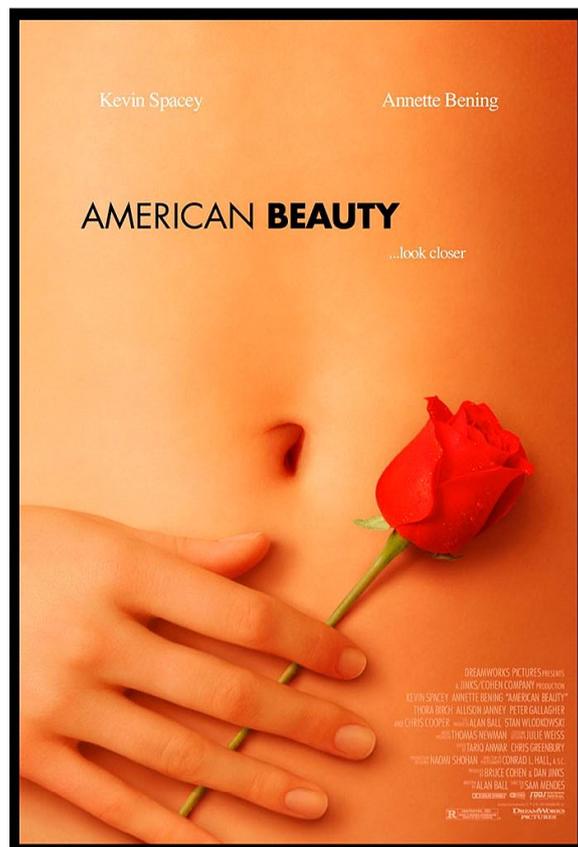


DESCONSTRUINDO A BELEZA AMERICANA

DISCURSOS SOBRE FAMÍLIA NO CINEMA



MENDES, Sam (dir). Poster do filme *Beleza Americana*, 1999. Disponível em: <http://www.outrapagina.com/blog/wp-content/uploads/2014/07/american2.jpg>. Acesso em: 21 dez. 2012.

Paloma Coelho é doutoranda e Mestre em Ciências Sociais (PUC Minas), Especialista em História da Cultura e da Arte (UFMG). Membro do Grupo de Análise de Políticas e Poéticas Audiovisuais (GRAPPA) e do Grupo de Estudos e Pesquisas em Antropologia e Cinema (GEPAC). Atualmente, se dedica ao estudo do cinema a partir da Sociologia e da Antropologia, com ênfase nas temáticas de gênero, corpo, sexualidade e família.

Recebido em 31/05/2014 e aprovado em 28/06/2014.

Este artigo foi extraído da minha dissertação de mestrado, intitulada *Olhe bem de perto: a construção dos discursos sobre a família nos filmes hollywoodianos contemporâneos*, defendida em fevereiro de 2012 no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da PUC Minas, com financiamento da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES.

Resumo

A partir da análise de *Beleza Americana*, este artigo problematiza a construção de discursos e imaginários sociais sobre um tema bastante explorado pelo cinema – a família. Muitas são as referências socialmente compartilhadas do que possa ser o seu significado, o que aponta para a instituição de modelos que sugerem a existência de uma “família ideal”. Essa idealização gera parâmetros de “normalidade” e “anormalidade” que dificultam a legitimação e o reconhecimento de arranjos familiares divergentes, colocando-os em uma situação de marginalidade e desvio de conduta. A análise dessa película centra-se na elaboração de significados em torno das configurações familiares, a partir da forma como a narrativa constrói suas imagens do que seria o sentido de “família” em contraponto ao que é sugerido como “não família”.

Palavras-chave: Família. Cinema. Hollywood. Beleza Americana.

Abstract

From the analysis of the movie *American Beauty*, this article discusses the construction of discourses and social imaginary about a theme quite explored by cinema – the family. Many are the references socially shared that can be your meaning, pointing to the institution of models that suggest the existence of an “ideal family”. This idealization generates parameters of “normality” and “abnormality” that hinder the legitimacy and recognition of different familiar arrangements, putting them in a situation of marginality and deviation of conduct. The analysis of this movie focuses on development of meanings around the family configurations, from the way the narrative builds its images of what would be the sense of “family” in counterpoint to what is suggested as “non family”.

Keywords: Cinema. Family. Hollywood. American beauty.

Introdução

A repercussão que *Beleza americana* ganhou durante e após a sua exibição induziu discussões sobre valores da sociedade norte-americana que, por sua vez, podem ser facilmente transpostos para outras sociedades. O filme do roteirista Allan Ball, que inicialmente parecia se tratar de uma história sobre a busca de novos sentidos para a vida e da necessidade de se atentar para e reconhecer a beleza em coisas simples, onde aparentemente ela não está, tomou proporções maiores do que o esperado. Muitas são as opiniões de espectadores sobre essa obra como uma “crítica à sociedade norte-americana”, “uma crítica social”, “exposição da hipocrisia do *american way of life*”, “um filme verdadeiro, totalmente diferente desse vazio de Hollywood” (ADORO CINEMA, 2011).

Como um típico melodrama, *Beleza americana* trouxe ao público problemas familiares, crise conjugal, infidelidade e outras mazelas cotidianas sob o pano de fundo de questões existenciais. Elementos esses que são facilmente identificados com situações próximas do cotidiano e que se confundem, muitas vezes, com experiências vivenciadas pelos espectadores. Nos comentários sobre *Beleza americana* em um site sobre cinema, os espectadores afirmam: “Mostra em detalhes como a sociedade capitalista pode destruir uma família”, “é um típico filme americano com toda aquela hipocrisia de adquirir *status* ao mostrar para o vizinho (literalmente) que sua família é uma família normal e feliz”, “estamos em 2011 e essa visão de ‘beleza americana’, família perfeita, estruturada, já não é mais a mesma coisa como era na época em que o filme foi lançado” (BELEZA, 2011).

