e passado, por pontos de interrogação e exclamação), bem como ao discurso indireto livre, enquanto formas intimistas de partilha com o leitor, dos pensamentos, dúvidas e questionamentos do protagonista e da personagem Calvin. A autora centra a ação no universo familiar nuclear e tradicional, nos conflitos inter-relacionais e/ou interiores dos seus membros patenteando uma temática de preferencial abordagem literária, na época em que o romance foi publicado. A dimensão psicológica de *Ordinary People* é expressa através de duas personagens de relevo, o protagonista, Conrad, que se desvela pelo paradoxo identitário em questionamento e uma personagem de intervenção significativa, Calvin, no papel de um chefe de família tradicional que se interroga, numa alegação ao mundo real de um estado americano de mentalidade conservadora, que a política de Reagan procurou influenciar, mas que, todavia se manifesta interpelativa perante a inevitabilidade metamorfósica da sociedade e da família. O romance de Judith Guest revela-se numa dimensão de conflitualidade que o monólogo interior distingue, demonstrando a proficiência de instrumentos discursivos na expressão do pensamento, enquanto a obra cinematográfica recorre ao *close up* e ao *flashback* no intuito de desvelar os mesmos propósitos. O narrador omnisciente adensa o caráter intimista que a obra literária encerra, comprovando a sua importância na inclusão do processo narrativo literário, bem como, numa condição de personagem particular, pelo seu estatuto e funções na narrativa e na organização do texto. Neste caso concreto, o narrador exerce, também uma função de mediação que descobre o âmago das personagens em evidência, facilitando a comunicação entre a obra literária e o leitor. Um romance, de final aberto, insinua o encaminhamento para uma nova realidade familiar em que a liderança se altera e a relação afetiva e comunicacional se vislumbra plasmada numa maior democracia relacional.

Em *Ordinary People*, o narrador percorre a trajetória das personagens em evidência, à semelhança da máquina de filmar, que Redford potenciou instruindo no destaque ao *close up* e ao *flashback* e nos contrastes luz e cor/penumbra, diálogos/silêncios, invocando a semelhança dos estados de espírito que a obra literária desvenda, num apelo à urgência da reflexão e da consciencialização identitária, condições transformativas da ação passiva para a intervenção reativa.

O intimismo que o modo narrativo literário e fílmico pode confinar, devido à forma como estas duas formas de arte se relacionam com as épocas, o mundo, a sociedade, a famílias e o indivíduo, revela, pela ficção, a confidencialidade do pensamento individual. A obra literária coloca a descoberto as cogitações do ser humano em relação a si próprio e ao mundo social e familiar que o procura modelar, subtraindo-lhe a capacidade reativa e o livre-arbítrio, alvitrando similares contextos da vida real, sugerindo a necessidade do ato reflexivo enquanto agente de mudança, o que está presente em *Ordinary People* e, também em "Brokeback Mountain".

No conto de Proulx, ao narrador omnisciente, heterodiegético, de terceira pessoa, de focalização externa é atribuído um papel propiciador da perceção do íntimo do protagonista, Ennis. A autora incumbe o narrador de situar o leitor em espaços naturais idílicos, favoráveis ao envolvimento amoroso, que a paisagem natural acolhe, na cumplicidade dos silêncios da natureza e do homem. Uma intervenção assídua e privilegiada do narrador, confirmando a sua importância no processso narrativo, desvenda-se pelas descrições da paisagem e das ações das personagens, destacadas pelo uso do itálico, que salienta aspetos mais significativos da narração, entrecortadas pelos diálogos curtos e sucintos, plasmados na linguagem rude dos vaqueiros, sugerindo uma realidade plausível do oeste americano atual.

Esta narrativa breve, característica do conto, adulterando a sequencialidade lógica do tempo e condensando-o, distingue a conflitualidade interior, em momentos intensos que se descobrem em pequenas frases ("'Jack, I swear__'"), como referencial de inadaptação às normas impostas pela modelação social do comportamento individual.

A escrita regionalista *western*, de Proulx, revela, também, a paisagem enquanto símbolo metafórico da condição humana, plasmado num espaço que desperta emoções fortes e concente uma realização pessoal sustentada numa relação amorosa ameaçada pela marginalização e pelo ostracismo. A iconicidade da narrativa cinematográfica homónima direciona para a revelação, ao espectador, de uma trajetória do protagonista, detendo-se no 'olhar' panorâmico, de conjunto e de detalhe da paisagem bruxuleante das montanhas e dos rios, igualmente cúmplice e apaziguadora, bem como nos rostos silenciosos dos amantes que, sobretudo o *close up* patenteia, assemelhando-se à narrativa literária, sua fonte de inspiração. O filme e o conto, alvitram a incoerência do julgamento e da condenação do desvio à norma, num mundo em que o homem e a natureza se deveriam fundir e a relação comunicacional se deveria pautar, à semelhança da natureza pacificadora de Brokeback Mountain, pelo

acolhimento e não pela marginalização. Numa similitude com o comportamento do protagonista de *Ordinary People*, os silêncios de Ennis, em "Brokeback Mountain" sugerem um isolamento constrangido pelo medo da rejeição, evidenciando uma sociedade preconceituosa. Nas duas obras literárias, Judith Guest e Annie Proulx demonstram um claro alinhamento com as temáticas abordadas por várias escritoras americanas da mesma época. Em *close ups* e *big close ups*, Robert Redford e Ang Lee desvendam os rostos silenciosos, salientando, por vezes, os olhares ausentes dos protagonistas, num intento similar às autoras, daqui sobressaindo a relevância da 'expressão' do silêncio na Literatura e no Cinema, numa dimensão apelativa à reflexão individual e à individuação, para a consciencialização de quem somos e do que queremos, plasmados que estamos nos valores de uma sociedade em conflito de identidade, cuja ordem os novos tempos desafiam.

Na análise de *Brokeback Mountain*, salientamos o *shot reverse shot*, que coloca o espectador perante jogos de silêncios, olhares e expressões de Ennis e Jack reveladoras de um diálogo mudo profundo e, por vezes intenso, sugerindo a necessidade do silêncio como forma de ocultar sentimentos que a sociedade reprova, como meio de revelar o que a dificuldade comunicativa inibe. Do mesmo modo, o filme destaca um grupo social, os *cowboys*, em vivência de isolamento, evocando a tradição do oeste americano, num todo que retrata o silêncio também como fuga à exposição social, à divulgação de uma interioridade que uma avidez invasiva da privacidade patenteia, na época atual.

A estas evidências acresce o facto de Annie Proulx e Ang Lee situarem a história narrada, no oeste americano do Wyoming, e atribuirem a dois *cowboys* a centralidade de uma história de amor homossexual, contrariando a imagem tradicional do *cowboy* destemido e heterossexual e o pensamento conservador dos habitantes da região, como forma de realçar a existência do preconceito, enraizado em regiões como o oeste americano, veiculando a urgência de uma reflexão sobre o direito de amar e de constituir famílias alternativas à família tradicional.

Os múltiplos saberes que a narrativa literária encerra (Barthes) salientam-se nas obras de Anne Fine, Judith Guest e Annie Proulx, pela forma como evocam a problemática da família nuclear e tradicional em crise, destacam a alteração dos papéis tradicionais dos membros da família, e sugerem a probabilidade de transformações, em percursos diferenciados, condizentes com a particularidade de cada indivíduo, de cada família e dos cânones socioculturais que se distinguem.

Não podendo, em *Babel* situar-nos nos predicados da narrativa literária, uma vez que a obra cinematográfica não se inspira numa obra literária, mas acontece pela realização suportada num argumento para cinema e num guião que orienta o trabalho de concretização do filme, direcionamo-nos para o guião para cinema a que se associa a importância das palavras enquanto orientadoras do ato de realização, uma das razões que conduziu à sua inclusão na tese. Após pesquisa e reflexão sobre as características próprias do guião e encontrados alguns paralelismos com a obra literária, medidos na palavra escrita, que se plasmam na descrição de espaços e ambiências, localizações de tempo histórico, dialogismos, entre outras, que inspiram e orientam a realização cinematográfica, constatámos que o guião de *Babel* cumpre o seu papel, dele resultando a concretização de um filme. Verificamos, de modo análogo, que esta obra cinematográfica se coloca em problemáticas como a da incomunicabilidade, da desigualdade social, da perniciosidade das hegemonias e dos medos e sofrimentos, destacados na era global. Nesta constatação tivemos em conta diferenças substanciais entre obra literária e guião cinematográfico, que se distingue por uma existência efémera, cuja importância se desvela coartada após a realização cinematográfica, enquanto a obra literária vaticina leituras intemporais.

Os espaços circundantes que nos são revelados pelas descrições dos narradores, nas obras literárias e, nas narrativas cinematográficas, através da visualização de espaços intimistas como o quarto de Conrad, pela descrição do interior da caravana de Ennis, em itálico, ou pela paisagem exuberante, desvendada em panorâmicas, em planos de conjunto ou em planos aproximados que convidam à evasão e ao silêncio, tanto em *Ordinary People* como em "Brokeback Mountain"/*Brokeback Mountain*, os protagonistas enquadram-se em espaços interiores e exteriores criados intencionalmente. Deste modo, as obras referidas conciliam a interioridade das personagens com o espaço envolvente, num reforço que intensifica a perceção da conflitualidade interior. No mesmo sentido, salientamos o enfoque de Ang Lee no fogo do lume crepitando, junto aos amantes, numa evocação do fogo ardente das suas paixões, partilhado somente pela natureza, numa revelação da relação íntima do homem com o que o circunda.

Os enquadramentos distinguidos em *Babel* confinam abordagens de conteúdo dramático, em *shot reverse shot*, ora fixando a imagem, ora alternando a expressão reflexiva do rosto humano com a natureza ou com o espaço circundante, estabelecendo uma relação com o fluxo temporal, justificando, pela expressividade das imagens, a opção do realizador. A

câmara de filmar percorrendo apaisagem outonal que inicia o filme de Redford, endereça para um convite à comunhão do homem com a natureza. No entanto, enquanto em *Brokeback Mountain,* Ang Lee se detém numa exploração recorrente de enquadramento humano com a paisagem, num apelo insistente a uma relação intimista, livre de preconceito, mas que também remete para o conservadorismo puritano que pune, no caso da ovelha morta exposta no ecrã, Redford transfere uma abordagem inicial que integra o homem na paisagem e o situa, similarmente na circunscrição de uma solidão interior e de um isolamento diligenciado, para enquadramentos mais recorrentes de espaços urbanos, sobretudo interiores e particulares, da casa de Conrad e do consultório do Dr. Berger, relacionando o espaço interior com o estado de espírito do protagonista. A utilização de cores escuras e ambiências pouco nítidas regista-se, de modo similar, em *flashbacks* que remetem para os pesadelos do protagonista e para a nebulosidade das memórias de um acontecimento traumático: a morte do irmão, no caso de *Ordinary People*. As duas abordagens cinematográficas divergentes na escolha de espaços que se associam à especificidade de uma temática comum sustentada na conflitualidade interior e na presumível rejeição social, desvendam o poder icónico da imagem na sugestão da relação intrínseca do homem com o meio.

