

***WHAT BURNS IN YOUR HEART:
A VIAGEM DE REGRESSO EM GARDEN STATE (2004)
DE ZACH BRAFF***

JOSÉ DUARTE

“I’m in love with the world through the eyes of a girl
who’s still around the morning after”
— *Say Yes*, Elliott Smith, *Either/Or*, 1997.

“For every seeing soul there are two absorbing facts, the I and the Abyss.”
— Emerson, *Journal* (1866)

Palavras-chave: viagem, identidade, família, casa, cinema americano

Keywords: journey, identity, family, home, American cinema

0. *Garden State*: Voltar a Casa

Desde o princípio dos tempos que, para a humanidade, o ato de viajar tem sido tão essencial quanto permanecer e construir um espaço para se fixar como refere Silvia Quinteiro (52). A necessidade de descobrir ou, pelo menos, de explorar os vários sentidos do mundo e da vida colocam o ser humano em constante movimento, quanto mais não seja pelo desejo de se aventurar pelos variados mapas (físicos, sentimentais ou emocionais) que o mundo lhe oferece.

Desta forma, o conceito de viagem surge, de alguma maneira, como metáfora para a própria existência e para a tentativa de encontrar um lugar para viver, um lugar onde o sentido da vida seja compreendido. A viagem é, por isso, uma temática importante, uma vez que reflete a condição nômada do Homem e a sua intensa ansiedade de deslocação, de mudança de sítios e de hábitos.

Note-se, porém, que a viagem não se faz, apenas e só, de um simples movimento com o corpo, constrói-se também de muitos outros movimentos em múltiplas e complexas direções. Adicionalmente, sublinhe-se ainda que o momento em que essa viagem é realizada determina, obviamente, o sujeito que a efetua. Ou melhor, por outras

palavras, o contexto cultural irá determinar, em parte, o sentido de destino do viajante.

As viagens ao longo dos tempos respondem, portanto, às necessidades culturais da época em que foram feitas, sobretudo, porque este conceito de movimentação de um lado para o outro não se prende apenas com o mero atravessar do espaço, como defende George Gingras (1292-1331), mas sim com a procura, o sentido de demanda, a aventura, entre outras questões. É, portanto, natural que a literatura se tenha apropriado deste tema da viagem e, ao mesmo tempo, explorado os seus limites e fronteiras, tornando-a num dos seus objetos mais queridos e duradouros. Exemplo maior será a *Odisseia*, poema épico atribuído a Homero, que relata as aventuras de Ulisses, até chegar a sua casa, na ilha de Ítaca.

O regresso constitui-se como um motivo recorrente em quase toda a literatura que trata o tema da viagem. De facto a *Odisseia* irá funcionar como matriz narrativa que influenciará grande parte da literatura moderna, mas também, e especialmente, o cinema.

É exatamente neste quadro de conceptualização de viagem, associada à obra de Homero que, neste artigo, ao analisar o filme *Garden State* (2004) de Zach Braff, pretendo abordar, entre outros, dois temas em particular: em primeiro lugar, a viagem de regresso, alusão direta a Ulisses e, em segundo, a descoberta do sentido da vida que o regresso proporciona.

Garden State é um filme independente, de baixa produção que, tal como *The Graduate* (1967) de Mike Nichols, com o qual também foi comparado pelo sentido de novidade e rutura, teve imenso sucesso a nível mundial. Esta ligação é visível na relação entre pais e filhos e também na utilização de uma banda sonora em que, como refere Pablo Echart Órus (39), sobressai uma música muito importante: “The Only Living Boy in New York” de Simon and Garfunkel (1970), artistas que já tinham aparecido no filme de Nichols.