Pode-se dizer que o tema da família se transformou no eixo central desse filme porque as principais tensões da trama e as mudanças dos personagens partiram de questões concernentes às relações familiares. O

expressivo número de cenas internas nas casas das duas famílias principais, a de Lester e a do Coronel Fitts, demonstra a centralidade da narrativa na vida privada. Afirmar, porém, que *Beleza americana* apresenta um “retrato” ou uma crítica à família norte-americana seria uma conclusão apressada e um tanto simplista, quando na verdade a abordagem que esse filme traz parece ser mais complexa.

Este artigo discute a noção de família construída pelo filme, demonstrando que ela é tratada como um indicativo de sucesso pessoal e profissional, alimentado por uma imagem idealizada das organizações familiares como símbolo de harmonia, de estabilidade e de felicidade. Tal visão aponta para a elaboração de um discurso sobre “normalidade” e “anormalidade” a partir da imagem e da idealização de comportamentos vistos como (in)apropriados e socialmente (in)aceitáveis pelos personagens.

A importância da família na projeção de uma imagem de sucesso

O título da obra pode ajudar na identificação da proposta que ela apresenta. A “beleza americana” é uma rosa bastante cultivada nos Estados Unidos e, apesar de sua beleza aparente, é peculiar por não possuir cheiro, nem espinhos. A escolha do nome dessa rosa para o título do filme pode ser associada a uma sociedade que vive de aparências, que tenta esconder suas mazelas e fragilidades por trás de uma imagem de beleza, de harmonia e de estabilidade, o que é demonstrado durante todo o filme. As rosas vermelhas aparecem em vários momentos, principalmente em situações nas quais esse discurso é reforçado. Para sustentar essa proposta, a narrativa se baseia em uma estratégia de construção e desconstrução das características, do comportamento e da vida dos personagens, de maneira que o espectador consiga visualizar o que eles aparentam ser e, posteriormente, o que eles “realmente” são.

Esse jogo de construção/desconstrução que o filme propõe leva-nos a refletir sobre a presença de um “ideal” que perpassa toda a história. O ator Kevin Spacey, no *making off*, define *Beleza americana* como “uma história sobre o que nós sonhamos, o que nós esperamos e pelo que nós lutamos”. A definição de Spacey parece elucidar o ponto nevrálgico da narrativa: uma história sobre as aspirações de uma sociedade, sobre o desejo de se manter um comportamento visto como ideal, que se traduz em uma tentativa de autoconstrução da sua própria imagem perante os outros. Em outras palavras, existe um “dever ser”, nos termos de Cynthia Sarti (2004), que se traduz em um modelo de comportamento a ser seguido, o que, por sua vez, contribui para a elaboração de um discurso normativo, a partir do qual se estabelecem parâmetros de “normalidade” e de “anormalidade”.

Segundo Sarti (2004), a família é constituída por uma ordem simbólica a partir de um discurso que cada organização familiar elabora sobre si mesma, discurso esse que é constantemente reafirmado e ressignificado de acordo com a relação das famílias com o mundo externo. Para a autora, existe um discurso social e culturalmente instituído sobre a família que é apropriado pelas organizações familiares e traduzido de diversas maneiras por cada uma delas, o que garante o caráter singular de cada história. Cada família elabora, assim, o seu próprio mito, uma formulação discursiva sobre si mesma, resultante de aspectos objetivos e subjetivos que operam como seu discurso oficial. A noção que cada família constrói sobre si é ancorada por referências socialmente instituídas pelos “dispositivos disciplinares da sociedade”, como os órgãos religiosos, jurídicos, pedagógicos, entre outros, e pelos meios de comunicação, que ajudam a reforçá-los e difundi-los. Essas referências correspondem a modelos do que é e deve ser a família e que, portanto, definem seu significado (SARTI, 2004).

Em *Beleza americana*, a tentativa de construção e sustentação de um discurso ou de uma imagem sobre a família é percebida logo no início, na

apresentação dos personagens. A narrativa pode ser dividida em três partes. A primeira refere-se à apresentação dos personagens no que diz respeito à sua vida pessoal e profissional. Nesse momento é que são descritas as características que compõem a personalidade de cada um e o contexto no qual eles se inserem, como a família e as relações familiares, as relações de vizinhança, além da profissão, do ambiente de trabalho e das aspirações profissionais. A segunda parte, que poderia ser chamada de clímax da narrativa, corresponde às transformações que ocorrem na vida dos personagens, a partir de questionamentos, de mudanças comportamentais ou de influências de outros personagens que surgem na trama. A terceira apresenta as conseqüências dessas mudanças na sua vida e de que forma essas transformações culminaram nos acontecimentos que levam ao desfecho da história.

A apresentação do filme é relevante para a compreensão de toda a narrativa. É nessa parte que ele situa o espectador em relação a alguns dos principais temas que serão abordados e do seu desfecho. A película se inicia com uma tela preta e anuncia o nome da distribuidora em letras vermelhas. Em seguida, surge a imagem de uma garota que parece triste, desapontada. A baixa resolução da imagem, com poucas cores e pouca iluminação, sugere que se trata de uma câmera amadora e, provavelmente, de um vídeo caseiro. A câmera realiza movimentos sutis, como se estivesse nas mãos de quem a está operando. Com o olhar alheio à câmera, a garota diz: "Preciso de um pai que dê o exemplo. Não de um idiota que fica excitado toda vez que trago uma amiga da escola. Que imbecil. Alguém tinha que acabar com ele".

