

No coração da América

PRAZER ADIADO

JOAQUIM ALVES DE AGUIAR

Para Davi

V

olta e meia, a TV exhibe, altas horas da noite, *Splendor in the Grass*, filme de Elia Kazan, controvertido diretor de Hollywood – consta que andou denunciando colegas à fúria anticomunista do senador MacCarthy, falha terrível em qualquer cidadão, e ainda pior num homem esclarecido, artista de talento e renome (1). Nunca vi *Splendor in the Grass* na tela ampla do cinema. A fita é de 1961. Para a televisão, pode não passar de mais um daqueles entulhos exibidos em horários de audiência rarefeita; para o espectador das madrugadas, pode ser um verdadeiro regalo. Faz falta, às segundas-feiras, depois da meia-noite, o extinto “Cine Clube”, da Globo, onde podiam ser vistos filmes antigos interessantes. O recente “Intercine”, que se propõe a ser cinema interativo na TV – o telespectador pode optar por

JOAQUIM ALVES DE AGUIAR é professor do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH-USP e autor de *Espaços da Memória: um Estudo sobre Pedro Nava* (Edusp/Fapesp).

um dos dois filmes oferecidos –, só fez piorar o repertório de exibições da emissora. A Globo cede à audiência fácil, e a interação disfarça mal o comercialismo das intenções. Quando se trata de popularizar, a mentalidade televisiva sempre desce de nível. É como se o público em geral não merecesse nada além de porcarias atiradas à cara, como fazia o Chacrinha com sua platéia.

Elia Kazan pode não ter o gênio dos grandes cineastas, mas é um mestre do drama e sabe, como poucos, prender o espectador à poltrona. Tudo, em seus filmes mais cotados, parece bem-feito e integrado ao entrecho. “Nada em excesso”, a máxima gravada nas paredes do antigo templo grego, poderia ser aplicada ao trabalho de Kazan, um diretor honesto nos seus procedimentos e bastante sensível. De fato, *Splendor in the Grass* é um filme tocante. Problemas tão localizados no tempo e no espaço ganham, nessa filmagem, um cunho universal, tornando-se capazes de comover o espectador dos dias que correm. Além disso, cabe observar a sensibilidade aguçada de Kazan para os conflitos juvenis, conflitos bem encarnados por rapagões como Marlon Brando, James Dean e Warren Beatty, os três lançados por

ele na carreira cinematográfica. Aliás, diga-se somente de passagem, Kazan fez jus à sua experiência nos palcos do famoso Actor’s Studio, do qual foi um dos fundadores. Trata-se de um excelente diretor de atores, capaz de obter deles o desempenho exato, equilibrado, convincente. O espectador não se esquece de Marlon Brando em *Sindicato de Ladrões*, de James Dean em *Vidas Amargas*, de Montgomery Clift, em *Rio Violento* e outros (2).

Splendor in the Grass, expressão tomada ao poeta inglês William Wordsworth (3), ganhou título meio esquisito em português: *Clamor do Sexo*. Parece nome de fita pornô, daquelas produzidas na famosa Boca do Lixo paulistana dos anos 70, ou dessas que hoje em dia abundam nas prateleiras destinadas à pornografia das videolocadoras. Apesar disso, não se trata de um título inadequado, pois remete vivamente, para não dizer violentamente, ao assunto: o caszinho vivido por Natalie Wood (Deannie) e Warren Beatty (Bud) anseia pelo amor carnal, amor que, para se concretizar, precisa do casamento, um casamento que, por razões alheias à vontade dos dois, não pode se realizar de imediato. Em princípio, nada impede que os jovens cheguem aos céus, mas é preciso

1 Apenas para lembrar, o senador Joseph McCarthy foi o nome mais proeminente da ridícula “caça às bruxas”, ou seja, da perseguição aos inimigos internos – comunistas – do “americanismo”. Provinciano, demagogo e oportunista, ganhou fama, sobretudo quando capitalizou denúncias feitas em Hollywood, a principal fábrica de sonhos do americano comum. Sua “glória” não durou muito, mas deixou cunhada a expressão “macarthismo”, que serve para definir a histeria anticomunista americana do pós-guerra, vale dizer, do alvorecer da Guerra Fria. É uma lástima que Kazan tenha se prestado a colaborar com tal política e com tal figura.

2 Respectivamente, *On the Waterfront* (1954), *East of Eden* (1955) e *Wild River* (1960).

3 William Wordsworth (1770-1850), poeta da natureza e da emoção suscitada pela paisagem natural, foi amigo de Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), com quem iniciou o romantismo na Inglaterra. A expressão-título do filme abre o verso 11 do Canto X da ode “Intimations of Immortality”, do livro *Recollections of Early Childhood*, datada da primeira década do século XIX (ver nota 14). Agradeço a Chantal Castelli a localização do poema na edição bilingue (inglês-português) de William Wordsworth, *Poesia Selecionada* [trad. Paulo Vizioli, São Paulo, Mandacaru, 1988, pp. 55-65]. Em nosso idioma, o título da ode ficou sendo “Pre-núncios de Imortalidade”, e o do livro, *Recordações da Primeira Infância*.

adiar o prazer. Por um lado, o pai do rapaz exige que ele vá estudar numa grande universidade distante de onde vivem; por outro, a repressão introjetada os impede de adiantar o expediente. Estamos no fim dos anos 20, num cafunfó do Kansas. O puritanismo é forte. A barreira social – primeiro o diploma, depois o casamento – funde-se à barreira emocional. O sexo clama por realização e pede urgência, mas o relógio do mundo não corre com a mesma pressa. O tema, como já estamos percebendo, é de fundo marcusiano. Com seu *Eros e Civilização*, um clássico da leitura dos anos 60 – que ainda pode ser lido com muito proveito –, Herbert Marcuse deu respostas a várias indagações de uma geração angustiada, filha da fartura econômica, mas sexualmente reprimida, e ansiosa por mudanças. Como se sabe, o livro esquentou a produção cultural dessa década libertária, a de 60, que procurou romper com os repressivos anos anteriores, justamente os de apogeu dos filmes de Kazan. A repressão moral e, logo, as dificuldades do exercício da liberdade individual podiam ser a contraparte ou o preço do progresso tecnológico e da abundância típica do *American way of life*, ou seja, da felicidade americana do pós-guerra, felicidade para brancos não-imigrantes, de preferência, pois o *apartheid* corria solto e a vida dos *chicanos* nunca foi sopa na América. Felicidade restrita, portanto, e ainda assim reprimida, em que pese a pregação, nos quatro cantos do mundo, do estilo americano como modelo do bom viver.