Uma abordagem de menor consistência dramática revelada por descrições e enquadramentos espaciais menos insistentes e pormenorizados, veiculados pelo narrador, em *Madame Doubtfire*, não deixa, porém de salientar uma comédia cujo teor dramático se desvela pela valorização do recurso ao diálogo, como já foi referido, comprovando, de novo, a sustentabilidade da afirmação de Barthes que remete para os múltiplos saberes da obra literária. Porém, na obra cinematográfica, Chris Columbus empresta à visualização de espaços exteriores urbanos e interiores (casa e locais de trabalho de Miranda e de Daniel, estúdios de televisão, sala do tribunal) uma enorme importância. Em concomitância com as opções de Chris Columbus, Redford procura adicionar aos diálogos, entre as personagens, um enfoque espácio temporal identificável com a época histórica em que decorre a ação, transcodificando a palavra escrita reveladora do urbanismo literário, tendo como resultado adaptações para cinema conseguidas. A luz e as cores apresentam-se, com alguma frequência, mais intensas em *Mrs. Doubtfire*, do que em *Ordinary People*, sugerindo uma intenção do realizador de criar ambiências desinibidoras que revelam uma categoria de comédia centrada num protagonista imprevisível, cuja capacidade criativa intensa se mescla com o júbilo de um

quotidiano enérgico e esfuziante, confirmando a versatilidade que subjaz à criação da obra cinematográfica.

No mesmo sentido, realçamos os espaços, as cores, a intensidade da luz e as sonoridades específicas, que Iñárritu elege em *Babel*, para enquadrar o percurso da ação narrativa de diversas famílias, em regiões diversas, e acentuar os contrastes económicos e socioculturais do mundo global em que contracenam as diferentes personagens, numa revelação do 'olhar' atento do realizador às desigualdades do mundo global. Numa velocidade suportada na mudança repentina de cenário espacial de sociocultural divergência, o espectador confronta-se com mudanças, quase alucinantes, de localização da ação, que imprimem ao filme uma dinâmica que remete para a vertigem da velocidade do quotidiano da vida atual, para a perturbação e a complexidade de uma 'desordem' global que gera perplexão e incomunicabilidade.

Os espaços escolhidos pelo realizador, tanto os rurais (Marrocos e México) como os urbanos (Japão e Estados Unidos), mostram-se áridos, inóspitos, secos, impessoais, imperando a ausência de cumplicidades e de celebração de conivências com o ser humano, acentuando, por contraste, a solidão individual, a perda provável de sentido da vida, o desalento, porém revelam, em simultâneo, a busca desesperada de uma saída, de um novo caminho. Os interiores, sobretudo os lares urbanos de cada família ficcionada, sobressaem enquanto espaços de segurança e tranquilidade característicos de cada país focado, contrastando com os espaços exteriores rurais e urbanos, em que a intranquilidade se afigura como causa de desconfiança. Estes espaços particulares remetem, no nosso ponto de vista, para a falta de comunicação e para o isolacionismo individual causados pela insegurança dos tempos atuais. Os espaços exteriores rurais, mexicanos e marroquinos, constituem a exceção, pela revelação de uma atitude de acolhimento calorosa dos elementos exteriores à comunidade, o que confirma uma intenção plasmada na demonstração das assimetrias do mundo global que a ação familiar quotidiana e social institucional identifica. A espacialidade referenciada corporiza um todo revelador de uma sociedade em comunicação deficitária, vagueando, perplexa, em busca de alegações para a obtusidade de atuações incompreensíveis. As famílias ficccionadas confrontam-se com situações de crise decorrentes de um mundo em trânsito, sobressaindo uma sobrevivência que aponta para novos paradigmas que se apresentam ainda de clarividência suspensa.

Os autores das obras em análise sugerem uma disfuncionalidade familiar decorrente das circunstâncias sociais que fomentam comportamentos desajustados individuais, grupais e familiares, no seio de famílias urbanas, à exceção de "Brokeback Mountain"/*BrokebackMountain*. Das obras estudadas sobressai uma sobrevivência sustentada na transformação da relação do cidadão urbano com um mercado de trabalho desumanizado, que se revela pela alteração do papel tradicional do líder masculino, da mulher, das relações interpessoais, decorrentes dos contextos económicos e socioculturais em mudança.

A reflexão apresentada direciona para uma resposta à primeira questão que se nos colocou, do estudo concretizado sobressaindo a forma como a especificidade da Literatura e do Cinema desvelam a problemática da família em crise e transformação, em consequência de uma alteridade suportada na transformação de paradigmas que as novas investidas macroeconómicas preconizam, que se reflete na mudança dos papéis de liderança do casal, mantendo-se, embora, o preconceito enraizado em grupos sociais de feição regionalista, também detetável nas famílias de classe média urbana, fatores que adensam os dramas interiores das personagens.

Interessa realçar que, da palavra à imagem, concretizámos uma trajetória ancorada nos desafios que as leituras e visualizações das obras em estudo nos colocaram e nos incitamentos que a adaptação para cinema nos suscitou. Uma análise comparativa fundeada na 'observação' de fragmentos (momentos de viragem, *climax* e circunstâncias ponderadas de maior relevo) facilitou concluir que, as obras em estudo desvendam, pela ficção, uma alavancagem metamorfósica verosímil conducente ao redimensionamento da família, através de visões do mundo (na aceção de Aumont e de Barthes) das respetivas escritoras e realizadores, tendo-se o destaque fixado em fatores de ordem narratológica que patenteiam a relação intersemiótica da Literatura com o Cinema. Estas duas formas de arte, enquanto fatores determinantes de sentido com implicações na validação da transcodificação semiótica, revelaram-se como veículo de evidenciação do redimensionamento provável da família. O diálogo intertextual (Bakhtin) que se estabelece entre Literatura e Cinema proporcionou transcodificações intersemióticas conseguidas que contemplam processos de recriação e transformação, numa correspondência entre as duas formas de arte. As adaptações consubstanciadas nos filmes *Ordinary People* e *Brokeback Mountain* patenteiam a importância comunicativa da obra literária, revelando a apropriação de um conteúdo

significativo ‘transferido’ (termo proposto por McFarlane) para as respetivas obras cinematográficas, o mesmo se verificando em *Mrs. Doubtfire*.

Os títulos análogos dos filmes, em correspondência com os das obras literárias, revelam uma intenção de abraçar conteúdos aimilares aos dois romances e ao conto, numa clara constatação da sua utilidade. Consideramos, por conseguinte, que a adaptação funcionou, tendo em conta recriações, que identificam e comprovam o facto deste processo de transcodificação não sobressair estanque ou arreigado a uma fidelidade absoluta, mas decorrer de um processo de transformação e de (re)criação, que transcorre do dialogismo intertextual que se estabelece entre as duas artes, à semelhança do ponto de vista de Stam. Note-se que a adaptação, embora intimamente ligada à relação que se estabelece entre as narrativas cinematográfica e literária, nem sempre contempla uma coincidência absoluta com as obras que estão na sua origem, porém ambas (obra literária e cinematográfica) veiculam mensagens similares. A adaptação de Chris Columbus demonstra uma interpretação decorrente de uma apropriação da mensagem difundida por Anne Fine, através do seu ‘olhar’ subjetivo, mantendo o modelo dialógico, nem sempre coincidente, mas identificável com os propósitos da escritora, e reconstruindo a personagem Mrs. Doubtfire, pela transposição da sua matriz conceptual para a imagem cinematográfica, num ato de recriação que a adaptação encerra. Chris Columbus elegeu, ainda a condensação do tempo narrativo literário, fazendo fluir a ação, projetando, igualmente o tempo enquanto processo de transformação. Daqui se conclui que a temporalidade fílmica e literária foi estruturante do ritmo imprimido à ação do filme.

A construção de capítulos repletos de diálogos deu lugar à edificação de cenas de semelhante incidência dialógica, todavia, menos contundente no filme, por opção do realizador, imprimindo-lhe uma dinâmica de similar intensidade. A ação que se desenrola no romance e no filme sugestiona uma situação real familiar atual, em espaço urbano equivalente, no mundo ocidental atual (Reino Unido, Estados Unidos), o que confere às referidas obras uma identificação com as realidades do tempo a que se reportam. Anne Fine e Chris Columbus aludem a caminhos conducentes a soluções das conflitualidades geradas por situações análogas, através dos auspícios, respetivamente, de um pai e de uma nova Mrs. Doubtfire mais tolerantes e avisados, numa clara afirmação do papel formativo e apelativo à mudança, imanente da Literatura e do Cinema. *Madame Doubtfire/Mrs. Doubtfire* refletem um mundo real em transformação, o fenómeno da família nuclear em crise, através da história

plausível, em que a palavra escrita onde predomina o discurso direto é transposta/'transferida' para uma linguagem icónica acompanhada pelo som das vozes, nos diálogos.

Uma ficção radicada num processo de transformação identitária e relacional familiar, conducente ao redimensionamento da família, veiculada pela obra literária, é adensada na obra cinematográfica, decorrendo do fenómeno de adaptação conseguido a revelação da intertextualidade inerente ao fenómeno da adaptação.

A banda sonora complementa a ausência do narrador à semelhança da imagem fílmica, o que imprime às duas obras uma dinâmica comunicativa sequencial intensa, que nos permite concluir da intenção de Chris Columbus de veicular, à semelhança do romance, a valorização dos sentimentos, das emoções e dos afetos que subjazem à obra de Anne Fine.

Tomando como referência a matriz conceptual da temática subjacente ao filme *Babel*, consubstanciada na crise comunicacional e na revelação das assimetrias da era global, desvendadas a partir de uma viagem de lazer interrompida, a obra cinematográfica opõe à comunicação relacional os obstáculos inter-relacionais consequentes de atos comunicativos falhados.

A obra cinematográfica remete para uma civilização ocidental em crise profunda de valores e princípios e expressa, em alusões sub-reptícias (turistas americanos e europeus em abandono da localidade marroquina), as consequências decorrentes dos acontecimentos do '11 de Setembro de 2001'. À mentalidade individualista e solitária, marginalizadora e intolerante, sobretudo urbana, o realizador contrapõe a abertura e a solidariedade das comunidades rurais mexicana e marroquina, em espaços rurais desvelados em vias de desenvolvimento. Esta afirmação não envolve advogar o subdesenvolvimento, mas constatar a necessidade de uma aprendizagem de humildade que, no nosso ponto de vista, é proposta neste filme, validando uma visão do mundo perturbadora que, todavia capacita um desejo e uma probabilidade de mudança que assenta na vontade e na capacidade de 'ouvir' o 'outro'.

Babel constitui um documento de alerta e de reflexão sobre o mundo em que vivemos, que encerra uma visão do mundo que destaca uma contundente crítica ao individualismo levado ao extremo e à subjugação dos povos/grupos/indivíduos de menores recursos ou grau de desenvolvimento. O filme faz uma abordagem que procura demonstrar que, ao desenvolvimento deve subjazer uma atenção permanente em relação aos desvios do pensamento e dos valores da civilização ocidental que, ainda se revê numa cultura de cariz humanista.

