

## Beleza e subversão em *Beleza americana*<sup>1</sup>

Leandro Santos Bulhões de Jesus<sup>2</sup>

Marcelo Gustavo Costa de Brito<sup>3</sup>

### Resumo:

A partir do premiado filme *Beleza Americana* (*American Beauty*, Sam Mendes, USA, 1999), este artigo discute a importância de pensar o cinema como matriz de reverberação privilegiada para construção das identidades estadunidenses. Ao mesmo tempo em que forja e consolida algumas representações e práticas coletivas, o cinema também as ressignifica, sugerindo novas sensibilidades e outras possibilidades de percepção da beleza. A relativização de algumas representações hegemônicas no imaginário norte-americano é ilustrada por uma experiência dionisíaca do personagem principal da película.

### Abstract:

From the award-winning film *Beleza Americana* (*American Beauty*, Sam Mendes, USA, 1999), this article discusses the importance of consider cinema as a major reverberation matrix of meanings for the construction of American identities. At the same time as forging and consolidating some representations and collective practices, the cinema also (re) signifies them, suggesting new sensitivities and other possibilities to the perception of beauty. The relativization of some hegemonic representations in the american imaginary is illustrated by a dionysian experience of the main character of the film.

O filme "*Beleza Americana*" (*American Beauty*, Sam Mendes, 1999) ganhou cinco prêmios da Academia hollywoodiana, sendo eles Melhor Filme, Melhor Diretor, Melhor Ator Principal (Kevin Spacey), Melhor Fotografia e Melhor Roteiro Original. Foi indicado ainda nas categorias de Melhor Atriz Principal (Annette Bening), Melhor Edição e Melhor Trilha Sonora. Sucesso em território norte-americano e também em outros festivais no mundo.

Embora envolto numa órbita hilariante, o longa-metragem é marcado pela melancolia e nostalgia, uma vez que é centrado na narrativa de um homem morto: Lester Burnham (Kevin Spacey). O distanciamento da vida pela morte parece levar o personagem a traduzir suas experiências menos preocupado com engodos e doses de cinismo tantas vezes

---

<sup>1</sup> Este texto é resultado de desdobramentos do trabalho "O que deve ser lembrado? Algumas considerações sobre a beleza e a subversão em *Beleza Americana*" apresentado no I Seminário Nacional Fontes Documentais e Pesquisa Histórica: Diálogos Interdisciplinares em dezembro de 2009.

<sup>2</sup> Doutorando em História/ Universidade de Brasília, onde desenvolve uma pesquisa sobre cinema em Angola. Possui artigos publicados sobre questões relativas às problemáticas entre história, imagens, memória e identidades.

<sup>3</sup> Mestre em Psicologia pela Universidade de Brasília e doutorando em História pela mesma universidade. Desenvolve pesquisas na área de Teoria da História e sobre a modernidade e seus desdobramentos, em especial acerca da sociedade midiaticizada contemporânea.

necessários para um cotidiano baseado em aparências, o que caracteriza uma base peculiar a partir da qual os eventos e as pessoas são descritas. Quarentão, desprovido de respeito e qualquer tipo de autoridade, tanto em seu ambiente familiar quanto profissional, Lester altera substancialmente a sua rotina e da sua família ao se dar conta de que precisava tomar novas atitudes, rever seu lugar no mundo e consigo mesmo.

Neste processo, são apresentados para o espectador os tradicionais estereótipos que elaboram o que seria o *american way of life* ou *estilo de vida americano*, uma série de práticas e representações que, ao longo do século XX, foram fortemente propagandeadas e tiveram no cinema hollywoodiano uma matriz de reverberação privilegiada. No entanto, ainda no caminho das estereotipias, o filme sinaliza para subversão desses valores tradicionais, ao condensar também as principais críticas feitas ao modo de vida ianque; seus maiores entraves, vazios, e contradições. A crítica a esse modelo é sintetizada por uma *experiência dionisíaca* do personagem principal.

Como um roteiro explicitamente baseado em clichês da sociedade norte-americana consegue superar o óbvio, transcender o fatalismo e caminhar rumo ao invisível?<sup>4</sup>

### Beleza hollywoodiana: aspectos de uma nação ficcionada

Embora a projeção de filmes com objetivos comerciais tivesse começado na França, no final do século XIX, foi nos Estados Unidos que o cinema se consolidou como indústria, principalmente no decorrer da primeira metade do século XX. Um novo processo de exportação de imagens reproduzíveis em escalas nunca antes vistas alterou significativamente o cotidiano de populações em várias regiões no mundo. O cinema, como prática social, se disseminou, e, por suas narrativas, alguns elementos que definiam um certo projeto de modernidade. Em pouco tempo, este engenho, juntamente com outros meios de comunicação de massa como o rádio e a imprensa, tornaram-se instrumentos imprescindíveis para o processo de transformação social num contexto em que diversos países pretendiam desconstruir a imagem de atraso; adentrando num projeto de modernidade que se pretendia global, uma vez compreendido o mundo de uma forma linear, onde os EUA simbolizariam a nova imagem da velocidade, poder e progresso, calcada nos ideais de liberdade e consumo.

O *american way of life* seria, assim, a hegemonia desse conjunto de representações, modelos e valores que forjam e consolidam uma idéia de identidade norte-americana. Ambicioso, esse *projeto de identidade nacional* não tem pretensões de consolidar-se apenas internamente: ele deve também se propagar e servir como base para todas as nações do mundo. Neste sentido, o *american way of life* é uma construção que atua simultaneamente em pelo menos duas escalas: ela precisa ser sempre reafirmada no imaginário dos próprios

---

<sup>4</sup> Na obra *Muito além do espetáculo*, Adauto Novaes (2005) discute as possibilidades de visão em um universo saturado de imagens, sugerindo novas sensibilidades para perceber o que estaria para além dessas imagens: "Se não sabemos ver, é certamente porque a visibilidade não depende do objeto apenas, nem do sujeito que vê, mas também do trabalho de reflexão: cada visível guarda uma dobra invisível que é preciso desvendar a cada instante e em cada movimento". (p. 11)

norte-americanos, ao mesmo tempo em que circula em amplitude global. Fora dos EUA, o processo de internalização do modelo de vida ianque se dá por meio de constantes negociações e ressignificações entre imaginários nacionais distintos, o que geralmente ocasiona visíveis mudanças nas práticas políticas, econômicas e cotidianas nesses outros países.

Beleza Americana, por sua vez, brinca com essa construção identitária estadunidense tradicional, surpreendendo o espectador ao propor outras visibilidades dos ianques que emanam do clichê. Que redenção possível é apresentada? Como a beleza pode se exprimir numa sociedade que evidencia o culto às aparências, a obsessão pelo sucesso, a competitividade, onde violência e autoritarismo são tão presentes? Qual o lugar do indivíduo e de suas escolhas num ambiente que parece ter condicionado e ainda condiciona gerações para um projeto que automatiza o humano em nome de uma maior produtividade e geração de riquezas?