Mas como resolver o problema dos jovens sedentos um do outro? Para responder à pergunta é necessário expor um pouco mais os dados do enredo. O pai de Bud é um poderoso empresário local. Explorador de poços de petróleo, prestes a unir-se a uma grande refinaria, o dinheiro jorra para ele como água de boa fonte, e seus papéis na Bolsa de Nova York só fazem aumentar sua fortuna. É o milagre americano dos *splendid drunken years* – os anos 20 (isso em plena vigência da Lei Seca). Impetuoso, agressivo e fanfarrão, faltavam luzes ao pai do rapaz, luzes que sonhava obter projetando-se no filho: este deveria seguir para

New Haven, em Connecticut, na Nova Inglaterra, onde fica a prestigiada Universidade de Yale. O diploma a ser obtido por Bud poderia lustrar o dinheiro novo obtido no meio-oeste; era a chancela de uma tradição que faltava à riqueza recém-obtida. Contra a vontade, mas obediente ao pai, a quem apela em vão (Bud prefere estudar agricultura numa faculdade qualquer das imediações), o rapaz segue para Yale, onde deveria passar quatro anos, deixando para trás sua cidade, sua família, sua namorada, seu sonho de tornar-se fazendeiro. Mas os efeitos da imposição não se fazem esperar. Desinteressado dos estudos, Bud acumula reprovações. O pai é então chamado a intervir. Sua entrevista com o reitor é das passagens mais significativas do filme: de um lado, o homem esclarecido, explicando educadamente que nem todos precisam de diploma universitário; de outro, o velho e bruto *cowboy*, impondo aos berros a necessidade de o filho permanecer ali, insistindo numa vocação inexistente. O conflito entre leste e oeste – leia-se: entre o leste tradicional e refinado e o oeste emergente e grosseiro – se expõe de forma didática, não isenta de estereotípias, nessa cena de inegável conotação alegórica (4). Mas estamos em outubro de 1929, e a poucos quilômetros dali parece ter chegado o Apocalipse. Faltados e desesperados com o *crack* da Bolsa, investidores se atiram dos prédios da Big Apple. O pai de Bud não seria exceção nessa onda de gestos extremados. Tendo ido à bancarrota, sua derradeira aparição no filme mostra-o cortejando, num misto de desengano e volúpia, a janela de um hotel em Nova York, por onde dará seu derradeiro salto na vida. O homem, que era coxo por ter caído de uma torre petrolífera (a marca, no próprio corpo, do *self-made man*), prepara-se para cair de novo, agora voluntária e definitivamente. Livre da pressão paterna, Bud vai abandonar a universidade, casar-se com uma garçonete, Angelina, e retornar ao Kansas, onde viverá cuidando de uma fazendola deixada pelo pai. A prosperidade fácil, aquecida pela compra inventada de papéis financeiros, cede lugar ao trabalho duro na lavoura. Os tempos serão

4 Sobre a oposição leste-oeste, ver, por exemplo, a passagem abaixo, de Edmund Wilson. Evidentemente, o ponto de vista é o de um americano cosmopolita do leste: "As cidades do meio-oeste [...], em sua mesmice e vulgaridade, parecem os produtos naturais de um campesinato que, embora certamente mais rico do que aquele outro, mais antigo, que vivia no campo, é incapaz de imaginar ou desejar algo melhor do que esta vida material, rude e sem cor [...]" (Edmund Wilson, *Os Anos 20*, São Paulo, Companhia das Letras, 1987, p. 63). O pai de Bud, ainda que abrutalhado, já deseja obter, por meio do filho, algo mais em relação ao que possui. A mãe de Deannie, como logo se verá, só deseja, por enquanto, o dinheiro: está ainda em posição muito inferior à de seu endinheirado vizinho.

outros: primeiro a grande Depressão e, em seguida, o New Deal, em cujo comando esteve o presidente Roosevelt, o homem que fez reviver o sonho americano.

Mas e Deannie, a personagem vivida por Natalie Wood? Ela é filha de um pequeno comerciante com chance de ascensão, pois a família dispõe de algumas ações e também pretende enriquecer na Bolsa. Deannie e Bud mantêm um namoro *high school*, embora intenso. Bud é o chamado bom partido, e a diferença de classe entre os dois não constitui impedimento para que venham a se casar. Caberá a Deannie se dispor a esperar que o namorado conclua seu curso em Yale. Naturalmente, até lá não farão sexo, e eis o problema. Por um lado, Deannie vem sendo preparada pela mãe para casar-se virgem; por outro, Bud, ao menos em princípio, não consegue se interessar por outras garotas, mesmo que seja somente para desafogo das pulsões. Arma-se assim o quiproquó. Entrando em crise, Bud desfrutará de Juanita, mocinha liberada e disponível para os rapazes da escola, ao que Deannie reagirá, sentindo-se inferiorizada e ofendida em sua feminilidade. Os dois se afastam e chega então o momento da crise de Deannie. Acometida de histeria, tentará o suicídio e, em consequência do ato insano, será despachada para longo tratamento num hospital psiquiátrico. Para tanto, seus pais vendem as ações que lhes prometiam subir na vida. Seduzida pela chance de ganhar dinheiro, a mãe se queixa do desperdício: sua filha não está doente, e tende a voltar pior do que partiu. Evidentemente, os pais de Deannie não têm como saber que aqueles papéis, girando em Wall Street, não tardariam a ser pulverizados na quebradeira de 29. No sanatório, Deannie conhece um rapaz de Cincinnati, John, e tornam-se amigos. A amizade evolui para compromisso de casamento. O tempo passa, e Deannie, recebendo alta, retorna à casa dos pais. Seguindo à risca o conselho do médico – “quando enfrentamos os medos eles desaparecem” –, a moça vai ter com Bud, o trauma de sua vida e, naquela altura, já transformado num pai de família labutando em seu rancho. O reencontro é

nova despedida, desta vez para sempre. Ambos precisam, nas palavras de Bud, “aceitar o destino”. O filme está terminando, e deixa entrever: Bud continuará sua trajetória de agricultor, Angelina lhe encherá a casa de filhos, Deannie se casará com John e partirá para Cincinnati. Nada pode trazer de volta o instante de esplendor na relva, de glória na flor, ensina Wordsworth (ver nota 11). O ardor juvenil, pressionado pela moral do meio e pela ansiedade do casalzinho, torna-se, assim, coisa do passado, reminiscência, instante sublime a ser lembrado. O presente, crivado de realidade, é outro assunto, mais circunspecto e cheio de melancolia. É o que nos diz *Clamor do Sexo*.

