



***Superstar* e *Safe*, de Todd Haynes:
Espaços Femininos Subversivos**

Bárbara de Vallera¹

¹ Membro do *cluster* "O Cinema e o Mundo – Estudos sobre Espaço e Cinema" /Grupo THELEME, Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Licenciada em Filosofia pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Mestre em Literatura Comparada pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, com uma tese sobre o filme *Velvet Goldmine*, de Todd Haynes. Foi assistente convidada no curso de Estudos Artísticos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra entre 2005 e 2014, onde leccionou disciplinas de Cinema Americano e Europeu, História e Estética do Cinema, entre outras. Conclui uma Tese de Doutoramento sobre os *woman's films* de Todd Haynes na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
email: bvallera@sapo.pt

**Resumo:**

Os *woman's films* de Todd Haynes, *Superstar: The Karen Carpenter Story* (1987) e *Safe* (1995), mesmo que coincidam com o melodrama, têm a sua especificidade enquanto filmes de mulheres, de acordo com a designação de Mary Ann Doane: "Os filmes de mulheres tentam, simplesmente, envolver a subjectividade feminina". Partindo da identificação do realizador com as suas personagens femininas, e do seu afecto pelo cinema, este artigo abordará a forma como Todd Haynes vai interpelar essa particularidade, articulando os espaços domésticos femininos com a doença e o subúrbio, gerando, assim, outras formas de percepção do *woman's film* na contemporaneidade, problematizando o género, os espaços repressivos e as doenças que a cultura identifica como femininas.

Palavras-chave: melodrama; terror; espaço suburbano; espaço doméstico; *woman's film*.

Abstract:

Even though Todd Haynes' *woman's films* *Superstar: The Karen Carpenter Story* (1987) and *Safe* (1985) coincide with melodrama, they have their specificity as women's films, as per Mary Anne Doane's designation: "The woman's film, quite simply, attempt to engage female subjectivity". Starting from the director's identification with his female characters and his love of cinema, this article will discuss Todd Haynes' way of exploring that specificity articulating the female domestic spaces with illness and the suburbs, thus creating other ways of perceiving woman's films in the contemporaneity, problematizing gender, the repressive spaces, and illnesses identified by culture as being female.

Keywords: melodrama; horror; suburban space; domestic space; woman's film.



Como se na fotografia – e é importante que este corpo, pelas suas características, seja o de Julianne Moore – as personagens femininas de *Safe* e *Far From Heaven* se fundissem (apaticamente) para acordar, meio zombies e sonâmbulas, do pesadelo da representação que as constitui. (GUERREIRO, 2017).

As representações da corporalidade na obra fílmica de Todd Haynes passam em simultâneo pelos corpos das personagens, pelos corpos das actrizes e, metaforicamente, pelo *corpus* fílmico do realizador, que abarca diferentes temporalidades e vários géneros cinematográficos, em processo e transformação. Assim, a obra de Todd Haynes, ao mostrar personagens que se debatem com normas sociais e sublinhando as estratégias de controlo da sociedade ao lidar e catalogar comportamentos que se desviam da norma, torna visível o que seria invisível, tanto nas épocas em que os filmes se situam, como na época contemporânea, problematizando as políticas de identidade e os regimes contemporâneos relativos ao corpo². Deste modo, todos estes corpos – o das actrizes, o das personagens, o dos seus filmes, o dos géneros cinematográficos e o de películas anteriores, de outros realizadores em que se inspira - são também um processo em permanente diálogo entre si. De facto, os filmes do realizador apresentam corporalidades, formais e de conteúdo, com as marcas da representação do *pathos* do melodrama, mas que ultrapassam a passividade tornando-se uma forma de resistência activa.

Haynes é um cineasta que opta por um método experimental de abordagem cinematográfica, recorrendo, particularmente nos seus melodramas - ou melhor, *woman's films*-, a convenções de Hollywood para interpelar e celebrar o cinema. Nos seus filmes, manifesta-se um profundo afecto pela sétima arte, particularmente pelo período clássico de Hollywood, ao mesmo tempo que o questiona. O uso da expressão “filmes femininos”, ou “filmes de mulheres”, baseia-se na designação de Mary Ann Doane: “Os filmes de mulheres tentam, simplesmente, envolver a subjectividade

² Embora a temporalidade ambígua convocada pelos filmes de Todd Haynes não seja desenvolvida neste artigo, penso que é importante salientá-la para uma melhor compreensão dos espaços femininos que o artigo irá abordar. Neste sentido, a autora Patricia White, referindo-se à temporalidade dos filmes do realizador na análise do filme *Carol* (2015) sugere que Haynes no seu trabalho, volta recorrentemente ao passado – ainda lhe falta situar de forma inequívoca um filme no presente – e esse retornar no tempo alia-se frequentemente a uma viragem relativa à situação das mulheres no passado pré feminista. (White, 2015: 10). No texto original: “Haynes makes the turn to the past again and again in his work – he has yet to set a film unambiguously in the present – and often it is a turn to women’s situation in the pre-feminist past.” Todas as citações neste artigo terão tradução minha. As mais relevantes irão figurar no original, em nota de rodapé.



feminina”. (DOANE, 1987: 34)³. Os filmes femininos de Haynes - *The Karen Carpenter Story* (1987), *Safe* (1995), *Far from Heaven* (2002), *Carol* (2015) e a série *Mildred Pierce* (2011) -, mesmo que coincidam com o melodrama, têm a sua especificidade enquanto filmes de mulheres:

“(…) Haynes refaz o *woman’s film* clássico para expressar o retorno do desejo feminino reprimido - e da ansiedade - que havia sido ocultado pelo Código Hays ao serviço de uma experiência do cinema essencialmente masculina. Ele decide refazer os subgrupos que a própria Doane descreve como tradicionalmente femininos - o melodrama maternal, a história de amor, o filme do discurso médico e a narrativa paranóica – de forma a articular os limites dessa forma clássica.” (BELAU & CAMERON, 2016: 35, 36).⁴

Assim, a versão de Haynes de *Mildred Pierce* inscreve-se no melodrama maternal, enquanto *Far from Heaven* e *Carol* actualizam a história de amor. *Superstar: The Karen Carpenter Story* e *Safe* inflectem um olhar contemporâneo à narrativa do discurso médico e da paranoia. De facto, e segundo os autores supracitados, os dois últimos filmes referidos actualizam radicalmente o género de forma a expressar o mal-estar sintomático da era contemporânea, uma época em que o enfraquecimento da ordem patriarcal e um certo alívio da repressão que a acompanhava, que não eram característicos da era clássica do cinema, têm sido, agora, a norma. Através dessa estrutura interpretativa, os filmes de mulheres de Haynes vão além do *pastiche* pós-moderno e operam uma crítica cultural e estética sistemáticas (BELAU & CAMERON, 2016: 36).

Invocando a obra de outros realizadores americanos e europeus, Haynes propõe não só uma continuidade e um diálogo, como também uma profunda reflexão de cariz histórico, sociológico, artístico e político, na sequência dos seus predecessores.⁵ O carácter transnacional e transatlântico do cinema clássico e contemporâneo americano continua presente na obra de Todd Haynes, não só pela evocação de realizadores europeus que Hollywood acolheu durante duas Guerras

³ “The woman’s film, quite simply, attempts to engage female subjectivity.”

⁴ “(…) Haynes re-works the classical woman’s film to express the return of repressed feminine desire – and anxiety- that had been concealed by the Hays Code in service to an essentially masculine experience of cinema. He sets out to remake the very subgroups Doane describes as traditionally feminine – the maternal melodrama, the love story, the medical-discourse film, and the paranoiac narrative – in order to articulate the limits of this classical form.”