O espectador é colocado perante dicotomias como desenvolvimento e subdesenvolvimento, individualismo e solidariedade, rutura e reconciliação ou busca de novos caminhos. Numa opção por contrastes, o realizador recorre à montagem para revelar cenários espaciais e socioculturais alternados e espalhados geograficamente que, numa velocidade vertiginosa, desvendam uma noção stressante de vida quotidiana, à semelhança da era atual. O mundo urbano da atualidade coloca em jogo novas relações de sobrevivência e convivência entre o homem e o espaço, constituindo um universo significante das problemáticas do mundo atual, uma vez que, sobretudo na cidade, se centra a dinâmica social, económica, política e cultural, factos que se destacam em *Mrs. Doubtfire*, *Ordinary People* e *Babel*, que contrapõem a vida urbana desprestigiada ao virtuosismo da vivência rural. "Brokeback Mountain"/*Brokeback Mountain* quase ignora a experiência citadina, deixando apenas rasgos, veiculando a importância da relação do homem com a natureza.

As famílias Hilliard, Jarrett, Jones e Wataya correspondem a padrões de vida urbana e às crises que a sobrevivência na cidade acarreta, enquanto as famílias mexicana e marroquina correspondem a quadros de uma vida rural mais humanizada, evidenciando a capacidade reveladora do mundo real, sustentada na sua representação decorrente de experiências e de 'olhares' individuais que, embora ficcionando a realidade lhe imprimem as características de um 'mundo' experienciado. A família del Mar revela-se num limbo de tradição transviada que uma relação homossexual paralela perturba e desestrutura, numa manifestação de desmistificação do *cowboy* americano tradicional, aludindo a uma atualidade comportamental plausível, mas rejeitada/censurada pelo grupo social regional conservador do Wyoming.

As obras estudadas retratam redimensionamentos prováveis da unidade familiar, alvitrando novas realidades familiares plurais, destacando-se o reagrupamento da família Hilliard em duas famílias monoparentais; a família Jarrett em colisão e reencontro numa nova estrutura monoparental; a família del Mar perseguindo o mesmo intento; a família Wataya prefigurando uma situação de monoparentalidade, bem como Amelia. Os Jones denunciam alguma liderança masculina, que as circunstâncias desencadeadas pelo acidente avolumam, à semelhança da realidade americana, que, apesar da democratização dos papéis no seio da família e do elevado número de divórcios que se deteta, detém resquícios de uma tradição conservadora. Pelas razões referidas, justifica-se a opção do realizador pelo retorno do casal à vivência conjugal nuclear e tradicional, também na busca de *The Looking Glass River* que

Madame Doubtfire privilegia, *Ordinary People* preconiza e "Brokeback Mountain"/*Brokeback Mountain* encontra, no refúgio da paisagem.

Como fica demonstrado, as obras literárias e fílmicas, objeto de estudo, em processos discursivos metamorfósicos apresentam o redimensionamento e a sobrevivência da família, suportada na prossecução do sonho de liberdade e de felicidade instituído pela coesão da relação afetiva positiva, intuindo visões do mundo figuradas em obras de arte literária e cinematográfica, digladiadas entre dois paradigmas: o primeiro instituído numa ordem normalizada em ação e o segundo em formação, produto da deterioração da relação afetiva e relacional, de instabilidades individuais e grupais.

A constatação enunciada direcionou para uma terceira questão que se prende com a forma como as obras em estudo, destacam o restabelecimento de equilíbrios através dos sentimentos e emoções, em oposição à ordem tradicional concretizada na rigidez e na ausência de democraticidade, preconizando assegurar novas relações sustentadas numa comunicação e interação mais democrática e igualitária.

O estudo das obras reforça um ponto de vista reconhecido nos afetos positivos, entre os quais se destaca o amor (enquanto sustentáculo da sobrevivência do homem e a sua força impulsionadora, na aceção transcendentalista transformativa de Margaret Fuller) e nos valores como a solidariedade que, não sendo uma garantia, plasmam uma oportunidade de reconstrução e auto transcendência do ser humano, numa relação harmónica com os outros. Desta forma, propicia a sobrevivência da família, face às investidas complexas de um novo paradigma em edificação, ainda que sob dissemelhantes modelações. De uma observação atenta sobressaem provações determinadas pela inconstância instalada, que desencadeiam alternativas consequentes de caminhadas e sugerem 'recompensas' endereçadas para os reencontros com uma individuação identitária consistente, caminho alternativo provável à desestruturação e às ruturas, firmando-se a opinião de que a família não corre o risco de perecer, a julgar pelo percurso transformativo do grupo familiar, num universo do homem social e gregário, em coabitação do velho com o novo, aditando à história da humanidade a grandeza de uma permanente evolução e desenvolvimento.

Importa salientar que os pressupostos e os predicados, sobretudo literários, mas também cinematográficos, destacados nas obras em estudo, patenteiam uma estrutura familiar que acompanha os tempos, consubstanciando-se a essência, a matriz da sua existência nas relações afetivas, nos princípios e nos valores que regem as uniões entre os seres humanos,

não negligenciando porém uma estrutura que as integra e que se apresenta multifacetada. Deste modo validam os afetos positivos e o amor, na circunscrição da robustez certificativa do direito à restituição da felicidade, constituindo as personagens que os integram o veículo da sua divulgação. A revelação dos universos interiores individuais, perturbados das personagens, que emoções e sentimentos de transformativa ação comportamental desencadeiam, verifica-se, neste contexto, de grande importância, manifestando-se em *Madame Doubtfire/Mrs. Doubtfire*, sobretudo pela intervençãp do protagonista, a importância do amor, do respeito, da tolerância, da solidariedade e da partilha, enquanto agentes de sustentabilidade das relações familiares e do restabelecimento de equilíbrios.

Em *Ordinary People*, o protagonista descobre, no amor, a força de eclosão da catarse e da lucidez, o que o catapulta para uma nova 'viagem' existencial, que Calvin persegue sobrepujando o desânimo de uma relação conjugal fracassada. Em "Brokeback Mountain"/*Brokeback Mountain*, pelo protagonismo de Ennis, desvenda-se a relevância dos afetos positivos, do amor, na sedimentação e construção de equilíbrios individuais.

Em *Babel* a situação apresenta-se mais complexa e variada, porém, à semelhança das restantes obras, constata-se a capacidade restauradora de confiança assegurada pelos afetos positivos, numa abordagem que elege o livre arbítrio em contraste com a imposição, a pressão e a subjugação.

O suporte afetivo como garante de sustentabilidade e equilíbrio grupal e individual perspetivado na conclusão decorrente das ponderações anteriores, desencadeou uma quarta interpelação que remete para a importância do papel das personagens, com destaque para o protagonista, na Literatura e no Cinema, na revelação e projeção do ser humano face à turbulência do mundo atual e na sua busca de reencontro identitário e de (re)equilíbrios relacionais que uma comunicação deficitária ou inexistente desestabiliza ou inviabiliza, conjeturando a consciência de identidade individual como agente de mudança.

Em concomitância com o pensamento de Lodge que proclama a experiência de vida como fundadora do 'Eu', conduzido pelo desejo de transcendência, garante de metamorfose individual, os romances, o conto e os filmes em estudo, impregnados de um caráter ficcional transformativo e (re)criativo que privilegia a condição antinómica da natureza humana, na experiência da vida quotidiana do homem comum, realçam a importância do papel das personagens (com destaque para os protagonistas), em interação relacional, aglutinando e

entrelaçando a intriga, sequenciando a ação e estabelecendo conexões com o espaço e com o tempo histórico e diegético.

Torna-se pertinente referenciar a força propulsora de mudança que o romance, o conto e o filme confinam, veiculada pelas trajetórias individuais das personagens, cuja essência e reflexos socioculturais se revelam através da palavra escrita, nos romances e no conto em análise, bem como pela imagem, nas obras cinematográficas destacadas. Em representação dos mundos mentais do consciente e do inconsciente (Lodge), as personagens das ficções analisadas, mormente os protagonistas, não se consubstanciando em 'formas vazias' (Aguiar e Silva), patenteiam estados emocionais imbuídos de valores decorrentes de vivências socioculturais, numa centralidade de ação que circunscreve universos familiares nucleares em relação comunicacional e afetiva deficitárias, que são modelados pelos padrões socioculturais dos seus autores.

Os três protagonistas estão construídosde acordo com referenciais de Aguiar e Silva, nas respetivas obras, verificando-se, neste contexto, que o nome distingue cada uma das personagens em destaque, tornando-a única e particular, ao nome subjazendo uma entidade própria que encerra um comportamento *suis generis*, porquanto o nome conferido à personagem a torna identificável da ação individual. Aos protagonistas, embora deles sobressaia a singularidade de um nome e de uma ação individual, é conferida uma dimensão de homem comum, herói de Frye, sendo-lhes atribuída a função da tipificação de quadros da realidade social, sobretudo americana, em conflito. Daniel e Conrad cumprem uma construção de protagonista/herói, na aceção de homem comum de Frye e de Lynnette Porter, do ser humano vulgar/banal, numa conceção transcendentalista de Whitman, que se averigua durante um percurso de aprendizagem que lhe concebe uma transformação ancorada no reencontro consigo e com o significado da vida. Percorrendo trilhos sinuosos, o protagonista, inserido numa sociedade em trânsito, em mudança de paradigma, desvenda que o heroísmo edificado na ação quotidiana do homem comum e na conceção do herói transcendentalista, que defendemos, pode não ser uma utopia.

Ennis e Richard exemplificam a perplexidade de uma ordem conservadora, preconceituosa e marginalizante, perante realidades que despontam incontroláveis. Numa dicotomia conservadorismo/ordem estabelecida e inovação/transformação, através de representações de microcosmos figurativos da família nuclear em crise, nomeadamente dos protagonistas, reconhece-se uma época intrincada, em que uma ordem estabelecida se

questiona e alternativas se perspetivam. Edificando um patamar relacional igualitário, defendido por Frye, Daniel revela-se o 'herói' repositário da tranquilidade e da harmonia simbólica de *The Looking Glass River*, aditada, na obra cinematográfica, no seu programa televisivo, a uma mensagem de esperança na capacidade transformativa de uma governanta inconsequente numa conselheira avisada.

Daniel figura o 'herói' perseguidor do sonho que se concretiza, vencendo a contenda contra a insensibilidade da lei e do preconceito. Conrad desvenda-se o 'herói' reflexivo e intimista que, transcendendo a insegurança e o desânimo, descobre a sua identidade singular o que o catapulta para a renovação da autoestima e coadjuva na transposição das barreiras de uma culpabilidade que não lhe assiste. Ennis revela-se por um protagonismo, centrado no silêncio e no isolamento, a que subjaz uma conflitualidade existencial radicada no medo de um ostracismo punitivo, erigindo um anti-herói tradicional, porém revelando uma metamorfose interior (assunção da sua condição de homossexual) suportada num amor transcendente que a perda do amante ajuda a suportar. Da ficção do *cowboy* da atualidade, na aceção de Bazin, sobressai um protagonismo alinhado com a desmistificação do mito do *cowboy* tradicional do oeste americano que centra uma ação marcada pela 'marginalidade' comportamental, numa aceção conservadora e preconceituosa de eleição da heterossexualidade, numa veiculação de um conceito de *cowboy* homem comum e não 'herói' viril sobrevivente às vicissitudes de uma região inóspita e sem lei. Em Ennis conjetura-se um percurso titubeante de parcos heroísmos, que se desvendam pela assunção interior da sua condição de homossexual e na persistência de um quotidiano solitário dissimulador da sua condição 'marginal'.