ANTES DA ONDA REBELDE

O autor da história e também roteirista do filme é o premiado dramaturgo William Inge. Natural do Kansas, como vimos, o palco da ação de *Splendor in the Grass*, Inge devia ter faro aguçado para os dilemas da vida da classe média do meio-oeste americano. O auge de sua carreira, que deve muito ao cinema, ocorreu nos anos 50, quando *Férias do Amor* e *Nunca Fui Santa* (5), duas histórias de sua autoria, foram parar nas telas, ambas pelas mãos do diretor Joshua Logan. Ao lado de Elia Kazan, seu companheiro de geração, Inge viveria, com *Splendor in the Grass*, seu derradeiro bom momento, pois não tardaria a entrar em decadência, o que decerto contribuiu para que se suicidasse, em Hollywood, em 1973, aos 60 anos. Embora, como ocorre nos bons dramas, tudo em *Splendor in the Grass* possa ser remetido ao conflito central – o problemático amor de Bud e Deannie –, é possível apreender no roteiro de Inge e nas tomadas de Kazan um excelente e pouco lisonjeiro painel da América, ela também vivendo um dos seus momentos de esplendor: a Era do Jazz (6).

Tudo começa com um beijo ardente trocado num conversível, diante de uma enorme cachoeira, supõe-se, nas imediações da cidadezinha em que transcorre a história.

5 Respectivamente, *Picnic* e *Bus Stop*, ambos de 1956.

6 A expressão, já consagrada, deve muito a Scott Fitzgerald (1896-1940), autor de um livro justamente chamado *Tales of the Jazz Age*, de 1922. Além disso, é quase impossível dissociá-lo do período, um período sobre o qual o romancista de *O Grande Gatsby* (1925) e de *Suave É a Noite* (1934) muito escreveu.

Kazan vai direto ao assunto—Bud e Deannie mal conseguem conter o impulso de “irem longe demais”—, estruturando a trama toda no intervalo aflitivo entre esses ardores do início e a impossibilidade de levá-los a cabo. Dirá a mãe de Deannie para a filha impor barreira às investidas de Bud; dirá o pai de Bud para o filho conter-se, pois o casamento seria o preço da ultrapassagem, o que não poderia acontecer antes que Bud retornasse de Yale. A Deannie cabe preservar a virgindade como trunfo ou reserva moral para garantir a união acima de sua classe; Bud não deve frustrar os sonhos do pai de vê-lo formado na famosa universidade. A questão pessoal, portanto, escapa ao casazinho, envolvendo outras pessoas e problemas. Vem daí o dilema dos corpos e almas flamejantes e plenos de juventude. O amor e a sexualidade são postos no plano social, do qual, como é sabido, nunca puderam ser, na parte ou no todo, independentes.

Não se pense, contudo, que faltassem ocasiões para os jovens levarem adiante os seus desejos. É o que nos mostra a primeira cena do filme: a “terra da liberdade e das oportunidades” já permitia que as moças saíssem em passeios noturnos com rapazes; o automóvel, naquela altura patamar de classe, já era um instrumento à disposição do lazer e obviamente da privacidade dos apaixonados. Mas faltava ousadia à parelha submetida à moral ditada pelo exterior e bem interiorizada; ousadia para driblar a hipocrisia do meio, hipocrisia bem aninhada em suas famílias, famílias nas quais a voz de comando era, pelo lado de Deannie, a da mãe, e, pelo lado de Bud, a do pai, duas figuras fortes e dominadoras. Todavia, é preciso observar que muito da graça dos dois vem da fragilidade, da inexperiência e da limitação. Bud e Deannie vivem na pré-história da pílula, do conflito de gerações e da rebeldia juvenil, um quadro de restrições agravado pelo contexto puritano e acanhado a que pertencem.

Sem dúvida, *Splendor in the Grass* pode ser visto como representação dos antecedentes da onda rebelde que começava a varrer a América, antes que explodisse, aí por volta de 1967-68. Mesmo tendo a ação

recuada para a passagem da década de 20 para a de 30, o filme é movido pelo clima dos anos 50, e soma à penca dos filmes surgidos então sobre o tema dos jovens pouco ajustados ao *status quo* do pós-guerra, vale dizer, ao novo “milagre” que a América produzia. O estilo de vida, baseado na abastança, no conforto doméstico e na moral rigorosa, era acusado de não realizar no plano existencial a felicidade que prometia no econômico. Lembremos que o clássico do gênero é *Juventude Transviada (Rebel without a Cause)*, de Nicolas Ray, lançado em 1955. Mas em *Um Lugar ao Sol* e em *Assim Caminha a Humanidade*, ambos de George Stevens; em *Uma Rua Chamada Pecado, Sindicato de Ladrões* e em *Vidas Amargas*, de Kazan; e ainda em *Amor, Sublime Amor*, de Robert Wise, isto para mencionar apenas alguns exemplos, encontramos, com vários níveis de evidência, o drama do jovem angustiado às voltas com a realidade adversa (7). O famoso Actor’s Studio fornecia combustível em galões avantajados para a “estética rebelde” que tanto marcou esse período, que também, não custa lembrar, foi marcado pelo prestígio dos poetas *beat*, de certa maneira os pais da contracultura dos anos 60.

Dirigidos por cineastas competentes, belos e jovens atores de considerável talento, encarnando rapazes inseguros emocionalmente, mas viris, de uma virilidade pouco monolítica, sucederam a brilhante geração de Humphrey Bogart, Clark Gable, Cary Grant e James Stewart—este, o namorado da América—, constituída por homens vindos dos anos 30 e 40, cheios de si e de certezas. Evidentemente, o ícone desse novo tempo é James Dean, mitificado no instante mesmo de sua morte precoce num estúpido acidente de automóvel (8). Mas depois dele, de Marlon Brando, de Montgomery Clift, de Paul Newman e Warren Beatty, a arte de representar em Hollywood não seria a mesma. Um novo tipo de galã havia desabrochado; um público juvenil, agora convertido em faixa altamente rentável do mercado, queria se espelhar no que via nas telas; vivo, James Dean poderia ter estrelado, no final dos anos 60, *Sem Desti-*

7 Respectivamente, *Rebel without a Cause* (1955), *A Place in the Sun* (1951), *Giant* (1956), *A Streetcar Named Desire* (1951), *West Side Story* (1961). Para os filmes já citados de Kazan, ver nota 2.

8 Para uma apreciação do talento de James Dean, incluindo o seu esforço de aprimorar-se nas artes do ator, graças ao seu aprendizado no Actor’s Studio, ver, de Iná Camargo Costa: “James Dean: um Discípulo de Lee Strasberg”, in *Cultura Vozes*, nº 2, mar.-abr./1995, pp. 35-44.



KORNER

no (*Easy Rider*), de Dennis Hopper, peça fundamental do cinema rebelde americano e, talvez, a mais completa realização cinematográfica dos anseios de certa parcela da juventude da época.

