
**MELANCOLIA, DEPRESSÃO E A ADMINISTRAÇÃO DO
SOFRIMENTO EM *MAL DO SÉCULO* (1995), DE TODD HAYNES**
Melancholy, Depression, and the Management of Suffering
in *Safe* (1995), by Todd Haynes

Marcos César de Paula Soares ¹

RESUMO: Este ensaio propõe um exercício comparativo entre literatura e cinema a partir da análise do filme *Mal do século* (*Safe*, 1995), dirigido pelo cineasta estadunidense Todd Haynes. O princípio central da comparação será o estudo dos modos através dos quais o filme, que trata de uma personagem que sofre de distúrbios depressivos, efetua uma reversão crítica de um dos mitos perpetuados por certa tradição literária local. Trata-se do mito da pequena cidade interiorana como antídoto contra os malefícios da modernidade. Para isso, nos voltaremos para as reflexões de teóricos que refletiram sobre as relações entre modernidade, processo social e vida psíquica.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura estadunidense; Modernidade; Todd Haynes; Depressão; *Mal do século*.

ABSTRACT: This essay proposes a comparative exercise between literature and cinema based on the analysis of the film *Safe* (1995), directed by the American filmmaker Todd Haynes. The main principle of the comparison will be the study of the ways in which the film deals with a character suffering from depressive disorders, performs a critical reversal of one of the myths perpetuated by a certain local literary tradition. It is the myth of the small country town as an antidote against the evils of modernity. In order to do so, we will turn to the reflections of theorists who reflected on the relationships between modernity, social process and psychic life.

KEY WORDS: American literature; Modernity; Todd Haynes; Depression; *Safe*.

O lançamento do filme *Mal do século* (*Safe*, 1995), dirigido pelo cineasta estadunidense Todd Haynes, antecedeu em pelo menos uma década a atenção generalizada que seria conferida aos “diagnósticos clínicos do neosujeito” (DARDOT & LAVAL, 2016, p. 361), tanto no âmbito dos debates científicos, quanto nos quadros da indústria cultural. Desde então, muito se tem escrito sobre os evidentes interesses pecuniários da indústria farmacêutica pelas chamadas novas patologias mentais, assim como sobre “o raptó da depressão pela nova psiquiatria” (DUNKER, 2021, p. 57). Hoje,

¹ Professor Livre-Docente da Área de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês da Universidade de São Paulo (USP).

chegou-se a um consenso sobre “o aumento significativo das depressões como sintoma do mal-estar social no século XXI” (KEHL, 2012, p.50) e o assunto é inescapável nas reflexões sobre a contemporaneidade. Como veremos, as questões acima serão cruciais para a análise proposta aqui.

Embora os escritos não ficcionais sobre a matéria – desde manuais de autoajuda e tratados médicos até reflexões filosóficas – tenham liderado as listas dos best-sellers, a produção artística exigente não ficou indiferente ao problema. Para ficarmos apenas na esfera das obras voltadas para o contexto dos Estados Unidos, recorte deste ensaio, referências a romances como *A redoma de vidro* (*The Bell Jar*, 1963), no qual a protagonista criada pela escritora Sylvia Plath enfrenta a depressão e o risco do suicídio, têm ressurgido com frequência nas análises sobre as elaborações literárias do tema. Ao mesmo tempo, produções cinematográficas recentes têm adensado a discussão através da frequente adoção de critérios de gênero e classe social como ponto de fuga de suas exposições. No filme *Blue Jasmine* (2013), por exemplo, Woody Allen constrói o enredo em torno da degradação mental de uma socialite que padece de ataques de pânico após a prisão do marido por fraude financeira. O diretor realiza, assim, no nível da composição da personagem, um verdadeiro tratado sobre a tristeza (de onde o *blue* do título) a partir da encenação dos hábitos e sintomas das vítimas das aflições psíquicas contemporâneas. Já em *Melancholia* (2011), o cineasta Lars von Trier desenvolve a articulação de duas tendências: radicaliza no tratamento do tema romântico do “desencantamento do mundo” (no filme o choque com um cometa destruirá o planeta Terra), enquanto adota a perspectiva dos distúrbios depressivos na lida com a questão da melancolia anunciada no título (uma bem-sucedida publicitária sofre de tristeza profunda diante da possibilidade da catástrofe apocalíptica).

Do ponto de vista estrito das práticas clínicas, existe uma diferença entre as definições e os tratamentos da melancolia e da depressão, mas von Trier se apoiou em parte na crença difundida popularmente de que o melancólico é uma vítima de depressão padecendo de sintomas particularmente agudos. Em certo sentido, ele estava autorizado pela psicanálise clássica a explorar o tema a partir da dramatização de uma série de patologias psicossomáticas, pois em seu clássico texto “Luto e melancolia”, Freud havia afirmado que

[...] a melancolia, cuja definição varia mesmo na psiquiatria descritiva, apresenta-se em variadas formas clínicas, cujo agrupamento numa só unidade não parece estabelecido, e das quais algumas lembram antes afecções somáticas do que psicogênicas. (FREUD, 2020, p. 173)

Portanto, esse tipo de produção cultural talvez tenha menos importância por sua acuidade científica do que como modo de aferir as maneiras através das quais artistas representativos imaginam a efetividade do problema na vida cotidiana e, nos melhores dos casos, como indícios de aspectos da vida social.