Obras acessíveis para diferentes classes sociais, os filmes percorrem distâncias inimagináveis e a afirmação de que a visibilidade destes materiais, cada vez mais disseminados, alterou significativamente o cotidiano das pessoas é bastante recorrente. O século XX e a história do cinema são complementares, uma conta a outra. Pensar o poder de Hollywood neste processo implica em, a certa altura, evidenciar o fato de que a consolidação dos gêneros cinematográficos (western, comédia, aventura, drama, filmes históricos, etc.) e a incorporação de outros povos e nacionalidades incluídas nos roteiros dos filmes foram baseadas em processos de simplificações e desconhecimentos das outras culturas, o que implicou na concepção de uma série de equívocos que ajudou a consolidar imagens congeladas de povos que estiveram na periferia geográfica, cultural e econômica do eminente império norte-americano.

É na década de quarenta do século passado que o cinema norte-americano cresce espantosamente e tem como uma das explicações a crise européia devido à II Guerra Mundial. É nesse contexto que Hollywood exerce o domínio na produção e distribuição de filmes em salas de exibição em vários lugares do mundo, como no caso do Brasil. Desse domínio se verifica a consolidação de um *padrão de qualidade* e de uma estrutura narrativa tantas vezes simplificada, divisão superficial entre bons e maus na ilustração dos roteiros, racismo e ainda o que José Lopes (2007) chamou de “complacente exposição das frustrações”, “realce exacerbado do individualismo” e “ambigüidade ideológica”.

O objetivo aqui não é compreender a herança cinematográfica hollywoodiana por meio de maniqueísmos ou, o que é mais problemático, a partir de uma perspectiva monolítica na qual esta produção seria a responsável pelas mazelas, preconceitos e violências, dentre outros fenômenos sociais patológicos que persistem na sociedade estadunidense e no mundo. Seguimos na esteira de uma via analítica dividida com tantos outros estudiosos do cinema americano que o entendem como múltiplo, paradoxal, contraditório, mas que não perde de vista o fio condutor que o assentou (e ainda o assenta) durante muito tempo: sua relação com o mercado, a indústria e o poder hegemônico que elaboram uma espécie de transubstanciação no “olho do império”.

Este caminho é adotado pelo pesquisador Thomas Schatz (1991) em seu estudo sobre as primeiras décadas do cinema hollywoodiano, no qual destaca o complexo esquema de relações e estratégias desenvolvidas entre os diversos segmentos envolvidos na produção fílmica, incluindo os produtores, os financiadores e o sistema de estúdio como um todo. Na introdução de seu livro *O Gênio do Sistema*, Schatz provoca:

“O cinema americano é uma arte clássica”, escreveu Bazin, em 1957. “Porque, então, não admirar aquilo que ele tem de mais admirável, ou seja, não apenas o talento deste ou daquele criador, mas o gênio do sistema?”

Levou um quarto de século para que apreciássemos essa idéia, para que considerássemos a “Hollywood clássica” precisamente como um período em que várias forças sociais, industriais, tecnológicas, econômicas e estéticas compunham um delicado equilíbrio. Esse equilíbrio mostrava-se cheio de conflitos e deslocava-se de um lado para o outro, mas também era suficientemente estável para, durante décadas, manter um consistente sistema de produção e de consumo – e, com isso, um corpo de trabalho de estilo uniforme. Havia um padrão de contar história, desde o trabalho da câmera e de cortes até a estrutura da trama e a temática.

Dessa forma, uma análise histórica apta a identificar sentidos sugeridos e/ou consolidados pelo ato de exposição e recepção de uma película, ao mesmo tempo atenta às condições que orientam sua produção industrial, apresenta-se como uma alternativa teórico-metodológica das mais promissoras. Atender aos interesses comerciais dos produtores da sétima arte implicaria, quase sempre, em narrativas que pudessem ser consumidas pelo maior número de pessoas possível. O cinema, local do sonho e da mais moderna das artes, revela-se também pragmático, assume sua identidade industrial que precisa gerar lucros. Isso explicaria, em parte, a adoção de grandes temas populares, adaptação de histórias de sucesso da literatura, do universo oral, dos folhetins ou dos temas históricos.

Grandes centros urbanos que passavam por processos de modernização, no momento em que Hollywood se expande, não oferecem apenas trabalhos para as pessoas, mas também, aos poucos, começa a se desenvolver a necessidade de práticas de lazer que pudessem condizer com os novos tempos. O cinema, portanto, era o grande símbolo da modernidade: a arte do movimento; a Meca da diversão, grande espaço de sociabilidades.

Nas primeiras décadas do século XX, as salas de exibição se multiplicam nas cidades e o cinema chama tanta atenção quanto às atrações de circo e feiras, como já fez referência Marc Ferro (1976). Por isso, durante muito tempo, este engenho foi considerado por muitos intelectuais como apenas uma diversão para iletrados ou mesmo uma espécie de divertimento desprezível, ainda que repleto de imagens em consonância com o novo conceito do homem moderno. Reverberavam nas narrativas fílmicas temas como o desenvolvimento, o progresso, a emancipação feminina, prática de esportes, a moda moderna, a aventura.

A força que as imagens fílmicas exerciam na sociedade poderia ser percebida nas rápidas transformações pelas quais passaram também os outros meios de comunicação, o que explica o surgimento de inúmeras revistas especializadas em moda e comportamento que faziam relação direta com o que poderia ser acompanhado nos filmes.<sup>5</sup> A projeção

---

<sup>5</sup> Em seu estudo sobre a *Revista Arte e Artistas* em Salvador, a historiadora Rute Castro (2009: 02) assinala que “No início da década de 1920, o surgimento de publicações dedicadas à sétima arte e a existência de uma elaborada crítica cinematográfica nos dão mostras do quanto este gênero já estava

cinematográfica atrelada à idéia da magia, do sonho e deslumbramento são alguns dos argumentos que podem explicar o sucesso do cinema. Outros universos, histórias e paisagens tornavam-se acessíveis para uma quantidade cada vez maior de pessoas.

O que nos interessa aqui, no entanto, é refletir sobre a reverberação massiva de “imagens fundadoras” do cinema hollywoodiano que, em diálogo com outras mídias e numa dinâmica que envolve fatores culturais, políticos e econômicos, condizem com as representações da sociedade norte-americana criticadas no filme *Beleza Americana*. Os estudos do historiador Sean Purdy sobre as primeiras décadas do século XX ajudam a iluminar tais questões:

Conscientemente, na segunda metade da década [de 30], os diretores de rádio e filmes de Hollywood concentraram-se no “escapismo”, usando humor e “histórias leves” para distrair as pessoas das atribulações da Depressão e lembrá-las das possibilidades de prosperidade na “América livre”. Foi a época dos primeiros filmes de animação de Walt Disney, da exaltação cinematográfica à polícia e ao FBI, dos populares musicais e da honestidade da “América caipira” relatada em *Mr. Smith vai para Washington*, do diretor Frank Capra. O mundo hollywoodiano da fantasia cultivava a crença nas possibilidades de sucesso individual, na capacidade do governo em proteger cidadãos contra o crime e numa visão da América como uma sociedade sem classes (PURDY, 2007, p. 213).