É costume se dizer na América: “*in this land everything is money*”, ou seja, tudo é moeda na pátria de Tio Sam, o ar, a terra, o fogo, a água. E por que não o corpo e a alma, a existência, enfim? Como também se diz que a verdade não merece castigo, é preciso reconhecer que a sociedade americana explícita com franqueza a essência do capitalismo defendido a ferro e fogo por uma nação que abraçou o sistema como certas comunidades abraçam uma religião. O que outros lugares do mundo às vezes escamoteiam, a América faz questão de expor, nos mais insignificantes detalhes da vida, daí a real força do dito popular, que leva ao ilimitado o já agressivo e famoso provérbio liberal “*time is money*”. O tempo é insuficiente para quem diz *everything*, ou seja, a totalidade das coisas, da natureza e da vida.

Mesmo quando se trata de alardear o humanismo, em nome do qual são cometidos os atos mais hediondos, qualquer ginásiano *smart* não demoraria a perceber o quanto a ideologia disfarça mal os interesses econômicos, não fosse o conservadorismo engravado na alma e o monstruoso aparato ideológico montado para o seu cultivo – de todas, essa é a dívida mais cara a ser paga pelo conforto material proporcionado pela economia da prosperidade, com a agravante de, no caso americano, os devedores mal desconfiarem que devem. As revoltas contra a matança no Vietnã não representaram nada além da tomada de consciência da conversa fiada do governo – que política salvacionista poderia se sustentar na intervenção armada, a milhares de quilômetros, e no extermínio sistemático de um povo colonizado e indefeso, às voltas com o seu destino?

O cinema vem mostrando, há décadas, uma imagem pouco pacífica da vida americana. Não raro temos a impressão de que os cidadãos bem-sucedidos do Norte vivem em constante pé de guerra: quando não estão abatendo algum inimigo externo,

estão lutando entre si, ou consigo mesmos. A estridência, que inclui violência e gritaria, mesmo a doméstica, encontrou nos efeitos especiais tecnologia apropriada para sua máxima expressão. Não é o caso de aqui examinar mais de perto este e outros aspectos do cinema milionário e embrutecido que Hollywood vem impondo e exibindo ao mundo. Todavia, o espectador atento a certos detalhes que se repetem vai se lembrar desta imagem: o personagem em foco, com o dedo em riste, o indicador apontado e flexionado para a frente, na direção do antagonista. O cacoete, típico das cenas de conflito, sobretudo nas centenas de canastrões que povoam as telas do cinema e da TV, parece reproduzir um falo ereto que, em movimento e movido pela ira, lembra um estupro. Não é difícil perceber nessas situações o misto de pastor e tarado no personagem, sempre do sexo masculino, que pode estar decantando indignação, revolta, culpabilização, moralidade, etc. O gesto, um recurso dramático vulgar, revela como poucos a sociedade que o forjou, uma sociedade autoritária, puritana e competitiva ao extremo – afinal a competição exagerada não deixa de supor o estupro, no caso, forma de domínio e aniquilação do outro competidor.

Mas, voltando àquela ética e seu espírito monetário, sendo ela estimulada pelo governo e por um poderoso esquema de propaganda, não chega a surpreender que a cultura americana abra espaço para as manifestações do comportamento rebelde, muito evidente no campo das artes, principalmente no cinema, na música popular, no teatro e na poesia, gêneros nos quais a América apresentou substancial contribuição ao longo dos anos 50 e 60, mais ainda quando tratou de problemas humanos sob o signo da rebeldia. Algo não funcionava como deveria: rapazes e moças, homens e mulheres podiam ser, e não raro eram, mais que meros robôs movidos a conforto doméstico e manipulados pela ideologia dominante. Uma quota de humanidade refulge nesses heróis conturbados e premidos pela moral puritana e seu equivalente, a religião do dinheiro. Está certo que

falamos de rebeldia em sentido restrito, pouco coletiva, tendo em pauta o desejo de felicidade privada, como todos sabem, a grande quimera do liberalismo (9). Está certo, também, que um produto dispendioso como a sétima arte faz qualquer assunto transformar-se em mercadoria, no instante mesmo em que é concebido na forma de um roteiro cinematográfico.

Assim, o caráter existencial da rebeldia, logo assimilado pela indústria da cultura, passa a ser vendido de porta em porta (as salas de projeção), abrindo novas perspectivas para a indústria cinematográfica e esquentando o mercado (10). Até então não havia propriamente uma indumentária para os jovens: adolescentes vestiam-se como adultos. Foi nos anos 50, a época desses filmes e da explosão do rock, que viraram moda jaquetas de couro à Marlon Brando, calças jeans à James Dean, topetes engomados à Elvis, *t-shirts*, lambretas, óculos escuros, carrões, etc. Ser jovem, portanto, indicava algo mais que ter a idade tenra, escolar, de passagem ou preparação para a vida produtiva; indicava, por exemplo, ter música própria e jeito próprio de se trajar, de se comportar, de “estar no mundo”, um mundo que se preparava para ouvir assombrado a sua voz, enquanto ampliava, esfregando as mãos, as prateleiras das lojas para atender aos seus anseios (11).

RODOPIANDO

De volta ao filme, Deannie e Bud são ainda dois pré-rebeldes filmados na era da rebeldia. Estão longe daqueles que se batem contra tudo e todos por uma causa, visível ou não. Além disso, o comportamento desviante ao seu redor não os estimula a desafiar a moral vigente e os interesses dos pais. A irmã de Bud, por exemplo, consegue afrontar o pai tempestuoso, e critica o irmão por submissão, mas se degrada em sexo atormentado e barris de álcool – morrerá numa previsível batida de carro. A desfrutável da turma, Juanita, também não propõe um modelo a seguir, pois, como de praxe, não merece o respeito de ninguém, com a agra-

9 Observando os acontecimentos em retrospecto, Eric Hobsbawm refere-se à revolução cultural de fins do século XX, uma revolução baseada na juventude e seus valores, como “o triunfo do indivíduo sobre a sociedade, ou melhor, o rompimento dos fios que antes ligavam os seres humanos em texturas sociais”. Ver, do autor, *A Era dos Extremos: o Breve Século XX (1914-1991)*, São Paulo, Companhia das Letras, 1995, p. 328.

10 Como se sabe, para Adorno, as realizações da indústria cultural não ultrapassam sua condição de mercadorias negociáveis: “Vai-se procurar o cliente para lhe vender o consentimento total e não crítico, faz-se reclame para o mundo, assim como cada produto da indústria cultural é seu próprio reclame”. Ver Gabriel Cohn (org.), *Theodor W. Adorno*, São Paulo, Ática, 1986, p. 94 (col. Grandes Cientistas Sociais). Tal consciência explica o desconforto (para dizer o mínimo) do filósofo diante da sétima arte: “De cada ida ao cinema, apesar de todo cuidado e atenção, saio mais estúpido e pior”. Ver, do autor, *Mínima Moralidade*, São Paulo, Ática, 1992, p. 19.