A centralidade do protagonismo de Richard, chefe de família nuclear, veiculada na ação narrativa revelada em círculos convergentes, endereça para os contrastes gritantes da era global que contrapõem hegemonia/submissão, riqueza/pobreza, insensibilidade/afetividade, ação comunicativa relacional/ausência de comunicação, sonho/desesperança, identidade individual e individuação/desconhecimento do 'Eu', solidariedade/desconfiança e ostracismo. A Richard, é atribuída uma função de agente denunciador passivo que congrega a denúncia das assimetrias gritantes do mundo atual, isto é, as diligências de Richard, ancoradas no desejo de regresso à segurança, desencadeiam uma investigação que denuncia o exercício do poder dominante, as crises identitárias, as desigualdades económicas e socioculturais, num encaminhamento para um vértice convergente da ação narrativa, que o protagonista assegura.

A trajetória deste protagonista revela um 'heroísmo' pardo e incipiente sugerindo o cidadão americano atónito perante acontecimentos recentes que abalaram os alicerces de segurança de um país considerado inexpugnável, porém teimando em prosseguir uma atitude de altivez e sobranceria perante os menos afortunados. Richard ensaia proezas, porém não evidencia altruísmos, nem reflexões interiores específicas, patenteando uma perplexidade tumultuosa.

As personagens em evidência Amelia, família Abdullah e Chieko), vilipendiadas por atitudes intolerantes e indiferentes, albergam o testemunho dos comportamentos dos cidadãos americanos, por similitude com a realidade, quando Amelia é repatriada por presunção de culpa sem apuramento de causa, as crianças Abdullah são maltratadas pela polícia sem averiguação factual e Chieko se debate com a solidão que a automarginaliza e encontra no escapismo o esquecimento momentâneo de um sentimento de *outsider*. Amelia e Chieko persistem nas suas caminhadas, enfrentando os ostracismos resultantes da imigração e da deficiência física. Às crianças marroquinas é usurpado o direito ao sonho, que a violência da humilhação destroi.

Tomando por admissível a configuração do 'herói' da atualidade, edificado numa conceção de homem comum evidenciado por ações do quotidiano, os protagonistas das obras em estudo, configuram papéis circunscritos no âmbito de similar modelação, desvelando 'heróis' singulares como Daniel e Conrad, anti-heróis como Ennis, 'heróis' incipientes, de percursos inacabados como Richard, porém, nunca atuando enquanto heróis tradicionais respeitados e venerados. Não podemos deixar de lhes realçar a atribuição de uma fictícia finitude, à semelhança dos cidadãos comuns, que um cunho de transcendentalismo revela nas buscas pelo resgate de um quotidiano sem identidade, pela remissão de incomunicação, pela redenção do amor, veiculando a canção de si mesmos, alegando ainda a divulgação da urgência/necessidade de um reencontro identitário impulsionador de mudança.

Num outro sentido, salientamos que as personagens refletem o destaque por sentimentos de injustiça e preconceito que, uma errónea conceção de democracia catapulta para a proscrição e para o isolamento em que, somente a grandeza de uma força interior proporciona a recuperação do direito à individuação e ao sonho. Numa época que reclama a supremacia dos mais fortes, as personagens referidas consubstanciam a grandeza que cabe ao homem comum, cujos obstáculos a uma sobrevivência dignificada se avolumam, patenteando a pertinência das abordagens feitas.

Após uma trajetória de análise ancorada em particularidades da narrativa, distinguindo a relevância do protagonista, na ficção da condição antinómica do ser humano, na revelação de problemáticas da família nuclear em crise, em tempos de metamorfose, na tentativa de concluir da importância do amor enquanto agente de consciencialização identitária impulsionadora de (re)equilíbrios e de mudança, na modelação de novos e diferenciados núcleos familiares, uma última conjetura diligenciou reconhecer a importância deste estudo, edificado em representações da família, para a compreensão de fenómenos propensos à sua transformação que decorrem de alterações profundas no tecido macroeconómico, na era global, com repercussões na sociedade, na cultura, na família e no indivíduo, que o vislumbre de mudança de mentalidades estimula.

Neste sentido, torna-se pertinente salientar uma transversalidade de abordagem, sediada na comunicação relacional irregular ou ausente e na tanatologia, que se detetam em todas as obras analisadas, averiguando-se que, situações de comunicação relacional deficitária e de 'morte' física e/ou simbólica, constituem causas desestruturantes da família, às quais se adicionam valores, significados e comportamentos proibitivos da expressão do sofrimento, inibidores de ação e reação, decorrentes das épocas e dos respetivos contextos socioculturais. Perante estas evidências, reconhecemos nas obras analisadas que, a morte física desencadeia um 'olhar' retrospetivo e ajuizador de um percurso vivencial que sequencia uma conflitualidade interior, um questionamento identitário, constituindo um instrumento propulsor de busca de novos trajetos. Da morte simbólica da 'masculinidade', da liderança familiar masculina, da esperança e do sonho, sobressai a persecução do prevalecimento de um conceito tradicional de masculinidade, fragilizado pela invocação de novas realidades socioeconómicas. De modo similar, as obras veiculam a ação hegemónica sustentada na subjugação e na indiferença em que os escritores e realizadores dialogam com as 'mortes' plausíveis da era atual e questionam sobre a dicotomia morte/sobrevivência, 'morte'/renascimento, 'morte' sofrimento/esperança, 'morte' da comunicação/diálogo comunicativo, 'morte' dos afetos/amor e solidariedade, 'morte'-presente/vida-futuro, num intenso vaivém global, o que nos remete para a época atual, copiosa em interrogações análogas. Todavia, um desejo de autenticidade desencadeia o ressurgimento de uma determinação: o (re)encontro de equilíbrios harmoniosos de relacionamento afetivo verdadeiramente democrático e, portanto, mais igualitário, numa correspondência com a

realidade atual, destacando-se a obra literária e cinematográfica por figurações reflexivas dos tempos.

Uma semelhança de pontos de vista de cineastas e escritores sobressai desta observação podendo afirmar-se que Chris Columbus perfilha o 'olhar' fineiano, Robert Redford o guestiano e Ang Lee o prouluxiano e, todos em conjunto, adicionando-se o 'olhar' iñárrituniano, sobrepõem a crença na sobrevivência da família, quer se mantenha nuclear e tradicional, monoparental ou outra. Curiosamente constata-se a opção por protagonistas do sexo masculino, identificativos de uma conceção feminina (de escritoras do sexo feminino) de masculinidade que evoca um estatuto de igualdade de género, que os cineastas (do sexo masculino) abraçam num processo de transcodificação semiótica, desvelando-se a defesa dos direitos das 'minorias', contrariando a tendência Thatcher e reaganiana de desprestígio da 'minoria' do sexo feminino e algum ostracismo autoral masculino da época.

O poder da palavra e da imagem mostram-se estruturantes da construção de ficções da família cuja sobrevivência é assegurada por valores, sentimentos, democraticidade e livre-arbítrio, em detrimento de normas instituídas impostas ou sugestionadas por grupos de pressão. Por conseguinte, torna-se pertinente a referência da afetividade positiva como motor transformativo, porém não pensamos que possa constituir o único caminho possível para a resolução da crise da família, mas cremos na sua sustentabilidade, uma vez constatada a importância que este tipo de sentimentos detém na solução das várias das situações de crise, analisadas. Esta conclusão não invalida que a solução dos problemas passe, necessariamente, pela vontade de os resolver.

Por fim, reiteramos o favorecimento deste estudo na validação da propensão, não só da Literatura, mas também do Cinema, para a revelação de visões do mundo decorrentes da experiência vivencial, concebidas na capacidade de recriação de escritores, cineastas, evocativas de épocas e respetivas problemáticas, que o elemento fictício que é a personagem, imprescindível no romance, no conto ou no filme, materializa numa interação relacional empenhada em desvelar a condição humana, num contexto civilizacional do mundo ocidental em transformação. Neste sentido, as várias obras cinemáticas e literárias analisadas transmitem um legado mimético, através de um processo diegético, do mundo individual, subjetivo, psicológico ou de vivência grupal e coletiva, que possibilita, a construção de um processo identitário suportado, no 'herói', 'anti-herói' ou 'herói' em construção (Vogler),

ficcionado em verosimilhança com a realidade, bem como a projeção da diegese para o mundo real, tão semelhante se apresenta.

Na era global em que os valores e os direitos de individualidade e da identidade se desvirtuam e questionam, bem como o direito à felicidade, as obras fílmicas e literárias analisadas expressam a urgência da reconquista do sonho livre e opositor da opressão social absurda, de onde ecoa a voz da esperança suportada no amor, na invocação da intemporalidade da memória e da emoção, à semelhança dos sentires do cidadão comum, aludindo, ainda à capacidade do homem em mudar o mundo, transformando-se a si próprio.

Estamos convictos de que a família não corre um risco de extinção, mas, à semelhança das evidências transformativas que a sua História desvenda, continuará a constituir um sustentáculo poderoso da coesão social e da edificação e implementação de valores e princípios norteadores das caminhadas do homem, numa similitude com o universo inextinguível e em constante metamorfose, renascendo em explosões de novos paradigmas, sobressaindo da escuridão universal que, por vezes, assola a Humanidade. Por conseguinte, da palavra à imagem, em microuniversos figurativos (famílias nucleares em crise), sobretudo americanos, centrados no protagonista, sobressaem perceções e interpretações particulares que desvelam uma visão do mundo que conflui na conflitualidade, na perturbação e na busca de sentido individual e coletivamente almejado, bem como é veiculada uma mensagem de esperança no futuro da família, apesar da evidenciação das contradições do homem favoráveis a assimetrias, injustiças e contendas.

Ficha Técnica dos Filmes

Título: *Mrs. Doubtfire*
Realização: Chris Columbus
Produção: Robin Williams
Guião: Leslie Dixon, a partir do romance homónimo de Anne Fine
Banda Sonora: Howard Shore
Atores: Robin Williams
Sally Field
Lisa Jakub
Mathew Lawrence
Mara Wilson
Harvey Fierstein
Pierce Brosnan
Polly Holliday
Robert Prosky
País: Estados Unidos
Ano: 1993
Género: Comédia
Duração: 125 minutos
Classificação: USA: PG-13

Título: *Ordinary People*
Realização: Robert Redford
Produção: Ronald L. Schwary
Alvin Sargent
Nancy Dowd
Guião: Romance de Judith Guest
Banda Sonora: Marvin Hamslisch
Fotografia: John Baley
Montagem: Jeff Kanew
Atores: Donald Sutherland

Mary Tyler Moore
Timothy Hutton
Elizabeth McGovern
Dinah Manhoff
Judd Hirsch
M. Emmet Walsh

País: Estados Unidos

Ano: 1980

Género: Drama

Duração: 118 minutos

Classificação: USA: R

Título: *Brokeback Mountain*

Realização: Ang Lee

Produção: Diana Ossana
James Schamus

Guião: Annie Proulx
Diana Ossana
Lary McMurtry

Atores: Heath ledger
Jake Gyllenhaal
Anne Faris
Anne Hathaway
Kate Mara
Linda Cardinelli
Michelle Williams
Randy Quaid
Barb Michell
Brooklynn Proulx
Cam Sutherland

País: Estados Unidos

Ano: 2005

Género: Drama

Duração: 134 minutos

Classificação: Não recomendado a menores de 14 anos

Título: *Babel*

Realização: Alejandro González Iñárritu

Guião: Guillermo Arriaga

Atores: Aaron D. Spears, Abdelaziz Merzoug, Abdelkader Bara, Adriana Barraza, Aimee Meditz, Aki Yanagisawa, Akira Matsuda, Alex Jennings, Ali Hamadi, Aline Mowat, André Oumansky, Ayaka Kotake, Ayako Masagaki, Barbarella Pardo, Boubker Ait El Caid, Brad Pitt, Cate Blanchett, Claudia Silvia Mendoza, Claudine Acs, Clifton Collins Jr., Commandant Mesbah, Cynthia Montaño, Daiki Inoue, Damian Garcia, Dermot Crowley, Driss Roukhe, Edward Lyon, Efrain Gonzalez, Ehou Mama, El Hassan Ait Bablal, Elle Fanning, Eluterio Higuera, Emilio Echevarría, Enrique Garcia Contreras, Eri Terada, Erika Nakaya, Erika Okada, Eugenio Jara Reynoso, Fadmael Ouali, Fernando Bradd Pitt

Países de Origem: França, México, Estados Unidos da América, Marrocos

Ano: 2006

Género: Drama

Duração: 146 minutos

Bibliografia

Bibliografia Primária

Fine, Anne. *Madame Doubtfire*. London: Puffin Books, Penguin Group, 1995.