Logo na primeira cena é possível perceber a complexidade do que será abordado ao longo da história, a partir da confissão que a garota faz sobre seu pai e da resposta que ela dá à pergunta do interlocutor: "Quer que eu o mate?". A garota se levanta, encara a câmera com um olhar

sombrio e responde: “Quero. Você o faria?”. Novamente surge uma tela preta com o título do filme em vermelho. Há um *fade-in*¹ e em um plano geral² a câmera mostra uma cidade do alto, ao som de *Dead already*, uma música instrumental repetitiva que vai acompanhar todo o restante da apresentação do filme. Na medida em que a câmera se aproxima das ruas e das casas por meio de um *zoom-in*³, o protagonista se apresenta em voz *off*⁴: “Meu nome é Lester Burnham. Este é meu bairro. Esta é minha rua. Esta é a minha vida”.

O efeito de aproximação da câmera, juntamente com a fala de Lester, evidencia a proposta do filme indicada em sua chamada: “Olhe bem de perto”⁵. A redução das “escalas” sugeridas pelo filme, cujas imagens passam da cidade para o bairro, do bairro para a rua e, finalmente, da rua para a casa de Lester, produz a sensação de convidar o espectador a adentrar a vida desses personagens. Somos convidados, então, a “olhar de perto” a vida íntima, a casa, as famílias e toda a “realidade” por trás do que esses personagens aparentam ser no contexto em que vivem.

A utilização da narrativa em *off* pelo protagonista possui uma função relevante no filme. Lester narra *post-mortem* toda a história e, naquele instante do tempo fílmico, consegue ver os acontecimentos de “cima”,

¹ O *fade-in* consiste na gradativa aparição da imagem a partir da tela escura. Para Jean-Claude Carrière (1995), o *fade-in* corresponde à passagem do último quadro de uma tomada para a próxima, na qual as duas imagens se fundem uma na outra, para significar um salto curto no tempo.

² O plano geral é utilizado para mostrar uma paisagem ou um cenário completo. Segundo Xavier (1983), o plano geral mostra todo o espaço da ação. Pode-se dizer, assim, que o plano geral possui uma função descritiva, ao situar o espectador do espaço onde a cena é realizada.

³ O *zoom-in* corresponde a um movimento da lente da câmera que simula uma aproximação do objeto filmado, sem que haja algum movimento ou deslocamento da câmera (DUARTE, 2009). O *zoom-out*, ao contrário, simula o afastamento do objeto por meio da mesma técnica.

⁴ A voz *off* é aquela pronunciada fora do espaço cênico, ou fora do campo de ação. (AUMONT; MARRIE, 2003).

⁵ “*Look closer*”, no idioma original.

sendo que seu posicionamento, de certa forma, se confunde com o do espectador. Assim como o público, Lester observa de “longe” e de “perto” os acontecimentos da trama sem poder intervir nos fatos. O seu destino e o desfecho da história já estão, portanto, traçados; a sua morte já é anunciada por ele logo no início. É ele, então, quem transporta o espectador para a história ao “abrir” sua casa e mostrar sua vida, o que é reforçado pela aproximação gradativa da câmera durante a abertura.

A família de Lester, assim, é apresentada a partir da visão que ele tem de cada membro; da sua filha Jane e da sua esposa, Carolyn. Essa última é descrita por ele como uma mulher aparentemente fútil, que atribui demasiada importância a pequenas coisas, como na cena em que ele a observa da janela enquanto ela cuida do jardim, e ele pergunta se o espectador reparou que o cabo da tesoura que ela utiliza para cortar as rosas combina com seus tamancos, para em seguida complementar que isso não é um acidente. Ainda no jardim, ao vê-la conversando com o vizinho, ele afirma: “Cara, fico exausto só de olhar para ela. Ela não foi sempre assim. Ela era feliz. Nós éramos felizes”.

É interessante notar como a abordagem de *Beleza americana* sugere um momento específico da vida conjugal e familiar de Lester. Diferentemente dos filmes românticos, em que se evidencia o amor e a intensidade do sentimento entre o casal, como se ele estivesse suspenso no tempo e no espaço, e que supera quaisquer intempéries, a abordagem dessa película consiste nas dificuldades de se administrar a vida conjugal e familiar. Enquanto grande parte das produções românticas hollywoodianas enfatiza os encontros e desencontros do par central e os obstáculos que eles devem superar em nome do amor, *Beleza americana* apresenta outro estágio, após o casamento e a constituição familiar.

Nesse filme, as tensões provocadas pela convivência, não só do casal, mas também dos pais e filhos, somam-se às frustrações por expectativas não

alcançadas e aos conflitos entre os planos individuais e a vida familiar. Vale observar que as duas famílias principais da história, a de Lester e a do seu vizinho, Frank Fitts, se identificam com as características de um modelo de organização familiar específico, o da família nuclear burguesa. A família nuclear surgiu no Ocidente como a tradução de um estilo de vida essencialmente urbano, marcado pela industrialização e pela separação do mundo do trabalho e da vida doméstica. A busca pela privacidade foi um fator preponderante para que se estabelecesse uma nova forma de organização familiar (ARIÈS, 1981; LASCH, 1991; GIDDENS, 1993).

