

REGRESSO, TRAUMA E IMAGINAÇÃO AMERICANA¹

Teresa Salter Cid

UNIVERSIDADE DE LISBOA

Ao abordar o tema do regresso no contexto da imaginação americana, aqui entendida como a dos Estados Unidos da América, a primeira questão que se me colocou foi a da sua relevância numa cultura cujas especificidades geográfico-históricas parecem remetê-lo para uma posição francamente marginal. Com efeito, o facto de a fundação dos Estados Unidos se ter regido por um paradigma de movimento em frente, tanto por espaços físicos vastos quanto por ideias experimentalmente inovadoras, tornaram-no um país essencialmente marcado por uma dinâmica de progresso e inovação – a nível sócio-político, económico, científico, tecnológico, etc. – ou por imperativo de construção de um mundo original, na conhecida expressão de Emerson. Tem sido, assim, muito mais o progresso, associado a uma ideia de futuro, do que um qualquer regresso, não raro possuidor de contornos de retrocesso, que se tem afigurado como mais estimulante para a imaginação americana.

Falar de imaginação neste contexto significa reconhecer a força das ideias que levaram à criação de um país novo, num espaço igualmente definido como novo, por gentes dispostas a começar de novo e a levar por diante projectos ou ideias, as mais das vezes utópicos, mas que cedo se deixaram tocar pela força do pragmatismo em face de circunstâncias concretas. Falar de imaginação é, também, uma forma de sublinhar a importância das ficções (literárias ou outras) que ao longo dos tempos têm povoado o quotidiano americano e, extravasando além fronteiras, viajado até outros espaços imaginativos – como o nosso, português, de há muito familiarizado com situações de expansão –, interferindo de múltiplos modos nos capitais simbólicos das mais diversas paragens.

¹ Este texto decorre de uma apresentação realizada na Universidade Católica Portuguesa, em Novembro de 2001, aquando da acção de formação da Semana UNICAT V, em sessão subordinada ao tema "Regressos traumáticos".

A dinâmica de progresso encontra, aliás, expressão marcante no próprio cotidiano americano que, tal como a literatura, está recheado de experiências de viagem – desde a dos primeiros colonos britânicos à empreendida por todos os imigrantes e, também, às dos que para este continente foram levados de forma coerciva, ou às realizadas no território compreendido entre o Atlântico e o Pacífico – viagem em que se desenhou uma trajetória preponderante de que geralmente se ausenta o retorno. Todavia, a ideia de retorno, tal como a ação de torna-viagem em si, faz necessariamente parte da vida americana, existindo inúmeros exemplos de regressos de vária ordem, reconfortantes uns, traumáticos outros.

Dos primórdios da expressão literária dos Estados Unidos da América, bastará lembrar a figura titular do conto de Washington Irving "Rip van Winkle" (1819) e o seu regresso a casa após vinte anos de ausência, para aí encontrar um conjunto de circunstâncias alteradas que assumem, ainda que não exclusivamente, contornos ameaçadores. Já aqui, e muitíssimo antes dos populares filmes de Steven Spielberg, Irving traça os contornos daquela que seria uma dinâmica bem americana, ou seja, do movimento de regresso que, porquanto implique um certo tipo de retorno ao passado, se apresenta paradoxalmente como regresso ao futuro.

Este regresso ao futuro configura-se, em Irving, tal como em tantos outros casos, preponderantemente como um regresso a casa, ao lar, ao espaço familiar restrito que é, no entanto, extensível ao da comunidade em geral. Importa, ainda assim, perguntar onde fica o lar para o americano, esse lar onde arde a chama que mais lhe aquece o ser. E a resposta a essa pergunta tem que reconhecer que ele não se situa apenas na casa física onde se nasceu ou se terá vivido por mais ou menos tempo. Um lar a um tempo mais permanente e dinâmico parece ser oferecido pelo mito (ou ideia) de América, una na sua excepcional formulação como espaço privilegiado da essencial realização humana e múltipla na actualização histórica e individual a que há já mais de dois séculos se tem vindo a assistir – note-se que este lar da imaginação sofreu, depois do 11 de Setembro que constituiu uma brutal chamada de atenção para o muito que habitualmente preferimos ignorar ou esquecer na azáfama dos dias e na facilidade dos pre-conceitos não interrogados, um recrudescimento tão visível como o foram as inúmeras bandeiras, até improvisadas, que então surgiram por todo o lado.