Em quase cem anos de história, Hollywood ajudou significativamente a constituir o que podemos chamar de *memória cinematográfica mundial*. O cinema é, por excelência, uma produção coletiva e isso diz respeito também ao conjunto de contribuições dadas a esta arte por indivíduos do mundo inteiro. Pensar as relações entre esta indústria e seu país, no entanto, sugere problemáticas que giram em torno do que poderemos chamar de “nações cinematográficas”. Numa discussão que relaciona Hollywood com o imaginário nacional estadunidense, Robert Burgoyne (2002, p. 19) entende as produções desta indústria como uma “expressão que moldou a auto-imagem da nação de maneira onipresente e explícita”. Segundo ele,

embora Hollywood se defina puramente como uma indústria do entretenimento, em contraste com as indústrias cinematográficas de países como a França, o Canadá e a Austrália, que desempenham um papel semi-oficial de “nau capitânia cultural” de suas nações, o cinema de Hollywood, tomado como um todo, pode ser visto tanto como expressão das dimensões míticas quanto das dimensões prosaicas da nação (*idem*).

Em diálogo com outros autores, Burgoyne concorda que a nação é uma construção imaginária que depende, para sua manutenção, de “um aparato de ficções culturais” que, no caso dos EUA, é centrado no cinema de Hollywood. Na medida mesmo que uma nação pode ser entendida como uma construção imaginária, as narrativas passam a ocupar um papel central. São elas que estabilizam alguns modos de vida ou, como no caso de *Beleza Americana*, os subvertem.

Para subverter o *american way of life* como modelo de nação hegemônico, *Beleza Americana* recorreu à escala micro, centrando-se em uma história individual. As ressignificações operadas por Lester Burnham no seu cotidiano ilustram o caráter flexível e transitório das identidades sociais, rememoram à subjetividade a sua capacidade de deslocar-se entre diferentes posições-de-sujeito e, no limite, reduzem a eficácia persuasiva

das representações hegemônicas de captar a subjetividade sob a idéia de que são as únicas válidas.

Lester Burnham pontua a narrativa do que havia sido a sua vida com doses de ironia e um chamado, uma incitação, um convite para a possibilidade de *renovação* das representações e das práticas que tantas vezes moldam o cotidiano como algo árido e presumível, alojado em algum tipo de esquema racionalmente concebido, ao custo do apagamento das emoções e da vitalidade. Tais renovações, de resultados bastante diversos e incertos, comumente tomam lugar a partir da experiência pelo sujeito do aspecto dionisiaco da personalidade.

### O imaginário dionisiaco

O processo de morte e renascimento é um traço marcante na genealogia do deus Dionísio e, até por isso, em boa medida define seu atributo e a qualidade da sua experiência. Nada mais adequado, portanto, que associá-lo à subversão, ao abandono de uma velha estrutura para que o novo possa se fazer sentir. Esse processo de renovação está na base da experiência do protagonista de *Beleza Americana*.

O primeiro Dionísio, Zagreu, é filho do encontro entre realidades opostas e complementares: Zeus, deus da luz, e Perséfone, representante das escuras forças invisíveis do reino dos mortos. Hera, a esposa de Zeus, possuída pelo ciúme dessa relação extraconjugal, enviou os Titãs para matarem Dionísio. Ele foi morto, despedaçado, cozido e comido, restando apenas o coração preservado. Atená ou Deméter o encontram e o entregam a Zeus que, furioso com o ocorrido, fulmina os Titãs, e das cinzas deles, surgiram os seres humanos – portadores, em sua essência, da mistura da agressividade e força titânica com a natureza do divino dionisiaco.

Dionísio terá então o seu segundo nascimento. Zeus prepara uma poção com o coração do pequeno Zagreu e a entrega à princesa tebana Sêmele, por quem está apaixonado, tornando-a grávida do segundo Dionísio. Mas Sêmele é enganada por Hera e termina fulminada pelo próprio Zeus, ao pedir-lhe que se mostrasse em toda a sua força divina. Resta, no entanto, uma bolsa pulsátil, onde o embrião se formava. Zeus a recolhe e a enxerta em sua própria coxa. Passado o tempo de maturação, Dionísio nasceu da coxa de Zeus.<sup>6</sup>

Morte e renascimento estão intimamente ligados ao deus e a quem se submete à experiência dos aspectos da personalidade que por ele podem ser simbolizados. Em sua ênfase no aqui e agora, no fazer o máximo do momento presente, na liberação pelo êxtase, na manifestação das energias vitais e dos instintos, Dionísio promove no interior do sujeito a quebra de um mundo organizado racionalmente, planejado em acordo com causas e conseqüências. O ego, que se julga senhor da personalidade, se vê atravessado por uma

---

<sup>6</sup> Para esta genealogia de Dionísio, apenas com a alteração do número de nascimentos – a autora considera a passagem de Sêmele para a coxa de Zeus o segundo nascimento, e da coxa de Zeus para o mundo o terceiro –, conferir Ana Célia Rodrigues de Souza, *Dioniso*, in Maria Zélia de Alvarenga, *Mitologia Simbólica, Estruturas da Psique e Regências Míticas*: São Paulo, Casa dos Psicólogos, 2007.

força que o supera: "Dionísio ensina aos homens a não dar importância às leis humanas para reencontrar as leis divinas" (SOUZA, 2007, p. 286). Relativizar as leis humanas em ordem de alinhar-se aos anseios mais profundos implica, via de regra, em uma mudança (temporária ou permanente) da matriz hegemônica no interior da subjetividade, moldando a consolidação de um novo centro na personalidade. Implica, enfim, em uma morte e um novo nascimento.

Paradoxal como nenhum outro, Dionísio, acertadamente identificado com a desconstrução de modelos áridos pelo fluir da energia vital, foi um deus de um único amor, Ariadne.<sup>7</sup> Essa imagem singela, colocada ao lado dos seus frenesim, cria uma composição desafiadora para uma compreensão linear da experiência humana. Kerényi destaca que "... a vida religiosa das mulheres devotas a Dionísio era, e permaneceu compatível com a vida conjugal, a par de complementá-la." (KERÉNYI *apud* SOUZA, 2007, p.285).