Apesar da pluralidade de arranjos familiares na contemporaneidade, a família nuclear ainda se constitui em um ideal de organização familiar e, no contexto norte-americano especialmente, esse modelo condiz com os valores do *American Way of Life*, que se traduz na valorização do *hard work*, na aquisição de bens de consumo, na ascensão profissional, realização pessoal e estabilidade familiar. A imagem que as famílias de *Beleza americana* constroem e tentam manter parte da necessidade de se integrar ao projeto de nação norte-americana propagada pelo *American Dream*. A prosperidade familiar é, antes de tudo, a comprovação de uma vida bem-sucedida, o que significa que a promessa de felicidade possui a família como um dos pilares fundamentais.

A família de Lester, desde o início da narrativa, é apresentada como problemática, suas relações parecem tensas, mal resolvidas e desgastadas. Nota-se, porém, que o impasse dessa família não é a ausência do amor, mas a dificuldade em lidar com as demandas impostas pela vida conjugal e a necessidade de se construir e manter uma imagem sustentada por um ideal de família. Em grande parte dos filmes hollywoodianos que abordam o tema da família, o amor é colocado como elemento central, tanto para sua constituição quanto manutenção. Por mais que os conflitos e desentendimentos apareçam, os discursos construídos em muitos desses

filmes reforçam a importância da preservação do casamento e da família em nome do amor, seja entre o casal, seja entre pais e filhos, pois “o casamento tem de ser cultivado, já que o amor morre porque não foi cultivado [...]; marido e mulher não lhe deram mais a devida atenção”. (MENEGUELLO, 1996, p. 159). O casamento nesses filmes é pautado pela ideia de uma construção a serviço do amor, que deve ser constantemente alimentado para que não se desgaste.

Em *Beleza americana*, entretanto, a desestabilização das relações familiares não se restringe ao amor ou à ausência dele. A constituição familiar desencadeia outros fatores que muitas vezes escapam ao alcance do que o amor promete proporcionar. A desilusão e as frustrações de Lester e Carolyn expressam a dificuldade de se administrar a vida conjugal e familiar mantendo o caráter que o amor assumia no início da relação. Nota-se, assim, o caráter polissêmico do amor, que deve se transformar ao longo da relação para que ela se mantenha diante das novas demandas conjugais e familiares (COELHO; ROSSI, 2011). Se essa transformação não ocorre, os conflitos podem gerar a desestabilização da família, na medida em que ela já não atende à necessidade de garantir a satisfação pessoal de seus membros. Considerando a noção de “relação pura” de Giddens (2002), que não mais se mantém pelas determinações sociais, mas pelos benefícios que ela pode gerar para os indivíduos, atenta-se para as tensões entre o âmbito individual e o coletivo nas famílias.

Geralmente os filmes hollywoodianos que abordam a família apostam na reconciliação e na preservação do casamento e da organização familiar. Do contrário, recorre-se a finais trágicos, punitivos. Por outro lado, alguns filmes lançam mão da separação do casal e da família, mas tendo a ausência de amor como justificativa. Em nome do amor, torna-se aceitável a separação para que o casal possa encontrá-lo em outra relação. O que se percebe, assim, é o caráter dogmático que o amor assume no âmbito

familiar, de maneira que a ideia de família sem se amor torna inadmissível e repudiada (COELHO; ROSSI, 2011). Comportamentos sugeridos como desviantes nesses filmes, como as relações extraconjugais, normalmente são punidos com acontecimentos trágicos, como uma lição moral, para que os personagens possam se redimir e retomar a vida familiar. E mesmo que essa punição não seja efetiva, com a prisão ou morte, os personagens são fadados a conviver com um sentimento de culpa, arrependimento ou com uma perturbação mental gerada pelos seus atos.

Como ressalta Cristina Meneguello (1996), nos filmes hollywoodianos o descuido do casamento pode levar ao conflito, à desunião e à infidelidade, que é muitas vezes justificada por negligência do casal. As relações extraconjugais são justificadas pela falta de dedicação do marido e da esposa, porém são condenáveis, pois são vistas como algo deturpador, que desestabiliza a ordem e destrói a felicidade da família. Isso pode ser observado pela tendência de grande parte dessas produções a optar pela reconciliação do casal, pela manutenção da família e restauração da ordem.

Apesar dos conflitos e desentendimentos, Carolyn não pede o divórcio, mas faz questão de sustentar a imagem de uma família estável e feliz. Durante um almoço com Buddy, um corretor de imóveis bem-sucedido e conhecido como o “rei do mercado imobiliário”, Carolyn descobre que ele e a esposa, que o acompanhava em uma festa, estão prestes a se divorciar. Surpresa, Carolyn afirma que eles pareciam muito felizes, ao passo que Buddy responde: “Podem me chamar de louco, mas minha filosofia é que para ter sucesso, deve-se projetar uma imagem de sucesso o tempo todo”.

Essa declaração de Buddy é fundamental para a compreensão do filme. A necessidade de sustentar uma imagem perante os outros é algo que permeia esses personagens durante toda a narrativa, como forma de construir e afirmar uma identidade a partir de um comportamento visto

como ideal. Nesse caso, a estabilidade conjugal e familiar opera como um indicativo de sucesso, como se correspondesse a uma consequência lógica da ascensão profissional ou o seu inverso. O sucesso profissional e o pessoal caminham juntos no projeto de vida desses personagens, traduzido em trabalho árduo, reconhecimento, recompensas materiais e harmonia familiar.