11 Eric Hobsbawm refere-se a uma nova “autonomia” da juventude como uma camada social separada, o que obviamente implica o estabelecimento de uma faixa de mercado próprio (ver nota 15) [op. cit., p. 318].

vante de não ter o mesmo *status* que a irmã de Bud – se falta dinheiro, a exigência de moralidade costuma ser ainda mais rigorosa. Deannie e Bud vivem, portanto, num ambiente acanhado e mesquinho, de modo que só lhes resta escapar ou, como vai acontecer, “aceitar o destino”, segundo as palavras do resignado Bud no final da fita.

Se o cenário é provinciano e moralmente opressivo, é também, em compensação, muito próspero: o petróleo jorra nas terras do pai de Bud, o dinheiro se multiplica em Wall Street, e até as ações da modesta família de Deannie prometem fortuna. No limite, Deannie e Bud são a própria América. Na “terra das oportunidades”, ela poderá vir a ser uma rica senhora casada com o herdeiro de um império. Promessas de alto coturno, como se vê. Na escola, jogando mal o seu basquete, Bud é advertido pelo professor: “você é o centro de tudo”, logo, não pode falhar. Na bronca do lente, dublê de técnico esportivo, vemos a surrada pregação ideológica, tão cara aos americanos, do homem forte e determinado que carrega dentro de si um embrião pronto para desenvolver-se até alcançar o posto de dono do mundo (12).

Na Era do Jazz, a febre do dinheiro era grande. Uma das melhores cenas do filme é protagonizada pela mãe de Deannie. À notícia de que seus papéis poderiam enriquecê-la, ela rodopia como um pele-vermelha, tamborilando os dedos da mão nos lábios para produzir aquele som dos índios que nos acostumamos a ver nos filmes e seriados de faroeste. Infantilizada, a pobre matrona parece ali uma ridícula Alice às portas do País das Maravilhas. Atribui-se a Iúri Gagárin, o astronauta russo pioneiro do espaço, a observação seguinte, aliás de uma precisão e simplicidade à toda prova: “A Terra é azul”. Com perdão pelo chiste, fossem os americanos os primeiros a divisar o nosso planeta a distância, provavelmente diriam que a Terra tem as cores dos luminosos de Las Vegas, afinal “*money makes the world go around*”, conforme diz uma das inesquecíveis canções de *Cabaret*, o premiado musical de Bob Fosse. Cantada três vezes, a cada retorno do refrão, a expressão “*go around*” transmite com notável eficiência poética a sensação

do mundo girando, evidentemente movido a dinheiro, tal como gira, abestalhada, a mãe de Deannie em torno de si mesma e diante do marido e da filha.

Enquanto a dona da casa rodopia, a mesa está posta para um comemorativo jantar de antecipação da riqueza que, *Oh Lord*, não há de tardar: carne assada, purê de batatas, algo como couve-flor e a indefectível jarra de leite. O quadro é dos mais típicos, o mediano ianque em sua glória. Ema Bovary, tendo à frente o marido e o cozido, ficaria aqui, talvez, ainda mais deprimida, porque o tempo teria passado, e sua vida permanecido na mesma. Certamente iria estar sonhando com certo *réveillon* bancado pelo pai de Bud, banheira de champanhe no centro do salão e garçons negros passando de relance, bandejas erguidas nos braços. Tudo, incluindo o estardalhaço e o mau gosto dos novos ricos, menos a mediania e suas cálidas modéstias, diria a heroína de Flaubert (13).

É esse mundo prenhe de promessas que se esboroa no *crack* da Bolsa. É o fim da esfuziante Era do Jazz, como assinala Elia Kazan, com sutileza de tirar o chapéu, na cena da derradeira aparição do pai de Bud. Vemos ali o investidor arruinado à frente da janela que o tragará num só e certo golpe. Nenhuma palavra é dita, nem seria preciso. Um prolongado solo de saxofone, alto e pungente, de nítido caráter elegíaco, se incumbe de preparar e antecipar a morte do homem e, logo, de dizer tudo. A base histórica do conflito agora é outra. Deannie vai para o sanatório, enquanto a América mergulha na Depressão; Bud abandona a universidade e vai suar a camisa no sítio que lhe tocou. O país prepara-se para os anos de Roosevelt.

SIMÉTRICOS E ASSIMÉTRICOS

Uma característica marcante de *Splendor in the Grass* é a força de sugestão de certos detalhes que remetem ao centro da ação, o que é próprio das estruturas dramáticas bem urdidas. É verdade que algumas cenas beiram o melodrama, e certas personagens a estereotipia. Mas isso não

12 Em sua juventude, nem mesmo Edmund Wilson escapou às mitologias sobre o seu país, o que dá a medida da força dessas crenças: “Nos Estados Unidos, todos têm as mesmas oportunidades: o aprendiz de moleiro, o lojista [como o pai de Deannie], o operário, o engraxate italiano: ele tem a mesma chance que tem qualquer um de vir a ser um burguês rico, ter 2 mil empregados, ser proprietário de uma cadeia de lojas, freqüentar clubes exclusivos e ter vários automóveis [ou seja, a chance de equiparar-se ao pai de Bud]” [op. cit., pp. 88-9].

13 O leitor perceberá que aqui me referi a uma cena do romance analisada por Eric Auerbach, em seu livro *Mimesis: a Representação da Realidade na Literatura Ocidental* (2ª ed., São Paulo, Perspectiva, 1976, pp. 432 e segs.).

chega a comprometer as qualidades do filme, um filme singelo e correto nos seus propósitos. Já mencionamos a tarimba de Kazan no trabalho de direção de atores. Warren Beatty, irmão da já então famosa Shirley MacLaine, é ainda um estreante, mas sai-se bem no papel de mocinho inseguro e um tanto simplório, dividido entre seu amor por Deannie e a submissão à autoridade paterna. Natalie Wood, por sua vez, encontra-se no apogeu de sua graça e talento. Já havia aparecido em *Juventude Transviada* e, ainda em 1961, estrelaria *Amor, Sublime Amor*. Foi a musa do cinema jovem e rebelde de Hollywood. Mas não é só de estrelas que se faz essa fita. Os personagens coadjuvantes também brilham. A mãe de Deannie e o pai de Bud constituem caricaturas impagáveis, além de simétricas: possessivos, loucos por dinheiro, *status* e aparências, ela maquinando em cochichos, ele aos gritos. A irmã de Bud, rebelde e devassa, dá um verdadeiro *show* no *réveillon* promovido pelo pai, oferecendo-se, bêbada e a céu aberto, aos homens da festa. A professora do colégio está perfeita nas suas duas aparições. Vale a pena deter-se um pouco nela. Discreta, algo entre a freira e a dona de casa, talvez uma solteirona à moda antiga, com saia e blusa de cores sóbrias, sapato de meio salto, os infalíveis óculos: eis o estereótipo daquele velho estilo de mulher letrada, profissional do giz e da pedra, como antigamente se chamava o quadro-negro. Seus lábios finos, manipulados com habilidade expressiva, reforçam a fisionomia irritadiça, a que não faltam os tradicionais suspiros de enfado, acentuando sua evidente indisposição para com a ignorância literária e a falta de entusiasmo dos alunos. Ela apresenta os versos de Wordsworth, o *leitmotiv* do filme (14). Deannie é chamada a repeti-los e a explicá-los. Angustitada com o afastamento de Bud, incomodada com a presença, no banco à frente, de Juanita (com quem Bud andava se refestelando), alvo dos risinhos das colegas da classe, que sabiam de tudo, Deannie, dando-se conta da mensagem do poeta – “não nos afluiremos, antes encontraremos força no que ficou para trás” – e