Amplificando o simbolismo de Dionísio, dando espaço para que sua imagética reverbere as mais nítidas fronteiras do seu campo de ação, vale a pena deter-se em um dos seus reconhecidos atributos: o riso. Suas procissões são palco para profundas alegrias e diversão coletiva, onde abundam bebidas, danças e máscaras. Em estudo historiográfico sobre o estatuto do riso, José Rivair Macedo menciona que Vladimir Propp, em suas pesquisas de etnografia histórico-cultural, constatou diversos momentos nos quais ao riso era atribuído um caráter vital: "...nas culturas primitivas, antigas e/ou tradicionais, ao riso foi atribuída a capacidade não apenas de elevar as 'forças vitais', mas de despertá-las, sendo-lhe atribuído a função de suscitar a vida, tanto no que se refere aos seres humanos quanto à natureza vegetal." (MACEDO, 1997, p.89).

Esta *ligação orgânica entre riso e vida* era devidamente direcionada nos ritos. Entre os caçadores, era permitido quase rebentar de rir ao matar ou enterrar homens e/ou animais, riso este que, na leitura de Propp, tinha como função permitir que os mortos renascessem para uma nova vida. No mesmo sentido, em determinados rituais de iniciação dos jovens era proibido rir. Nesses rituais, que correspondiam no plano simbólico à entrada e saída do reino dos mortos, o riso era vetado, pois denunciaria algo próprio dos vivos. (*Ibidem*, p.89-90). Esta relação do riso com a própria energia vital aproxima-se bastante da sensação experimentada pelo corpo e pela psique quando Dionísio faz-se presente.

O riso, em sua vitalidade, é também um instrumento de crítica ao estabelecido. Nos diz Rachel Soihet que "o recurso ao riso como instrumento de crítica revela uma prática muito antiga, que remontaria a um período da história da humanidade anterior à própria formação do Estado, quando os aspectos sérios e cômicos tinham pesos idênticos." (SOIHET, 1998, p.12).

Ao referir-se ao risível no Renascimento, Soihet afirma que o riso era uma perspectiva necessária para uma compreensão do real em toda a sua amplitude:

Durante o Renascimento, o riso constituiu-se numa das formas capitais pelas quais se expressava uma visão crítica da verdade sobre o mundo e sua totalidade, sobre a história, sobre o homem. *Decorria do riso um ponto de vista particular e universal sobre o mundo*, percebido de modo diverso – embora não menos importante – do "sério", *sendo inclusive*

---

<sup>7</sup> "Provavelmente ele [Dionísio] é o único deus que manteve uma relação monogâmica." (LÓPEZ-PEDRAZA, 2002, p.56).



*alguns de seus aspectos mais significativos só considerados acessíveis através do riso. (Ibidem, p.13, grifos nossos).*

Essas considerações nos permitem perceber que a unilateralidade da escolha cultural ou individual por manter Dionísio no subterrâneo, sem acesso concedido às práticas da vida, é um projeto que nos priva da experiência subjetiva do real em sua maior amplitude, além de nos furtar um tanto de uma visão crítica dos acontecimentos.

Nesse sentido, do poder de criticar e subverter um modelo estabelecido, outro aspecto que se insinua da imagética dionisíaca é o uso da ironia. Graça Ramos afirma que “ao contrário do método socrático, que podemos classificar como sendo apolíneo, (...) a ironia em si mesma é dionisíaca por colocar a linguagem em constante ebulição”. (RAMOS, 1997, p.31). Ramos sinaliza para o caos que a ironia provoca, um caos bem conhecido de Dionísio: “Desafiadora, a ironia pressupõe que os interlocutores sejam capazes de restabelecer os parâmetros de coerência desestabilizados pelo caos provocado pelo uso do sentido invertido.” (Ibidem, p.41). Caminhando na tensão entre o exposto e o subentendido, a ironia provoca um choque na maneira linear de apreender o mundo, facultando novas perspectivas:

Livre por compreender o absurdo da existência, o irônico passa a poetizar a realidade, recriando-a, e termina por colocar-se em contraposição à norma vigente, revisitando as formas de compreensão do mundo. A mudança de percepção geralmente provoca choque com o processo linear de apreensão da realidade exercido na sociedade. (Ibidem, p.49).

Morte e renascimento, frenesi e amor, o riso que é vida e crítica, a ironia que diz ao inverter o que foi dito, ao inverter o que está dado... esses são alguns contornos da órbita de Dionísio. Ao lado de seu irmão Apolo, Dionísio é herdeiro da realeza de seu pai, o deus dos deuses, o centro fundador e orientador. Dionísio, o mais humano entre as criaturas divinas. Em Beleza Americana, somos apresentados a uma maneira como essa energia capta a vida de um indivíduo e a transforma de uma vez para sempre.

### **A beleza e o sublime na subversão dionisíaca**

O preâmbulo de Beleza America causa alguma surpresa e muito provavelmente um certo desconforto, pelo menos àqueles que compartilham de certos códigos culturais já consolidados no repertório de diferentes civilizações pela tradição. Trata-se de um curto diálogo inicial, entre Jane (Thora Birch), a filha de Lester, e Rick (Wes Bentley), seu namorado e vizinho, no qual cogitam a possibilidade de matarem Lester. Realçado em seu conteúdo pela ausência de trilha sonora, o diálogo é um recorte de uma sequência posterior do filme. Esta cena de abertura, que inicia a relação projeção/identificação<sup>8</sup> entre espectador e película, também dá início à nossa aproximação com a beleza prometida pelo título. Mas o que seria a Beleza Americana?

---

<sup>8</sup> Edgar Morin aponta o mecanismo psicológico da projeção/ identificação como a base para experiência subjetiva do cinema. Cf. Edgar Morin, **O cinema e o Homem imaginário**. Lisboa: Moraes editores, 1970, cap. IV.



Seja qual for, ela já começa paradoxal. A aproximação com a beleza e com o sublime se dá pela sombra, pelas pulsões do *id*, aquela região esquecida ou que se tenta esquecer onde as luzes dos preceitos morais culturalmente compartilhados normalmente não conseguem alcançar. Somos, tão logo na primeira cena do filme, lançados no espaço do reprimido, da interdição, daquilo que não deve ser dito. Jane, a jovem adolescente, é explícita em seu desejo: revela querer a morte do pai, e anuncia esse desejo em frente à câmera do namorado, o aparato tecnológico que, na sociedade midiaticizada, a tudo registra. Foi enunciado o que moralmente não se deve nem mesmo pensar, e é assim que se dá início a busca da beleza por um mergulho no obscuro do inconsciente.