O interesse de Lester por Angela, uma adolescente amiga de sua filha, é fundamental para que ele decida realizar transformações em sua vida e se constitui, ao mesmo tempo, no elemento desestabilizador da trama. A construção da personagem Angela Hayes se dá por meio da sexualidade. Apesar de ser adolescente, ela se difere de Jane, filha de Lester, que pertence à mesma faixa etária. Talvez porque Angela não é simplesmente uma adolescente, membro de uma família, como Jane, mas é o objeto de desejo de Lester. É ela quem desencadeia as transformações em sua vida, a partir do momento em que ele a conhece e passa a desejá-la. A figura de Angela remete à sensualidade típica da mulher do cinema hollywoodiano que atrai os homens e os manipula, quase sempre os levando à destruição, porém com uma particularidade. Sua imagem sexualizada projetada em um corpo juvenil remete a uma justaposição de pureza e erotismo, cujo desejo se situa na fronteira entre os dois.

A personagem Angela muito se assemelha à da Lolita, do filme homônimo de Stanley Kubrick, de 1962, baseado no livro, também de mesmo nome, escrito por Vladimir Nabokov, em 1955, como se vê nas figuras 1 e 2. A semelhança física entre as atrizes é evidente: as duas são adolescentes, brancas, possuem cabelos loiros e olhos azuis. O rosto delicado e o corpo jovial contrastam com o erotismo da imagem dessas personagens. O termo "ninfeta", que foi criado por Nabokov em seu livro, se popularizou como um estereótipo de meninas adolescentes sedutoras, e que despertam o desejo sexual dos adultos. O termo se origina da palavra

“ninfã”, que na mitologia grega corresponde às divindades femininas ligadas aos elementos da natureza, cuja beleza e eterna juventude despertavam a luxúria dos outros deuses (VICTORIA, 2000). Com isso, a “ninfeta” se constituiu em um dos modelos de feminilidade presentes no cinema.

Figura 1



BALL, Allan. *Angela*, 1999. Fonte: Artigolândia (2011).

Figura 2



KUBRICK, Stanley. *Lolita*, 1962. Fonte: Veja... (1962).

É interessante ressaltar que as rosas vermelhas presentes durante todo o filme assumem um aspecto diferente quando são mostradas nas cenas com Angela. Não são as rosas que aparecem, mas suas pétalas, como se

elas estivessem despedaçadas (figuras 3, 4 e 5). É como se essas pétalas simbolizassem a desestruturação de algo maior, do conjunto, que é a rosa, o que poderia facilmente ser transposto para o casamento e a família de Lester. Angela, de certa forma, simboliza o elemento desestabilizador da família de Lester, a ruptura da ordem.

Figura 3



BALL, Allan. *Cena de Angela no ginásio*, 1999. Fonte: Stop Hollywood (2011).

Figura 4



BALL, Allan. *Cena do sonho de Lester*, 1999. Fonte: Artigolândia (2011).

Figura 5



BALL, Allan. *Cena de Angela no teto, na imaginação de Lester*, 1999. Fonte: Confraria do cinema (2011).

Angela é construída a partir de uma sensualidade ameaçadora, que vai revelar-se destrutiva ao longo da narrativa. Bernava (2010) afirma que em muitos filmes, sobretudo os hollywoodianos, a sexualidade feminina é vista como devastadora, como ameaça à família e à ordem burguesa. A capacidade destrutiva da sexualidade feminina é reforçada pela aniquilação do casamento, gerando o rompimento da ordem burguesa, “que tem na família e no matrimônio algumas de suas principais instituições” (BERNAVA, 2010, p. 76). Enquanto os outros personagens estão inseridos em um contexto familiar, Angela não possui família. Mesmo que em uma das cenas ela se refira a seus pais, eles não aparecem, sua casa não é mostrada. Nos termos de Roberto DaMatta, Angela é a mulher da “rua”, que se difere do espaço da casa, onde impera a ordem, o convívio familiar, a intimidade e o maior controle sobre as “coisas” e as relações sociais. Por isso, “o lugar da amante é na rua, não em casa” (DAMATTA, 1978, p. 77) porque a rua é o

espaço do imprevisto, das paixões e do menor controle sobre as situações e as relações pessoais.

O final do filme, entretanto, desconstrói a imagem elaborada por Angela durante toda a narrativa. Ao revelar a Lester a sua virgindade, percebe-se que ela manteve uma representação de si mesma a partir da maneira como ela gostaria de ser vista pelos outros. A confissão de seu receio de parecer “comum” reflete, na verdade, sua insegurança e esforço em tentar controlar uma narrativa sobre si. Ao mesmo tempo, a “nova” condição de Angela como uma garota virgem modifica sua imagem no filme. Agora, ela é construída como uma garota frágil, imatura e insegura, o que é reforçado pela atitude paternal que Lester adota em relação a ela ao saber da sua virgindade. O desejo, portanto, desaparece, e Angela torna-se ainda mais distante e intocável porque sua imagem de sedução cede lugar à da castidade.

Observa-se uma diferença significativa entre as duas famílias do filme. Enquanto na de Lester prevalecem relações mais democráticas e há tentativas de resolução dos conflitos por meio do diálogo, como na cena em que Lester conversa com Jane na cozinha, na família de Frank as relações são pautadas pela hierarquia e ele, como pai e marido, exerce maior autoridade. O caráter conservador de Frank, que o filme parece justificar pela sua posição como militar, contribui para que sua família possua atributos que se aproximam do modelo de “família tradicional”.