⁵ Destaco os filmes de Orson Welles (1915-1985), Douglas Sirk (1897-1987), Max Ophüls (1902-1957), Alfred Hitchcock (1899-1980), Rainer Werner Fassbinder (1945-1982) e a realizadora belga Chantal Akerman (1950-2015), para nomear apenas alguns exemplos.



Mundiais, e realizadores posteriores a este período, como também pela utilização de actores, atrizes e produtoras provenientes de vários continentes, bem como pela narrativa fílmica.

O primeiro filme em longa-metragem de Todd Haynes, *Safe* (1995), protagonizado por Julianne Moore, desenvolve, de certa forma, a narrativa do curta *Superstar: The Karen Carpenter Story* (1987), no sentido em que a personagem Karen Carpenter é uma primeira personificação, quase experimental, da personagem Carol White, de *Safe*. Em *Superstar*, a protagonista, sofre de anorexia, o que acaba por lhe ser fatal. *Safe*, *Far From Heaven* (2002) e *Carol* (2015) constituem um elo subtil de conteúdos formais e politicamente desafiadores. Em *Safe*, situado nos anos de 1980, década de política conservadora, em que Ronald Reagan foi presidente dos Estados Unidos, tendo como vice-presidente George H. W. Bush, a protagonista sofre de uma imunodeficiência inexplicável que a torna sensível a produtos químicos, o que a leva a desenvolver uma fobia psicossomática ao ambiente que a envolve, acabando por ir viver num retiro *new age*, dentro de uma redoma de plástico.

Por outro lado, em *Far From Heaven* e *Carol*, a acção decorre nos anos de 1950, época do pós-guerra e da Guerra Fria, do conservadorismo da era em que Eisenhower foi Presidente dos Estados Unidos, tendo Richard Nixon como Vice-Presidente, período activo do *McCarthyism* que é intuído pelo espectador ao longo da narrativa de ambos os filmes.⁶

Do olhar do realizador, retém-se a artificialidade da vivência que se serve de convenções sociais para mascarar o que não pode ser mostrado senão pelo fingimento. Deste modo, as obras de Todd Haynes socorrem-se de artifícios visuais que realçam a manipulação da *mise-en-scène*, onde a narrativa linear clássica é, por vezes, reproduzida com entraves à identificação por parte do espectador, provocando um questionamento. Assim, os artificialismos a que Haynes recorre, seja na encenação material dos *décors* ou no desempenho das atrizes, estão imbuídos de efeitos disruptivos. Há sempre um impedimento de identificação que, pelo entrave, pode

⁶ Curiosamente, em *Superstar: The Karen Carpenter Story*, Nixon é o presidente, e o realizador mostra-o: "Ouvimos a voz de Karen sobre as sequências de imagens que mostram o presidente Nixon a mentir ao país enquanto bombas são lançadas sobre o Vietname". (LANTOS, 2014: 13). Karen Carpenter e o seu irmão Richard Carpenter, que formaram a banda The Carpenters, foram convidados por Nixon para actuar na Casa Branca. Em *Far From Heaven* e *Carol* surgem, igualmente, cenas em que se vê Eisenhower a discursar na televisão. Mário Jorge Torres, na crítica ao filme *Far From Heaven*, no jornal Público, escreve: "Há uma intervenção política clara, na medida em que se intervém sobre o centro do conformismo americano, na grande década que forja o conservadorismo da era Eisenhower/Nixon, depois prolongado no consulado Reagan/Bush, e no presente, no reaccionarismo patético do Bush, filho. Assim, a modernidade do olhar de Haynes passa pela capacidade de instrumentalizar a década da segurança, depois do pós-guerra, mas também da intervenção na Coreia, do McCarthyism e do terror atómico, nos primórdios da Guerra Fria".



provocar no espectador um desejo de identificação maior, ampliando paradoxalmente a não identificação.

Dar uma voz não implica articular um discurso, bem pelo contrário, subentende as falhas da verbalização, e os artifícios da *mise-en-scène* do *woman's film* haynesiano operam neste procedimento. Assim, Haynes apresenta-nos corpos de mulheres vulneráveis, porque expostas no desvio da norma. A sua atracção e fascínio residem na recusa de se conformar, exprimindo-se, sobretudo, de forma não verbal. O corpo das atrizes e das personagens, aliados à *mise-en-scène*, é a forma particular de expressão de uma subjectividade feminina. Dar voz e colocar-se na pele do outro, de forma experimental, é precisamente o que Todd Haynes faz nos seus filmes femininos: *Superstar: the Karen Carpenter Story*, interpretado na íntegra por bonecas Barbie e Ken; *Safe, Far From Heaven* e *Carol*, filmes protagonizados por atrizes, nomeadamente Julianne Moore e Cate Blanchett, que incorporam uma reflexão do realizador sobre as expectativas de género que constroem as vivências, os corpos e a identidade femininas.

Nos *woman's films* de Haynes, a expressão dos rostos e os gestos são mais intensos do que as palavras proferidas. São filmes que apelam a todos os sentidos do espectador, mas que lidam, simultaneamente, com emoções, *pathos*, e com a razão, *logos*. Os dispositivos de enquadramento visual operam em múltiplas camadas, transmitindo eficazmente uma sensação de aprisionamento, do mesmo modo que também permitem mostrar como a acção destas representações de mulheres apresenta uma resiliência significativa à sua condição feminina incomensurável. É este o paradoxo do *woman's film* clássico feminino: a breve permissão de alternativas à norma dominante e opressora dada às personagens, para que, logo em seguida, lhes seja retirada essa liberdade em prol da manutenção do *status quo*. No entanto, nos filmes de Haynes, mesmo que as heroínas sejam confrontadas no final com uma resolução normativa, o realizador parece apresentar o desvio das personagens como espaço e tempo de resistência.⁷

O espaço da doença no feminino

Karen Carpenter (1950-1983), que morreu aos 32 anos de complicações cardíacas relacionadas com a anorexia, fez parte de uma banda, com o seu irmão Richard Carpenter, intitulada *The Carpenters*. Ficou conhecida por ter sido um dos

⁷ Tendo em conta esta perspectiva, Julia Leyda, na sua entrevista com Haynes, manifesta veementemente: "Nesses filmes, as mulheres estão a lidar com demasiadas coisas, particularmente no que concerne à incorporação: doença, patologias como distúrbios alimentares ou doenças ambientais ou, ainda, histeria" (LEYDA, 2014: 212).



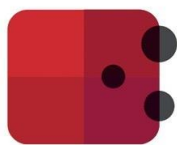
primeiros ícones musicais populares vítima de um distúrbio alimentar, do qual pouco se conhecia na época; por gostar de tocar bateria e pelo timbre da sua voz. O seu sucesso terá espoletado uma imagem distorcida de si própria, culminando na ingestão de grandes quantidades de laxantes e levotiroxina para emagrecer. Karen desenvolveu uma imagem deturpada do seu corpo, que considerava deformado pela gordura - ou seja, um efeito amplificador e saliente de si, causado pela anorexia e veiculado pelo sentido dos padrões sociais, culturais e familiares.