O filme conta a história de Andrew Largeman (interpretado pelo próprio Braff) que, após um longo “exílio” de nove anos, numa espécie de terra prometida, neste caso Los Angeles, regressa a casa em New Jersey para o funeral da sua mãe, que morreu afogada na banheira. *Garden State* é também o nome pelo qual o estado de New Jersey é conhecido; no filme, a expressão tem uma importância acrescida, porque o protagonista nasceu numa pequena cidade que contrasta com o local de onde ele partiu, Los Angeles, onde fica Hollywood, a meca do cinema. Ausente há tanto tempo e não reconhecendo, também por isso, o sentido real da palavra casa (como seria de esperar, diretamente ligada com a noção de família, ao longo de todo o filme), o regresso proporciona-lhe um reencontro, ao habitar

diferentes espaços. Andrew vai, assim, aprender uma nova definição de lar e de família e, principalmente, será na sua “louca viagem” (expressão usada pelo protagonista para descrever os dias que passa em casa) que estabelecerá um sentido para a sua existência, algo que até então não lhe tinha acontecido, tal como o próprio protagonista refere durante todo o filme.

É neste regresso ao espaço da infância que ele toma contacto com velhos amigos, e conhece Sam pela primeira vez, a rapariga que o irá ajudar a reencontrar-se consigo mesmo. Com a morte da mãe Largeman que até à altura, tinha vivido sob o efeito de tranquilizantes, decide deixar de tomar esses medicamentos, de forma a perceber se consegue viver sem eles.

A história, assim contada, nesta primeira perspetiva, parece ser, de facto, bastante simples. Contudo, uma análise mais pormenorizada revela a forma cuidada e exigente como Zach Braff aborda certos temas e também como os filma.

Considere-se o modo como o filme reescreve, de uma forma ou de outra, o género da comédia romântica. De acordo com Pablo Echart Orús (3), num artigo acerca das novas comédias românticas, *Garden State* não só mantém todas as características dominantes do género, especialmente no que toca à questão do amor como elemento de redenção e possibilidade, mas também as renova. Esta nova forma de olhar a comédia romântica consubstancia-se no maior risco assumido como conta a sua história, misturando comédia com drama, e mostrando uma maior preocupação na apresentação das personagens, ao mesmo tempo que aposta num afastamento em relação aos arquétipos dominantes. Destas particularidades o autor dá testemunho à forma como Braff filma e organiza *Garden State*:

Estas preocupaciones resultan visibles en *Algo en común* (*The Garden State*, 2004), película dirigida, escrita e interpretada por Zach Braff, que manifiesta a las claras su vocación alternativa en aspectos como su banda sonora — que incluye a artistas como Nick Drake o The Shins en lugar del pop más comercial —, una fotografía austera, o una ambientación que evita la extendida idolatría en el género de la urbe metropolitana. Por su parte, el guión deja espacio para escenas poéticas e incluye apuntes de crítica social, fundamentalmente mediante la descripción caracterológica de personajes secundarios y menores que conforman una comunidad con notables carencias (de sensibilidad, de escrúpulos, de gusto o sencillamente de miras). (Orús 38/39)

É, portanto, dentro deste quadro que encontramos a figura de Andrew Largeman, entre o cómico e o dramático, mas também num espaço de viagem e autorreconhecimento, atribuindo, mais uma vez, um carácter

inovador à forma como o filme se apresenta aos espectadores, enquanto uma grande viagem que estabelece, no fundo, um novo sentido de vida para o protagonista.

1. The Infinite Abyss

O problema de Andrew Largeman é viver numa constante letargia em relação aquilo que chamamos de vida normal. A abertura do filme, por exemplo, mostra-nos a sua figura num avião em queda. Enquanto os restantes passageiros gritam em pânico, ele está com um ar completamente anestesiado. Desta sequência passamos, através da chamada da hospedeira, para uma chamada do pai de Largeman avisando-o que a mãe morreu. Somos então confrontados com um espaço completamente asséptico, sem qualquer tipo de cor, em branco, incluindo a roupa do protagonista. De novo, Andrew não manifesta qualquer tipo de reação, servindo o quarto onde ele vive de metáfora para o vazio que ele sente na sua vida.