Na família do coronel Fitts, as relações de gênero são marcadas pela predominância do poder de Frank sobre a esposa e o filho. Diferentemente de Lester, que tenta resolver os conflitos com Jane por meio do diálogo, Frank recorre à coerção e à disciplina para lidar com o filho. O fato de ser um militar contribui para que ele seja rigoroso ao estabelecer regras em sua vida privada, de maneira que os integrantes de sua família são forçados a cumpri-las. A personagem da mãe de Ricky é construída como uma mulher

submissa, com baixo poder de decisão, e sua figura é quase anulada na família, de tal forma que em nenhum momento da narrativa faz-se alguma referência ao seu nome. A ausência de seu nome simboliza a anulação de sua identidade. O filho, Ricky, é apresentado como um rapaz solitário e introspectivo. Não possui amigos e permanece bastante tempo no seu quarto, onde guarda um moderno equipamento audiovisual e uma quantidade expressiva de fitas gravadas por ele em sua câmera.

Ricky é um rapaz que vive sob o controle intensivo do pai, com quem mantém uma relação bastante submissa. Frank é um pai e um marido autoritário e, sendo fuzileiro naval, transfere para sua casa a rigidez, a disciplina e a hierarquia da carreira militar. Com o comportamento conservador, impõe regras e um estilo de vida que julga ser correto para o filho, mas de uma maneira tirânica e controladora, utilizando, muitas vezes, a força física para puni-lo. Ricky, no entanto, cria maneiras de burlar as regras impostas pelo pai. Ele consegue vender drogas e manter uma vasta clientela, bem como obter um lucro considerável, que diz receber em atividades que exerce para manter as aparências, como a de garçom em eventos. A urina que ele entrega ao pai periodicamente não é dele, mas de crianças, fornecida por uma enfermeira que lhe concede em troca de drogas. A descoberta de alguma infração de Ricky, porém, gera punições severas, como agressões físicas, o que é demonstrado quando Frank descobre que o filho abriu seu armário sem sua autorização. Para Sarti (2004), a propensão à violência pode ser resultado da dificuldade de lidar com problemas e tensões presentes nas famílias. Ao mesmo tempo, a tentativa de sustentar uma imagem de harmonia familiar pode contribuir para a intolerância excessiva a comportamentos que contrariem essa imagem, e o uso da violência corresponde a uma forma de impor a conduta desejada.

A maneira como Frank julga determinados comportamentos, como o consumo de drogas ilícitas e a homossexualidade, consiste em considerá-los

como atitudes não apenas desviantes, mas “anormais”, no sentido de uma disfunção. O fato de ter internado seu filho em um hospital psiquiátrico ao descobrir que ele fumava maconha demonstra essa percepção. Frank demonstra hostilidade aos homossexuais, ao mesmo tempo em que sugere a homossexualidade como um comportamento desviante segundo as regras que lhe foram impostas pelo exército durante a carreira militar sendo, mais tarde, instituídas por ele em relação à sua família. Tal percepção é realçada quando ele começa a desconfiar que Ricky esteja se envolvendo com Lester. A proximidade entre o seu filho e o vizinho, justificada pelo fato de Lester ter se tornado um cliente na compra de drogas, leva Frank a interpretar erroneamente a relação dos dois, acentuada pela fita que ele encontra no quarto de Ricky com uma gravação de Lester malhando nu na garagem de casa.

Na cena em que Lester solicita por mensagem no *bip* de Ricky o fornecimento de maconha, o rapaz vai até a sua casa sob a discreta vigilância do pai através da janela. Ao interpretar equivocadamente os gestos dos dois, Frank recepciona o filho em seu quarto com socos e ofensas, lhe dizendo: “Não vou ficar vendo meu filho único virar veado! [...] Prefiro você morto a ser um veado”. Esse episódio desencadeia não só a saída de Ricky de sua casa, como também os acontecimentos que levaram ao desfecho trágico do filme.

O comportamento repressivo, moralista e conservador de Frank é desconstruído quando, após a discussão com o filho, ele vai à garagem onde Lester malha e tenta beijá-lo. Lester o afasta e, ao explicar que Frank o interpretou mal ele, atordoado, se retira da garagem. É Frank, portanto, quem mata Lester, o que o filme irá revelar no final depois de colocar vários personagens sob suspeita. A vergonha pelo seu “desvio” e talvez o medo de que sua imagem seja prejudicada perante os outros, o motiva a assassiná-lo. O indivíduo, quando possui uma reputação a zelar, muitas vezes pode

cometer determinados desvios para encobrir outros, como forma de preservar sua autoimagem (BECKER, 2008). A atitude de Frank corresponde a uma tentativa de resguardar sua representação de si perante os outros.

Uma das falas de Lester, ao ser interrogado por Frank sobre sua esposa, é de grande relevância para a compreensão dos discursos que o filme elabora. Dizendo que Carolyn provavelmente está o traindo com Buddy, Frank pergunta se ele não se importa, e Lester, depois de uma resposta negativa, complementa: “Nosso casamento é só de aparências. Um comercial para mostrar que somos normais apesar de não sermos”. A declaração de Lester evidencia mais do que a idealização de um modelo a ser seguido, mas a aspiração a um comportamento percebido como “normal”. Esse discurso, todavia, pode ser aplicável não só a Lester e Carolyn, como a todos os personagens da trama. A manutenção das aparências que envolve o universo desses personagens remete à tentativa de construir e de sustentar uma representação de si mesmo, que atenda às expectativas do grupo ao qual pertencem.