Tal auto-imagem impeliu Karen rumo a uma emaciada deturpação, o que se reflectiu nas últimas aparições em público da cantora com o cabelo permanentado e uma indumentária *country*. Esta transformação - e sua subsequente morte - provocou forte impacto na banda *Sonic Youth*, particularmente em Kim Gordon, apenas três anos mais nova que Karen Carpenter, que lhe escreveu uma carta e dedicou uma música intitulada *Tunic (Song for Karen)* no álbum *Goo* (1990), onde temas relacionados com a *pop culture* e o feminismo são desenvolvidos.⁸

Com efeito, Kim Gordon, explicando a letra da música *Tunic (Song for Karen)*, refere: “Estava a tentar colocar-me no corpo de Karen”. Como Todd Haynes, Kim Gordon e os *Sonic Youth* colocam-se noutra identidade que não a sua, através de uma identificação que não é fixa, mas processual.

A ideia do desaparecimento da cantora parece ser paradoxal, e, no caso de Karen, amplifica-se pela voz, mas, ao mesmo tempo, não tem voz própria e deseja desaparecer. De facto, parecem coexistir em Karen duas *personas*, uma privada e secreta que o público não vê; outra amplamente visível, na sua figura de extrema magreza, salientando o apagamento do corpo, uma redução à insignificância, por intermédio de uma imagem que veicula uma distorção, uma permanente capilar que correu mal e um estilo *western* - afinal, um efeito desapropriado, ao qual a voz pertence, mas parece não corresponder. Para mais, este desajuste é hiperbolizado pelo *look country* que relaciona as vestes campestres de *cowgirl* com uma índole salutar, do campo, mas não condiz com a atitude de recusa da vitalidade por parte de Karen Carpenter. Horrorizado, o público assiste, assim, à obliteração desta figura cuja voz parece não revelar sintomas da doença, embora seja veiculada pelo corpo, pelas cordas vocais e por todo um sistema anatómico. Assim, a prestação sonora não corresponde à imagem visual da cantora, parecendo existir uma dissociação entre o corpo e a sua voz, como se esta não lhe pertencesse. Como é que um corpo que parece não ter voz própria, afinal, consegue projectar a voz como se não tivesse

⁸ O álbum contém, entre outras, a canção *Disappearer*, cujo *videoclip* foi realizado por Todd Haynes dois anos depois do curta *Superstar*.



consciência do seu estado, como se estivesse em negação? Eis a origem simultânea do horror e da empatia.

Haynes entende a realidade corporal não apenas como um mero casulo biológico, mas também como um espaço de transformação social. Chris Schilling conceptualiza o corpo como um fenômeno biológico e social inacabado, que é transformado dentro de certos limites, resultando na sua entrada e participação na sociedade. É essa qualidade biológica e social que torna a corporalidade um fenômeno tão óbvio, e, ao mesmo tempo, tão elusivo. O “efeito corporal” é, assim, conceptualizado como um fenômeno em processo e em transformação, recusando uma dicotomia entre mente e corpo, uma vez que os dois estão inextricavelmente unidos, por a mente se situar no corpo (SHILLING, 2003: 11, 12).

Susan Bordo refere que a anorexia pode ser entendida como um desenvolvimento extremo da capacidade para a auto-negação e a repressão do desejo. A *anorexia nervosa*, bem como outros tipos de distúrbios alimentares, está enraizada na construção do consumo, em que o desejo esmaga e anula o *eu*. Dada essa circunstância, só podemos responder com submissão total ou rigidez defensiva. A autora sublinha, pois, que as pessoas com distúrbios alimentares são perturbadoras porque incorporam uma resistência às normas culturais (BORDO, 1993: 201-203).

A teoria de Bordo é muito semelhante ao pensamento inerente às obras de Todd Haynes, *Superstar* e *Safe*. Embora o filme *Superstar*, que foca na anorexia, seja uma obra anterior à publicação do trabalho de Bordo, a ideia subjacente a ambos é que a sociedade e a família são o que determinam as manifestações materiais ou psicológicas da doença. Para Bordo, as distúrbios alimentares não são, por si só, indicativas de uma patologia implícita, mas são sim uma resposta aos discursos culturais sobre o corpo - como, por exemplo, a publicidade, o cinema e o mundo da moda, onde o corpo feminino é associado a ideais estéticos só alcançáveis através da dieta e do exercício compulsivos. Embora não negue a presença da doença, a autora argumenta que delimitar a patologia ao indivíduo, através do recurso à biologia, à psicologia ou mesmo à família, acaba por obscurecer os contextos que, frequentemente, dão azo a manter essas patologias.

Na introdução de Haynes a *Far From Heaven*, *Safe*, e *Superstar*, o livro que congrega três argumentos das suas películas, o realizador aponta o facto de todas serem histórias sobre mulheres, os seus *women's films*:

(...) que pertencem umas às outras, tanto como me pertencem a mim. De algum modo, são irmãs e, se existe entre elas uma espécie de irmandade, alinhando-as como histórias sobre mulheres ou mesmo como experiências



formais, a marca do feminismo estaria claramente no seu cerne. (HAYNES, 2003: VIII)⁹.

O realizador afirma claramente que se identifica com a teoria feminista, e o facto de ter estudado teoria cinematográfica feminista com Mary Ann Doane na Universidade de Brown forneceu-lhe um aparato teórico que viria a aplicar a toda a sua obra, onde o seu olhar recai sobre o género e o desejo como entidades elusivas, evidenciando o carácter fluido, instável, transformador e performativo do género como uma prática sócio-cultural que o constitui ao longo do tempo. Com efeito, na sua obra, e de formas muito diferentes entre cada filme, o género é performatizado, como Butler sugere, por intermédio de um ponto de vista crítico sobre os papéis normativos que fomos ensinados a repetir, minando estereótipos comportamentais que a sociedade espera, mas que não encaixam no indivíduo.

Com efeito, *Superstar* e *Safe* articulam o género com a doença, nomeadamente a *anorexia nervosa* de Karen Carpenter e a imunodeficiência de Carol White, questionando a associação de certas doenças ao feminino. Estes filmes retratam estados patológicos como a histeria, a agorafobia e a *anorexia nervosa* não apenas como doenças, mas como uma forma alternativa de discurso que se foca na linguagem corporal. Assim, o realizador contextualiza e politiza efeitos doentios não no indivíduo, mas na cultura, e não pretende curar nem proteger o corpo, por intermédio de um olhar de investigação clínica. É como se houvesse uma aura de inconformismo e até de prazer na recusa corporal destas pessoas.¹⁰

Na referida introdução ao livro que congrega três argumentos dos seus *woman's films*, *Far From Heaven*, *Safe*, e *Superstar*, Haynes afirma que dedicar-se a uma identificação com Karen Carpenter e com as outras protagonistas femininas é o seu principal objectivo:

Nestes três filmes a identificação é essencial. Não apenas a minha respectiva identificação – com Karen, Carol ou Cathy – mas a própria noção de identificação (...). Em *Superstar*, no qual o uso de bonecas - associado a considerações irónicas de muitos espectadores pela banda *The Carpenters* - praticamente exclui qualquer expectativa de um

⁹ "(...) that belong to one another as much as they do to me. In a way they are sisters, and if there exists between them a sisterhood of sorts, aligning them as stories about women or even experiments in form, the imprint of feminism would clearly be at its core".