Ao olhar-se num espelho, a cara de Andrew fica dividida, embora não seja em partes iguais, uma vez que um dos lados pende mais para o armário, onde se encontram os medicamentos. É uma dualidade que, reveladora da forma como o protagonista se sente, coloca em evidência o modo como Andrew se escuda da vida real, o que aliás, vai ser recorrente durante todo o filme, como refere Carl James Grindley:

Garden State is a movie where the characters periodically armor themselves in everything ranging from protective helmets to shirts that camouflage themselves as wallpaper to garbage bags that serve as raingear and, indeed, to drugs and alcohol. (Grindley 14)

A utilização de drogas, álcool, medicamentos, e todo o tipo de elementos de camuflagem ou proteção servem, exatamente, para realçar a forma como ele, e também alguns dos outros protagonistas, incluindo Sam (que usa um capacete), se protegem da realidade que os rodeia. Tal como diz Mark, um dos amigos de Largeman, eles não têm pressa nenhuma, porque ainda são novos. Neste sentido, o filme apresenta uma juventude completamente perdida, a viver num certo vazio e alienação, uma vez que todas as personagens representam, de uma forma ou de outra, o carácter

elusivo¹ do *American Dream* e, ao mesmo tempo, uma certa ansiedade, própria da nova geração.

Largeman é retratado como um caso especial, (re)conhecido por ter feito o papel de uma pessoa com deficiência, o que significa que a sua carreira, enquanto ator, e a sua experiência na terra prometida de Hollywood foram um fracasso. Embora todos o considerem um herói cinematográfico, desejando até ser como ele, no fundo, estão apenas a olhar para uma ideia que julgam de sucesso, pois ele é, afinal, um exemplo de fracasso. Podemos comprovar este facto nas primeiras sequências do filme, onde vemos Largeman a servir às mesas e não a fazer trabalho de ator. Mesmo aqueles que foram bem-sucedidos, como o caso de Jesse que inventou o velcro silencioso, estão completamente sozinhos ou vivem como falhados. Aliás, todo o filme pode ser compreendido enquanto um exercício sobre sucessos e falhanços, uma vez que todas as personagens falham, de uma forma ou de outra, mas também atingem uma qualquer forma de sucesso, como o caso de Largeman no fim do filme ou a de Titembay, o irmão de Sam.

Como exemplo de falhanço podemos considerar o caso de Mark, que vive ainda com a mãe, ou de outras personagens que, aqui ou ali, vão povoando o filme. Aliás, o próprio Jesse faz referência ao facto de também eles estarem completamente alienados, quando se compara e compara os seus amigos aos personagens de *Brave New World* (1932) de Aldous Huxley, embora numa forma mais cómica:

Jesse: (...) I'm glad you're back, man, because this town is so messed up. Everyone's got they're drug of choice like in "Brave New World". Did you ever read that book? Who wrote that? Aldous something. Aldous — and people are just like that here, man. Huxtable! Aldous Huxtable! That's it. (Braff 68)

São também estas pequenas visitas do protagonista a outros espaços que mostram que não é só a vida dele que é complicada e que existem outras famílias também com problemas. O regresso dele pela primeira vez em nove anos à sua terra para o funeral da mãe, que aqui não funciona tanto enquanto elemento catártico, mas sim para mostrar o seu estado completo de alienação perante a dor da perda de alguém, permite-lhe reencontrar-se com família e amigos. É também a partir deste momento,

¹ Algo que Jim Cullen explora bastante bem no livro *American Dream: a Short History of an Idea that Shaped a Nation* (2003) e Tim Mortison também em *American Dreamscape. The Pursuit of Happiness in Postwar Suburbia* (2000).

como já afirmámos, que ele decide deixar os medicamentos e ligar-se ao mundo em que vive.

Numa primeira conversa com o pai, Andrew ainda não consegue expressar os seus sentimentos: quase não o olha nos olhos, existindo uma clara tensão entre eles, para além de uma posição de superioridade do pai perante o filho. O espectador irá saber mais tarde que o pai, que é o seu psicanalista, o colocou numa instituição desde o período em que ele era criança, uma vez que Largeman, quando era pequeno, num acesso de fúria, empurrou a sua mãe, o que fez com que ela caísse e ficasse numa cadeira de rodas².