O período de realização do filme de Haynes também antecedeu o surgimento de uma geração de sociólogos que se voltou para a investigação das relações entre, de um lado, a proliferação de diversos distúrbios caracterizados por períodos prolongados de apatia extrema e, de outro, as novas exigências produzidas pela virada neoliberal desde os anos de 1980. Assim, em uma análise da *fábrica do sujeito neoliberal*, Pierre Dardot e Christian Laval (2016) escreveram um elucidativo livro a respeito da “depressão generalizada causada pelo sofrimento no trabalho” (DARDOT & LAVAL, 2016, p. 361), colaborando para abrir uma frente de pesquisa a respeito das relações entre saúde mental e processo social. O pressuposto central desse tipo de estudo é a visão do “sintoma como expressão das formações sociais emergentes” (KEHL, 2012, p. 46):

O homem de fluxos tensos, que vive no ritmo da economia financeira, está sujeito a *crashes* pessoais. [...] o culto de desempenho leva a maioria das pessoas a provar sua insuficiência e conduz a formas depressivas em grande escala. É notório que o diagnóstico de “depressão” se multiplicou por sete de 1979 a 1996, uma verdadeira doença de “*fin-de-siècle*”, como foi a “neurastenia”. A depressão é, na verdade, o outro lado do desempenho, uma resposta do sujeito à injunção de se realizar e ser responsável por si mesmo, de se superar cada vez mais na aventura empresarial. (DARDOT & LAVAL, 2016, p. 366)

No Brasil, o psicanalista Christian Dunker desenvolveu o teorema:

Em meados dos anos 1970, o próprio capitalismo parece ter sofrido uma mutação. Em vez de proteção e narrativização do sofrimento, descobre-se que a administração do sofrimento, em dose correta e de forma adequada, pode ser um forte impulso para o aumento da produtividade. Em 1973, [...] ex-alunos de Milton Friedman na universidade americana homônima, assumem a economia chilena. Ganhador do prêmio Nobel de 1976, autor de *Livre para escolher*, livro mais vendido de não ficção de 1980, e conselheiro pessoal do presidente norte-americano Ronald Reagan, Friedman defendia a existência de

uma taxa “natural de desemprego” – ou seja, que nem todos terão acesso a empregos e que, se o governo tentasse agir contra isso, haveria inflação. Entre suas propostas estavam a abolição da licença médica, cupons escolares, câmbio flutuante e a mais completa desregulação da economia. Acabava-se, assim, a era da negociação mediada pelo Estado, e tinha início um período no qual deveríamos voltar nossa confiança à mão invisível do mercado, tal como descrevera Adam Smith nos primórdios do liberalismo. (DUNKER, 2021, p. 64-65)

As questões em torno do trabalho e dos sofrimentos que lhes correspondem não estão ausentes em *Mal do século* (1995), nem tampouco a discussão sobre a funcionalidade do sofrimento psíquico para o bem-estar das injunções mercadológicas, como veremos. Entretanto, os critérios que nortearam a recepção do filme em 1995 foram de natureza diversa. A fábula trata de uma dona de casa que é repentinamente acometida por uma série de sintomas inexplicáveis, desde apatia profunda até indícios de sofrimento físico e psicológico (alergias, palpitações, ataques de pânico e desmaios). Já em seu curta de estreia, *Superstar: the Karen Carpenter Story* (1987), o diretor havia realizado um “falso documentário” usando bonecas Barbie como “atores” para relatar as desventuras da cantora pop Karen Carpenter com os distúrbios emocionais e a bulimia que a levou à morte prematura. No entanto, no momento de produção do novo longa, Haynes era conhecido como um dos mais promissores expoentes do novo “Cinema Queer” e seu filme foi lido como uma alegoria sobre a epidemia de AIDS, tema candente naquele momento e ao qual o enredo faz diversas alusões, algumas veladas, outras explícitas. Ao falar sobre o filme, Haynes chegou a confirmar a hipótese alegórica intuída pela crítica, afirmando que o ímpeto inicial para a escrita do roteiro havia sido “uma série de questões pessoais sobre os tratamentos e terapias para a cura da AIDS” (LEYDA, 2000, p. 68, nossa tradução).

Porém, a despeito da lacuna temporal que separa o momento de realização do filme da discussão contemporânea, o enredo de *Mal do século* ainda impressiona por sua atualidade. Em parte, isso tem a ver com o fato de que os sintomas que pontuam a trajetória de Carol White, a personagem principal, são caracterizados de maneiras deliberadamente amplas, de modo a fazer confluir uma série de determinações ainda vigentes hoje, algumas em formas pioradas. Assim, o filme arregimenta discussões sobre questões de gênero (o tédio associado à vida suburbana da protagonista, as tarefas repetitivas e monótonas que marcam o trabalho doméstico e a vida social das mulheres), ecológicas (os sintomas começam com reações alérgicas causadas pela poluição e pelos aditivos e toxinas presentes nos alimentos) e médicas (a

multiplicação de tratamentos clínicos e remédios). Gostaríamos de introduzir aqui uma leitura do filme que reforça a tese de sua atualidade, mas que parte de outro pressuposto, a saber, as reversões que o filme executa em torno de um tema caro à tradição literária estadunidense, isto é, as benesses criadas pela vida na comunidade orgânica da pequena cidade interiorana.