Guest, Judith. *Ordinary People*. London: Penguin Books, 1982.

Proulx, Annie. *Close Range Brokeback Mountain and Other Stories*. London: Harper Perennial, 2006.

Filmografia

Babel. Dir. Alejandro González Iñarritu. Perf. Brad Pitt; Kate Blanchett; Adriana Barraza; Rinko Kikuchi; Boubker Ait El Caid; Said Tarchani. Estúdios Hollywood: Paramount Pictures, 2006.

Brokeback Mountain. Dir. Ang Lee. Perf. Heath Ledger; Jake Gyllenhaal. Estúdios Santa Mónica: Focus Features, 2005.

Mrs. Doubtfire. Dir. Chris Columbus. Perf. Robin Williams; Sally Field. Estúdios Los Angeles: 20th Century Fox, 1993.

Ordinary People. Dir. Robert Redford. Perf. Timothy Hunton; Donald Sutherland; Mary Tyler Moore. Estúdios Hollywood: Paramount Pictures, 1980.

Bibliografia

Allen, Robert. *The Penguin Dictionary*. New York: Penguin Books, 2004.

_____. *W/work of Art The Penguin Dictionary*. New York: Penguin Books, 2004.

Allon, Yoram, Del Cullan e Hannah Patterson. *Contemporary North American Film Directors – A Wallflower Critical Guide*. London e New York: Wallflower Press, 2002.

Almeida, Paulo Roberto. *A Grande Mudança: Consequências Econômicas da Transição Política no Brasil*. São Paulo: Códex. Câmara Brasileira do Livro, 2003.

Ambrosini, Richard e Richard Dury. *Robert Louis Stevenson: Writer of Boundaries*. Winsconsin: University of Wisconsin Press, 2006.

Amora, António Soares. *Introdução À Teoria Da Literatura*. São Paulo: Editora Cultrix, 2004.

Anderson, Holly e Morag Styles. *Teaching Through Texts: Promoting Literacy Through Popular and Literary Texts in the Primary Classroom.* New York*:* Routledge (Taylor & Francis Group), 2002.

Andrade, Auréleo. *Pensamento Sistêmico: Caderno de Campo: O Desafio da Mudança Sustentada nas Organizações e na Sociedade.* Porto Alegre: Bookman, 2006.

Antonaccio, Carla Maria. *An Archaeology of Ancestors: Tomb Cult and Hero Cult in Early Greece*. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, Inc. 1995.

Arnheim, Rudolf. *Film as Art*. Los Angeles: University of California Press, 1964.

Arp, Robert, Adam Barkman & James McRae. *The Philosophy of Ang Lee*. Lexington: The University Press of Kentucky, 2013.

Aumont, Jacques e Michel Marie. *A Análise do Filme*. Lisboa: Armand Collin, 2004.

_____. *A Imagem*. Campinas: Papirus Editora, 2011.

Aumont, Jacques e Michel Marie. *L'Analyse des Films*. Domont: Armand Collin Cinéma, 2012.

Backhaus, Gary e John Murungi. *Symbolic Landscapes.* Towson: Towson University, 2009.

Baldick, Chris. *The Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford: Oxford University Press, 2008.

Barber, Michael. *Guardian Dialogue: Max Scheler's Phenomenology, Sociology of Knowledge and Philosophy of Love.* London: Associated University Presses, 1993.

Barthes, Roland. *Aula.* São Paulo: Editora Pensamento-Cultrix Ltda, 1978.

_____. *Poétique du Récit*. Paris: Éditions du Seul, 1977.

_____. *Crítica e Verdade*. São Paulo: Edições 70, 1966.

Bazin, André. *O Que é o Cinema?*. Lisboa: Livros Horizonte,1992.

Belanger, Jeff. *A Enciclopédia dos Pesadelos*. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações, 2007.

Bellour, Raymond. *The Analysis of Film*. Bloomington: Constance Penley Editions. Indiana University Press, 2000.

Bergala, Alain. *L'Hypothèse Cinéma – Petit Traité de Transmission du Cinéma à Lécole et Ailleurs.* Paris: Petit Bibliothèque des Cahiers du Cinéma, 2006.

Betten, Anne e Monica Dannerer. *Dialogue Analysis IX: Dialogue in Literature and the Media*. Part 1: Literature. Tübingen: Max Niemeyer Verlag GmbH, 2005.

Bitner, Egon. *Aspectos do Trabalho Policial*. São Paulo: EDUSP, 2003.

Bluestone, George. *Novels Into Film*. Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1957.

Booker, Keith M. *Historical Dictionary of American Cinema.* Plymouth: Library of Congress Cataloguing-in-Publication Data, 2011.

Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1985.

Bredella, Lothar. *Introdução à Didáctica da Literatura*. Lisboa: Publicações Dom Quixote. Universidade Moderna 89, 1989.

Brosch, Renate. *Moving Images, Mobile Viewers: 20th Century Visuality*. Berlim: Lit Verlag, 2009.

Bueno, André. *Literatura e Sociedade-Narrativa, Poesia, Cinema, Teatro e Canção*. Rio de Janeiro: Popular Editora 7 Letras, 2006.

Buhler, James, Caryl Flinn, and David Neumeyer. *Music and Cinema*.Middletown: Library of Congress Cataloguing-in-Publication Data. Wesleyan University Press, 2000.

Bulhões, Marcelo Magalhães. *Leituras do Desejo: O Erotismo no Romance Naturalista Brasileiro*. São Paulo: FADESP / EDUSP. Câmara Brasileira do Livro (CIP). Editora da Universidade de Brasil, 2003.

Callan, Michael Feeney. *Robert Redford: The Biography*. New York: Alfred A. Knopf, Random House Inc., 2011.

Campos, Amini Haddad. *Direitos Humanos das Mulheres*. Curitiba: Jurua Editora, 2007.

Carper, James C. e Thomas C. Hunt. *The Praeger Handbook of Religion and Education in the United States*. Westport: Greenwooh Publishing Group, 2009.

Carrière, Jean-Claude. *A Linguagem Secreta do Cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

Carroll, Bret E. *American Masculinities: A Historical Encyclopedia*. New York: Moschovitis Group. Inc, 2003.

Cartmell, Deborah e Imelda Whelehan. *Adaptations – From Text to Screen, Screen to Text.* London, New York: Routledge. Taylor & Francis Group, 1999.

Cayton, Andrew R. L., Richard Sisson e Chris Zacher. *The American Midwest-An Interpretative Encyclopedia*. Indiana: The Ohio State University. Indiana University Press, 2007.

Chabrol, Claude. *Como Fazer um Filme*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2004.

Chatterjee, Deen K. Democracy in a Global World: Human Rights and Political Participation in the 21st Century. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2008.

Chiarella, Tom. *Dialogue Writing –How to Create Memorable Voices and Fictional Conversations that Crackle with Wit, Tension and Nuance*.Cincinnati: Story Press Publishing, 1998.

Cole, Ronald. *Transhumanism and Transcendence – A Christian Hope in an Age of Technological Enhancement.* Georgetown: Ronald - Turner, Editor. Georgetown University Press, 2011.

Comparato Doc. *Da Criação ao Guião*. Guimarães: Editora Pergaminho, 1993.

_____. *Da Criação ao Roteiro*. São Paulo: Summus Editorial, 2009.

Coontz, Stephanie. *The Way we Never Were: American Families and the Nostalgia Trap.* New York: Basic Books, a Member of the Perseus Books Group, 2000.

Cornell, Vincent J. *Voices of Islam – Voices of Life: Family, Home, and Society*.Westport: Praeger Publishers, 2007.

Corso, Diana Lichtenstein e Mário Corso. *A Psicanálise na Terra do Nunca-Ensaios sobre a Fantasia*. Porto Alegre: Penso Editora, 2011.

Cosgrove, Denis. *Social Formation and Symbolic Landscape*. Winsconsin: University of Wisconsin Press, 1998.

Cosgrove, Denis e Stephen Daniels. *The Iconography of Landscape.* Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Coulmas, Florian. *Trends in Linguistics – Studies and Monolographs 31 - Direct and Indirect Speech*. Berlim: (Ed.) Walter de Gruyter & Co., 1986.

Crane, Allbert-. Christa e Dennis Ray Cutchins. *Adaptation Studies – New Approaches.*Massashusetts: Rosemont Publishing & printing Corp, 2010.

Cuddon, J. A. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*.New York: Penguin Books, 1998 e 1999.

Cury, Augusto. *O Mestre dos Mestres – Jesus, O Maior Educador da História*. Lisboa:Livros d'Hoje, 2009.

Danto, Arthur C. *Após o Fim da Arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História.* São Paulo: EDUSP, 2006.

Davies, Stephen. *Definitions of Art.* New York: Cornell University Press, 1991.

Deleyto, Celestino e María del Mar Azcona. *Contemporary Film Directors - Alejandro González Iñárritu.* Chicago: Board of Trustees, University of Illinois, 2010.

Demakis, Joseph. *The Ultimate Book of Quotations. Raleigh:* Lulu Enterprises Inc., 2012.

Deverell, William. *A Companion to the American West*: Oxford: Blackwell

Droguett, Juan. *Sonhar de Olhos Abertos*. São Paulo: A&C – Arte & Ciência Editora, 2004.

Dutra, Eliana Regina de Freitas e Jean-Ives Mollier. *Política, Nação e Edição – O Lugar dos Impressos na Construção da Vida Política*. Pinheiros, São Paulo: AnnaBlume Editora, 2006.

Eriksonas, Linas. *National Heroes And National Identities: Scotland, Norway, And Lithuania*. Brussels: P.I.E.-Peter Lang SA, 2004.

Ernst, Reni. *The Presentation of Speech and Thought in Jane Austen's "Pride and Prejudice and in Joe Wright's Film Adaptation*. Norderstedt: Druck and Bindung: Books on Demand GMbH, 2007.