A ligação entre pai e filho não é a melhor e, conseqüentemente, a casa, também ela pintada de cores neutras, não serve a Largeman de local no qual ele se identifica. Aliás, o sentido de casa e o sentido de identidade em Largeman são conceitos completamente espartilhados, algo que ele revela quando está com Sam dentro da piscina e ela descobre que ele não sabe nadar:

Sam: Can't you swim?

Largeman: Of course I can swim.

Jesse: Dude, maybe you should stay on the steps.

I don't know C.P.R.

Sam: You like a wet beaver.

Largeman: There is handful of normal kid things I kind of missed.

You know that point in your life when you realize the house you grew up in...isn't your home anymore. All of a sudden, even though you have some place where you put your shit...that idea of home is gone.

Sam: I still feel at home in my house.

Largeman: You'll see one day when you move out. Just sort of happens one day, and its gone. You'll feel like you can never get it back. Maybe it's like this rite of passage, you know? You won't ever have that feeling again until you create a new idea of home for yourself. You know...for your kids. For the family you start. It's like a cycle or something. I don't know but I miss the idea of it. A group of people that miss the same imaginary place.

Sam: Maybe that's all family is. A group of people that miss the same imaginary place. (Braff 74/75)

² O que levará, conseqüentemente, à sua morte por afogamento, alguns anos mais tarde. No filme, não se consegue apurar se esta morte é deliberada ou não, mas Largeman caracteriza a mãe como uma figura depressiva e sem vontade de viver, daí o seu acesso de fúria ao empurrá-la, uma vez que ele queria que ela acordasse com um sentido para a vida. Por achar que o seu filho é um rapaz cheio de raiva e ressentimento, o pai coloca-o numa instituição e receita-lhe os medicamentos que o impedem de sentir, condenando-o a esta condição de letargia.

Para além de nunca ter experienciado as coisas normais de infância, como saber nadar, por exemplo, Largeman perdeu toda e qualquer ideia do que significa o termo casa para ele. Afastado desse espaço durante muito tempo, ele terá de, necessariamente, se reinventar e reinventar esse mesmo conceito.

Aliás, durante toda a sua viagem, o protagonista vai passando por várias casas com vários significados (por ordem de importância): 1) a sua própria casa; 2) a casa de Mark, filmada em tons escuros e carregada de fumo, no qual a família, também ela monoparental, está em desacordo quanto ao futuro de Mark; 3) o palacete de Jesse que, apesar de ser rico, vive completamente sozinho e aborrecido da vida, tal como ele refere; 4) a casa de Sam e, finalmente, 5) a “arca”. Todos estes lugares irão marcar a reinvenção identitária de Largeman, mesmo aqueles cujo ambiente reporta para uma atmosfera mais disfuncional.

A casa de Mark, por exemplo, irá reforçar a amizade entre ele e Largeman, ao mesmo tempo que servirá como o primeiro lugar onde ele dará voz à sua fúria, uma vez que responde ao “namorado” da mãe de Mark. A casa de Jesse tem também um papel importante, porque serve de espaço de confissão. É aqui que o protagonista confessa o que fez com que ele fosse internado e a sua mãe ficasse numa cadeira de rodas. Este será um ponto-chave, pois como afirma Catherine Elizabeth Paquette é aqui que Largeman, finalmente, se liberta do fardo e aprende a importância e necessidade de partilhar com os outros:

By telling his story aloud, and by acknowledging both the absurdity and the pain of his experiences, Andrew is, for the first time, including his pain with the rest of his life as a valid and important part of his story. Furthermore, by finally sharing these experiences with the people who are close to him, Andrew gives the experiences the kind of meaning that is only possible when both events and relationships are present together in one's life. This is very important in Garden State (sic). It demonstrates that the things people share are what give relationships meaning — the places they go, the things they do, the conversations they have — and without this shared experience, relationships are without substance. (11/12)

É, portanto, neste espaço que ele começa a compreender a importância de aprender a viver e a sentir. Ao mesmo tempo, é também aqui que ele se aproxima cada vez mais de Sam e compreende que a vida só faz sentido se partilhada com alguém. A casa dela e a vida dela parecem ter um grande impacto na viagem de aprendizagem de Largeman, uma vez que, como Sam afirma, ela conhece um sentido para a palavra casa, apesar de a sua família ser constituída por um grupo bastante heterogêneo: não existe uma

figura paternal, portanto, a principal figura é a mãe de Sam e existe ainda Titembay, um “filho adotado” que veio de África para estudar nos Estados Unidos e que ficou em casa de Sam como se fosse da família.