¹⁰ Todd Haynes refere numa entrevista: "O que achei tão interessante, e útil, em termos de comportamento anoréctico é o enorme prazer que algumas mulheres têm em orquestrar um espectáculo sadomasoquista para si próprias, onde basicamente controlam todos os aspectos da situação" (MACDONALD, 2014: 160).



investimento profundo. Mas investir foi precisamente o objectivo. (HAYNES 2003: VII, VIII).¹¹

O realizador afirma, ainda, que a identificação é uma questão chave - não só a identificação do realizador com as suas personagens, mas a identificação enquanto impulso narrativo irresistível de habitarmos aquilo que vemos. Segundo Haynes, a nossa identificação alinha-se com a mobilidade, o sucesso da personagem central e a adesão às normas sociais e sexuais, por parte do espectador, a estas convenções narrativas dos filmes clássicos de Hollywood que têm sido alvo de um elevado número de textos feministas. Para o realizador, na maioria das fórmulas narrativas clássicas, a questão da identificação desenvolve-se de acordo com uma lógica patriarcal em que a estabilidade e a ordem da sociedade são retomadas, da parte do espectador, como se este estivesse, de algum modo, a ser recompensado pela adesão a uma norma espectral. Haynes questiona o que aconteceria se este processo identificativo fosse deliberadamente gorado por parte do realizador, ao revelar, mesmo que discretamente, as engrenagens narrativas que estão por detrás do processo de identificação. Será que ao mostrar estas engrenagens, em vez de as dissimular, o realizador estaria a tentar destruir o nosso vínculo emocional com as personagens? O realizador refere que, nestes filmes, a heroína é confrontada com uma perigosa reviravolta, facto que coloca a própria noção de identificação em risco - criando, deste modo, um impedimento, algo que se interpõe entre a personagem principal e o espectador (Haynes 2003: VIII, IX).

Na verdade, Haynes recusa-se a produzir um sujeito espectáculo, no sentido em que aquilo que interessa ao realizador é o potencial especulativo das imagens - e, no filme *Superstar*, tal intenção estende-se à entidade biográfica. Tal recusa questiona o intento de produzir biografias através de estratégias narrativas que privilegiam a unidade e a coerência, e através da própria apresentação do biógrafo/cineasta como objectivo e autoritário. Em última análise, Haynes complica e mina as convenções biográficas e produz um tipo muito diferente de discurso, ao realçar as formas pelas quais os corpos, quer de Karen Carpenter, no filme *Superstar*, quer de Carol White, no filme *Safe*, se manifestam, por vezes, de formas contraditórias que ultrapassam a linguagem.¹²

¹¹ "And identification, for all three of these films, is critical. Not merely my own identification – with Karen, or Carol, or Cathy – but identification itself (...). In *Superstar*, in which the use of dolls – combined with many viewers' ironic regard for The Carpenters – pretty much rules out any expectation of a deep investment. But investment was precisely the point."

¹² Segundo Emily Clark, ambos os filmes, *Superstar* e *Safe*, recusam um discurso coerente de "falar por", neste caso pela personagem principal, e, ao invés, evocam as dificuldades desse processo, propondo um tipo de discurso que não depende apenas de representações linguísticas, mas que se foca em corpos que se expressam de formas diferentes, uma vez que não conseguem articular um discurso coerente. Nestes dois filmes de Haynes, as figuras femininas e doentes, através de estratégias



O trabalho de Haynes tem vindo consistentemente a interessar-se pela desconstrução do sujeito, recusando narrativas de origem, no sentido em que, nos seus filmes, não há um rastreamento das personagens sujeito a um evento constitutivo pelo qual as ditas personagens possam ser interpretadas, entendidas e conhecidas. Pode, pois, argumentar-se que as suas personagens são enigmáticas e esquemáticas – mas, ao mesmo tempo, evocam não só afecto como a não-identificação, por parte do espectador. O seu discurso sobre o patológico está imbuído de *pathos*, de emoção, ao mesmo tempo que o questiona.¹³

O filme *Superstar*, integralmente protagonizado por bonecas tipo Barbie, foi alvo de dois processos judiciais: um por parte da Mattel, que produz as bonecas Barbie, e outro por parte da família Carpenter, pelo uso de música da qual Haynes não tinha obtido os direitos. A Mattel retirou o processo, mas a família Carpenter prosseguiu e ganhou. O filme foi retirado do mercado e sobrevive, em péssimo estado, em réplica de réplica, no *YouTube* - o que lhe confere, paradoxalmente, uma visibilidade quase invisível. Assim, aquilo que vemos está tão alterado que a nossa percepção já é adulterada e não corresponde a um ponto de vista sadio - ou seja, podemos argumentar que o nosso ponto de vista do corpo do filme se assemelha à *anorexia nervosa*, onde o paciente perdeu consciência do seu desequilíbrio físico e da sua realidade corporal. Assim, o filme apenas disponível em cópia corrompida e alterada, enquanto corpo fílmico, lembra as imagens de Karen Carpenter, anoréctica, nas suas últimas aparições públicas.

How gothic was my valley

Safe (1995), também grafado [*Safe*], é, assim, entre parênteses rectos, ou melhor, dentro de um rectângulo não totalmente fechado, que a imagem do título aparece nas várias versões de *DVD* e *Blu-ray*. Esta forma de grafar o título resulta muito esclarecedora, uma vez que já lá está contida uma dupla informação pertinente: o nome do título, que pode ser interpretado de vários modos: seguro, ileso, salvo, cuidadoso, idóneo e, ainda, caixa-forte.¹⁴ No entanto, todos remetem para a ideia de

fílmicas e escolhas formais, como o uso de bonecas e vozes humanas relativas aos seus corpos e à revelação das suas histórias, tornam-se um produto não consumível (CLARK, 2012: 109, 110).

¹³ "No trabalho de Haynes, a inteligência é uma inteligência especificamente cinematográfica que não exclui a possibilidade de emoção (ou a sua semiótica), mas exige que o cinema seja pensado e sentido de maneira activa. O foco no patológico não é simplesmente uma elaboração dos processos de marginalização social, mas um desafio à negação persistente da inextricabilidade entre o sensível e o inteligível" (DOANE, 2004: 18).

¹⁴ Na tradução portuguesa, optou-se em deixar o título original *Safe* acrescido de um hífen com a palavra "Seguro" (*Safe – Seguro*). No primeiro plano do filme, ao lusco-fusco, vemos um Mercedes a percorrer uma rua repleta de casas tipo mansão, muito idênticas, e a entrar numa garagem de uma dessas habitações, com a porta automática a encerrar-se. A banda sonora que acompanha a cena assemelha-



segurança, enquanto o uso dos parênteses, está, neste caso, a ser utilizado não como um momento intercalado do texto, mas como uma imagem gráfica de controlo, muro, barreira, confinamento, ou clausura.

Visualmente ilustrador desde o título, o filme narra o percurso de Carol White, protagonizada por Julianne Moore, personagem que vive numa parte mais abastada do subúrbio de San Fernando Valley e que, acometida por uma série de sintomas físicos e psicológicos enigmáticos, levam-na a decidir-se por um internamento voluntário num retiro *new age*.

Com *Safe*, Haynes prossegue a exploração dos temas ligados às doenças que a cultura associa à feminilidade. O realizador admite interessar-se por uma tradição de doença associada ao feminino, uma vez que, como a SIDA é relacionada com a homossexualidade, esta tem uma conexão histórica com as doenças atribuídas às mulheres.¹⁵ (SCHORR, 1995: 44). Em *Safe*, a doença é o que desperta a personagem a olhar para a sua vida de outro modo, forçando-a a sair de um padrão, mas, ao mesmo tempo, levando-a por um caminho que desemboca num lugar estéril, fornecedor de explicações pseudo-científicas para os seus sintomas, tornando-se tão repressivo e confinante quanto o *Valley* onde encontramos a personagem no início do filme.