Farley, Reynolds e John Haaga. *The American People: Census 2000*. New York: Reynolds Farley and John Haaga, Editors. Russel Sage Foundation, 2005.

Ferrarotti, Franco. *Sociologia.* Lisboa: Editorial Teorema, Lda, 1986.

Fieldman, Paula R. e Theresa M. Kelly. *Romantic Women Writers: Voices and Countervoices.* Lebanon, New Hamshire: University Press of New England, 1995.

Filho, Benedito José de Carvalho. *Marcas de Família, Travessias no Tempo.* São Paulo: Anneblume Editora (Coleção Outros Diálogos), 2000.

Flanagan, Victoria. *Into the Closet Cross-Dressed and the Gendered Body in Children´s Literature and Film*. New York: Francis & Taylor Group, 2008.

Flora, Maria Luísa. *Short Story – Um Género Literário em Ensino Académico.* Lisboa: Edições Colibri, 2003.

Flores, Moacyr (org). *Mundo Greco-Romano – Arte, Mitologia e Sociedade*. (Subcapítulo – Mitologia Grega e Romana de Harry Rodrigues Bellomo). Porto Alegre: Coleção História 38. Edipucrs, 2005.

Fokkema Aleid. *Postmodern Characters: A Study of Characterization in British and American Postmodern Fiction*. Amsterdam: Aditions Rodopi B. V., 1991.

Frye, Northrop e Robert D. Denham. *Northrop Frye Unbuttoned: Wit and Wisdom from the Notebooks and Diaries*. Frankfort: Gnomon Press, 2004.

Gage, John. *Color and Meaning - Art, Science and Symbolism*. Los Angeles: University of California Press, 1999.

Gamble, Nikki e Sally Yates. *Exploring Children's Literature*. London: SAGE Publications Ltd., 2008.

Gastal, Susana. *Alegorias Urbanas - O Passado como Subterfúgio*. Campinas: Coleção Turismo. Papirus Editora, 2006.

Gaut, Berys Nigel e Dominic Mclver Lopes. *The Routledge Companion to Aesthetics.* New York: Edited by Berys Gaut andDominic Mclver Lopes, 2005.

Gillies, Mary Ann. *Henri Bergson and British Modernism.* Montreal*:* McGill-Queen's University Press, 1996.

Gontijo, Silvana. *Livro do Ouro de Comunicação.* Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

Goodwin, Prue. *Understanding Children's Books: A Guide for Education Professionals.* London: SAGE Publications Ltd., 2008.

Greasley, Philip A. *Dictionary of Midwestern Literature – The Authors*. Indiana: General Editor - Indiana University Press, 2001.

Guimarães, Maria de Lurdes. *Folhas de Erva/ Leaves of Grass.* (De Walt Whitman). Lisboa: Relógio D'Água, 2002.

Helbig, Alethea e Agnes Perkins. *Myths and Hero Tales: A Cross-cultural Guide to Literature for Children and Young Adults.*Connecticut: Grenwood Publishing Group, 1997.

Held, David e Mathias Koenig –Archibugi. *American Power in the Twenty-First Century*. Cambridge: Polity Press, 2004.

Hernadi, Paul. *Teoria de los Géneros Literários*. Barcelona: Bosch, 1978.

Hesse, Hermann. *Siddharta.* Lisboa: Casa das Letras, uma Marca da Oficina do Livro – Sociedade Editorial, Lda, 2011.

Hinojal, Isidoro Alonso. *A Crise da Instituição Familiar*. Rio de Janeiro: Salvat Editora do Brasil S.A.- Biblioteca de Grandes Temas, 1979.

Holm, Stephan. *The Meaning of Fear in Annie Proulx' Novel "The Shipping News"*. Norderstedt: Druck and Bindung: Books on Demand GmbH, 2000.

Hunt, Alex. *The Geographical Imagination of Annie Proulx- Rethinking Regionalism*. Lanham: Lexington Books. A Division of Rowman & Littlefield Publishers Inc., 2009.

Hunt, Peter. *Understanding Children's Literature*. New York: Rouledge. Taylor & Francis Books, 2005.

Ignatieff. Michael. *American Exceptionalism and Human Rights.* Princeton: Princeton University Press, 2005.

Johnson, Paul. *Heroes-From Alexander the Great and Julius Caesar to Churcill and de Gaulle*. New York: Harper, 2007.

Kalman, Bobbie. *Japan: The People*. *The Lands, Peoples, and Cultures Series*. St. Catharines: Crabtree Publishing Company, 2009.

Kamper, Dietmar de. *O Trabalho como Vida* (1998). São Paulo: Annablume Editora, 1998.

Kapsis, Robert E. e Kathie Coblentz. *Woody Allen Interviews*. Jackson: University Press of Mississipi, 2006.

Kehily, Mary Jane. *An Introduction to Childhood Studies.*New York: Open University Press, 2009.

Kempton, Gloria. *Write Great Fiction-Dialogue –Techniques and Exercises for Crafting Effective Dialogue*. Cincinnati: Writer's Digest Books, 2004.

Kovács, Maria Júlia. *Educação para a Morte-Temas e Reflexões.* São Paulo: Casa do Psicólogo. FEDESP. Livraria e Editora, Lda., 2003.

Lacy, Marie Louise. *O Poder das Cores no Equilíbrio dos Ambientes*. São Paulo: Editora Pensamento-Cultrix Lda, 1996.

Lexicon, Herder. *Dicionário dos Símbolos*. São Paulo:Cultirx, 1978.

Lodge, David. *A Consciência e o Romance*. Alfragide: Edições 70, 2009.

_____. *Pensamentos Secretos*. Lisboa: Edições Asa, 2004.

Lopes, Rodrigo Garcia. *Vozes e Visões – Panorama da Arte e da Cultura Norte-Americanas Hoje*. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda, 1996.

Lorsch, Susan E. *Where Nature Ends: Literary Responses to the Designification of Landscape.* London: Associated University Presses, 1983.

Loveless, A. Scott e Thomas Holman. *The Family in the New Millenium: The Place of Family in Human Society. World Voices Supporting the "Natural" Westport: Praeger Publishers,* 2007.

Lucas, Meize Regine de Lucena. *Imagens do Moderno – O Olhar de Jacques Tati.* São Paulo: Annablume Editora, 1998.

Maass, Donald. *Writing 21st Century Fiction: High Impact Techniques for Exceptional Storytelling*. Fairfield: F+W Media, Writer's Digest Books, 2012.

Marx, Karl e Frederich Engels. *Manifesto Comunista*. Rio de Janeiro: Os Visionautas. Editora Garamond Ltda, 2001.

Mcmillin, T.S. *The Meaning of Rivers: Flow and Reflection in American Literature.* Iowa: University Iowa Press, 2011.

Mednicoff. Elizabeth. *Dossiê Freud – Conheça a Vida, o Trabalho e as Teorias do Paid a Psicanálise.* São Paulo: Universo dos Livros. Câmara Brasileira do Livro, 2008.

Mészáros Istvan. *Para Além do Capital*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.

Meyer, Mônica. *Ser - Tão Natureza: A Natureza de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

Michel, Andrée. *Sociologia da Família e do Casamento*. 1ª Edição Portuguesa. Porto: Rés, 1983.

Milhorn, H. Thomas. *Writing Genre Fiction: A Guide to the Craft.* Florida: Universal Publishers, 2006.

Miller, A. Jerome. *The Way of Suffering: A Geography of Crisis.* Washington: Georgetown University Press, 1988.

Minerbo, Marion. *Estratégias de Investigação em Psicanálise Deconstrução e Reconstrução de Conhecimento*. São Paulo: Casa do Psicólogo Livraria e Editora, Ltda. FADESP, 2000.

Monteiro, Ana Isabel Líbano. *Subsídios para o Estudo das Raízes da Família Ocidental*. Lisboa: Direcção-Geral da Família, s.d.

Morin, Edgar. *Introdução à Política do Homem – Argumentos Políticos.* Rio de Janeiro: Companhia Editora Forence, 1965.

_____. *O Cinema ou o Homem Imaginário.*Lisboa: Relógio D'Água, 1997.

Mosier, Richard David. *The American Temper*. Berkeley and Los Angeles: University of California, 1952.

Müller. Lutz. *O Herói – Todos Nascemos Heróis*. Coleção "A Magia dos Mitos". São Paulo: Editora Cultrix Ltda, 1987.

Nasser, Reginaldo Mattar (Org). *Os Conflitos Internacionais em Múltiplas Dimensões.* São Paulo: Editora UNESP, 2009.

Needham, Gary. *Brokeback Mountain*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010.

Neumann, Erich. *The Origins and History of Consciousness (Part 2)*. New York: Bollingen Foundation, Myth Series, 1995.

Neuman, Sílvia Serrão-. *Para Além dos Domínios da Mata. As Estratégias de Preservação de Fragmentos Florestais no Brasil. São Paulo:* Anneblume, 2007.

Neves, Elina Morais. *A Família e os Meios de Comunicação Social*. Lisboa: Direcção-Geral da Família, s.d.

Neves, Orlando. *Dicionário das Superstições.* Alfragidde: Oticias Editorial, 2004.

Nichols, Peter M. *A Critic's Guide to the Best Films Available on Video and DVD.* New York: New York Times Essential Library: Children's Movies: Times Books-Henry Holt and Company LLC, 2003.

Novaes, Sílvia Caiuby e outros. *Escrituras da Imagem*. São Paulo: Fapesp. Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

Nye, Jr. Joseph S. *Cooperação e Conflito nas Relações Internacionais*. São Paulo: Editora Gente, 2009.

Parsons, Talcott. *Social Structure & Personality*.Washington: Free Press, 1970.

Patterson, Eric. *On Brokeback Mountain- Meditations about Masculinity, Fear, and Love in the Story and Film*. Lexington: Lexington Books, 2008.

Pearlman, Mickey. *American Women Writing Fiction – Memory,* I*dentity, Family, Space.* Kentucky. Lexington, Kentucky: The University Press of Kentucky, 1989.

Pippin, Tina. *Apocalyptic Bodies: The Biblical End of the World in Text and Image*. New York: Taylor & Francis Group, 1999.

Popenoe, David. *Disturbing the Nest – Family Change and Decline in Modern Societies.* New Brunswick: Transaction Publishers, 2012.

Porter, Lynnette. *Tarnished Heroes, Charming Villains, and Modern Monsters - Science Fiction in Shades of the 21st Century Television*. Jefferson: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2010.

Portugal, Ana Maria. (org. Yolanda Mourão Meira). *O Porão da Família – Ensaios de Psicanálise*. São Paulo: Casa do Psicólogo Livraria e Editora Ltda, 2003.

Prince, Stephen. *Visions of Empire: Political Imagery in Contemporary American Film*. New York: Greenwood Publishing Group, Inc., 1992.

Propp, Vladimir. *A Morfologia do Conto*. Lisboa: Veja Universidade, 1983.

Quart, Leonard, Albert Auster. *American Film and Society*. Santa Barbara: Library of Congress Cataloging-in-Publication Data, 2011.

Queiroz, Pereira. *A Música Compõe o Homem e o Homem Compõe a Música*. São Paulo: Cultrix, 2000.

Queiroz, Tania Dias. *Educar Uma Lição de Amor – Como Criar Filhos em Um Mundo Sem Valores.* São Paulo: Editora Gente, 2010.