Para isso, iniciemos com a localização espacial da ação do filme. Carol mora no Vale de San Fernando, um *suburb* californiano, próximo a Los Angeles. Cabe aqui uma nota de caráter sociológico: enquanto a palavra “subúrbio”, em língua portuguesa, faz referência às partes mais carentes das periferias das grandes metrópoles, o termo em língua inglesa designa as comunidades afluentes criadas depois da Segunda Guerra Mundial para atrair membros das classes médias abastadas em fuga dos caóticos centros urbanos. No filme, as tomadas longas e os planos abertos que situam a personagem no espaço exploram com acuidade os pormenores essenciais: as ruas pacatas e vazias, a predominância dos automóveis individuais como meio de circulação, os amplos gramados e jardins meticulosamente calculados, a ausência dos lugares públicos que caracterizam o crescimento desordenado das cidades grandes.

Tudo parece indicar que tais regras de planejamento urbanístico apontariam para demonstrações palpáveis de paz social e abundância material. Pois o isolamento criado pelas montanhas ao redor dessa vida privilegiada, que procura simular a existência de uma “comunidade cognoscível” (WILLIAMS, 1973, p. 165), aproxima esse espaço dos mitos que forneceram uma sólida base de sustentação da ideologia da excepcionalidade americana. Sucintamente, trata-se da proposta de dissolução dos conflitos que marcaram o desenvolvimento do Velho Mundo na Europa através da expansão das fronteiras nacionais em direção ao Oeste, a partir da visão da mobilidade física como índice da possibilidade de fuga das restrições sociais. A realização máxima do ideário democrático estadunidense estaria, portanto, no pacato povoado interiorano, onde impera a proximidade com a terra e uma sociabilidade baseada na tradição e na solidariedade, assim como a ética protestante da responsabilidade individual e do trabalho árduo como trilha para a salvação espiritual.

Do ponto de vista da formação do sistema literário, a base de sustentação do conjunto de práticas que visava explorar criativamente a especificidade das regiões do interior do país está na floração do romance naturalista nos Estados Unidos desde o século XIX. Depois da destruição violenta dos últimos entraves para a modernização do país, uma nação de dimensões continentais se viu diante de uma leva de rupturas do regime relativamente estável que perdurara até a Guerra Civil: ondas imigratórias, a industrialização em grande escala, a expansão das fronteiras para territórios ainda parcialmente inexplorados, a militância crescente de setores das classes

laboriosas, a transformação de uma sociedade essencialmente rural através do crescimento das metrópoles. O sentimento de novidade dos espaços viria a insuflar, assim, um ímpeto investigativo inédito, pois “sem contar com centros urbanos de uma tradição secular, ou sequer com uma tradição literária que já tivesse começado a fazer um mapeamento dos novos espaços urbanos, os escritores depararam com um cenário de instabilidades de todos os pontos de vista” (SOARES, 2017, p. 275). Romancistas como Stephen Crane, Jack London, Theodor Dreiser e Frank Norris, dentre outros, passaram a explorar os espaços nacionais como uma “série de regionalismos distintos” (JAMESON, 2016, p. 6, nossa tradução) através da ênfase na vivacidade das descrições, ao mesmo tempo em que exploravam o efeito dos novos espaços sobre a consciência das personagens. Essa geração de escritores chegou a adiantar o tema deste ensaio em romances como *Sister Carrie* (1900), em que Dreiser explora os atordoamentos mentais impostos pela caótica geografia humana e social de Chicago. Na contramão da análise do naturalismo como uma tendência literária mimética, Dreiser enfatiza o impacto da cidade sobre as percepções subjetivas da protagonista, como na passagem que relata a chegada de Carrie à cidade:

Nessa época do ano, os dias ainda são comparativamente curtos e as sombras da noite começavam a cair sobre a grande cidade. As lâmpadas começavam a queimar com aquele brilho suave que parecia quase transparente. Havia uma doçura no ar que falava com uma delicadeza infinita de sentimento tanto para o corpo quanto para a alma. Carrie sentia que era um dia adorável. Seu espírito se abria para um mundo de sugestões. Suavemente sobre as calçadas, uma ou outra carruagem passava por eles. Ela viu uma delas parar e um empregado descer para abrir a porta para um cavaleiro que parecia retornar de um delicioso passeio. Para além dos imensos gramados, que começavam a ficar verdes, ela viu lâmpadas brilhando levemente sobre ricos interiores. Ora era uma cadeira, ora uma mesa, ora um canto enfeitado que capturava seu olhar, mas já bastavam parar prender sua imaginação como nada desse mundo poderia. (DREISER, 1994, p. 115, tradução nossa.)