Atentos às diferenças de recepção, nos parece que este preâmbulo leva, na maioria das vezes, a um desconforto imediato do espectador não habituado a paradoxos ou por demais identificado com os valores coletivos tradicionais. Ele se sente incomodado pela aparente distância entre o tema deste primeiro diálogo e a expectativa sugerida pelo filme (a “Beleza Americana”), além, é claro, pelas dificuldades inerentes ao próprio processo de encarar os aspectos irracionais da personalidade. Uma dúvida permanece ao longo do filme de maneira subliminar, situada, portanto, pouco abaixo da consciência, enquanto esta segue atenta ao desenrolar da narrativa projetada. O desejo de parricídio revelado mantém-se em suspenso, enquanto acompanhamos as memórias da vida de um homem que já está morto. Terá sido a morte desse homem causada pela própria filha?



Jane, no diálogo inicial, quando revela desejar a morte do pai.  
Fonte: Beleza Americana (American Beauty, Sam Mendes, USA)

Depois do diálogo inicial e a quebra do tabu, tem início a sequência introdutória do filme, marcada pela continuidade de uma mesma melodia – à qual paulatinamente aglutinam-se novas sonoridades instrumentais – e também pelo fio que tece as primeiras impressões do narrador já morto. Esta sequência inicial, de pouco mais de três minutos, merece uma análise mais detida, pois nos introduz ao cotidiano de Lester, à sua família, ao sentimento de insuficiência que o acomete e à possibilidade de redenção que irá buscar.

Assim, a partir de uma execução primorosa da tradicional tomada aérea em que a câmera vai adentrando uma cidade, Lester – o narrador – revela ser aquela a sua vizinhança, a sua rua, a sua vida. Esses elementos são significativos. Nesse instante inicial,

eles parecem não apenas compor sua identidade, mas defini-la. A rua onde mora, a vizinhança, a preocupação em atender às expectativas do outro, a necessidade de pertencer à coletividade reproduzindo valores e atitudes que tantas vezes vão de encontro aos nossos mais íntimos anseios... Esse processo de internalização dos valores coletivos em detrimento de alguns impulsos básicos não se dá de forma pacífica na economia psíquica do sujeito, de tal modo que Sigmund Freud identificou em sua obra clássica de 1930 uma influência patológica da cultura sobre o indivíduo. A necessária repressão da sexualidade e da agressividade para a coesão coletiva deixava também como lastro um certo mal-estar na cultura (FREUD [1930], 1977). A questão do apagamento da individualidade dissolvida em uma série de condutas massificadas, reafirmada pela valoração dos procedimentos estatísticos como forma mais eficaz de conhecimento científico, também ocupou outro psicanalista, Carl Jung, em 1956:

Sob a influência dos pressupostos científicos, tanto a psique como o homem individual, e na verdade qualquer acontecimento singular, sofrem um nivelamento e um processo de deformação que distorce a imagem da realidade e a transforma em média ideal. Portanto, não podemos subestimar o efeito psicológico da imagem estatística do mundo: ela reprime o fator individual em favor de unidades anônimas que se acumulam em formações de massa. (JUNG, 1999, p.6)

O indivíduo, massificado, é cada vez menos autor da sua própria trajetória. Sua individualidade, sua marca única e original, é reduzida em importância até que o sujeito se torne mais um número de um grande sistema que, aparentemente, caminha por si mesmo. Ainda segundo Jung,

Nessas circunstâncias, se compreende que o juízo individual seja cada vez mais inseguro de si mesmo e que a responsabilidade seja coletivizada ao máximo: o indivíduo renuncia a julgar, confiando o julgamento a uma corporação [o Estado]. Com isso, o indivíduo se torna, cada vez mais, uma função da sociedade que, por sua vez, reivindica para si a função de único portador da vida real... (*ibidem*, p.8)

Para se tornar mais um número em detrimento da individualidade, é preciso afastar-se do corpo e das emoções. É contra esse estado de coisas que Lester Burnham irá se colocar. Em sua experiência particular, Lester estava enfrentando uma dissociação típica que está presente no próprio modelo da cultura ocidental hegemônico, centrado nas luzes da racionalidade e da produtividade e que não reconhece ainda o obscuro da personalidade humana, aquilo ao qual não se pode controlar senão muito parcialmente. Os anseios do corpo e das emoções, nos lembra o psicanalista Rafael López-Pedraza, caracterizam aspectos da psique que, na tradicional mitologia grega, foram representados pelo deus Dionísio (LOPEZ-PEDRAZA, 2002). Romper com a racionalidade pragmática da cultura hegemônica introjetada e permitir-se mais uma vez estar em contato com os desejos e as emoções é um processo adequadamente caracterizado por uma subversão dionisiaca.

Depois de um rápido relance sobre o lugar social onde a narrativa se realiza, somos levados para a intimidade do protagonista. Na tomada seguinte a câmera mantém-se acima, mas agora dentro de um quarto, e então vemos Lester sendo acordado pelo despertador. Ele permanece extremamente sonolento e pesado, imóvel na cama. Nesse momento, o narrador revela que não sabia da proximidade da sua morte, mas que, de certa maneira, já se sentia morto. Lester calça seu sapatinho para andar em casa e vai para o banheiro, quando,

debaixo de uma forte ducha quente, ele revela ter o momento de maior emoção do seu dia, o prazer da sua masturbação matinal. Dali em diante, nos diz o narrador, seu dia torna-se cada vez pior.



Lester Burnham, ao acordar, pouco antes do momento de maior emoção do seu dia.  
Fonte: Beleza Americana (American Beauty, Sam Mendes, USA)

Lester nos apresenta em seguida sua esposa, Carolyn, cuidando do jardim de rosas e trocando saudações com o vizinho. Para o narrador, tudo aquilo remete apenas ao vazio e à superficialidade. O máximo que Carolyn consegue aproximar-se do fluxo das paixões e da intensidade da vida – atributos da rosa vermelha e também de Dionísio (TRESIDER, 1998, p.172) – é o contato que ela estabelece com as rosas do seu programado jardim. No lugar do tradicional simbolismo do jardim como paraíso terrestre, dos estados espirituais que correspondem às vivências paradisíacas (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1989, p.512), aqui o jardim representa uma aproximação distante, civilizada, que apenas resvala na epifania possível das rosas vermelhas. “Ela não costumava ser assim”, continua o narrador, “ela era feliz. Nós éramos felizes.”



Carolyn e a rosa do jardim.  
Fonte: Beleza Americana (American Beauty, Sam Mendes, USA)

Lester nos apresenta depois sua filha, Jane, a mesma do preâmbulo. Filha única, típica adolescente, brava, insegura, confusa... Ele gostaria de dizer a ela que tudo isso vai passar, mas não se sente confortável em mentir para sua menina. Segundo ele, tanto Carolyn como Jane o consideram um perdedor, e elas estão certas. É nesse momento que o narrador refere-se mais diretamente a sua miséria existencial, sinalizando, porém, a possibilidade de redenção. Enquanto vemos Lester encostado no banco de trás do carro, sonolento, sem brilho, Lester o narrador revela que algo foi perdido. Ele não sabe exatamente o que, mas lembra-se que não se sentiu sempre assim, como que sedado. A câmera deixa o personagem sonolento e ganha o céu. O narrador dialoga com o espectador: "Você quer saber? Nunca é tarde demais para recuperar o que foi perdido". O processo pelo qual Lester recuperou a centelha de vida perdida é o argumento que conduz a narrativa fílmica de *Beleza Americana*.