É precisamente de um regresso ao seio familiarmente nacional que nos dão conta, para além do conto de Irving acima referido, textos literários muito diversos, tanto no tempo da escrita quanto nas questões que suscitam. A título de exemplo, será de referir *The Scarlet Letter* (1850) de Nathaniel Hawthorne, em que Hester, após um primeiro retorno ao espaço europeu de onde era originária, regressa ao território americano por só aí descobrir sentido para a sua vida como sinal de esperança num futuro mais promissor, de comunidade

realmente nova; ou *Moby Dick* (1851) de Herman Melville, que termina com o regresso de Ishmael, para cumprir a sua função de narrador e assim abrir para o leitor perspectivas de vida e de futuro, após ter sido salvo pelo navio que busca incessantemente os seus filhos que parecem perdidos para sempre; ou ainda, *Adventures of Huckleberry Finn* (1885) de Mark Twain, em que o reingresso de Huck no seio da família sulista e o retorno da narrativa ao estilo romântico e ao registo juvenil são apresentados de forma suficientemente traumática para alienar personagem e leitor, levando-os a ansiar por espaços menos asfíxiantes – anseio explicitado, aliás, no final do romance quando Huck opta por um regresso ao futuro bem característico, visto configurar-se como avanço territorial e simultâneo regresso a um tempo de maior naturalidade na relação humana e menor imposição da convencionalidade social. De entre os muitos exemplos que poderiam aduzir-se no que respeita ao século XX, refiro apenas *Their Eyes Were Watching God* (1934) de Zora Neale Hurston, em que Janie regressa de um cenário de amor e morte para, com a sua história, libertar quem a ouça das amarras conceptuais com que se tenha deixado prender; ou *Saudade* (1994) de Katherine Vaz em que o regresso a um espaço de origem, neste caso os Açores, culmina um percurso de devolução da voz a quem aí a perdera e se perdera pelos caminhos de uma vida marcada pela dor. Importa, contudo, assinalar que não é tanto a nostalgia por um momento de vida passado que determina qualquer destes regressos, mas sim a visão desse lar, mais imaginado do que físico, como ponto de impulsão para a frente, quer no tempo, quer na auto-definição individual e nacional.

Estando todos os regressos acima referidos ligados a processos traumáticos, o momento do regresso em si representa muitas vezes o início de um outro tempo, de mitigação do trauma e de alívio da dor. Mas outros textos há – em especial os que lidam com retornos de cenários de guerra – em que o regresso propriamente dito pode corresponder a uma acentuação do processo traumático por razões de vária ordem que não cabe aqui abordar em pormenor. Será esse o caso, por exemplo, de *Mourning Becomes Electra* (1931) de Eugene O'Neill, em que a queda familiar é desencadeada pelo regresso trágico dos combatentes de uma guerra em si mesma causadora de trauma acrescido, como o é qualquer guerra civil; ou, de forma bem diferente na situação e na resolução final, de *Ceremony* (1977) de Leslie Marmon Silko, em que se aborda a alienação experimentada pelo jovem índio regressado da II Guerra Mundial ao espaço culturalmente devastado da reserva a que a sua tribo se encontra confinada. O glosar do tema do regresso a casa como resolução positiva ao fim de um período de tribulação surge, assim, na literatura dos Estados Unidos, frequentemente acompanhado da desconstrução da sua presumível simplicidade, de um despojamento das vestes idílicas que tenderiam a encobrir o desencontro entre anseio e materialidade vivencial.

Todavia, o desejo de se encontrar um espaço de harmonia e acolhimento para o ser ferido no seu âmagô (o que implica geralmente muito mais do que a simples lesão física sofrida, como exemplificado pelo melvilliano Ahab, cuja recusa trágica de regresso ao seio da humanidade se fica a dever muito mais à ferida espiritual do que à corporal) encontra-se bem presente na cultura americana. Ecoando um verso de John Howard Payne², Dorothy em *The Wizard of Oz*³ repete convictamente "there is no place like home", como forma de encontrar o caminho de volta ao lar de onde se viu afastada. Essa frase, frequentemente repetida nas mais variadas circunstâncias, poderia funcionar como mote do período que se seguiu à Segunda Guerra Mundial, dado este ter sido um tempo em que, não só se verificou um dos maiores movimentos de regresso a casa da história americana, como se acentuou a ideia desse retorno como um voltar ao espaço da domesticidade – movimento aliás intimamente ligado ao bem conhecido fenómeno do "baby-boom".