Contudo, a sua mãe não tem qualquer problema em verbalizar o amor que sente pela sua filha, mostrando o filme onde ela aparece a dançar. E, ao mesmo tempo, também não tem qualquer problema em abraçar Largeman que, ao sentir esse conforto, não hesita em o aceitar de braços abertos. Esta é uma família verdadeiramente feliz que se revê nessa noção de casa, enquanto um espaço imaginário construído por todos.

Para além disso, ao contrário do quarto inicial, todo branco, e da sua casa ou da casa escura de Mark, a casa de Sam é desarrumada, cheia de cores, metáfora ideal para a forma como aquela família vive a vida de forma intensa. É no quarto de Sam que Largeman aprende que, na vida, é necessário sermos originais e arriscarmos a fazer aquilo que nunca ninguém fez, pelo menos naquele momento. Por isso mesmo, não será de admirar que Largeman entre num processo de transição que se reflete também na roupa que ele vai usando. À medida que ele vai tomando consciência de si também as suas roupas vão mudando de cores mais escuras para cores mais coloridas, tal como aponta Paquette (8/9).

Da mesma forma também o avançar do filme traz ao espectador o progresso de um protagonista que passa de uma figura completamente perdida para alguém que começa agora a encontrar um sentido na sua vida. A personagem de Mark irá ter ainda um impacto maior nesta transformação, uma vez que, no último dia, antes de partir de novo para L.A., leva Sam e Largeman num passeio com um propósito muito bem definido: a recuperação de um objeto que contribuirá para o momento catártico do filme.

Mark é coveiro e, aparentemente, retira os objetos aos mortos, que depois vende ou troca conforme a sua necessidade. Por isso, e também como forma de redenção, decide dar algo a Largeman que pertencia à sua mãe. Os três partem em busca desse objeto perdido que os levará a uma loja onde está um antigo companheiro de escola, também ele uma representação de fracasso. Em seguida, passam por um corredor de hotel, onde se pode observar os clientes a fazerem sexo até que, finalmente, atingem o seu destino: *Kiernan's Fault*.

Kiernan's Fault — um lugar que não existe na realidade — em Newark, é uma pedreira com um abismo natural deslumbrante. Por causa dessa descoberta, a exploração da pedreira está temporariamente parada e, por isso, foi contratado um segurança, Albert, para guardar o lugar.

Albert vive muito perto do abismo, num velho barco que está a ser utilizado como casa e que é chamado pelos protagonistas de “a arca”. A metáfora é óbvia, uma vez que, quando Largeman e os seus amigos chegam ao local, está a chover bastante, embora, como Albert refere, se houvesse um dilúvio ele não tinha a certeza de que o barco flutuaria.

A “arca” representa uma casa que, arquitetonicamente, não é comum, mas que é funcional. Albert vive ali com a sua mulher e filha, pois foi contratado para guardar o lugar até os advogados decidirem o que fazer com aquele espaço, aproveitando, ao mesmo tempo, para explorar o abismo, de forma a conhecer algo novo. O “Abismo de Albert”, como Sam o define, é muito mais do que uma simples fissura gigantesca, porque funciona como o espaço que corresponde à vida.

Contudo, a necessidade de explorar o abismo que é a vida, no caso de Albert, não se sobrepõe à importância que ele dá à família:

Sam: ‘Albert’s abyss’

Albert: Well, maybe. Who knows? But, you know what? That’s all ego. None of that really matters. If I get to be with this person right here...and our beautiful baby...that’s all I need. (Braff 103)

Tal como Paquette (14) refere, a figura de Albert é muito importante, pois é um exemplo perfeito de como se vive a vida de forma completa. Ele tem um sentido muito consistente do que é a família e a sua casa e, por isso, dá grande valor às relações pessoais. Aliás, tanto a forma como eles são filmados, como todo o diálogo é apresentado, revelam uma grande cumplicidade entre Albert e a mulher. Da mesma forma, o segurança não tem medo de arriscar, ser original e explorar:

Albert: Well, we are calling it *Kiernan’s Fault*. It’s uh...No one really knows what it is because we haven’t been able to explore it. Meanwhile while they’re locked in litigation...they hired me to make sure no one comes inside. What they don’t know is that at night I climb down.