Após esta abertura inicial que introduz a temática central do filme, seguem-se três seqüências importantes, pois remetem a três elementos fundamentais que serão ressignificados pela subversão dionisiaca do protagonista: o trabalho, a família e o poder da vontade. Esses três temas estão muito presentes no imaginário coletivo norte-americano, circulando em algumas representações tradicionais que já contam com certa estabilidade, e por isso, com forte apelo persuasivo na definição das identidades individuais.

Lester trabalhava para uma revista há quatorze anos, até que pela necessidade de corte de gastos para reinvestir recursos e gerar mais lucros para empresa, alguns funcionários terão que ser demitidos. Os interesses corporativos, afinal, devem sempre vir em primeiro lugar. A automação do trabalho, o sentido esvaziado da subjetividade na execução das tarefas, o teor dispensável da singularidade do indivíduo insinuam-se por entre os planos. Tanta artificialidade aproxima Lester da ironia, como quando conduz uma negociação com um cliente que nunca está disponível ou, mais incisivamente, quando responde de maneira extremamente audaciosa ao novo encarregado pela chefia de mapear a produção dos funcionários. A automação e a artificialidade, ao mesmo tempo em que sedam o sujeito, também podem causar a reação contrária. A ironia já inicia um realinhamento da subjetividade, pois como vimos, a ironia liberta ao compreender o absurdo da existência, ela recria a realidade e relativiza a norma vigente. Lester está, nesse momento, a ponto de cruzar a fronteira para o território dionisiaco.

Quando Lester tenta explicar à sua esposa Carolyn o ocorrido, verbalizando o seu desconforto com a situação no trabalho, não encontrou por parte dela nenhum tipo de escuta compreensiva. Recebeu apenas uma resposta pragmática, que naturaliza tais práticas empresariais como normais e necessárias, ressaltando que qualquer incômodo do marido são sinais de uma reação melodramática. As coisas de fato não caminhavam bem na casa dos Burnham. O silêncio que ensurdece no jantar da família; pai, mãe e filha que não dividem e não compartilham das mazelas e das alegrias do cotidiano... Lester está distante da filha, a quem acaba sem intenção culpando por esse afastamento, o que aumenta ainda mais a distância entre os dois. Com Carolyn, por outro lado, já começa a valer-se da ironia em doses contidas, no lugar de apenas se resignar e silenciar. Nesse momento da narrativa, Lester está um tanto curvando em sua postura física, ombros encolhidos, como se

carregasse um enorme peso: o peso de uma ausência, de um vazio, de uma vitalidade que parece ter se esvaído. Ao fim dessa sequência, uma imagem realmente lírica: a câmera acompanha uma toalha de louça jogada casualmente ao lado de uma foto da família, na qual Lester, Carolyn e Jane brilham e são como um. Essa imagem ganhará ainda mais beleza e importância pelo desfecho da narrativa.

O terceiro elemento a ser desconstruído é o poder da vontade, como se esta fosse por si só capaz de determinar os rumos dos acontecimentos. Diz o provérbio, tão forte na mentalidade estadunidense: *"where there's a will, there's a way"*, onde existe uma vontade, existe um caminho ou, na tradução mais recorrente, "querer é poder". O pensamento positivo, a mentalização do que se quer conquistar passaram a ser a conduta psicológica para as pessoas obterem sucesso na vida, um sucesso, quase sempre, como o que aparece nas novelas ou nos comerciais da TV, ou nos filmes do cinema de domingo no shopping center, discutidos depois animadamente no McDonalds. Nas sociedades modernas a-religiosas, a força da vontade e o pensamento positivo tornaram-se mantras profanos entoados repetidamente, especialmente nas últimas duas décadas, período no qual os livros de auto-ajuda firmaram-se como fenômenos no mercado editorial.

Carolyn parece definir em grande medida sua subjetividade por esse modelo de identidade amplamente massificado. Corretora de imóveis, ela quer vender uma residência que não apresenta grandes atrativos para os prováveis compradores. Isso, no entanto, não a intimida: "Eu vou vender essa casa hoje", começa ela a repetir para si mesma enquanto dá uma arrumação na casa. Ao fim do dia, depois de várias visitas frustradas, Carolyn vê despedaçar seu belo mundo imaginado e é tomada por uma reação emocional, caindo em prantos... mas a única ação genuína do seu dia não vai durar muito tempo. Logo sua racionalidade irá tratar de reconstruir uma auto-imagem vitoriosa: "Pare! Sua fraca, infantil! Cale-se! Cale-se! Cale-se!" enquanto esbofeteia sua própria face.

É mais uma vez o psiquiatra suíço Carl Jung que sinaliza a frágil estrutura de uma identidade com base exclusiva na racionalidade, que se julga capaz de controlar os acontecimentos do mundo interior e exterior. A consciência egóica é uma aquisição tardia da psique, e, de forma irrefletida, acredita que pode criar o mundo à sua vontade, independente dos processos inconscientes que a amparam:

Se o inconsciente dependesse da consciência psicológica, seria possível, por meio da introspecção e da vontade, dominar o inconsciente, e a psique poderia ser totalmente transformada em algo premeditado. Só idealistas alienados do mundo, racionalistas e outros fanáticos podem entregar-se a esse tipo de sonhos. A psique não é um fenômeno da vontade, mas *natureza* que se deixa modificar com arte, ciência e paciência em alguns pontos, mas não se deixa transformar num artifício sem profundo dano ao ser humano. O homem pode transformar-se num animal doente, mas não em um ser ideal imaginado. (Jung, 2000, p.168)

Esses três elementos – o trabalho, a família e o poder da vontade –, tão fundamentais para a identidade norte-americana, vão sofrer ressignificações importantes durante a narrativa fílmica de *Beleza America*. Lester os reconfigura no seu cotidiano, sugerindo o caráter instável das representações tradicionais fartamente sugeridas sobre esses três temas. As representações são construções instáveis, transitórias, que dependem do investimento do sujeito para se tornarem matrizes das práticas sociais. Uma vez que o

sujeito não investe em uma representação hegemônica, abre-se oportunidade para novas representações ocuparem espaço e tornarem-se efetivas como identidade.