Poderia pensar-se que esses foram simplesmente anos que testemunharam o regresso dos soldados ao solo americano, tal como já acontecera e havia de acontecer no seguimento de outros conflitos bélicos. No entanto, algo de diferente se passou. Da experiência traumática da Grande Guerra já sobreviera a consciência política de que importava regressar à "normalidade", como o dissera o presidente Harding, ou ao labor económico definido como "business" pelo seu sucessor, Coolidge. Com efeito, após o primeiro momento de acolhimento entusiástico aos soldados, recebidos como heróis nacionais, seguiu-se um tempo de desassossego em múltiplos sectores da grandemente problemática família nacional, pelo que importava realçar a necessidade de um regresso ao lar americano da imaginação, um retorno à tarefa de construção de uma cidade dos homens que, mais do que modelar e inspiradoramente espiritual e situada no cimo do monte, como o quisera Winthrop, patenteava o conforto da regularidade, da prosperidade e da harmonia social.

Não obstante os traços de paralelismo com o ocorrido décadas antes, o regresso a casa dos combatentes a partir de 1945, contem aspectos particulares que são relevantes do ponto de vista cultural, uma vez que se apresenta, de forma geral, como um regresso a um conceito de família nuclear bem mais conservador do que o vivido pela geração anterior.

² "Mid pleasures and palaces though we may roam, / Be it ever so humble, there's no place like home; / ... / Home, home, sweet, sweet home! / There's no place like home! There's no place like home!" – "Home, Sweet Home", canção da heroína na peça de Payne, *Clari; or, the Maid of Milan*, de 1823.

³ *The Wonderful Wizard of Oz* de L. Frank Baum, de 1900, e adaptação cinematográfica de Victor Fleming e Richard Thorpe, de 1939.

São muitos os factores que poderão estar associados a tal fenómeno. Por um lado, o país tinha atravessado um longo período de recessão económica que deixara marcas profundas a nível individual e colectivo e de que só se viera a libertar no tempo da guerra; por outro lado, assistia-se à crescente instalação do clima de guerra fria, radicado na consciência do perigo atómico. Todas estas circunstâncias haviam abalado a confiança na acção individual e politicamente democrática, substituída agora pela desilusão com o universo político mais vasto, cada vez mais encarado como aterrador e fora do alcance da intervenção do ser comum.

O próprio regresso ao lar americano, tal como ao modo de vida americano, parecia ameaçado por ideologias adversas e empenhadas em destruí-lo. Assim, o final da década de quarenta, prolongando-se pelos anos cinquenta, vai dar especial ênfase à idealização desse mesmo lar enquanto lugar seguro, de bem-estar económico e amenidade relacional. Este espaço balsâmico para os traumas causados pela guerra e pelo mundo existente "lá fora" encontrará expressão arquitectónica na morada unifamiliar – contrária ao conceito de massificação comunizante e exemplo da homogeneidade democrática – de alinhamento ordenado e bem visível na concepção dos subúrbios que então se desenvolveram de forma explosiva.⁴

O regresso ao espaço doméstico é, ainda, equacionável com um desejo de fuga ao confronto com as assimetrias e os conflitos internos, causados pela pobreza de muitos e pelo preconceito rácico de porventura muitos mais. Com efeito, apesar do perigo externo, havia quem estivesse acima de tudo preocupado com o trauma que poderia ser causado por aqueles que eram considerados perigos internos: o conflito racial, a luta de classes, a luta pela emancipação das mulheres, ou a ruptura do núcleo familiar (encarado como potencialmente tão devastador quanto a explosão do núcleo atómico). Tudo isto terá adensado um sentimento de inquietação e ansiedade, justificando a concomitante defesa da família como bastião de segurança e, enquanto tal, merecedor de uma atenção especializada e de uma promoção adequada por parte dos dirigentes políticos. A família passa, também, a ser objecto de interesse para os criadores de produtos culturais originados nos mais diversos sectores da sociedade. A promoção de certos códigos de conduta vai,