14 A passagem completa diz o seguinte: “*What though the radiance which was once so bright/Be now forever taken from my sight,/Though nothing can bring back the hour/Of splendour in the grass, of glory in the flower;/We will grieve not, rather find/Strength in what remains behind;/In the primal sympathy/Which having been must ever be;/In the soothing thoughts that spring/Out of human suffering;/In the faith that looks through death;/In years that bring the philosophic mind*”. Na tradução de Paulo Vizioli: “Que importa agora que não mais me encante/Aquele antigo e vivido fulgor?/Mesmo que nada nos devolva o instante/De esplendor para a relva e glória para a flor,/ No que restou vamos achar,/ Sem mágoa, um poder similar;/ Na simpatia primordial/ Que, tendo sido, é eterno;/ Nos confortantes pensamentos;/ Na fé que enxerga além da morte/Na idade que nos faz filosofar” (William Wordsworth, op. cit., pp. 64-5).

splendor - In the grass

projetando-se nela, devido à sua história mal resolvida com Bud, tem ali sua primeira crise nervosa. No auge da tensão, quase chorando, pede para sair da classe, o que acontece em carreira desesperada. A professora já havia ensinado, noutra ocasião, a lenda do rei Artur, ressaltando os mandamentos do amor cortês, esfera em que as amadas eram tratadas pelos homens com todo o idealismo. Também nesse caso Deannie se reconheceria: a manutenção da virgindade estava respaldada pela tradição literária – mecanismo compensatório apenas momentâneo, uma vez a pressão do sexo não tardaria a levá-la ao descontrole.

Já nos referimos à simetria dos personagens, um dado que por certo contribui para o didatismo do filme, afinal uma meditação cinematográfica para a classe média sobre a passagem do poeta inglês. A mãe de Deannie é simétrica ao pai de Bud, tanto quanto são simétricos o marido da primeira e a mulher do segundo. As quatro figuras formam um quiasma. Numa linha de cruzamento os dominantes, na outra os dominados. A tensão entre as duplas mostra o desencontro de personalidades e de propósitos de vida no casamento. A caricatura dos personagens evolui para a caricatura de uma instituição defendida como instância ideal de realização afetiva dos seres.

Para frisar a simetria, Kazan obriga-se a expor o seu contrário. Nesse sentido, há duas cenas bastante significativas sobre a diferença entre os pais de Bud e Deannie. Numa delas, encontramos as famílias reunidas num ofício religioso de rotina. O pastor, ao lado da estátua de uma águia, símbolo da voracidade, mas também da imperialista nação do Norte, adverte para o perigo de se cultivar, sobretudo em época de prosperidade, mais os tesouros da terra que os do céu. Naturalmente, o pai de Bud cochila ao ouvir o pastor, para no fim dizer com absoluta e encantadora cara-de-pau: “Excelente sermão!”. O alerta não poderia mesmo atingir o homem obstinado e ensandecido, que procedia como o capitão de navio disposto a se apossar de um continente: “agüente firme!”, “seja forte!”, “não desista!” – elocuições como essas são

vociferadas por ele, tanto ao corretor da Bolsa quanto ao filho, que vacila no cumprimento de seu sonho de pai. Na outra cena, o cochilo é amplificado num sonoro ronco. Como um foguete, a mãe de Deannie invade o quarto e sacode o marido para comunicar que a filha está namorando um rapaz rico. Obviamente, no primeiro caso, o pré-magnata do petróleo não tem interesse algum em ouvir a arenga espiritualizante do pastor; no segundo, o sono profundo mostra desprendimento no lojista, ali entregue ao seu descanso, enquanto a mulher se imiscui na vida alheia e delira com a promessa de sucesso material da filha, por meio de um casamento bem-sucedido.

Uma das cenas mais tocantes do filme decorre da conduta desse velho dorminhoco, o pai de Deannie. Ela acaba de retornar do sanatório e está disposta a rever seu ex-namorado. No quarto, as fotografias de Bud haviam sido retiradas pela mãe, deixando na parede gasta pelo tempo molduras brancas, lacunas na pintura (ou papel estampado), lembrando marcas de um fantasma a ser esquecido. Pedestre, a mulher provavelmente pensava que o coração não sente o que os olhos não vêem; pedestre outra vez, devia acusar Bud de demônio causador do mal da filha e do próprio, pois Deannie passara anos no hospital à custa das ações que fora obrigada a vender. Duas amigas, Jane e Hazel, chegam para visitar Deannie. As três moças resolvem sair. Enquanto Deannie se retira para vestir-se, a mãe, na sala, pede às visitantes, oferecendo-lhes bombons (o seu veneno!), que não digam à filha onde Bud está. Pressionadas a obedecer, as amigas tentam desconversar quando Deannie retorna do quarto e, pronta para o passeio, lhes indaga por Bud. Em cima da hora, o velho, que acompanhara a um canto, jogando paciência, a artimanha da mulher, intervém, sem sair do lugar, mas com absoluta convicção, dando a localização do rapaz. Comovida, e sem pronunciar uma palavra, a filha vai até o pai e o beija, puxando-lhe docemente os fios do espesso bigode. Em meio às mesquinhas, esse instante de forte e discreta emoção acaba fazendo jus à expressão-título do filme: algo

ainda respira naquele mundinho abafado, de psicologias atormentadas, proporcionando um instante efetivo de *splendor in the grass*. O personagem submisso rompe num momento com a submissão, tomando, numa frase curta e seca – o endereço de Bud –, a dianteira dos acontecimentos. Nesse instante, o pai generoso sabe que está em causa o que de fato interessa: a felicidade da filha. Ao contrário do que pensava a mulher, para ele, a venda das ações não fora em vão, e a Terra podia ser simplesmente azul.