Ao final, Lester pede demissão do seu emprego e retorna para o que fazia quando era um adolescente, trabalhando na cozinha de uma lanchonete, sem grandes responsabilidades. Se coletivamente se propaga que o trabalho (e a sua remuneração) é o que define o homem e o valor de uma personalidade, essa máxima foi desprezada pelo nosso protagonista morto. O trabalho, especialmente o trabalho impessoal e automático típico do projeto da modernidade, passa a ser apenas um detalhe em uma vida com vários outros matizes.

A razão e seu mundo organizado pela vontade perdem eficácia como projeto de identidade central, pois a personalidade como um todo não pode alojar-se em uma perspectiva divorciada do corpo, das emoções, e ainda da imaginação simbólica, esta entendida como representações espontâneas da psique sobre aspectos do real de outra maneira inacessíveis. A força da vontade e do pensamento positivo como principais determinantes para um destino individual só pode reverberar entre aqueles que não mais recordam a ancestralidade milenar da psique, e nessa trajetória, a aquisição apenas muito recente da linguagem e da razão discursiva. Talvez seja mesmo esse caráter tão frágil da razão recém-adquirida que a conduza por enantiodromia para o seu oposto, clamando tão obstinadamente por um domínio que ela nunca terá.

Tomado pelas forças dionisíacas da personalidade, Lester não pode mais ater-se ao seu cotidiano previsível. O momento em que ele cruza definitivamente as fronteiras e adentra o reino de Dionísio tem início na apresentação de dança de sua filha, quando, involuntariamente, se vê frente a uma situação que iria mudar os rumos do seu destino. Dentre as várias dançarinas, Lester fixa o olhar em Ângela, amiga de Jane, e algo inesperado acontece. Em uma espécie de transe, reencontra seus instintos e sua vitalidade esquecida. Ao chegar em casa, deitado na mesma cama em que acordava todos os dias pesado e sem ânimo, Lester está em êxtase: “É uma sensação estranha. Parece que estive em coma durante 20 anos, e só agora estou acordando”. Rosas vermelhas, inúmeras, caem do teto, enquanto Ângela, nua, no centro, o chama em desejo. A vitalidade e as paixões simbolizadas pela rosa vermelha alcançam o máximo de uma experiência estética possível. Temos aqui, muito provavelmente, uma das mais precisas imagens já produzidas acerca de uma experiência dionisíaca, além de uma das mais belas imagens já elaboradas pela sétima arte.





O extase dionisiaco

Fonte: Beleza Americana (American Beauty, Sam Mendes, USA)

O encontro com Dionísio, se levou Lester a abandonar algumas velhas condutas, o reconduziu também de maneira renovada e consciente para algumas das antigas representações. Lester apaixonou-se por Ângela, e foi essa paixão que o fez atravessar a fronteira que ele já avistava. Beber das águas de Dionísio, ou melhor, do seu vinho, o realinhou com seus instintos, com seu corpo e com suas emoções. O corpo de Lester passa por uma transformação durante a narrativa, e isso não é por acaso. Mas a experiência dionisiaca, que ressignificou a sua relação com o trabalho e com qualquer modelo de vida que o afastasse em demasia dos seus instintos em nome de nobres ideais, também reconduziu Lester para os laços familiares. Seu amor por Carolyn e Jane foi renovado. Antes do final trágico que o aguardava, a passagem pelo reino de Dionísio havia se completado, com o retorno de um sujeito renascido, agora hábil para relativizar as identidades culturalmente oferecidas e optar conscientemente por quais delas deseja se manifestar. O que era antes introjetado e, portanto, não reconhecido, passa agora a ser nomeado. É verdade que a experiência dionisiaca, com seu esquecimento das leis humanas em favor das leis divinas, é sempre uma empreitada com uma boa parcela de riscos. Mas o final trágico de Lester, ainda que tenha conexões com a subversão dionisiaca vivida, não é um resultado direto dela. A tragédia do nosso narrador morto foi ter passado pelo processo de morte e renascimento tão próximo de uma identidade masculina petrificada, intolerante, autoritária, para quem o questionamento dos valores massificados é uma afronta insuportável, pois sugere que seus valores sagrados são, finalmente, flexíveis. Nesse modelo de masculinidade petrificado, o feminino está profundamente doente, inativo. E o filho Rick, seu herdeiro, no lugar de perpetuar, luta para não dar continuidade a esse legado.

Na sequência introdutória do filme, enquanto víamos Lester como que sedado, o narrador dizia que algo havia sido perdido. A câmera deixava o personagem sonolento e ganhava o céu, momento em que o narrador dialogava com o espectador: “Você quer saber? Nunca é tarde demais para recuperar o que foi perdido”. Recuperar o que foi perdido, em Beleza Americana, é entrar em contato com a própria individualidade, com o que se sente, com o que se deseja, com o próprio corpo. É, enfim, permitir o retorno de Dionísio após o



exílio, e pelo processo de morte e renascimento, reconhecer o que realmente é o mais valioso na nossa "...estúpida e pequena vida".

### Considerações Finais

Pobre das flores nos canteiros dos jardins regulares.  
Parecem ter medo da polícia...  
Mas tão boas que florescem do mesmo modo  
E têm o mesmo sorriso antigo  
Que tiveram para o primeiro olhar do primeiro homem  
Que as viu aparecidas e lhes tocou levemente  
Para ver se elas falavam...  
Alberto Caeiro, *O Guardador de Rebanhos*

Beleza americana apresenta o *pacote* do que seria o norte-americano, mas para pensá-lo internamente. As cenas externas compostas por ruas largas e bem desenhadas, bairros arborizados, casas amplas, com jardins, flores, rosas; rebeldia adolescente, fetiche com o objeto-carro, *fast-food* como opção de trabalho e prática alimentar, uso da maconha, corrupções, adolescência problemática; virgindade, tabus sexuais, autoritarismos, cuidados com o corpo, armas, líderes de torcida e popularidade no *High School*. Vemos o desenrolar de um indivíduo obcecado por fortunas, propriedades, concorrências, cuidados e manutenção de seus bens, com a ordem e o sucesso, como a esposa de Lester. O filme ainda faz referência a uma autoridade falida e sem sentido, figurada no seu vizinho, o coronel Frank Fitts (Chris Cooper); autoridade ligada a títulos, ao exército, ao seu passado, a sua relação com o poder que emperra qualquer possibilidade de humanidade em seu trato com as pessoas. Velho *ser* que tornou trágica, na narrativa fílmica, a exuberância de uma profunda transformação dionisíaca bem sucedida.

Este filme não sai do universo de onde foi construído, os Estados Unidos da América. Não é fugindo dele, numa busca por uma temática que transcendesse valores ianques já falidos que se encontraria uma redenção. Pelo contrário, a ternura, a singeleza, a fotografia impecável, o perfume das rosas transitam em todo filme e em diferentes contextos e situações. É por meio da técnica e da capacidade de transformar seqüências filmadas em montagens e edições belíssimas que a beleza americana se sobressai.