⁴ Cf. Elaine Tyler May, *Homeward Bound: American Families in the Cold War Era*. New York: Basic Books, 1988, 1999: "the American way of life was a triumph of capitalism, allegedly available to all who believed in its values. This way of life was characterized by affluence, located in suburbia, and epitomized by white middle-class nuclear families." (xviii)

deste modo e por sua vez, estar associada à divulgação do lar americano como idilicamente estável, ordenado e situado à margem de conflitos graves ou irresolúveis. Ao cristalizar em si a ideia de americanidade, a família torna-se o *locus* político americano por excelência, apresentando, ainda, dada a sua atmosfera de amenidade até no exercício da autoridade, uma vertente idílica própria do universo pastoril celebrado em tempos muito anteriores. Acresce que a difusão do retorno ao seio familiar, como uma forma de reencontro com o futuro individual e nacional, vai poder contar com um novo instrumento de grande poder penetrativo, a televisão. Esta, de curiosidade nos anos vinte e trinta, passará a presença central e cada vez mais indispensável na década de cinquenta, promovendo-se a si mesma como janela aberta para o mundo a partir da segurança acolhedora do perímetro doméstico.

A constatação da sua importância na divulgação deste período paradigmático da história americana, que tanto interesse tem suscitado ultimamente,⁵ surge sublinhada no filme *Pleasantville* (1998) de Gary Ross, que poderá servir aqui como exemplo recente da dinâmica de regresso na sua vertente americana. Alicerçando-se na análise dos modos antagónicos como o nosso presente poderá olhar as imagens familiares herdadas dos anos cinquenta – quer como refúgio imaginativo, quer como irrelevância ou pesadelo – *Pleasantville* estrutura-se precisamente como um retorno, neste caso ao tempo e ao espaço da década em apreço, tal como vivido na imaginação de finais dos anos noventa, povoada pela memória das múltiplas séries televisivas que têm vindo a ser ciclicamente repostas, entre as quais será de ressaltar *The Adventures of Ozzie and Harriet* (ABC: 1952-66).⁶

O filme tem como propósito revisitar esta época hoje predominantemente olhada de forma nostálgica como aprazível, dada a actual carência dos elementos estruturantes que são apresentados como apanágio desse tempo. Neste, é de ressaltar a maneira como as famílias se definem por uma ordenação hierarquizada e estável dos membros que a compõem

⁵ A título de exemplo, refiram-se os estudos de Teresa Alves, "Some Enchanted Evening" – Tuning In the Amazing Fifties, Switching Off the Elusive Decade". *American Studies International*, Vol. 34, n.º 3 (October 2001), 25-40; David Harberstam, *The Fifties*. New York: Fawcett Columbine, Ballantine Books, 1993; W. T. Lhamon, Jr., *Deliberate Speed: The Origins of a Cultural Style in the American 1950s*. Washington and London: Smithsonian Institution Press, 1990.

⁶ No prefácio à sua autobiografia, Ozzie Nelson refere uma carta recebida de uma espectadora que narra um incidente ocorrido numa aula de catequese: "Her class consisted of little boys of kindergarten age. One day she asked them if they knew who were the first man and woman on earth and one little fellow raised his hand and said, 'Ozzie and Harriet.' She said, 'No, I think it was Adam and Eve,' and the little boy said, 'Oh yeah, I always get them mixed up.'" *Ozzie*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, Inc., 1973, viii. De menor longevidade, mas significado cultural semelhante, refira-se também *Leave it to Beaver* (CBS: 1957-5 8 e ABC: 1958-63)

– a própria casa, como espaço cuidado de acolhimento e concórdia, é disso metonímia apropriada –, sendo a maior crise de insegurança urbana aí vivida causada pela subida de um gato a uma árvore da qual receia descer.

Encontrando-se já numa época em que a rivalidade entre formas de narrativa visual encaradas como concorrentes, se não mesmo antagónicas, está ultrapassada, este filme acolhe o meio ambiente televisivo como algo que permeia as vidas dos nossos dias, ao mesmo tempo que o interroga como espaço válido ou fidedigno de representação do real. Deve, assim, sublinhar-se que, se de modo algum o enaltece como meio todo-poderoso, também não o desvaloriza como irrelevante nem o estigmatiza como meramente negativo. A televisão surge antes como aquilo que Cecelia Tichi designou por "lar electrónico"⁷, ponto de confluência de olhares e energias emotivas. Não sendo isento de conflito, proporciona acima de tudo a evasão imaginativa, mas também o possível reencontro do ser consigo próprio e com o outro, podendo suscitar reflexão, interrogação, análise e crescimento.