Sam: Wow. So, how deep does it go? (...)

Albert: No one really knows. But I like to pretend it’s infinite. (Braff 101/102)

Esta vontade de enfrentar o desconhecido contrasta com a posição de Largeman até ao momento em que deixou os medicamentos, pois Albert e o abismo funcionam como uma metáfora maior que se reporta à própria vida, mas também como um aviso para o próprio Largeman, como comenta Paquette:

(...) Albert serves as part of a larger metaphor regarding life itself. The abyss can easily be seen as a metaphor for life — it stretches on and on, and the end is hidden; it is only possible to explore it one bit at a time, day by day; to a 26-year-old standing on the edge of it, it appears vast and empty, and what it will be filled is currently unknown, though in the process of being worked out. Albert, in this metaphor, again represents someone living life in the right way, captured in the metaphor of “exploring”. He lives his life on the edge — literally — of the abyss. He is not afraid to dive in, bravely embracing the unknown, but has a solid concept of home. (13)

Ao contrário de Largeman, Albert vive a sua vida intensamente, explorando o desconhecido, mas mantendo também uma noção muito consistente do significado de casa. Quando estão a sair da arca, Largeman deseja boa sorte a Albert na exploração do abismo, ao qual Albert responde: “You too” (Braff 104), reconhecendo que o abismo funciona como uma procura incessante pelo sentido da vida também para Largeman.

Com a chuva a cair-lhe no corpo e, de alguma forma, a lavar-lhe o espírito, Largeman sobe a uma grua e grita para dentro do abismo. A ele juntam-se os seus amigos que, ao contrário do que se esperaria, apoiam esta ação, reforçando a ideia de que as relações dão sentido à vida e aos eventos. Ao mesmo tempo que os três gritam ouve-se “The only living boy in New York”, o que fortalece a transição do protagonista de um estado a outro, chamando a nossa atenção para o facto de Largeman estar, agora mais do que nunca, vivo.

Mas Albert e a sua mulher também negociam em antiguidades e foi por isso que eles o visitaram. Agora que Mark tem o que quer oferecer a Largeman, eles podem ir embora. No regresso da viagem ao “abismo infinito”, Largeman já nem quer saber qual a razão de toda aquela aventura, uma vez que compreende agora a importância de se encontrar consigo mesmo e de começar a viver a vida como qualquer outra pessoa normal. Mark entrega-lhe um saco de papel onde está um colar que pertencia à sua mãe e assim se inicia uma nova etapa na história do protagonista: a da redenção e a do perdão. Largeman agradece a oferenda e compreende a intenção de Mark ao dar-lhe algo que pertencia à sua mãe, servindo a prenda como forma de memória de um tempo perdido, de um tempo que o protagonista não teve, mas que vai agora tentar recuperar.

2. *We live in a beautiful world*

No fundo, o filme dobra-se sobre si mesmo, como se às perguntas colocadas na primeira parte surgissem as (possíveis) respostas, na segunda. Após receber o colar das mãos de Mark, Sam e Largeman estão na banheira onde a mãe morreu. Ele olha para o colar e recorda, pela primeira vez com afeto, a importância da mãe na vida dele, recuperando um episódio quando ela cuidou dele:

Largeman: It's funny. This, uh...necklace reminds of this random memory of my mother. I was a little kid and I was crying for one reason or another. And, uh...she was just like, you know, cradling me and rocking me back and forth. I can remember seeing the little white balls in this thing just floating back and forth. And, there was just, like, snot dripping down my nose, right? And...uh...she gave me her sleeve and she told me to blow my nose into it. And I remember thinking, even as a little kid, like... "Wow! This is love!"

Sam: Large! I think I see one!