A despeito da nota aparentemente otimista, baseada em um mundo de infinitas possibilidades tanto para o corpo quanto para a alma, o romance tratará de explorar a degradação física e psicológica de Carrie, submetida a choques que desestabilizam e ofuscam as inervações da sensibilidade. Em certo sentido, o enredo recuperava o princípio romântico que equaciona sofrimento mental e vida metropolitana. Em parte como resposta às ameaças

impostas pelos novos ritmos das cidades, surge, por outro lado, a tendência literária de explorar contrapontos presentes na vida mais pacata da pequena comunidade, muitas vezes com intenção apologética, enfatizando com nostalgia a persistência de laços de uma existência mais autêntica – como em *Minha Antonia* (*My Antonia*, 1918), de Willa Cather, obra pioneira no tratamento da vida de imigrantes europeus para o Oeste do país (a ação se passa no Nebraska no final do século XIX) ou *Winesburg, Ohio* (1919), coleção de contos de Sherwood Anderson que inaugura o modernismo estadunidense a partir da análise da vida de uma comunidade rural fictícia. Aqui a ênfase recai no convívio entre, de um lado, certa estreiteza da mentalidade provinciana e, de outro, a presença residual de traços de uma comunidade orgânica, baseada na temporalidade circular mais próxima dos ritmos da natureza, na sociabilidade erigida pelo costume e na tipificação das personagens (o policial, o médico, etc.) como figuração simbólica de alguma ordem social.

Dessa perspectiva, talvez a obra literária mais célebre a tratar desse universo seja a peça teatral *Nossa Cidade* (*Our Town*, 1938), de Thornton Wilder. Um dos expoentes da dramaturgia épica nos Estados Unidos, a peça conta com um mestre de cerimônias que funciona como elo principal entre os atos, garantindo a presença marcante da “narrativa cênica” (SZONDI, 2003, p. 158), no lugar do diálogo dramático, como método principal de exposição. São também os relatos intermediários do diretor de cena, que se endereça diretamente ao público nos momentos de transição entre os quadros que compõem a trama, que explicitam o “caráter teatral da ação” (SZONDI, 2003, p. 159). De fato, o personagem convoca a presença dos atores, a quem designa como “personagens”, para encenar momentos da vida cotidiana de uma pequena cidade no interior do país.

A ousadia formal da peça, que lhe rendeu o elogio de que “dificilmente há uma outra obra da dramaturgia moderna que seja ao mesmo tempo formalmente tão arrojada e de uma simplicidade tão comovente no enunciado” (SZONDI, 2003, p. 156), convive, entretanto, com alguns entravamentos. Pois a peça promove a manutenção de certo núcleo dramático convencional em torno de um casal, Emily e George, cuja história acompanhamos desde o primeiro ato, que expõe seu convívio na adolescência, passando pelo casamento no ato seguinte e chegando à conclusão com a morte prematura de Emily no parto do segundo filho. Mas enquanto a peça trata de tais eventos como típicos, de certa forma enraizados no cotidiano repetitivo da vida da pequena cidade, uma nota “metafísica” é introduzida no final. Emily está no palco entre os mortos e pede ao mestre de cerimônias para voltar pelo menos por um dia para o círculo dos vivos. Ao ter seu pedido atendido, entretanto, ela volta aos festejos de um de seus aniversários e percebe que a banalidade dos eventos daquele dia, que ela

enxerga nostálgicamente como um momento especial, passa despercebida para os outros personagens. Em diálogo com uma das mortas, ela enfim conclui:

Emily: Os vivos não entendem, não é?

Senhora Gibbs: Não, minha cara, não muito.

Emily: Cada um está como que sentado no interior de uma caixa fechada. (SZONDI, 2003, p. 161-162)

Se a falta de percepção dos vivos faz a vez de crítica da mesmice que caracteriza a cidade pequena, que amortece as habilidades cognitivas, essas mesmas restrições são elevadas à metáfora da própria vida (a futilidade da existência humana, etc.), em um salto de abstração universalizante de um modo específico de organização social. Além disso, na peça tal movimento é acompanhado pela introdução dos automóveis Ford, que mudam o ritmo rotineiro do cotidiano. Desse ponto de vista, a peça faz parte de uma tradição cultural que buscou narrativizar traços residuais pré-modernos como reação aos efeitos nocivos da modernidade, vista como sinônimo da morte da sensibilidade e do desgaste do tecido social. Tal estrutura de sentimento foi analisada por Georg Simmel (1971), em seu clássico ensaio sobre as novas habilidades perceptivas nos grandes centros urbanos, *A metrópole e a vida mental* (1971). Aqui a apatia típica do habitante urbano, incapaz de reagir aos novos estímulos com a necessária quantidade de energia é descrita como “a atitude blasé” (SIMMEL, 1971, p. 329, nossa tradução), cuja essência seria uma “indiferença em relação às distinções entre as coisas” (SIMMEL, 1971, p. 329, nossa tradução). Walter Benjamin (1993) retomou as reflexões de Simmel, remetendo à forçosa convivência coletiva nos transportes públicos dos espaços urbanos:

As pessoas tinham que se acomodar a uma circunstância nova e bastante estranha, característica da cidade grande. Simmel fixou essa questão acertadamente: “Quem vê sem ouvir fica muito mais inquieto do que quem ouve sem ver. As relações recíprocas dos seres humanos nas cidades se distinguem por uma notória preponderância da atividade visual sobre a auditiva. Suas causas principais são os meios públicos de transporte. Antes do desenvolvimento dos ônibus, dos trens, dos bondes no século XIX, as pessoas não conheciam a situação de terem de se olhar reciprocamente por minutos, ou mesmo por horas a fio, sem dirigir a palavra umas às outras”. A nova condição não é nada acolhedora. (BENJAMIN, 1993, p. 35-36)

De posse dessas informações, podemos retornar às configurações espaciais elaboradas em *Mal do século* (1995) para avaliar os modos através dos quais o filme efetua uma potente reversão dos sistemas consagrados por certa tradição literária. Pois o isolamento da comunidade em que vive a protagonista está longe de constituir uma proteção contra os malefícios da modernidade. Em uma das sequências iniciais, a proximidade com o orgânico se dá no cultivo do enorme jardim ao redor da casa, quando Carol mecanicamente poda flores para criar uma paisagem domesticada e estetizada, em tudo o antípoda da imagem romântica da natureza como refúgio seguro ou da atividade rural como proximidade dos ritmos espontâneos das estações do ano. Ao sair para o trabalho, o marido recomenda que ela telefone para os paisagistas e peça o envio dos torrões de grama previamente encomendados. A atividade é interrompida pela entrega de um sofá novo.

Por sua vez, a tarefa repetitiva no jardim-imagem, apartada do trabalho “propriamente dito” com o qual está envolvido o marido, é refletida na lida com o corpo. Desde os anos 60, essa questão se tornara uma das bandeiras progressistas da contracultura, com as feministas exigindo que as mulheres fossem donas de seus corpos como forma de combate contra o patriarcado (a crítica Susan Willis (1991), em artigo que ecoa diversas das preocupações para as quais o filme se voltaria, afirma que “a luta das mulheres por autonomia requer que elas exerçam controle sobre seus corpos contra a indústria farmacêutica e as práticas médicas dominadas por homens (WILLIS, 1991, p. 64, nossa tradução). Entretanto, uma das sequências de abertura do filme mostra um maquinal ato sexual, desprovido de erotismo ou prazer. Em seguida, Carol é vista numa academia de ginástica, onde o contato livre com a corporalidade é estrangido pelos atos repetitivos e calculados de uma aula de aeróbica, na qual a prática de lazer mimetiza os desideratos do trabalho alienado (a serialidade dos gestos) e as exigências de desempenho adequado (a contagem do tempo, o cálculo de calorias, a competição pelo corpo perfeito).

Ao mesmo tempo, o isolamento dessa pacata comunidade não pode prescindir do contato com a cidade grande, sempre mediado por necessidades de consumo. Nesse sentido, entra em ação o ímpeto “descritivo” do filme, que emprega com grande consistência as tomadas abertas e a profundidade de campo, enquanto estabelece um ritmo da edição mais lento, que permitem ao espectador a observação atenta de pormenores espaciais. Assim surge um padrão cênico, de grande força compositiva, constituído pela presença apequenada da personagem em meio à arquitetura colossal dos ambientes, notadamente de centros comerciais. A evidente desproporção dos elementos cênicos sugere que o espaço supera qualquer capacidade de percepção

totalizante, pois engole a presença humana e não lhe proporciona a sensação de refúgio ou harmonia. Já dentro de casa, as tomadas de um ângulo baixo permitem que os tetos permaneçam visíveis, criando uma atmosfera de claustrofobia, enquanto a predominância de uma paleta de cores frias (tons de verde e azul) reforça a ausência de organicidade.

Por outro lado, a ausência de calçadas e de transporte público coage os habitantes a adotarem o automóvel como o único meio de locomoção, conferindo às autoestradas uma presença marcante no sistema espacial do filme. Desse ponto de vista, confluem as regras do urbanismo contemporâneo (na forma dos condomínios) e do consumo exigido pela indústria automobilística. Compreensivelmente, os primeiros sintomas da personagem surgem na forma de falta de ar, asfixia e reações alérgicas à fumaça. Por outro lado, muda o tipo de adaptação à torrente de estímulos analisada por Simmel, para quem a “atitude blasé” constituía uma rede de proteção contra o excesso de informações disponíveis na cidade, inclusive nos meios de transporte públicos. Pois no filme, os carros isolam os motoristas em células autônomas e para Carol o fluxo contínuo de informações é fornecido por programas de rádio, com grande destaque na trilha sonora, com seu repertório diário de comerciais e pregações religiosas, invariavelmente de caráter apocalíptico. A confluência entre medo e consumo é sugestiva e será desenvolvida na continuidade da trama.

O isolamento criado por tais condições faz com que as ocasiões de sociabilidade aconteçam no momento de trocas comerciais, quando Carol busca roupas na lavanderia ou reclama numa loja sobre a entrega de um sofá. As exceções são os encontros com as amigas, mas ainda nessas ocasiões o que transparece é a homogeneidade social que caracteriza a vida nos *suburbs*, tanto do ponto de vista racial (são todas mulheres brancas), quanto social (são esposas de executivos e empresários). A pesada maquiagem usada pelas personagens femininas contribui para a criação de máscaras padronizadas e o desafio enfrentado pela extraordinária atriz Julianne Moore, que faz o papel principal, é tornar eloquente um estilo de atuação deliberadamente “inexpressivo”. De outro lado, a lição de casa do filho adolescente trata do problema das gangues de rua em Los Angeles e ele lê em voz alta um texto evitado de estereótipos raciais para descrever o problema. Um jantar com colegas de trabalho do marido e suas esposas é salpicado por constrangedoras piadas misóginas. O vislumbre de algum tipo de aliança com a empregada latina, sempre convocada para cumprir as mais diversas tarefas domésticas, aparece como uma impossibilidade objetiva.