Em *Pleasantville*, dois adolescentes problemáticos, pertencentes a uma família desarticulada, são literalmente sugados para o interior do espaço de uma série televisiva, experimentando um regresso temporal e ideológico que se revela, por razões quase opostas, angustiante para ambos. Para qualquer destes dois viajantes no tempo, irá revelar-se como impossível de suportar este regresso a um mundo literalmente a preto e branco ("Nothing Is As Simple As Black and White" surge como subtítulo no filme) – simples, arrumado, repleto de saudáveis valores familiares metonimicamente representados pelas refeições regulares e altamente calóricas, e onde os divertimentos são ingénuos, os adultos estáveis e amáveis, os jovens cordatos e bem dispostos, o vestuário esmerado e o sexo inexistente. O que, de início, parece ser um novo jardim paradisíaco, em forma de subúrbio, vai ser progressivamente desvendado como círculo vicioso (ou viciado), muito próximo do totalitarismo de reminiscências macartistas que não permite desvios à norma – desvios que, no filme, surgem hábil e insidiosamente ditos por recurso à reintrodução da cor.

Em *Pleasantville*, o regresso involuntário dos dois jovens a uma ideia de América narrada simplesmente a preto e branco permite também utilizar aquele que poderia ser um referente estritamente técnico para fins de análise cultural. Com efeito, se o filme realiza o regresso (retrocesso?) a um tipo de película menos sofisticada do ponto de vista tecnológico,

⁷ Cecelia Tichi, *Electronic Hearth: Creating an American Television Culture*. Oxford, New York, Oxford Univ. Press, 1991.

fá-lo para questionar a ausência de consciência das tonalidades variadas de que se colora o mundo dos objectos e também dos seres humanos. A reintrodução da cor à medida que a narração progride reenvia, assim, a mitificada ideia de americanidade, para o campo da complexidade histórica, permitindo reintroduzir uma prática de interrogação que é factor de perturbação, mas também de maravilhamento com as possibilidades oferecidas pela vida de cada um.

O regresso à representação idealizada da década de cinquenta nas séries televisivas – pensada como a idade de ouro da América moderna por um dos protagonistas e desprezada como época de acentuado simplismo pelo outro – vai revelar-se, um tanto surpreendentemente, como ensejo de amadurecimento para ambos. Não se assistirá, nem a um percurso de acomodação, nem de recusa radical desse novo espaço que é, aliás, causador de perplexidade e angústia. Descobrir-se-á, isso sim, até que ponto é espaço de oportunidade e diálogo, bem como de aprofundamento do conhecimento que permite alargar os limites estreitos das vivências limitadoras pela incursão pelos domínios da literatura e da arte, de exploração das possibilidades de relacionamento e actividade humanos, etc. Este é um regresso que, em vez de retrocesso, se apresenta afinal e claramente como progresso. O mito da permanência é substituído pela impermanência da história, as definições únicas (de um estilo de vida certo, da casa certa, do carro certo⁸) dão lugar à particularidade das situações, mas a validade da construção mítica como impulso para a demanda de mais e melhor vida, demanda onde convivem utopia e pragmatismo, acaba por ser recuperada.

Em *Pleasantville*, tal como nos textos literários antes referidos – e, em especial, na narrativa de Huckleberry Finn/Mark Twain que ocupa posição proeminente no próprio filme – confirma-se a dinâmica de progresso a que aludi de início, mesmo quando o que está em causa é o regresso, possuidor de componente traumática ou não. Também aqui, à semelhança do que sucede na imaginação americana em geral, o retorno – a um tempo anterior, a um espaço familiar, ou a uma circunstância conhecida – funciona como factor de impulsão para a frente a nível individual e colectivo, ou seja, como um sempre paradoxal regresso ao futuro.

⁸ Na cena final de *Pleasantville*, a mãe divorciada lamenta-se ao filho: "When your father was here, I used to think, 'This was it. This was the way it was always going to be. I had the right house. I had the right car. I had the right life.'" Este, enquanto lhe limpa as lágrimas, responde-lhe: "There is no right house. There is no right car." E mais adiante: "It's not supposed to be anything. Hold still." Importa o sentimento que os une e não os preconceitos que podem corroer a sua vida.