A família nuclear ainda é vista como um modelo ideal, mesmo que na prática ela seja apenas um dos arranjos familiares possíveis. Cecília McCallum e Vânia Bustamante (2010) afirmam que apesar da existência de inúmeras configurações familiares, ainda há resquícios do paradigma estrutural-funcionalista responsável pela “naturalização” da família nuclear, e que contribuem para que os modelos divergentes sejam tratados como desestruturados e desviantes da norma social. Desse modo, para muitas pessoas, o ideal de família continua sendo o modelo nuclear, mesmo que seu arranjo familiar seja totalmente diferente do “ideal”.

Em *Beleza americana*, a noção de “normalidade” e “anormalidade” sugerida pela narrativa se encontra não exatamente nas famílias mostradas, mas nas aspirações e na imagem que eles tentam representar. O casal de homossexuais da vizinhança, assim, não constituiria uma família, na medida

em que não corresponde ao comportamento esperado por aquele grupo. O próprio fato de o casal possuir o mesmo nome, Jim e Jim, simboliza a dificuldade de ser visto por aquele grupo como uma família: a união de “dois iguais”, quando, na verdade, a norma social impõe a união da diferença e a complementaridade dos sexos como um dos princípios norteadores da família “normal”.

De acordo com Judith Butler (2003), nos Estados Unidos, apesar da existência de relações de parentesco que não se enquadram no modelo de família nuclear e, inclusive, podem se basear em relações não biológicas, o casamento ainda é visto como um instrumento de garantia da família, que lhe confere legitimidade. O casamento ainda é percebido por muitos pela lógica da reprodução, o que dificulta a legitimação de arranjos alternativos de parentesco. Isso porque a possibilidade de quaisquer arranjos que se diferenciem do padrão contraria as leis consideradas naturais e culturais que se cristalizaram em determinadas sociedades. Apesar disso, a autora reconhece a tendência recente a uma relativa separação entre o casamento e as questões de parentesco, favorecida pelas discussões e pelos projetos de lei sobre as uniões homoafetivas.

Cabe notar como as duas famílias de *Beleza americana*, a de Frank e a de Lester, acabam se desestruturando no fim da trama. Os caminhos traçados pelos personagens os deixam distantes do tão sonhado *happy-end*. O final do filme, ao contrário do que se poderia prever, não remete à restauração da ordem, mas às possíveis consequências de algumas escolhas e comportamentos, atitudes essas vistas como transgressoras ou desviantes.

A rosa despedaçada

A proposta de *Beleza americana* de revelar o que está por trás das aparências corrobora a tentativa dos personagens de sustentar uma

imagem de si perante os outros. Essa preocupação com a manutenção de uma imagem demonstra a aspiração a um comportamento percebido como ideal e que, portanto, seja condizente com a conduta esperada pela sociedade ou pelo grupo ao qual eles pertencem. A ideia de um modelo de comportamento a ser seguido que integra o universo desses personagens evidencia um discurso normativo a partir do qual se elaboram as regras sociais e, conseqüentemente, os parâmetros de “normalidade” e de “anormalidade” por meio dos quais as condutas são avaliadas.

O consumo de drogas ilícitas, as relações extraconjugais e a homossexualidade são comportamentos tratados como desvio por alguns personagens e que, por sua vez, desencadeiam inúmeras conseqüências no desenvolvimento da trama. É possível se pensar, por meio das atitudes de alguns personagens e da reação de outros, no que o filme sugere como desvio a partir do que é esperado por eles como comportamento “normal”.

A atitude dos personagens revela algo mais do que a manutenção das aparências quando pensada sobre o prisma da representação de si como um traço distintivo das interações sociais. O fato da etimologia da palavra “pessoa” ou *persona* remeter à máscara, já evidencia a atuação de papéis de maneira mais ou menos consciente, como afirma Goffman (1971). A constante tentativa de se construir e manter uma narrativa de si, como parte da constituição da identidade ou do *self* demonstra que os indivíduos não são passivos e determinados por influências externas, mas participam efetivamente do processo de desenvolvimento da sua personalidade, cuja repercussão é relevante não só em contextos locais, como globais. O enfraquecimento de uma ordem tradicional e a incorporação de valores típicos da modernidade contribuem para que a construção da auto-identidade se torne um processo reflexivamente organizado, de maneira que os indivíduos são cada vez mais motivados, dentre um leque variado de alternativas, a optar por um estilo de vida (GIDDENS, 2002).

A escolha por um estilo de vida envolve também a construção de uma imagem, que é quase sempre idealizada, por partir de um conceito que os indivíduos possuem de si, da maneira como gostariam de ser e de como esperam que os outros os vejam. A representação de si contém os valores próprios daquela sociedade na qual o indivíduo realiza sua atuação, o que significa que essa representação é, muitas vezes, conduzida para atender às expectativas do grupo ao qual ele pertence (GOFFMAN, 1971).

Em *Beleza americana*, a preocupação dos personagens em sustentar uma imagem ou um “comercial” de si mesmos faz parte de um processo típico da vida social. É por isso que para se compreender o comportamento desses personagens, interessa muito mais o que eles tentam ser do que o que eles “realmente” são. Porque o que eles representam reflete suas aspirações, em grande parte alimentada por um comportamento percebido como “ideal”. O modelo familiar idealizado por eles remete ao comportamento esperado por aquele grupo, que, por sua vez, consiste nos valores e significados atribuídos à família naquele contexto.