Desse modo, os sintomas progressivamente graves de apatia e indiferença de Carol surgem inicialmente como um desvio do padrão que marca o andamento ordeiro desse mundo. Mesmo a presença das amigas mais próximas em uma frágil rede de solidariedade (desde sempre um valor

positivo associado às comunidades orgânicas) se pulveriza diante do constrangimento causado pelos ataques de pânico cada vez mais frequentes. Entretanto, esses mesmos sintomas, quando vistos de outro ponto de vista, aparecem como resposta legítima à incapacidade do material social, padronizado ao extremo, de solicitar a atenção e o interesse genuíno da personagem. Em outro contexto, mas que também reflete sobre a literatura estadunidense produzida sobre a cidade de Los Angeles, o crítico Fredric Jameson pondera:

O último grande período da literatura norte-americana, mais ou menos entre as duas guerras mundiais, explorou e definiu o país geograficamente, como uma somatória de regionalismos distintos, como um conjunto ideal de unidades. Porém, desde a Segunda Guerra Mundial, essas diferenças orgânicas têm sido apagadas por uma crescente padronização, de modo que as unidades sociais de cada região foram fragmentadas e abstraídas pela destruição das cidades e pela desumanização do sistema de transportes que conduz de uma mônada a outra. As unidades isoladas são perseguidas pelo sentimento de que o centro das coisas, da vida e do controle sobre ela, está em outro lugar, além do alcance das experiências imediatas. As principais imagens de inter-relação nessa nova sociedade são as justaposições mecânicas: as casas pré-fabricadas e idênticas, as rodovias repletas de carros enfileirados, observados de cima, como de um helicóptero. Se existe uma crise da literatura norte-americana no presente, ela deve ser compreendida no contexto desse material social ingrato, que só pode produzir a ilusão da vida através de algum truque. (JAMESON, 2016, p. 6, nossa tradução)

Parte do material ingrato que o filme explora tem a ver, como vimos, com a repetição que caracteriza os ritmos sociais, distante do universo pacato e tradicional da pequena cidade e mais próxima dos gestos mecânicos e calculados de uma existência desumanizada. A continuidade da trama tratará de refletir sobre a funcionalidade do sofrimento da personagem, pois o início dos sintomas a lança numa busca incessante de tratamentos. O diagnóstico varia a cada visita a um especialista, pois os sintomas agrupam sinais de melancolia profunda, pânico, alergia, fobia social e depressão. Se o enredo dessa primeira metade do filme se movimenta a partir das “novidades” que Carol vai encontrando na procura por uma solução, também é verdade que cada passo dessa trajetória será marcado por uma série de reiteraões, sempre mascaradas de mudança. Segue-se, assim, uma infinidade de dietas, consultas

médicas, exames clínicos e sessões de psicanálise, invariavelmente ancoradas pela compra dos mais variados medicamentos. A frustração causada pela falha de cada tratamento força a personagem a buscar a próxima alternativa, que redunde no nada, ativando, no entanto, hábitos de consumo que movimentam setores potentes da economia. O filme tematiza, assim, a administração do sofrimento, que enquanto for suportável não para de gerar dividendos.

Entretanto, a comodificação generalizada da vida, especialmente daqueles setores que haviam sido considerados a antítese dos efeitos nefastos da modernidade (a natureza, a fruição livre do corpo, a noção de comunidade), haverá de cobrar seu preço. De fato, a segunda metade da trama se voltará para a internação voluntária de Carol num centro de tratamento no estado do Colorado, que a protagonista descobre através de um anúncio e de um programa de televisão. A esta altura, a degradação física e psicológica da personagem é evidente e exige medidas mais drásticas. É nessa autointitulada comunidade espiritual, especializada na cura de pacientes sofrendo de alergia ao século XX (o slogan do centro), que Haynes efetuará uma reversão ainda mais feroz do mito da cidade pequena. Desta feita, o isolamento e a proximidade com a natureza têm funções terapêuticas: o centro Wrenwood fica numa área rural do país e as instalações se localizam numa propriedade cercada, com direito a sede social e bangalôs individuais para a hospedagem dos pacientes. As visitas são controladas e o contato com o mundo exterior mantido a níveis restritos. Procura-se, assim, simular com grande eficácia “cênica” a equação entre o ambiente rústico e a paz física e psicológica.