Ramos, Fernão. *Teoria Contemporânea do Cinema*. São Paulo: Volume I. Câmara Brasileira do Livro. Editora Senac, 2005.

Reay, Pauline. *Music in Film:Soundtracks and Synergy*. London: Wallflower Press, 2004.

Reeber, Michel. *Religiões – Mais de 400 Termos, Conceitos e Ideias*. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações Ltda, 2002.

Reis, Carlos. *Técnicas de Análise Textual*. Coimbra: 3ª Edição Revista. Livraria Almedina, 1981.

Repetto, Bruna. *Quando a Música entra em Cena*. Porto Alegre: EDIPUCRS. 2011.

Ricoeur, Paul. *Time and Narrative.* Chicago: (Tradução Kathleen McLaughlin e David Pellauer). The University of Chicago Press, 1990.

Rivett, Mark e Eddy Street. *Family Therapy: 100 Key Points and Techniques*. NewYork: Windy Dryden Editor. Routledge, 2009.

Rood, Karen Lane. *Understanding Annie Proulx*. Columbia: University of South Carolina Press, 2001.

Rovai, Mauro Luiz. *Imagem, Tempo e Movimento – Os Afetos "alegres" no Filme O Triunfo da Vontade de Leni Riefenstahl.* São Paulo: FADESP, 2005.

Rozonowski, Rob. *Inner Monologue in Acting*. New York: Palgrave Macmillan, 2013.

Sabouraud, Frédéric. *L'Adaptation – Le Cinéma a Tant Besoin d'Histoires*. Paris: Cahiers du Cinéma. Les Petits Cahiers. Scérén – CNDP, 2006.

Saraceno, Chiara. *Sociologia da Família*. Lisboa: Editorial Estampa – Temas de Sociologia, 1997.

Schwartz, Joseph Donatella Landi. *Attachment: New Directions in Psychotherapy and Relational Psychoanalysis.* London: Karnac Books. 2007.

Segall, Maurício. *Controvérsias e Dissonâncias*. São Paulo: EDUSP. Boitempo Editorial, 2001.

Sekeff, Maria de Lourdes. *Da Música, Seus Usos e Recursos*. São Paulo: UNESP, 2002.

Shapiro, Michael. *Gender and the City*. New York: Routldge, 2011.

Signell, Karen A. *Sabedoria dos Sonhos – Para Desvendar o Inconsciente Feminino.* São Paulo: Ágora, 1998.

Silva, Vitor Manuel de Aguiar. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, 1994.

Singly, François de. *Sociologia da Família Contemporânea. Família, Geração e Cultura*. Rio de Janeiro: FGV Editora e XIX Annablume Editora, 2007.

_____. *Livres Juntos – O Individulismo na Vida Comum*. Lisboa: 2001.

Smart, Barry. *Modern Conditions, Postmodern* Florence, Kentucky: Routledge – Taylor & Francis e Library, 2006.

Solis, Leticia-Ponto (org). *Ser Pai, Ser Mãe - Parentalidade*: *Um Desafio para o Terceiro Milênio*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2006.

Sousa, Rosane Mantille, Vera Regina R. Ramires. *Amor, Casamento, Família, Divórcio ...e Depois, Segundo as Crianças.* São Paulo: Summus Editorial, 2006.

Sousa, Sérgio Paulo Guimarães de. *Literatura & Cinema – Ensaios, Entrevistas, Bibliografia*. Coimbra: Angelus Novus Editora, 2003.

Stacy, Jim. *Reading Brokeback Mountain- Essays on the Story and the Film*.Jefferson: Mc Farland & Company Publishers, Inc., Publishers, 2007.

Sylvers, Malcolm. *Os Estados Unidos entre o Domínio e o Declínio*. Porto: Campo das Letras, 2003.

Tavares, Manuela. *Feminismos: Percursos e Desafios (1947-2007).* Alfragide: Texto Editores, Lda, 2011.

Telles, Sérgio. O *Psicanalista Vai ao Cinema*. São Paulo: Casa do Psicólogo Livraria Editora, 2006.

Thoreau, Henry David. *Walden* ou a Vida nos Bosques. (Trad. Astrid Cabral). Lisboa: Antígona, 2009.

Todorov, Tzvetan. *Genres in Discourse*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

Tomaim, Cássio dos Santos. *"Janela da Alma" – Cinejornal e Estado Novo – Fragmentos de um Discurso Totalitário*. São Paulo: AnnaBlume. FADESP, 2006.

Trouard, Dawn. *Conversations with Ann Beattie*. Jackson: University Press of Mississipi, 2007.

Tumanov, Vladimir**.** *Mind Reading: Unframed Interior Monologue in European Fiction***.** Amesterdam: Editions Rodopi B.V., 1997.

Tucker, Betty Jo. *Susan Sarandon: A True Maverick*. Tucsson: Hatts of Books, 2004.

Turner, Graeme. *Cinema como Prática Social*. (Trad. Mauro Silva). São Paulo: Câmara Brasileira do Livro. Summus Editorial, 1997.

Ury, William. *O Poder de Um Não Positivo – Como Dizer não e Mesmo assim Chegar ao Sim.* Lisboa: Livros d'Hoje – Publicações D. Quixote, 2008.

Weigand, Edda. *Dialogue: The Mixed Game*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2010.

Varvogli, Aliki. *Annie* Proulx*'s The Shipping News: A Reader's Guide.* New York: The Continuum International Publishing Group Inc., 2002.

Verdú, Vicente. *O Planeta Americano*. Lisboa: Terramar,1997.

Vogler, Christopher. *The Writer's Journey - Mythic Structures for Writers*. Ventura Blv.: Michael Wiese Productions, 1998.

Weigand, Edda. *Dialogue: The Mixed Game*. Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2010.

Wells, Adam e Ernest A. Hakanen. *Mass Media & Society*. Greennwich: Ablex Publishing Corporation, 1997.

Williams, Norma. *The Mexican Family: Tradition and Change*. New York: Altamira Press, 1990.

Xavier, Ismail. *A Experiência do Cinema – Antologia*. São Paulo: Edições Graal Ltda, 2008.

Yeats, W.B. *The Collected Works of W.B. Yeats. The Irish Dramatic Movement.* New York: SCRIBNER, 2003.

Livros Google

Cartmell, Deborah. *A Companion to Literature, Film and Adaptation*. Wiley-Blackwell, Disponível em: <http://books.google.pt/books?id=63y9jREP6QEC&printsec=frontcover&dq=cartmell+A+Companion+to+Literature,+Film+and+Adaptation&hl=pt-PT&sa=X&ei=TzAXVInBDsKN7QbZmYC4Ag&ved=0CB4Q6AEwAA#v=onepage&q=cartmell%20A%20Companion%20to%20Literature%2C%20Film%20and%20Adaptation&f=false>. Consultado em: 10 de setembro de 2011.

Facina, Adriana. (Livro) *Literatura e Sociedade*. 2004. Rio de Janeiro: Edição Eletrónica Top Textos Edições Gráficas Ltda. Jorge Zahar ed., 2004. Disponível em: <www.zahar.com.br>. Consultado em: 10 de setembro de 2011.

Hall, Calvin S., Gardner Lindzey, John B. Campbell. *Teorias da Personalidade*. Artmed. Disponível em. < *books.google.pt/books?isbn=8536307897*> Consultado em: 10 de novembro de 2014

Lumier, J. Jacob. *A Utopia Negativa. Leituras de Sociologia da Literatura – Ensaio*. Publicação do Websitio Leituras do Século XX – PLVS: Literatura Digital, Agosto 2010. Disponível em: <http://www.leiturasjlumierautor.pro.br>. Consultado em: 12 de setembro de 2014.

Rott, Philip. *Child Directed-Speech*. GRIN (Seminar Paper), e Book, Disponível em: <http://www.grin.com/en/> Consultado em: 16 de setembro de 2014.

Tadeu, Robert. *Design de Um Herói*. São Paulo: Disponível em: <www.Biblioteca 24 Horas.com>. Consultado em: 10 de setembro de 2011.

Artigos de Revistas

Combinato, Denise Stefanoni e Marcos de Sousa. "Estudos de Psicologia - Morte: Uma Visão Psicosocial Anatologia – Estudo da Morte na Espécie Humana". *Revista Científica da América Latina y el Caribe, España e Portugal.* Volume 11. 2 Mai./Agos. (2006): 212. (209 à 216)

Dacosta, Fernando. " O Fascínio de Babel." *Tempo Livre.* 179 Fev. (2007): p.63.

Webgrafia

Alba, Francisco. "A Crucial Crossroads". Disponível em: <http://www.migrationinformation.org/feature/display.cfm?ID=772>. Comsultado em: 30 de novembro de 2011.

Amaral, Rafael. “Palavras de Cinema, Posts Tagged ‘Pauline Kael’, Gente como a Gente, de Robert Redford. (30 de Janeiro de 2013*)”*.Disponível em: <http://palavrasdecinema.worppress.com/tag/pauline-kael/>. Consultado em: 25 de abril de 2013.

Arriaga, Guilhermo. “Babel”. Disponível em: <http://www.dailyscript.com/scripts/Babel.pdf > Consultado em: 15 de fevereiro de 2014.

Barros, Carlos. “Para um Novo Paradigma Historiográfico”. (Universidade de Santiago de Compostela). Disponível em: <http://www.h-debate.com/cbarros/spanish/articulos/nuevo_ paradigma/hacia/tempo.htm>. Consultado em: 15 outubro 2014.

Bush, George. “Remarks at the Annual Convention of the National Religious Broadcasters 1992-01-27”. Disonível em: <http://bushlibrary.tamu.edu/research/public_papers. php?id= 3882&year=&month>. Consultado em: 7 de janeiro de 2013.

Caires, Carlos Sena. “A Imagem-Cristal no Cinema de Resnais (I)”.Disponível em: < http://artes.ucp.pt/artesdigitais/?attachment_id=507>. Consultado em: 12 setembro de 2014.

Cajaíba, Matheus. “A Compreensão pelas Sensações”. Disponível em:<http://69.93.162.92/~ fpolvo/arquivo.php?subaction=showfull&id=1171177242&archive=1174363762&start_from =&ucat=24&>. Consultado em: 7 de outubro de 2011

Canby, Vincent. “Ordinary People. (Sept. 19, 1980)”. Disponível em: <http://movies.nytimes.com/movie/review?res=EE05E7DF1739E46CBC4152DFBF66838B6 99EDE>. Consultado em: 20 de julho de 2011.

Clinton, Bill. “Politicians on the “American Dream””. Disponível em: <http://www.exil-club.de/dyn/9.asp?Aid=44&Avalidate= 719555079&cache =10412 &url=55307%2Easp>. Consultado em: 10 de setembro 2011.

Combinato, Denise Stefanoni e Marcos de Sousa Queiroz. "Estudos de Psicologia "Morte: Uma Visão Psicossocial"" (página 209 da Revista nº11 (2), de 2006, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – Paranaíba e da Universidade Estadual da Campinas). Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-294X2006000200010> Consultado em: 16 de setembro de 2014.

Diocese de Coimbra. "Conselho Pontifício para a Família. (22 de outubro de 1983)". Disponível em: <http://diocesedecoimbra.pt/sdpfamiliar /documentocartadosdireitosdafamília. htm>. Consultado em: 6 de maio de 2013.