Largeman: Shut up!

Sam: Yeah, I do! Wait, wait, wait. We should save it or something. (...)

Sam: That it?

Largeman: I think so. I don't really feel any more coming.

Sam: Well, if you do, just let me know. I'll get the cup, ok?
This was such a good idea. (Braff 108)

Surgem aqui dois momentos importantes. Assim, em primeiro lugar, o colar traz ao protagonista memórias da mãe. Embora sejam memórias turvas de infância, porque ele não refere a cara da mãe, Largeman é capaz de recordar, finalmente, um episódio de um tempo em que ele era criança e em que as coisas estavam bem. Mas, para além disso, há uma reflexão sobre um sentimento, o amor. Largeman recorda, então, o amor que a mãe tinha por ele e aprende a perdoar-se a si mesmo, não pelo erro que cometeu, mas pelo facto de aceitar essa situação. A redenção surge por via da aceitação de que a vida não é simples, o que resulta enfim no derrame de uma lágrima, que irá ser guardada num frasco como forma de perpetuar a lembrança de que ele consegue sentir. Largeman chora, algo que até então nunca tinha acontecido. E, finalmente, ele reconhece-se a si mesmo, reinventa-se e aceita a sua condição, especialmente porque compreende o sentido de família e casa que surge intimamente associado a Sam:

Largeman: Who are you?

Sam: I'm your new friend Sam. Tissue?

Largeman: Come here. Fuck, this hurt so much.

Sam: Yeah, I know. But that is life. If nothing else, that's life, you know. It's real. Sometimes it fuckin' hurts. To be honest, it's sort of all we have. How are you feelin'?

Largeman: Safe. When I'm with you I feel so safe. Like I'm home. (Braff 110)

Através de Sam, Largeman reconhece um sentido maior para a vida, uma vez que compreende que a dor é parte integral da vida e que, quando se tenta adormecer essa dor, passamos o resto da vida atordoados (Paquette 16). Da mesma forma, ele consegue também encontrar um significado para família e casa enquanto um espaço que liga um grupo de pessoas ao mesmo lugar imaginário. O sentido de casa é aquele que atribuímos a esse espaço e, através da união com Sam, Largeman recupera-o. O que acontece é simples: através do amor de Sam, Largeman consegue recuperar/encontrar um novo sentido para a palavra casa.

O que é interessante também é que tanto Sam quanto Largeman não são perfeitos e, por isso, se compreendem de forma tão profunda, quase num sentido hegeliano: a troca entre o eu e o objeto, e vice-versa, permite a tomada de consciência e de autorreconhecimento. Portanto, é a troca de vivências, emoções e experiências entre Largeman e Sam que lhes permite o autorreconhecimento. É, aliás, o que Paul Einsestein refere na sua análise desta cena em particular, especialmente no que toca à forma como foi filmada:

In the (...) bathtub scene in Zach Braff's more recent *Garden State* (2004), Braff works from the same playbook in his presentation of Andrew Largeman (Braff) and Sam (Natalie Portman), as a slow zoom followed by standard point of view, continuity editing depicts a softly-lit Andrew quietly recounting a tender memory of his just-deceased mother, crying for the first time, and enjoying an embrace with Sam in which he avows that he now feels safe. In scenes like these, (...) Braff's establishing shots, lighting, slow zoom, and editing play deftly to our voyeuristic tendencies as spectators, letting us glimpse, get closer to, and ultimately identify with a vision of romantic love in which each half of a couple finds in the Other complete recognition and the solution to his or her anxieties and vulnerabilities. (Eisenstein 3)

É exatamente por causa desta reciprocidade e cumplicidade que as duas figuras conseguem tirar um sentido do caos, mas também porque, como refere Pablo Echart Orús (9), ao contrário dos seus amigos, rendidos ao puro hedonismo e ao dinheiro, Andrew torna a sua viagem autêntica e real, como salienta Sam quando refere a importância dos momentos originais para nos fazerem sentir bem. Aliás, a sua busca também se baseia nessa necessidade de sentir aquilo que é autêntico e real, o que atua como

definição e afirmação de uma certa identidade. Isto é ainda mais verdadeiro no caso de Largeman que, tal como o nome indica, após um período sem sensações de qualquer tipo, se presta à absorção de todo e qualquer sentimento novo na sua vida.