Na chegada ao centro, Carol assiste a uma palestra introdutória proferida pelo Dr. Peter Dunning, o carismático fundador da instituição, uma mistura de líder messiânico e terapeuta. Em teoria, uma de suas principais credenciais seria o fato de que ele é a propaganda viva da eficácia do centro, pois, segundo sua assistente, contraiu o vírus do HIV, mas vive em posse de plena saúde física e mental. No auditório, no qual são recomendados diversos livros escritos por Dunning, a nova paciente ouve um sermão que vale à pena reproduzir. Trata-se da primeira vez em que ouvimos a palavra que está no título do longa, “seguro” (*safe* em inglês), de onde se depreende a centralidade da fala para os propósitos do filme:

Minhas boas-vindas para Carol e Warren. Se todos fecharem os olhos e passarem seus pertences para a frente [risos]. Não... Estão todos se sentindo bem? Olhamos nos olhos um dos outros e vemos o rejuvenescimento, a transformação pessoal acontecendo. Por quê? Porque deixamos os julgamentos para trás. E com ele, as condições terríveis que nos mantinham

fechados em nossa dor. Mas o que quero dividir com vocês esta noite, o que quero lhes dar é uma imagem para que vocês reflitam. A imagem de um mundo lá fora como algo positivo e livre, como o mundo que criamos aqui. Porque quando olhamos para o mundo de um lugar de amor e de perdão, o que você vê lá fora é um reflexo do que você sente aqui dentro. Isso faz sentido? Então, o que vejo lá fora? Vejo o crescimento do ambientalismo. E os estudos holísticos. Vejo o declínio das drogas e da promiscuidade [aplausos da plateia]. Vejo o desenvolvimento da sensibilidade nos lugares de trabalho. E o multiculturalismo. Vejo todas essas coisas positivas no mundo lá fora, porque o que eu vejo é uma transformação global que corresponde a uma transformação interna. Somos um com o poder que nos criou, estamos seguros e está tudo bem no mundo. (HAYNES, 1995, 1:14:30, nossa tradução.)

O discurso, proferido com muita convicção e grande domínio de palco, produz uma curiosa mescla de referências. A indumentária e os acessórios de diversos pacientes e terapeutas, com ponchos e flores no cabelo, lembram a iconografia hippie dos anos 60. De fato, a fala do guru congrega muitos dos valores que associamos à década rebelde, tais como o ambientalismo, os estudos holísticos e o multiculturalismo. Ao mesmo tempo, apela para a mudança individual como caminho para uma vida mais autêntica, um dos alicerces das paixões que moveram os anos 60, década que tinha como marca distintiva a ênfase na relação intrínseca entre o prazer, os impulsos vitais e a mudança social. Entretanto, também faz parte da fala a rejeição de diversos dos valores contraculturais, especialmente na rejeição às “drogas e promiscuidade”, no qual transparece o consenso conservador forjado desde a vitória Republicana nos anos 80. Tampouco deve nos escapar a ironia da crítica às drogas num filme em que se encena o emprego abusivo de medicamentos, visto como prática social naturalizada.

Também o clima de encenação teatral da fala, com sua atmosfera *New Age* e a canção *folk* que se segue ao sermão, remete ao espírito comunitário e às chamadas artes performáticas dos anos 60, dentre as quais uma das invenções do período, o *happening*, com sua insistência no apagamento das fronteiras entre a *performance* e o cotidiano, assim como no questionamento da autoridade dos suportes artísticos convencionais, em favor de um evento artístico que se dissolve em um ritual coletivo. Entretanto, na palestra, há uma divisão rígida entre “ator” e plateia. De fato, nessa sequência o emprego sistemático da técnica do campo/contracampo, convencionalmente utilizada para filmar diálogos, mostra o contraste entre a fala caudalosa do

líder e a anuência silenciosa dos espectadores, indicando o abandono do *ethos* e da noção de autoria coletiva ainda presente nos *happenings*.

Por outro lado, a ênfase na mudança individual pregada pelo líder não é vista como um caminho para a mudança radical a partir da expansão da consciência, mas como apaziguamento das contradições sociais. Tal princípio vem acompanhado do elogio ao mundo do trabalho e sua incorporação de modos de treinamento que enfatizam a “sensibilidade”. Na convergência entre a abertura para os novos paradigmas e as práticas terapêuticas tornadas funcionais para a manutenção do “mundo lá fora” está, de fato, configurada uma “transformação global” que caracteriza o mundo do trabalho desde a virada neoliberal. Dessa perspectiva, Dunning surge como um modelo de *coach* empresarial, transformador de subjetividades, empenhado em combater a melancolia (excessiva) e preservar o “culto do desempenho”. De fato, alguns dos internos não deixarão de perceber que o bem-sucedido empreendedor da sensibilidade vive numa mansão distante dos quartos de funcionários e pacientes. Ou também que diversos dos pacientes, transformados em clientes fiéis, têm permanência vitalícia no centro.

Para concluir, resta ainda esclarecer sobre a atualidade da ênfase na cidade pequena como caminho seguro para a paz física e mental e antídoto contra a melancolia. Em um estudo sobre a ascensão do conservadorismo nos Estados Unidos desde o segundo pós-guerra, o historiador Thomas Frank (2004) inicia assim seu relato:

A região mais pobre da América não está na Appalachia ou no Sul Profundo. Está nas Grandes Planícies, uma região de fazendeiros em dificuldades e de cidades agrárias decadentes, onde na eleição de 2000 o candidato Republicano para a presidência, George W. Bush, venceu por uma maioria de mais de 80 por cento. (FRANK, 2004, p. 1, nossa tradução.)