Esta localização suburbana da acção de *Safe* tem sido palco de outros enredos fílmicos ao longo dos tempos. No clássico *Pulp Fiction* (1994), de Quentin Tarantino, no trecho intitulado *The Bonnie Situation*, quando Vincent Vega (John Travolta) e Jules Winnfield (Samuel L. Jackson) seguem no carro, depois da arma de Vincent ter acidentalmente disparado e desfeito a cabeça do informador que tinham ido raptar em pleno dia, as personagens, o carro, os estofos, e os vidros ficam ensopados em sangue e pedaços de cérebro. Presos no *Valley*, onde os *gangsters* não têm contactos, conseguem esconder e limpar a viatura na garagem de Jimmie (Quentin Tarantino), que lá habita, com a ajuda de *The Wolf* (Harvey Keitel).

No filme *Chinatown* (1974), de Roman Polanski, o enredo tem como pano de fundo os efeitos da corrupção dos recursos naturais da região de Los Angeles no desenvolvimento da cidade. Inspirando-se nas disputas da água na Califórnia no início do século XX, o argumentista Robert Towne desenvolveu uma trama onde o desvio do fornecimento da água e o negócio de especulação na compra de terras no *Valley* a baixo custo, para depois serem vendidas mais caras por já terem viabilidade de irrigação, envolvia nomes sonantes de políticos e magnatas da região. Perto do *Valley*,

se às partituras arrepiantes e minimalistas, sobrecarregadas de sintetizadores electrónicos, compostas por John Carpenter para os seus próprios filmes.

¹⁵ Haynes afirma: "A capacidade de descartar a doença como feminina e a maneira como a doença mina por completo a identidade são o que *Safe* explora" (SCHORR, 1995: 44).



ficava o *Spahn Movie Ranch*, local onde Charles Manson e a sua seita de seguidores habitavam à época dos assassinatos que vitimaram várias pessoas - entre as quais Sharon Tate (1943-1969), mulher de Roman Polanski.

Local do espancamento de Rodney King pela polícia de Los Angeles, em 1994, o *Valley* foi o sítio onde a indústria cinematográfica da pornografia, nos finais dos anos de 1970 e nos inícios dos anos de 1980, proliferou. *Boogie Nights* (1997), de Paul Thomas Anderson, realizador oriundo do *Valley*, descreve pormenorizadamente esse submundo, numa época em que San Fernando Valley era mais conhecido como *San Pornando Valley* - e Julianne Moore interpreta uma actriz veterana de filmes para adultos. Anderson irá, mais uma vez, trabalhar com Julianne Moore noutra filme dedicado a San Fernando Valley: *Magnolia* (1999), onde Moore interpreta uma mulher assolada por um enorme sentimento de culpa face ao adultério, enquanto o marido, mais velho, se encontra em estado terminal, devido a doença grave.

Em *Safe*, de Haynes, e, subsequentemente, nos dois filmes de Anderson, são as interpretações de Julianne Moore que conectam a história periférica do *Valley* enquanto local que se reflecte na angústia das personagens. A ansiedade perturbada com que Moore encarna estas mulheres, sobretudo em *Safe*, estabelece a conexão entre a personagem e o seu *habitat*. Se, no conceito de subúrbio, o espaço é uma concepção extraordinariamente ambígua, esta indeterminação entranha-se não só na existência da personagem, como na forma como Haynes representa o corpo transparente e etéreo de Moore, que por paradoxo, é a área, a extensão, a superfície, o alicerce e o suporte, isto é, a estrutura fundamental do filme.

Com efeito, o conceito intrínseco de subúrbio implica uma duplicidade espacial, relacionada com algo que está entre uma coisa e outra, mas que, ao mesmo tempo, não é nenhuma delas. Localizado além do centro de uma metrópole, circula, no entanto, incorporado na sua esfera. Historicamente, a sua geografia caracterizou-se como mediadora entre a cidade e o campo, numa região de fronteira entre o espaço rural e o espaço urbano.

Todos estes elementos estabelecem o subúrbio como um simulacro, segundo o modelo de Baudrillard. O espaço suburbano é, assim, uma espécie de localização hiperreal, onde a diferença entre a imitação do subúrbio e o espaço real da cidade implodem. Deste modo, os habitantes do subúrbio experienciam o seu espaço suburbano, não só como não sendo diferente do centro da cidade, mas também como não estando diferenciado do campo, experimentando uma simulação da cidade no campo, e vice-versa, mais real e parecendo ainda melhor do que a própria realidade. A concepção arquitectónica das casas idênticas, com jardim e garagem incorporadas,



tão veiculada pelo cinema americano, idealizam o conceito de reunir o espaço rural e o espaço urbano.

A implementação de medidas legais que forneceram uma série de benefícios aos veteranos que regressaram da II Guerra Mundial, conhecida como *G.I. Bill*, incluía empréstimos, sem juros, em casas novas, por vezes já mobiliadas, construídas nos subúrbios. Esta medida, criada com o intuito de prevenir o desemprego e o empobrecimento que tinham afectado os veteranos da I Guerra Mundial, impulsionou o deslocamento de milhares de famílias dos centros urbanos para os subúrbios. Segundo B. Murphy, no livro *The Suburban Gothic in American Popular Culture*, os subúrbios passaram a ser a Terra Prometida (MURPHY, 2009: 7).

(...) a retórica da expansão suburbana da era de Eisenhower recordava amiúde, e, deliberadamente o jargão da era colonial e da expansão para o Oeste: Aqueles dispostos a deixar as cidades para trás e a se instalarem no admirável mundo novo dos subúrbios eram frequentemente chamados de “colonos” e “pioneiros”. Provavelmente, o intuito foi uma espécie de variação sobre o “Destino Manifesto”: um lar para todas as famílias e um carro em todas as entradas de garagem. (Murphy, 2009: 10).¹⁶

Com efeito, a partir do momento em que a massificação suburbana começou a surgir ao longo dos Estados Unidos, esses lugares passaram a ser encarados por escritores, realizadores e comentadores culturais como espaços estranhos e dualistas. No entender de Murphy, tais juízos relacionaram-se, parcialmente, com o facto de os subúrbios terem sido, desde o início, percebidos com o intuito de possuírem uma conexão inata com o carácter da própria nação. Por um lado, o ambiente era considerado uma espécie de paraíso utópico para as famílias americanas comuns se expandirem, funcionando como um trampolim para a classe média de milhões de pessoas jovens em ascensão. No entanto, ao mesmo tempo, existia uma narrativa paralela, mais sombria e não menos visível, que tinha muitos traços em comum com tudo o que tinha toldado o sonho americano de progresso e optimismo. Os subúrbios eram a personificação física de tudo o que de errado estava a acontecer com a

¹⁶ “(...) the rhetoric of the Eisenhower-era suburban expansion often deliberately recalled the jargon of the colonial set era and Westward expansion: These willing to leave the cities behind and settle in the brave new world of suburbia were often referred to as ‘settlers’ and ‘pioneers’. Presumably the move was a kind of variation upon ‘Manifest Destiny’: a home for every family, and a car in every driveway”.



sociedade americana: “Uma montagem de casas idênticas e um terreno fértil para o descontentamento face a padrões irracionais”¹⁷ (Murphy, 2009: 4).