Mas não se deve esquematizar demais os personagens do filme, pois os maus também podem ser bons e vice-versa. Elia Kazan está longe de ser um diretor banal, e decerto sua experiência no teatro contribuiu para habilitá-lo nos meandros da complexidade humana. De um modo ou de outro, os pais costumam querer o bem-estar dos filhos. Quando Deannie volta do sanatório, a mãe, demonstrando consciência do seu caráter opressor, pede à filha que não a odeie, pois a educou do jeito que sabia, e segundo as regras herdadas de sua mãe e de sua avó. Ao *mea culpa*, prova de humildade, sucede a queixa: Deannie, preparando-se para viver em Cincinnati, não iria poder fazer-lhe companhia. Comportamento “humano, demasiadamente humano”, diria o filósofo. O mesmo se pode dizer do pai de Bud: primeiro o filho se formaria, depois se casaria, com Deannie mesmo, concedia o velho, que não via maiores problemas na diferença de classe entre eles. Simétricos ou assimétricos, agora pouco importa, os personagens transpiram humanidade: pode-se rejeitá-los, mas não deixar de compreendê-los.

Em que pese a estereotipia do traço, o filme detalha bem as personalidades do pai de Bud e da mãe de Deannie, o que não chega a surpreender, uma vez que, levando-se em conta o conflito central, eles acabam funcionando como antagonistas dos filhos. Obviamente, esse aspecto permite que os atores possam marcar boa presença, mostrando garra nos papéis que representam. Por esse prisma, *Splendor in the Grass* acaba sendo uma narrativa sobre certos mecanismos da educação no âmbito fami-

liar, onde naturalmente os pais são os principais educadores, com todo o seu aparato corretivo recoberto pelos valores da sociedade. É portanto contra eles que Deannie e Bud deveriam se rebelar, empreitada para a qual, como já vimos, não tinham força suficiente, nem o estímulo do meio a que pertenciam. Bud mal consegue balbuciar na frente do pai. Deannie, no auge da crise, chega a enfrentar a mãe, expondo-lhe, desvairada, o corpo nu como prova de que mantivera a promessa de permanecer virgem. Mas o enfrentamento não a conduz à libertação, muito pelo contrário: o passo seguinte será a tentativa de suicídio e a conseqüente internação no sanatório.

Voltando à fala da mãe de Deannie, vemos nela que o mundo havia girado muito lentamente na questão da educação dos filhos, o bastão passando de geração a geração, sem que o quadro fosse substancialmente alterado. Ela demonstra ter horror a Freud, que por certo desconhece, mas de quem tem as piores notícias: o mestre da psicanálise acusaria os pais de prejudicarem a vida dos filhos. Deannie poderia ter sido alvo dessa maledicência no tratamento psiquiátrico a que se submetera. Sem que o confesse, seu medo era o de que a filha tivesse aprendido a conhecer a mãe que tinha. Outra passagem significativa do conflito de gerações que começa a se esboçar é protagonizada por John, o companheiro de Deannie no sanatório. Como terapia, ela pinta quadros, e ele trabalha com metal. A certa altura, para demonstrar as razões de sua preferência por esse tipo de artesanato, John bate com ódio o martelo numa peça. Enquanto martela, o rapaz vai confessando a Deannie sentir-se malhando a cabeça do pai, que queria obrigá-lo a ser cirurgião sem que ele, John, tivesse vocação para “cortar a carne humana”. Ao contrário de Bud, John não terá a sorte de livrar-se do pai. Todavia, o parricídio simbólico contribuiria para que o rapaz, atenuando a resistência, aceitasse o seu destino: o final do filme informa que John e Deannie vão se casar, e que John, formado em medicina, viverá do seu ofício. Observando essas passagens, podemos ver que a Histó-

ria não está ainda aberta às grandes rupturas entre filhos e pais. A crise do tabu da virgindade, e conseqüentemente o advento do “amor livre”; a revolta contra o *establishment* e a moral pequeno-burguesa; o gosto pelo *easy rider*, e tudo o mais, teriam que esperar sua hora e vez: também nos campos da educação e do comportamento, o mundo giraria mais velozmente depois da Segunda Guerra Mundial (15).

DESENCONTROS

Dissemos que *Splendor in the Grass* beira o melodrama. Beira, bem entendido, porque Elia Kazan não se derrama, mesmo trabalhando no limite entre a representação da dor íntima e o sentimentalismo que ela pode provocar. Bud e Deannie se alinham às célebres parselhas de apaixonados às voltas com os impedimentos colocados à realização plena de seu amor. Obviamente, Romeu e Julieta são o modelo desses casazinhos malfadados. Aqui, entretanto, não há tragédia. Bud e Deannie são prosaicos personagens movimentando-se numa paisagem sem maiores altitudes. Cercados por gente infeliz, colhidos na rede dos costumes e dos interesses da sociedade que os engendra, restará a ambos a separação. Esta se cristaliza na derradeira passagem do filme, na qual o reencontro dos dois é uma despedida definitiva.

Mencionamos já o belo som de sax que rege os movimentos do pai de Bud, prestes a atirar-se da janela de um edifício de Nova York. Há muito jazz em *Splendor in the Grass*. Evidentemente, a música ajuda a compor as situações, impondo climas, além de servir para marcar a época em que os eventos se dão. Para reger o último encontro de Deannie e Bud, Kazan dispensa os sons musicais. Enquanto acompanhamos a visita de Deannie ao rancho de Bud, ouvimos cigarras, pássaros, galinhas e outros bichos. A sonoridade escolhida, seca como lenha de caatinga, diria o nosso João Cabral, realça a tensão do momento, além de reforçar a configuração do ambiente. Bud está casado, fato que Deannie desconhece, e é

pai de dois filhos. Um brinca no chão da cozinha, debaixo de uma mesa e ao lado de uma galinha; o outro já infla bastante a barriga de Angelina. Discretas, as amigas mantêm-se a distância. Mas Deannie sai-se bem ante o quadro pouco estimulante, ainda que, dentro do possível, amistoso. De vestido e chapéu brancos, com uma delicada volta de pérolas no pescoço, seu visual *clean* funciona como metáfora da cura obtida no sanatório, da alma exorcizada e também da virgindade (um brasileiro supersticioso acrescentaria que a cor ajuda a rebaater a urucubaca). Em nenhum instante Deannie perde a dignidade. Nenhuma lágrima é derramada, mesmo que a tristeza seja profunda. Não reconhecemos sequer aquele meio-sorriso que os puritanos do Norte costumam emitir quando, emocionados, procuram conter a emoção. Colhido de surpresa, em plena faina, Bud está de macacão, o primo rico do indigente traje de trabalho dos nossos matutos. Dentro de casa, Angelina prepara sua fritura. Quando Bud lhe anuncia a visita, ela de pronto deixa o fogão para receber Deannie, limpando o garfo no traseiro coberto por um vestido tosco. Mas o reencontro se dá entre duas fileiras de árvores altas, as quais, tomadas em perspectiva, formam um longo corredor: as promessas daquele beijo ardente dado no início se afunilam ali, naquele espaço por onde um caminha em direção ao outro, para dizer adeus.