Além de demonstrar o caráter ultraconservador dos *suburbs*, parte considerável da pesquisa de Frank se volta para um novo fôlego da ideologia da cidade pequena como reduto dos verdadeiros valores da nação, em teoria esquecidos pelos Democratas confinados nas grandes metrópoles liberais. Esse estudo da retórica política Republicana revela, assim, o retorno da ideia das vantagens das comunidades orgânicas no interior do país, com seus modos de vida mais autênticos, próximos de uma existência mais elementar, aliada à terra, à religião e aos valores genuinamente “americanos”. Assim, os neoconservadores descrevem os habitantes das grandes cidades como melancólicos, apáticos ou indiferentes, recuperando certa retórica romântica. Mas se a melancolia e seus desenvolvimentos podem ser entendidos como a diminuição da capacidade da análise racional do mundo, esses mesmos

conservadores, próximos da “seiva vital” da cidade pequena, vão abraçar o anti-intelectualismo como alicerce central de sua visão de mundo, a partir da visão da racionalidade como deturpação dos valores naturais. O outro lado da questão, que permite vislumbrar as vantagens econômicas da administração do irracional, é elucidado por Frank (2004):

As histórias sobre Garden City [cidade no estado do Kansas] que aparecem nos meios de comunicação tendem a se concentrar nos habitantes não anglófonos da cidade e a se maravilhar com entusiasmo ao encontrar esse multiculturalismo “vibrante” aqui na pradaria solitária. E suponho que isso seja muito liberal da parte deles. Assim como os campeões conservadores da América Vermelha, no entanto, a grande mídia geralmente evita examinar os processos econômicos brutais que fazem tudo acontecer. A área ao redor de Garden City é um exemplo de agricultura industrializada: as enormes fazendas não cultivam nada além de milho para ração, apesar do clima semiárido; gigantescos dispositivos de irrigação rolantes bombeiam água de um aquífero subterrâneo e tornam possível essa colheita impensável; confinamentos do tamanho de cidades transformam o milho em carne bovina; e os matadouros de concreto sem janelas ocupam-se silenciosamente nos arredores da cidade, colhendo o produto final. Faça um passeio pelo campo aqui e você não verá árvores, nem pitorescos moinhos de vento ou pontes ou edifícios agrícolas e quase nenhuma pessoa. (FRANK, 2004, p. 53, nossa tradução.)

De fato, para voltarmos ao filme, no final da trama Carol vai abandonar a esperança na eficácia científica dos tratamentos médicos para se isolar cada vez mais. Seu confinamento em uma minúscula cabana insulada com proteção térmica e acústica a mostra olhando seu rosto desfigurado no espelho e repetindo mantras de autoajuda. Na mais terrível imagem de todo o filme, encenada em clima distópico, fica figurada uma visão aterradora do enclausuramento social no simulacro da pequena cidade. Desse ângulo, o interesse do filme estaria em sua força paródica, que poderia passar despercebida sem o auxílio do exercício de literatura comparada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDERSON, Sherwood. *Winesburg, Ohio*. New York & London: Penguin Books, 1992.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. 6.ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BLUE JASMINE. Direção: Woody Allen. Estados Unidos: Perdido Productions, 2014. DVD, 98m.

CATHER, Willa. *Minha Antonia*. São Paulo: Codex, 2003.

DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. *A nova razão do mundo: ensaio sobre a sociedade neoliberal*. São Paulo: Boitempo, 2016.

DREISER, Theodor. *Sister Carrie*. New York: Penguin Books, 1994.

DUNKER, Christian. *Uma biografia da depressão*. São Paulo: Paidós, 2021.

FRANK, Thomas. *What's the Matter with Kansas?* New York: Metropolitan Books, 2004.

FREUD, Sigmund. *Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos*. São Paulo: Companhia das letras, 2010.

JAMESON, Fredric. *Brecht and Method*. London & New York: Verso, 1998.

JAMESON, Fredric. *Raymond Chandler: the detections of totality*. London & New York, 2016.

KEHL, Maria Rita. *O tempo e o cão: a atualidade das depressões*. São Paulo, Boitempo, 2012.

LEYDA, Julia. (ed.) *Todd Haynes: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 2014.

MELANCOLIA. Direção: Lars von Trier. Estados Unidos: California Films, 2011. DVD, 96m.

PLATH, Sylvia. *A redoma de vidro*. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2019.

SAFE. Direção: Todd Hanyes. Estados Unidos: The Criterion Collection, 1995. DVD, 119m.

SIMMEL, Georg. *On Individuality and Social Forms*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1971.

SOARES, Marcos. O naturalismo nos Estados Unidos. In: GUINSBURG, Jaime; FARIA, João Roberto. *O Naturalismo*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & NAIFY, 2003.

WILDER, Thornton. *Our Town*. New York: Perennial Classics, 1998.

WILLIAMS, Raymond. *The Country and the City*. New York: Oxford University Press, 1973.

WILLIS, Susan. *A primer for Daily Life*. London & New York: Routledge, 1991.

Data de recebimento: 15 maio 2023.

Data da aprovação: 4 jul. 2023.