A autora dedica o seu livro ao reconhecimento de um subgênero que apelida de *Suburban Gothic*, e que obviamente provém do gênero tradicional *American Gothic*, que frequentemente surge das lacunas entre algo que parece ser, mas que não é - e, assim, este subgênero, desde o começo da massificação dos subúrbios, tem sido um espaço apropriado para ficções góticas e de horror que exploram o lado muitas vezes malévolo e frequentemente subversivo da retórica pró-suburbana adotada pelo governo, grandes empresas, empreendedores imobiliários e a indústria da publicidade.¹⁸

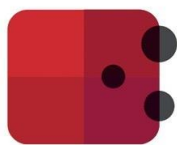
O *Suburban Gothic* dramatiza as ansiedades decorrentes da suburbanização em massa dos Estados Unidos e geralmente apresenta configurações, preocupações e protagonistas suburbanos implicados na suspeita persistente de que até mesmo o bairro mais comum, ou casa, ou família, tem algo a esconder e não importa quão calmo e ajustado um lugar pareça, pois está apenas a um passo de um incidente dramático e geralmente sinistro. A metáfora da casa suburbana de aparência pacífica mas com um terrível segredo dentro é tão familiar que se tornou um *cliché*, pois reflecte o temor dos danos irreparáveis que a rápida mudança de estilos e modos de vida, ocorrida nos anos de 1950 e início dos anos de 1960, causou, não apenas à paisagem, mas ao estado psicológico das pessoas que se mudaram para esses novos empreendimentos urbanos rompendo com os antigos padrões de vida. No gótico suburbano, o perigo advém, com maior incidência, das pessoas da casa ao lado (ou da própria família), do que das ameaças externas. O horror, aqui, começa invariavelmente em casa, ou pelo menos perto dela (MURPHY, 2009: 2).

As preocupações mais comuns manifestadas neste subgênero têm a ver com questões de identidade pessoal e com o paradoxo do conforto e dos perigos da conformidade, incluindo as ansiedades ambientais. Todas estas questões, expressas no filme *Safe*, têm surgido na História do Cinema Americano, nomeadamente após os anos de 1950.

Wes Craven, realizador de filmes de terror – responsável por *A Nightmare on Elm Street* (1984), um clássico, não só do subgênero *slasher* mas também do terror

¹⁷ “a deadening assembly of identikit houses and a breeding ground for discontent and mindless conventionality”.

¹⁸ Murphy está, aqui, interessada na forma como esta percepção de pesadelo foi dramatizada na *pop culture*, uma vez que é sua opinião que o *Suburban Gothic* é o modo *Gothic* que mais tem a revelar sobre a miríade de transformação social, económica e cultural que moldou a sociedade americana no final do século XX, e a maneira pela qual as pessoas incorporaram essas mudanças nas suas próprias vidas. Crucialmente, o *Suburban Gothic* sempre teve muito mais que ver com a forma como as pessoas escolhem entender os subúrbios do que a realidade desses mesmos bairros (MURPHY, 2009: 5).



onírico -, considerou o filme *Safe* (1995) como o mais assustador do ano.¹⁹ Haynes, fã incondicional da *pop culture*, ostenta orgulhosamente este facto em várias entrevistas.

Safe pertence a um grupo de filmes onde o terror, de alguma forma, impera a partir do espaço urbano/suburbano, íntimo e doméstico, em concomitância com o espaço geométrico da *mise-en-scène* do terror. Os pontos cruciais da narrativa de *Safe* estão intimamente ligados à escolha de um sofá e à alteração corporal e do *look* da personagem, pela doença, sobretudo depois de ingressar em Wrenwood, espaço em que supostamente iria convalescer.

É interessante como Todd Haynes inicia *Safe* a partir da citação, quase um *pastiche*, de uma cena que antecipa o final do filme de Chantal Akerman, *Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles* (1975).

Jeanne Dielman é interpretado por Delphine Seyrig – que, neste papel, em particular, parece uma dupla de Julianne Moore. A semelhança física só pode ser deliberadamente coincidente, não só pelo cabelo ruivo e pela tez transparente da pele, mas pela forma como ambas transportam, corporal e psicologicamente, uma representação onde o sofrimento é uma tremenda angústia definhada e silenciosa. Haynes optou pela afonia gritante da personagem de Jeanne na elaboração da personagem de Carol White, contribuindo para uma coincidente performatização na qual não temos acesso ao interior da personagem, que é quase inanimada, retirando-lhe a exteriorização final da violência. *Jeanne Dielman* não é um texto cinematográfico narrativo clássico, mas um filme que vive exclusivamente da performance contínua e mecânica de Delphine Seyrig.

Na película de Akerman, Jeanne é viúva e vive com o filho adolescente. O filme retrata o seu quotidiano de tarefas domésticas executadas de forma mecânica, ordenada e austera. A sua rotina é sempre a mesma e muito rígida, exercida com uma disciplina férrea, como se de uma obsessão se tratasse: levantar-se, preparar o pequeno-almoço do filho, tomar o pequeno-almoço, tomar conta do bebé da vizinha, sair para fazer as compras diárias, tomar banho, lavar a casa de banho, cozinhar, almoçar, pôr a mesa, servir o jantar, tricotar ao serão. O espectador reconhece esta rotina, mas a atmosfera do horror do quotidiano doméstico naquele espaço começa a intuir-se. Da mesma forma que desempenha as tarefas, recebe clientes - ou seja, é prostituta, o que lhe permite obter o parco rendimento de que necessita para manter a casa e a educação do filho. A novidade do filme, para além de não oferecer uma

¹⁹ “O terceiro filme de Haynes, *Safe*, é protagonizado por Julianne Moore, que desempenha o papel de uma mulher suburbana vítima de uma doença ambiental não diagnosticável. Por um lado, constitui um estudo terrivelmente intenso dos subúrbios (Wes Craven apelidou-o o filme mais assustador de 1995), e, por outro, consiste num olhar metafórico sobre a epidemia da SIDA.” Ver: <https://www.nytimes.com/2007/10/07/magazine/07Haynes.html>.



explicação concreta sobre o acto final de Jeanne, é precisamente nunca a julgar, e isso é manifesto nos planos não intrusivos, mas rigidamente geométricos de Akerman, que apenas relatam a banalidade do dia-a-dia, durante 3h e 20m. A cena que *Safe* convoca é a do acto sexual entre Jeanne e o cliente, num acto mecânico e quase mudo, que culmina com Jeanne a matar o homem, golpeando-o com uma tesoura nas costas. *Safe* faz um *pastiche* da posição passiva e da performatização mecanizada do acto sexual, de Carol White com o seu marido, sublinhando o vazio existencial da personagem e da relação conjugal, mas sem qualquer tipo de violência. No filme de Akerman, a personagem de Jeanne exterioriza a violência – enquanto Carol White inflige essa agressividade, passivamente, sobre si própria, como Karen Carpenter. O espaço doméstico no qual figuram *Superstar*, *Safe* e *Jeanne Dielman* é um local opressor que se fecha, enclausura e tenta domesticar os corpos femininos. Karen, Carol e Jeanne, de formas diferentes, são corpos que a sociedade preparou para serem “submissos” e “dóceis”, aproximando-os desses conceitos foucaultianos.²⁰ No entanto, todas se revelam, cada uma à sua maneira, indomáveis.