Com efeito, *Splendor in the Grass* compreende a narrativa de vários desencontros: pais que mal se aturam, irmã que se degrada, casais como Bud e Angelina, e Deannie e John, que se unem sem paixão. Uma cena bem anterior ao final tristonho parece examinar, no momento mesmo de um encontro, o seu contrário. Bud conhece Angelina numa cantina de New Haven. Saudoso de seu condado, já bêbado e sozinho numa mesa, é abordado por ela, figura bastante terna e, ali, preocupada: o rapaz precisa comer. Antes que isso aconteça, trava-se entre eles o seguinte diálogo: “De onde vem você?”/“Do Kansas”/“Onde é o Kansas?”. No passo seguinte, ela lhe oferece uma pizza, ao que ele indaga: “O que é pizza?”.

15 “O poder de mercado independente tornou mais fácil para a juventude descobrir símbolos materiais ou culturais de identidade. Contudo, o que acentuou os contornos dessa identidade foi o enorme abismo histórico que separava as gerações nascidas antes de, digamos, 1925 das nascidas depois de, digamos, 1950; um abismo muito maior que o entre pais e filhos no passado” (Eric Hobsbawm, op. cit., p. 322).

Para além da mostra de contato entre culturas diferentes, pois Bud se encontra em zona de imigração, onde a América é menos “pura”, o encontro, mesmo afetuosos, é um desencontro, pois faltará entre eles a ligação da paixão mútua. Seja como for, o idealismo e a poesia, expressos no amor e na ansiedade juvenis, cedem lugar à realidade e à prosa da vida. Bud e Deannie procuram amadurecer, a duras penas, um pouco talvez como a América, um país novo como o nosso, cujo difícil processo de amadurecimento parece nunca se completar.

Splendor in the Grass termina com Deannie, após a despedida e já no carro com as amigas, rememorando a passagem de Wordsworth. Ao que tudo indica, já está preparada para “encontrar forças no que ficou para trás”. Aquilo que antes lhe parecia tão terrível ressurgiu agora filtrado numa *philosophic mind*, formada com a passagem do tempo e os sofrimentos que marcaram a mesma passagem. Ela pode enfim reconhecer a natureza da experiência vivida. De certa maneira, completa-se seu processo educativo. A outra parte da lição havia sido ministrada pelo emissário divino, para quem, como vimos, não se deve cultivar em demasia os tesouros da terra. O poeta e o pastor se juntam, portanto, na condução da pedagogia do filme. São vozes por meio das quais falam Inge e Kazan. O espectador é então instruído sob a máxima do “nada em excesso”, a mesma que rege os mecanismos da filmagem, conforme apontamos no início. Nem o apego excessivo ao dinheiro, nem o amor sem peias, pois as duas instâncias, decisivas na composição da felicidade humana, estão submetidas ao contingente: o *crack* da Bolsa é um golpe da História nos gananciosos; a paixão febril não leva necessariamente os apaixonados ao paraíso.

A classe média, a quem o filme é especialmente dirigido, até porque é ela que garante os lucros da empreitada, podia sair confortada dos cinemas, mas não de todo. *Splendor in the Grass* legitima a *aurea mediocritas* da vida, mas sem exaltá-la; e é por aí que se problematiza o conformismo da sua mensagem. A despedida de Bud e Deannie encerra uma experiência de desi-

lusão, de modo que, passado o tempo e a crise, a melancolia se incumba de arrematar esse encontro desencontrado, um encontro que um dia lhes prometera a plenitude. Nessa singela cerimônia de adeus, ambos falam pouco – frases curtas e entrecortadas, notícias rápidas um do outro –, mas se olham muito. Apaziguados, mas tristes, tocarão a vida, cada qual em seu canto, “aceitando o destino”.

Como acabamos de ver, muito da força crítica do filme está no fato de, nele, se pôr em questão as promessas de felicidade do *American way of life*, isso na fase gloriosa de sua afirmação, ou seja, a década Eisenhower-Kennedy (1953-63). Todavia, só com algum esforço o espectador muito emotivo desviará os olhos do conflito amoroso, que é mesmo central, mas que está longe de ser tudo no filme, como procuramos demonstrar. Conhecedor do público norte-americano, Elia Kazan, turco de nascimento, não ataca de frente, com a vantagem de, no caso, filmar um roteiro cuja ação é recuada no tempo, o que disfarça a contemporaneidade do assunto, atenuando, assim, os efeitos da flecha disparada no coração da América (16). Deve vir desses aspectos parte do sucesso de *Splendor in the Grass*, um filme acessível a gregos e troianos, mas um filme agrídoce em época que prometia grandes doçuras; um filme referendado pelo comportamento escuso – mas insuspeito para a maioria conservadora – de Elia Kazan, afinal um delator de comunistas é um soldado valioso na brigada de combate ao demônio a ser extirpado a todo custo da “terra da liberdade”. O ideal norte-americano, como se sabe, é ver o capitalismo no todo do planeta, embora não com as mesmas regras, pois nada deve comprometer a expansão do já impressionante raio de ação do poderoso xerife. No fim das contas, apesar do grave tropeço na vida ideológica do diretor, uma América nada inocente, voraz e atormentada, de alma curta e tacanha, na contracorrente da euforia produzida pela propaganda, aliás estimulada naquele apogeu de Guerra Fria – esse é o retrato que *Splendor in the Grass* tem o privilégio de nos mostrar.

16 Objetivando, acima de tudo, o lucro, o cinema hollywoodiano leva os realizadores a explorarem ao máximo as potencialidades do mercado, o que implica práticas regressivas: “Não é por nada que na América podemos ouvir da boca dos produtores cínicos que seus filmes devem dar conta do nível intelectual de uma criança de onze anos. Fazendo isso, eles se sentem sempre mais incitados a fazer de um adulto uma criança de onze anos” (Gabriel Cohn [org.], *Theodor Adorno*, op. cit., p. 98). Outro crítico severo de Hollywood é Arnold Hauser, para quem o principal elo do público com o cinema é o desejo de ascensão sublimado nas telas: a sétima arte daria, para a classe média, a oportunidade de satisfazer “o romantismo social que a vida nunca efetiva e as bibliotecas de empréstimo nunca realizam tão ilusoriamente como o filme e seu ilusionismo”. Ver, do autor, *História Social da Arte e da Literatura*, 3ª ed., São Paulo, Mestre Jou, 1982, tomo II, p. 1.144.