Ao tratar o modelo de família nuclear, amparado pelo sucesso profissional e pela prosperidade econômica e material, como principal aspiração desses personagens, o filme corrobora a percepção das formas de organização familiar que divergem desse padrão como desvios de conduta, inadequadas à ordem social e, portanto, indesejáveis. Mesmo que, depois de desconstruída a imagem que cada personagem tentava manter, o filme aponte para inconsistência entre o modelo de família que eles se esforçavam para representar e a família que eles de fato formavam, ao apresentar suas atitudes como desviantes, e lançar mão de um final trágico e punitivo, o filme praticamente indica que não haveria outro caminho possível para tal conduta.

Isso não significa, entretanto, que a tentativa desses personagens de representar um determinado modelo de família seja totalmente consciente,

nem mesmo uma atitude condenável. O que é visto em *Beleza americana* como manutenção das aparências, não se trata de hipocrisia da sociedade norte-americana, que tenta aparentar algo que ela não é. Na verdade, se trata de algo que toda sociedade faz. É uma autoconstrução de sua imagem perante os outros. Como afirma Sarti (2004), cada família constrói uma noção sobre si mesma, elabora sua história, seu mito, que é uma formulação discursiva sobre si, a partir da apropriação e tradução de um discurso socialmente instituído. A ideia de família é resultado de um discurso internalizado pelos sujeitos a partir de sua relação com o mundo externo (elementos objetivos e subjetivos) e que está ancorado em referências cristalizadas e socialmente instituídas. Internalização de elementos e valores que são devolvidos para a sociedade como imagem, que compõe a história que cada família constrói para si mesma.

Essas referências são modelos do que é e deve ser a família, que definem o seu significado, mas, “como romper esses modelos sociais internalizados e como escutar os discursos das próprias famílias sobre si, nessa permanente tensão entre a singularidade de cada uma e as referências sociais das quais não podemos escapar?” (SARTI, 2004, p. 16). O significado que cada sociedade imputa à família está ancorado nos valores socioculturais presentes naquele contexto. Desse modo, a idealização de determinados modelos gera a instituição de parâmetros de “normalidade” e de “anormalidade”, na medida em que indica comportamentos percebidos como mais adequados e socialmente aceitáveis. O que ocorre, de fato, é que as pessoas formam famílias de acordo com suas necessidades, e essa “realidade” pode não ser compatível com o modelo desejado. A constatação de divergências entre a família que se tem e a que se gostaria de ter gera frustrações, ao mesmo tempo em que a manutenção de um “ideal”, ou da referência a um modelo concebido como “natural”, dificulta a legitimação de arranjos que escapam a essas normas.

Referências

ADORO CINEMA. *Beleza americana, comentários*. 2011. Disponível em: <http://www.adorocinema.com/filmes/beleza-americana/comentarios/>. Acesso em: 20 jul. 2011.

ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. Rio de Janeiro: LTC, 1981.

ARTIGOLÂNDIA. *Beleza americana*. 2011. Disponível em: <http://artigolandia.com.br/seriados-e-tv/beleza-americana/>. Acesso em: 20 ago. 2011.

AUMONT, Jacques; MARRIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papyrus, 2003.

BECKER, Howard S. *Outsiders: estudos de sociologia do desvio*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BERNAVA, Cristian Carla. *Violência e feminino no cinema contemporâneo*. 2010. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

BUTLER, Judith. O parentesco é sempre tido como heterossexual? *Cadernos Pagu*, Campinas, v. 21, p. 219-260, 2003.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1995.

COELHO, Paloma; ROSSI, Túlio. O cinema e a vida afetiva: ideais de amor e família nos filmes hollywoodianos. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE SOCIOLOGIA, 15., 2011, Curitiba. *Anais...* Curitiba, 2011.

CONFRARIA DE CINEMA. *Imagens de beleza americana*. Disponível em: <http://www.confrariadecinema.com.br/galeria.jsp?filme=97&pagina=0>. Acesso em: 20 ago. 2011.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

DUARTE, Rosália. *Cinema & educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

COELHO, Paloma. Desconstruindo a *Beleza americana*: discursos sobre família no cinema. *Dominios da Imagem*, Londrina, v. 8, n. 15, p. 98-122, jun./dez. 2014.

ISSN 2237-9126

GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. São Paulo: UNESP, 1993.

GIDDENS, Anthony. *Modernidade e identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

GOFFMAN, Erving. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu, 1971.

LASCH, Christopher. *Refúgio num mundo sem coração*. A família: santuário ou instituição sitiada? Rio de Janeiro: Paz e terra, 1991.

MCCALLUM, Cecília Anne; BUSTAMANTE, Vânia. Parentesco, gênero e individualização no cotidiano da casa em um bairro popular de Salvador da Bahia. In: REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA, 27., 2010, Belém. *Anais...* Belém, 2010.

MENEGUELLO, Cristina. *Poeira de estrelas: o cinema Hollywoodiano na mídia brasileira das décadas de 40 e 50*. Campinas: UNICAMP, 1996.

SARTI, Cynthia. A família como ordem simbólica. *Psicologia*, São Paulo, v. 15, n. 3, p. 11-28, 2004.

STOP HOLLYWOOD. *American beauty*. 2011. Disponível em: <http://stophollywood.wordpress.com/tag/beleza-americana-filme/>. Acesso em: 20 ago. 2011.

VEJA recomenda. *Veja*, out. 1962. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/historia/crise-dos-misseis/veja-recomenda.shtml>. Acesso em: 20 ago. 2011.

VICTORIA, Luiz A. P. *Dicionário básico de mitologia: Grécia, Roma, Egito*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

XAVIER, Ismail. Introdução ao primeiro capítulo. In: _____. (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal, 1983. p. 19-24.