A *mise-en-scène* da realizadora belga é composta por planos fixos e geométricos das divisões da casa, por onde a protagonista entra e sai de campo, que personificam o espaço doméstico - que passa a ser também uma personagem do filme, para além de mãe e filho. Aliás, não é por acaso que a morada postal está incluída no título. Os planos dos espaços, no filme, são como telas pictóricas hiper-realistas. A personagem entra e sai, mas o espaço permanece, ou seja, sobrepõe-se às personagens. Há uma primazia do espaço que é composto pelas personagens. Na cena em que ela prepara uma refeição, é o espaço da cozinha e os ingredientes do prato que está a confeccionar que têm mais importância. Apesar de a personagem estar a desempenhar a acção, e se situar no centro do plano, é como se ela não existisse, pois não revela qualquer emoção enquanto amassa a carne, a cobre com farinha e a passa por ovo. Na longa duração do plano, o enquadramento da personagem e os planos dos ingredientes até poderiam ser de um programa de culinária, mas onde a *chef* é puramente mecânica e vazia, desprovida de emoções - o que lhe confere paradoxalmente, uma ausência na presença. Deste modo, os planos de Akerman neste filme, invocam, de certo modo, o *kitchen sink realism* do cinema

²⁰ “O poder disciplinar é, com efeito, um poder que, em vez de se apropriar e de retirar, tem como função adestrar; ou sem dúvida adestrar para retirar e se apropriar ainda mais e melhor...” (FOUCAULT, 2004:143). Foucault explica como o poder liberal moderno (esse que se exerce com base na liberdade e nos direitos de cada indivíduo) não pode ser desvinculado do movimento de universalização de instituições como a prisão, a escola, ou mesmo a família - ou seja, instituições onde a formação de indivíduos submissos e úteis é indestrinçável do princípio de que eles deveriam ser autônomos e participantes activos da sua própria conformidade. Ou seja, um paradoxo.



britânico dos anos de 1950, mas, sobretudo o conceito pictórico das naturezas mortas, enquanto planos de composição de objectos inanimados, nos quais a personagem feminina se inclui enquanto mulher-objecto.

Em *Safe*, Carol White,²¹ a protagonista, encomendou telefonicamente por catálogo um par de sofás novos para a sua sala de estar. Como o apelido da personagem indica, a sua predilecção estética assenta num gosto por tons que envolvem o branco e cores claras, desvanecidas, que se lhe assemelhem. Os planos de Haynes sobre o espaço da casa, embora distintos dos de Akerman, também realçam a tendência da personagem a desaparecer a qualquer instante, numa fusão com os *décors* - mas, ao contrário do filme da realizadora belga, a protagonista de Haynes é oca e auto-desintegra-se pelo seu carácter inseguro e hesitante, realçado pelo seu aspecto físico transparente e desvanecido. Por outras palavras, o realçar da sua ausência física e psicológica lhe confere e corporaliza uma veemente presença.

Numa cena crucial de *Safe*, Carol chega a casa e chama a empregada hispânica, Fulvia, para saber se alguém telefonou e se há recados, dirigindo-se para a sala de estar. O plano acompanha-a neste percurso habitual e detém-se nela, quando o campo de visão de Carol recai sobre a sua sala. Contidamente incrédula, e horrorizada, geme “*Oh my God!*”. O plano muda para a sala de estar, e vemos as peças de mobiliário, que para nós, enquanto espectadores, são uns meros sofás. Porém, do ponto de vista de Carol White, a visão daquelas estruturas poliédricas, os sofás pretos, não é simplesmente uma ruptura da harmonia estética da sala: é de puro horror. O que para o espectador parece ser uma reacção desproporcionada mediante o evento sucedido, para a personagem é uma catástrofe. Prontamente, Carol liga a reclamar para a loja de mobiliário, cujo responsável insiste que a cor preta estava no pedido. A protagonista retorque: “*That’s impossible because it doesn’t go with anything we have*”. O sofá não condiz de maneira nenhuma, pois destoa não só da casa, mas também da palidez, discrição e modéstia da personagem. Esta situação é o gatilho que espoleta uma série de acontecimentos, ao longo do filme, que incluem ataques de pânico, tosses, desmaios, vômitos, hemorragias nasais - sintomas de algo para o qual os médicos posteriormente consultados não encontram explicações. Mais tarde, ao ver no ginásio um panfleto de publicidade a um centro de recuperação *new age* que menciona uma alergia ao século XX, Carol identifica a sua doença como ambiental, e

²¹ Carol White foi uma atriz britânica que teve uma carreira intermitente em Inglaterra e em Hollywood. Morreu com 48 anos devido a complicações relacionadas com o abuso de álcool e narcóticos. Protagonista do documentário da BBC *Cathy Come Home* (1966), realizado por Ken Loach, onde o *free cinema* britânico convoca os problemas sociais, o filme incide sobre as dificuldades de habitação na cidade de Londres, onde uma família economicamente desfavorecida culmina desmantelada e sem abrigo, devido à falência do sistema de assistência habitacional.



irá internar-se voluntariamente em Wrenwood, onde inicia um tratamento pseudo-científico de auto-ajuda, que inclui restrições alimentares, sociais e sexuais, dentro do perímetro do estabelecimento. A personagem envolve-se num processo de definhamento, físico e psicológico, acabando isolada num *igloo* plastificado - outra estrutura geométrica, mas de forma circular.

No filme *Poltergeist* (Tobe Hooper, 1982), um casal com três filhos, da classe média americana, muda-se para uma casa situada num subúrbio na Califórnia, onde uma série de acontecimentos sobrenaturais que envolvem sobretudo a filha mais nova, Carol Anne, que é o vínculo de contacto com o fenómeno paranormal, vão ocorrer e atormentar os membros da família. No final, o filme explica que todo o complexo do subúrbio foi construído sobre um cemitério de nativos americanos. Ao contrário deste filme, *Jeanne Dielman* e *Safe*, não fornecem qualquer explicação.

Numa cena sugestiva de *Poltergeist*, mãe e filha, Carol Anne, estão no espaço da cozinha que anexa uma sala de refeições onde se encontram uma mesa e várias cadeiras, para onde a filha olha fixamente. O plano afasta-se da convergência com a sala, e vemos a imagem da personagem da mãe, num misto de incredulidade e de horror, a sussurrar a expressão “*Oh my God!*” perante a visão das peças de mobiliário – que, numa fracção de segundos, se reorganizaram sem ninguém lhes tocar, numa estrutura geométrica de tipo piramidal, de equilíbrio impossível, onde as cadeiras se encontram empilhadas umas nas outras por cima da mesa. Aqui, ao contrário de *Safe*, o fenómeno é manifestamente da ordem do terror sobrenatural. No entanto, o espaço suburbano e a atitude exclamativa de incredulidade, entoada de forma discreta, são semelhantes, bem como a elaboração dos planos fílmicos, em ambos os filmes, lidando com a geometria de estruturas poliédricas (peças de mobiliário) que provocam horror nas personagens e no espectador, no caso de *Poltergeist*, e apenas na personagem, no caso de *Safe*.

O espaço geométrico do terror, essencialmente feminino, assente nas estruturas poliédricas observadas nas cenas dos filmes aqui descritos, funciona como uma *mise-en-scène* subversiva que se articula com o espaço do subúrbio gótico, no sentido em que ambos lidam com uma zona física e psicológica, de limite no feminino. Esta *mise-en-scène* geométrica do terror é, por parte de cada um destes realizadores, um acto de criar um sistema que incorpora uma criatividade não só estética, mas também operativa. Ou seja: através de intervenções engenhosas intencionalmente disruptivas, estes autores têm como objectivo desafiar o *status quo* e operar transformações no real.