Farhadian, Thea. "Families Inc.: Some reflections on the American family in the '80s and '90s--Universals, Hegemony, and Drag Socialist Review, 1999". Disponível em: <http://findarticles.com/p/articles/mi_qa3952/is_199901/ai_n8829064/>. Consultado em: 13 de setembro de 2011.

Fields e Lynne M. Casper. "America's Families and Living Arrangements - Population Characteristics".Disponível em: <http://www.census.gov/population/www/cps/cpsdef.html> Consultado em 27 ab 2008. (artigo que tem como fonte o U.S. Census Bureau, Population Division, Fertility & Family Statistics Branch, de 2004). Consultado em 10 de outubro de 2014.

Fine, Anne, Randi Mayen Singer, Leslie Dixon . "Mrs. Doubtfire Script – Dialogue Transcript Special". Disponível em: <http://www.script-o- rama.com/movie_scripts/m/mrs-doubtfire-script-transcript.html>. Consultado em: 7 de janeiro de 2011.

Ford, Gerald. "Politicians on the "American Dream"". Disponível em: <http://www.exil-club.de/dyn/9.asp?Aid=44&Avalidate=719555079&cache=10412&url=55307%2Easp> Consultado em: 10 de setembro de 2011.

Garrit, Luciana Lima Alves da Silva**.** *Comparação Semiótica entre o Cinema e a Literatura. Disponível em:* <http://www.filologia.org.br/viicnlf/anais/caderno12-11.html> Consultado em:11 de novembro 2014.

Genette, Gérard. “Géneros, «Tipos», Modos”. (Publicação de Paulina Flores). Consultado em: <http://pt.scribd.com/doc/94017803/86148467-Gerard-Genette-Generos-Tipos-Modos>. Consultado em: 28 de julho de 2013.

Gokulkrishnan, R.C. “Influence of Cinema on Society - Article Summary June 14, 2007”. Disponível em: <http://www.history.qmul.ac.uk/staff/glancym.html>. Consultado em: 12 de outubro de 2011.

Gonçalves, Renata. “Walter Benjamin e a Importância do Cinema na Modernidade”. Disponível em: <http://www.ufsj.edu.br/portal-repositorio/File/existenciaearte/Edicoes/4_ Edicao/renata_goncalves.pdf>. Consultado em: 3 de agosto de 2014.

Gonçalves, Teresa M. P. A. Augusto Duarte. “Estudos de Literatura e Cinema”. Disponível em: <http://www.fcsh. unl.pt/invest/edtl/ verbetes/E/estudos_ cinema.htm>. Consultado em: 12 de setembro de 2011.

Guest, Judith. “Biography”. Disponível em: <http://www.judithguest. com/bio.htm>. Consultado em: 25 de abril de 2013.

Hunt, Peter, 1945 – “The Devil and Madame Doubtfire: Anne Fine and the Revolution in Contemporary British Children's Fiction. (The Lion and the Unicorn 23.1 (1999): 12-21. Project MUSE)”. Disponível em: <http://muse.jhu.edu/>. Consultado em: 8 novembro 2011

Jeanty, Jacquelyn. “Why Music Causes Different Emotions”. *Disponível em:* <http://www.ehow.com/about_4615146_why-music-causes-different-emotions.html>. Consultado em: 15 de agosto de 2014.

Jeanty, Jacquelyn. “Why Music Causes Different Emotions”. Disponível em: <http://www.ehow.com/about_4615146_why-music-causes-different-emotions.html>. Consultado em: 15 Agosto 2014.

Land, Gary. “O Desafio do Pós-Modernismo”. Disponivel em: <http://dialogue.adventist.org/articles/08_1_land_p.htm> Consultado em: 17 de fevereiro de 2014.

Leal, Filipe de Freitas. “A Família Segundo Durkheim”. Disponível em: <http://obloghumanista.blogspot.pt/2010/12/origens-david-emile-durkheim-nasceu-em.html.> Consultado em, 2 de Novembro de 2014.

Lima, Cátia Cilene. “O Sentido da Irracionalidade da Vida Diante o Limite da Existência no Contexto Pós-Moderno: Leitura Simbólica do Filme “Click””. Disponível em: <http://www.dhi.uem.br/gtreligiao/pdf/st4/Rodrigues, %20Catia%20 Cilene%20Lima.pdf>. Consultado em: 13 de agosto 2013.

Lumier, Jacob J. “Sociologia da Literatura nas Relações Humanas”. Disponível em: <http://sociologia-jl.blogspot.com/2007/04/view-blog-top-tags.html>. Consultado em: 6 de dezembro de 2011.

_____. “A Utopia Negativa. Leituras de Sociologia da Literatura – Ensaio”. (Publicação do Websitio Leituras do Século XX – PLVS: Literatura Digital. Agosto 2010). Disponível em: <http://www.leiturasjlumierautor.pro.br>. Consultado em: 12 de setembro de 2014.

Marques, Bernardo e Susana Assunção. “Babel ou o Início Simbólico: Caminhos para uma Pedagogia do Sujeito 2009”. Disponível em: <http://www.lusosofia.net/textos/marques_b_assuncao_s_babel_ou_o_inicio_simbolico.pdf>. Consultado em: 7 de junho de 2012.

Obama, Barack: “Address Accepting the Presidential Nomination at the Democratic National Convention in Denver: “The American Promise”. August 28, 2008”. Disponível em: <http://www.presidency.ucsb.edu/ws/?pid=78284>. Consultado em: 7 de setembro de 2009.

Ossana, Diana e Larry McMurtry. “Brokeback Mountain” Disponível em: <http://brokebackmtn.tripod.com/script.pdf >Consultaddo em: 11 dezembro 2013

Pells, Richard. “U.S. Society & Values, April 2003”. Disponível em:

<http://usinfo.state.gov/journals/ itsv/ 0403/ ijse/pells.htm>. Consultado em: 12 de outubro de 2011.

Poupard, Cardeal. “Art, Life and Representation in Cinema: Aesthetic Sense, Spiritual Needs and Cultural Roles". (Igreja Católica. L'Osservatore Romano, International Study Conference). Disponível em: <http://www.catholicculture.org/library/view.cfm?recnum=758)>. Consultado em: 2 de janeiro de 2011.

Reagan, Ronald. “Politicians on the “American Dream””. Disponível em: <http://www.exil-club.de/dyn/9.asp?Aid=44&Avalidate =719555079&cache =10412 &url=55307%2Easp>. Consultado em: 10 de setembro de 2011.

Reagan, Ronald. “Reagan Address Accepting the Presidential Nomination at the Republican National Convention in Detroit. July 17, 1980”. Disponível em <http://www.presidency.ucsb.edu/ws/index.php?pid=25970>. Consultado em: 16 de setembro de 2011.

Redford, Robert. “Gente como a Gente, (artigo de 30 de Janeiro de 2013)”. Disponível em: <http://palavrasdecinema.worppress.com/tag/pauline-kael/>. Consultado em: 25 de abril de 2013.

Reepers, F. “Reaganomics: A Refresher Course”. Disponível em: <http://www.hench.net/Reagan.htm>. Consultado em: 10 de junho de 2013.

S.a “American Cultural History – 1980-1989”. Disponível em: <http://www.colorado.edu/AmStudies/lewis/2010/back.htm>. Consultado em: 11 de dezembro de 2011.

S.a. “Amores Perros – 2000”. Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0245712/>. Consultado em: 29 de novembro de 2011.

S.a. “Art, Life and Representation in Cinema: Aesthetic Sense, Spiritual Needs and Cultural Roles". L'Osservatore Romano, International Study Conference”. Disponível em:

<http://www.catholicculture.org/library/view.cfm?recnum=758>. Consultado em: 13 julho de 2014.

S.a. Far from Heaven, Crítica à Sociedade Americana dos Anos 50. Disponível em: <http://www.terra.com.br/cinema/noticias/2002/09/02/003.htm>. Consultado em: 20 outubro de 2011.

S.a. "La Familia Japonesa Hasta 1945". Disponível em: <http://www.exordio.com/1939-1945/civilis/vdomestica/familia_japonesa.html>. Consultado em 29 de novembro de 2011.

s.a. "Male and Female Roles in Cinema". Disponível em: <http://www.megaessays.com/viewpaper/29174.html>. Consultado em: 12de julho de 2014.

S.a. "Obra de Arte. Definição". Disponível em: <http://www.suapesquisa.com/o_que_e/obra_de_arte.htm>. Consultado em: 26 de maio de 2013.

S.a. "The Changing Face of Cinema – Society - From Hollywood to Bollywood, Cinema has a Great Role to Play in Today's Societies". Disponível em: <http://www.mindbodynsoul.com/Society/the-cinema-and-society.html>. Consultado em: 2 de junho de 2013.

S.a. "Untitled". Disponível em: <http://espacoacademico.wordpress.com/2012/09/12/eisenstein-e-o-cinema-sovietico-ii/>. Consultado em: 23 de abril de 2014.

S.a. "Women's Lives in the 1980s and 1990s". Disponível em: <http://www.colorado.edu/AmStudies/lewis/2010/back.htm>. Consultado em 10 de setembro de 2011.

Sale, Kirkpatrick. "Entropia Imperial – O Colapso do Império Americano". Disponível em: <http://trintadefevereiro.planetaclix. pt/biblioteca/ entropiaimperial.html>. Consultado em: 29 de novembro de 2011.

Santana, Gilmar. “O Filme Contextualizado – Diálogos entre Sociologia e Cinema”. Disponél em: <http://www.ufscar.br/rua/site/?p=1365>. Consultado em: 3 de dezembro de 2011.

Sargent, Alvin (Screenplay). “Ordinary People (from the novel by Judith Guest)”. Disponível em:<http://www.simplyscripts.com/scripts/transcripts/Ordinary-People-Transcript.pdf>. Consultado em: 3 de junho de 2012.

Santos, Dennis de Oliveira. “Sociologia da Literatura”. Disponível em: <http://www.urutagua.uem.br/014/14santos_dennis.htm> 6 dez 2011.> Consultado em: 6 de dezembro de 2012

Setaro, André. “Coisas de Cinema”. Disponível em: <http://globosat.globo.com/telecine>.http://www.coisadecinema.com.br/matArtigos.asp?mat=1537>. Consultado em: 22 de outubro de 2011

Sousa, Paulo Teixeira de. “O Cinema Americano e a Realidade”. Disponível em: <http://www.apagina.pt/arquivo/Artigo.asp?ID=462>. Consultado em: 22 de outubro de 2011.

Sullivan, Morris. “Family Values – Witch Hunting in the Nineties”. Disponível em: <http://www.impactpress.com/articles/augsep97/values.htm>. Consultado em: 25 de outubro de 2011.

Torres, Ana Maria Cardoso. “Relatório do Instituto Universitário de Lisboa- Departamento de Sociologia, de Março de 2010”. Disponível em: <http://analiatorres.net/pdf/agregacao/RelatoriodaUCSociologiadaFamiliaTeoriasedebates.pdf>. Consultado em: 10 de outubro de 2011.

Warshauer, Matthew. “Who Wants to Be a Millionaire: Changing Conceptions of the American Dream”.Disponível em: <http://www.todaysamericandream.com/ >. Consultado em: 10 de setembro de 2011.