Entretanto, não se trata apenas do padrão narrativo clássico de fazer cinema, pois este filme, por meio do personagem Rick, um jovem observador que não larga a câmera de sua mão em busca da captação da beleza espontânea do mundo, coloca em discussão o poder das imagens em movimento para suscitar diferentes emoções, evocar memórias e inaugurar manifestações do belo.



"O vídeo não substitui bem, mas me ajuda a lembrar. Eu preciso lembrar"  
Fonte: Beleza Americana (American Beauty, Sam Mendes, USA)

Para além do bem e do mal, não mais necessariamente entre versões polarizadas, Beleza Americana não cai no essencialismo em que a história poderia levar, tendo como consequência, uma perspectiva reducionista do quadro complexo que é pensar qualquer nação. A primeira cena do filme que discutimos anteriormente, sobre as palavras da adolescente que quer ver o pai morto, ainda que cause desconforto, também conforma alguns estereótipos ligados aos norte-americanos. Neste caso, a violência, a delinquência juvenil, a perda/ crise de valores... Tais questões são temas recorrentes nas narrativas sobre os estadunidenses e estão presentes na literatura, nas músicas e, com muito mais força, no próprio cinema deles.

A influência que a indústria cultural exerce no jogo das representações das nações é inquestionável. Não é por acaso que o pesquisador Tunico Amâncio (2000) concluiu em seu trabalho *O Brasil dos Gringos: imagens do cinema* que o nosso país, nas representações em filmes estrangeiros, não passa de um personagem; lugar sem lei, paraíso do exótico, da potencialidade sexual; espaço do calor onde as cores fortes envolvem os personagens em magia, fascínio e sensualidade. Um conjunto de elementos que são reduzidos a determinadas imagens que facilitam a identificação por parte do espectador. Nota-se, entretanto, que tais imagens são construídas numa dinâmica que envolve fatores externos e internos.

O cinema é provavelmente o terreno onde este jogo de identidades se desenvolve de forma mais incisiva, uma vez que as narrativas são expostas com muito maior poder de sedução e visibilidade. Nesta perspectiva, nunca uma sociedade expôs-se tanto, desnudando para o mundo seus principais problemas históricos, políticos, econômicos e culturais.

A sociedade dos EUA exibe-se em cinemas da China, do Brasil e da Polônia. Jantamos com dramas familiares do Colorado ou com plantões médicos em Los Angeles. Damos audiência para detetives de Nova York. Desconhecemos as taras secretas dos cidadãos de Kiev, na Ucrânia, ou de Lagos, na Nigéria; mas já vimos muitos filmes e programas de televisão sobre estupradores e assassinos em série dos Estados Unidos. Sendo sede imperial, eles concentram o mundo e todo o seu corolário de boas ou péssimas ações. (KARNAL, ... [et al.], 2007:279-0)

Ou ainda, como sugere Chomsky, ao analisar o esquema de produção de imagens e do perfil da comunicação norte-americana,

Esses setores do sistema doutrinário servem para distrair a grande massa e reforçar os valores sociais básicos: a passividade, a submissão às autoridades, as predominantes virtudes da avareza e da ganância pessoal, a falta de consideração com os outros, o medo de inimigos reais e imaginários, etc. a finalidade é manter a já confusa horda mais confusa ainda. Não é necessário dizer para eles se aterem ao que está acontecendo no mundo. Na verdade, isso é até indesejável, pois se eles observarem demais a realidade, podem se decidir a transformá-la (CHOMSKY, 1999, p. 123).

É por serem bons observadores que Lester e Rick tornam-se, na narrativa, o olhar contra-narrativo. Lançado nos últimos suspiros do século XX e, definitivamente monumento da memória cinematográfica, *Beleza Americana* tece uma profunda crítica aos norte-americanos, além de trazer à tona uma questão essencial: o inegável papel que os EUA têm no processo de desenvolvimento da linguagem do cinema, situando a câmera no lugar do precioso poder de representação e captação do belo que, por outro lado, está também para além da sua relação com a indústria ou, porque não (podemos sugerir), das nacionalidades.

### Referências Bibliográficas

BURGOYNE, Robert. *A nação do filme*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002.

CASTRO, Rute. *Que venha a modernidade! Salvador da Bahia entre Écrans, Redes e Picaretas: Uma análise de Artes & Artistas*. Dissertação defendida em 02/2009 no Programa de Pós-Graduação em Cultura, Memória e Desenvolvimento Regional – Universidade do Estado da Bahia.

CHEVALIER Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olimpio Editora, 1989.

CHOMSKY, Noam. *O que o Tio Sam realmente quer*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1999.

FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade?. In: LE GOFF, J., NORA, P. (Dir.). *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1976.

FREUD, Sigmund (1930). *O mal-estar na civilização*. Edição standart brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud (ESB), vol. XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

JUNG, Carl Gustav. *Presente e Futuro*. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.

\_\_\_\_\_. "A consciência na visão psicológica" In: *Civilização em transição*. Petrópolis: Vozes, 2000.

KARNAL, Leandro... et. al. *História dos Estados Unidos*. São Paulo, Contexto: 2007.

LOPES, J. S. M. Concepções e métodos do cinema hollywoodiano. Disponível em: <<http://www.apagina.pt/?aba=7&cat=164&doc=12122&mid=2>> Acessado em 18/01/2010.

LOPEZ-PEDRAZA, Rafael. *Dioniso no Exílio: sobre a repressão da emoção e do corpo*. São Paulo: Paulus, 2002.

MACEDO, José Rivair. *Riso ritual, cultos pagãos e moral cristã na alta Idade Média*. Boletim CPA, Campinas, n.4, jul./dez. 1997.

MORIN, Edgar. *O cinema ou o Homem imaginário*. Lisboa: Moraes editores, 1970.

NOVAES, Adauto (org.) *Muito além do espetáculo*. São Paulo: Editora Senac, 2005.

PESSOA, Fernando. *Poemas de Alberto Caeiro: obra poética II*. Porto Alegre, RS: L&PM Pocket, 2008.

PURDY, Sean. O século americano. In: KARNAL, Leandro... et. al. *História dos Estados Unidos*. São Paulo, Contexto: 2007, p. 173 – 274.

RAMOS, Graça. *Ironia à brasileira*. São Paulo: Paulicéia, 1997.

SCHATZ, Thomas. *O gênio do sistema: a era dos estúdios em Hollywood*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

SOIHET, Rachel. *A subversão pelo Riso*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1998.

SOUZA, Ana Célia Rodrigues. "Dioníso". In Maria Zélia de Alvarenga, *Mitologia Simbólica, Estruturas da Psique e Regências Míticas*: São Paulo, Casa dos Psicólogos, 2007.

TRESIDER, Jack. *Dictionary of Symbols: an illustrated guide to traditional images, icons and emblems*. São Francisco: Chronicle Books, 1998.