Voltando a *Safe*, após a cena dos sofás desencadear o colapso da insegurança e instabilidade da personagem (que já era frágil e titubeante), há um



momento no quarto com o marido, em que num misto entre o gemido e o sussurro, Carol profere: “Ó meu Deus, o que é isto? Onde é que eu estou, agora?”.²² A personagem está muito confusa e desorientada, mas, paradoxalmente, opera uma transformação. Não só consegue proferir duas frases seguidas, como são frases complexas. Embora ela não se aperceba, há aqui uma mudança para um plano mais abrangente - por outras palavras, ela está a percorrer o caminho da passagem da dúvida quotidiana para a dúvida existencial. Para tal personagem, esta transição é uma iniciativa quase audaz. E, aqui, parece residir uma esperança que aumenta quando, por fim, ela se apercebe que o mal que a aflige advém de uma doença ambiental, e nomeia a sua patologia. Ao atribuir um nome à sua enfermidade, parece operar-se um processo de mutação semântica, física e psicológica que supostamente a levaria a uma deliberação assertiva relativamente ao processo de cura. No entanto, o caminho para o qual é atraída (e que escolhe), o da auto-ajuda, revela-se estéril. Da casa-forte que habitava no subúrbio de San Fernando Valley, transita para o centro *new age* no Novo México, e, por fim, para o minúsculo e asséptico *igloo*. O espaço no qual se encerra é ainda mais aterrorizador do que aquele que previamente habitava, não passando, afinal, de um simulacro do espaço suburbano com uma operação de cosmética *new age*. Os espaços do filme, de San Fernando Valley a Wrenwood, podem ser entendidos como as narrativas de teor gótico e suburbano, enquanto espaço limítrofe entre o que está à vista e o que se esconde - ou melhor, o que não se pode mostrar, o que é urbano e rural, ou, de outra forma, o espaço periférico que não deveria ter sido, nem transposto nem anexado, revelando o local espúrio suburbano que se confronta entre o submundo e os arredores. Completamente tolhida, o seu corpo assemelha-se a uma morta-viva, análogo a algumas imagens de doentes terminais com SIDA. A sua saúde física e mental, repercutida no seu léxico, que já era parco, desmorona-se na afonia e na afasia, acabando a proferir num lamento, ao espelho, sem convicção, a infrutífera frase: “*I love you*”.

Considerações finais

A titubeante protagonista de *Safe* é uma conceptualização da ambivalência dos vários espaços, geográficos e psicológicos que o filme congrega. Assim, Carol White, tal como a boneca Barbie que encarna Karen Carpenter e que se vai desfigurando, parece vir a tornar-se uma arrepiante paisagem fantasma, no sentido em que Virilio encara a metrópole: “(...) a metrópole de hoje é uma paisagem fantasma, o fóssil de sociedades passadas cujas tecnologias estavam intimamente alinhadas com

²² “*Oh God, what is this? Where am I, right now?*”



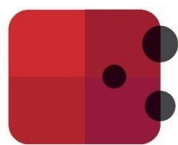
a visível transformação da matéria, um projecto do qual as ciências progressivamente se afastaram” (VIRILIO 2002: 446).

Com efeito, Carol e Karen não só convocam o espaço mediado que permanece entre dois pólos, como também o percurso do trajecto da lacuna e da falha existente nesse permeio. Além disso, também os seus corpos são lugar de mutação, na passagem do subúrbio onde habitam ao retiro *new age* e hospital onde se internam. A estadia nestes espaços, que deveria ser curativa, coincide com uma progressiva degeneração corporal, e na transformação de características físicas que tornam as personagens assépticas. O espaço circular, onde Carol por fim se encerra, é quase um jazigo funerário. Trata-se de um espaço fechado e asséptico de desligamento do real que possui características de pureza, rarefacção e esterilidade, representadas pela arquitectura do *igloo* que remete para um conceito de um espaço branco refrigerado. Enquanto atmosfera desconectada com o real, assemelha-se, ainda, à sala de cinema. No entanto trata-se de um cinema cujo local de representação já não é uma *black box*, mas uma *white box*: é a sala higienizada, ou seja, local de um cinema branqueado que, como o espaço do subúrbio, é um não lugar. Um espaço de fronteira em que vê no espelho um delírio: o auto-afecto da lavagem cerebral *new age*.

Os filmes descritos lidam com questões de desumanização e de alienação femininas, e com o facto de a vivência suburbana potencializar a destruição da autonomia, da independência e da liberdade pessoal das mulheres. Como a epígrafe afirma, as representações da corporalidade na obra de Todd Haynes passam em simultâneo pela fusão de vários corpos enclausurados: o das personagens, o das actrizes e o dos géneros cinematográficos que, em processo e transformação, se reconfiguram pelo olhar contemporâneo que o realizador opera às narrativas do discurso médico e da paranoia patentes nos *woman's films*.

Referências:

- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.
- BELAU, Linda; CAMERON, Ed. “Melodrama, Sickness, and Paranoia: Todd Haynes and the Woman's Film”. *Film & History: An Interdisciplinary Journal*, vol. 46, no. 2, 2016, 35-45.
- BORDO, Susan. *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture and the Body*. Berkeley: University of California Press, 1993.
- BUTLER, Judith. *Problemas de Género*. Lisboa: Orfeu Negro, 2017.
- CLARK, Emily. *Voiceless Bodies: Feminism, Disability, Posthumanism*. 2013. Tese (Doutorado em Filosofia em Inglês) – University of Wisconsin, Madison.



DOANE, Mary Ann. "Pathos and pathology: The cinema of Todd Haynes", Todd Haynes, *A Magnificent Obsession. Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies*, vol. 57, 2004, 1 – 21.

DOANE, Mary Ann. *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s*. Bloomington: University of Indiana Press, 1987.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*. Petrópolis: Editora Vozes, 2004.

GORDON, Kim. "Open Letter to Karen Carpenter". Disponível em: http://dangerousminds.net/comments/kim_gordons_open_letter_to_karen_carpen ter. Acesso em: 02 de Julho de 2019.

GUERREIRO, Fernando. *Imagens Roubadas*: Enfermaria 6, [S.L.], 2017.

HAYNES, Todd. *Far From Heaven, Safe, and Superstar: Three Screenplays*. New York: Grove Press, 2003.

LANTOS, Jeffrey. "Todd Haynes: The intellectual from Encino". In: LEYDA, Julia. *Todd Haynes: Interviews*. Mississippi, Jackson: University Press of Mississippi / Jackson, 2014. 13 – 18.

LEYDA, Julia. "Something That Is Dangerous and Arousing and Transgressive': An interview with Todd Haynes". In: LEYDA, Julia. *Todd Haynes: Interviews*. Mississippi, Jackson: University Press of Mississippi / Jackson, 2014. 201 – 226.

MACDONALD, Scott. "From Underground to Multiplex: An Interview with Todd Haynes". In: LEYDA, Julia. *Todd Haynes: Interviews*. Mississippi, Jackson: University Press of Mississippi / Jackson, 2014. 152 – 169.

MURPHY, Bernice. *The Suburban Gothic in American Popular Culture*. New York: Palgrave Macmillan, 2009.

SCHORR, Collier. "Diary of a Sad Housewife: Collier Schorr Talks With Todd Haynes". In: LEYDA, Julia. *Todd Haynes: Interviews*. Mississippi, Jackson: University Press of Mississippi / Jackson, 2014. 42 – 48.

SHILLING, Chris. *The Body and Social Theory*. London: Sage, 2003.

SULLIVAN, Robert. "This Is Not A Bob Dylan Movie", *New York Times*, 2007. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2007/10/07/magazine/07Haynes.html>. Acesso em: 02 de Julho de 2019.

TORRES, Mário Jorge. "Perto dos 50's", *Público*, 2003. Disponível em: <https://www.publico.pt/2003/03/20/culturaipilon/critica/perto-dos-50s-1652078>. Acesso em: 02 de Julho de 2019.

VIRILIO, Paul. "The Overexposed City". In: BRIDGE, Gary. & WATSON, Sophie. *The Blackwell City Reader*. Malden: Blackwell, 2002. 440 – 448.

WHITE, Patricia. "Sketchy Lesbians: 'Carol' as History and Fantasy". *Film Quarterly*, vol. 69, no. 2, 2015, 8-18.