Não será, portanto, de estranhar o movimento seguinte do protagonista. Depois de estar com Sam, vai ter com o pai para, finalmente, o confrontar. Tinha-o andado a evitar deliberadamente, mas este confronto era inevitável e necessário para Largeman encerrar um capítulo na sua vida. Desta forma torna-se um homem novo, aprendendo a aceitar a sua vida e a perdoar e a ser perdoado, especialmente no que toca a um pai que, dominado por uma lógica fria de profissional, não concorda com o facto de ele ter tenha deixado de tomar os comprimidos:

Gideon Largeman: All I ever wanted was for everyone to be happy again. That's all I ever wanted.

Largeman: When were we all ever happy, Dad? You always say that, but when was that? When was this time that we were all so happy? 'Cause I don't have it in my memory. Maybe if I did, I could help us steer us back there. But I just...You know, you and I need to work on being okay...if that's not on the card for us.

Gideon Largeman: Well, we might have a shot at it if you can forgive yourself for what you did.

Largeman: What I did. What I did. Okay, let's — let's do it. Okay, we're here, right? Le-Let's do it! I'm gonna forgive myself for what I did. Are you ready? I was a little boy and somebody made a shitty latch. That's what I think. That's what I think about the whole thing, okay? And I'm not gonna take those drugs anymore. They left me completely fuckin' numb. I have felt so fucking numb to everything I have experienced in my life, okay? And for that...For that I'm here to forgive you. You always said all you wanted was for us to have whatever it is we wanted. Maybe what Mom wanted more than anything was for it to all be over. And for me...what I want more than anything in the world is for it to be okay with you...for me to feel something again. Even if it's pain.

Gideon Largeman: Well, you're going against your doctor's recommendation. That's a pretty weighty experiment to take on, don't you think?

Andrew Largeman: This is my life, Dad. This is it. I spent 26 years waiting for something else to start. So, no, no, I don't think it's too much to take on...because it's everything there is. I see now it's all there is. You and I are going to be okay. You know that, right? We may not be as happy as you always dreamed we would be, but...for the first time, let's just allow ourselves to be whatever it is we are. (Braff 111-112)

A palavra sentir ganha, assim, uma importância fundamental no diálogo entre pai e filho. Andrew perdoa-se e perdoa o pai por o ter colocado numa instituição e, ao mesmo tempo, por o ter privado de sentir o que quer que fosse. Desde o princípio do filme até este ponto, o espectador consegue aperceber e perceber uma evolução profunda na personagem de

Largeman que começa a sentir gradualmente as coisas à sua volta e, portanto, vai recuperando progressivamente uma parte da sua identidade, a sua casa e a sua família, sempre tendo em vista a tentativa de unidade. Por isso, ele aceita a sua condição e aceita os erros do pai, uma vez que, ao perdô-lo, Largeman está a tentar renovar o sentido de família e casa para ele. A acrescentar surge ainda o facto de, finalmente, ele atribuir um sentido à sua existência. O que Largeman nos está a tentar dizer é que a vida normal, do dia a dia, é mais profunda do que aparenta ser, tal como acrescenta Paquette:

The message Andrew is revealing is that ordinary life is meaningful. Every little conversation has meaning, every interaction has meaning, every experience is meaningful, because they are what make up ordinary life, and that is all we as humans have to work with — our lives, our ordinary, everyday lives, which, if we will take a moment to step back and look as Andrew finally does, we will see are imbued with meaning. (17)

É, portanto, neste regresso a casa, enfrentando o passado, que Largeman, finalmente, se liberta daquilo que era antes, compreendendo a importância das coisas mínimas. Estes são factos que ele aprende especialmente com Sam que, enquanto personagem, representa uma figura que aprecia as pequenas coisas da vida. Afinal, pode-se viver num mundo belo.

3. There's beauty in the breakdown

A cena final de *Garden State*, embora obedeça ao expectável, apresenta várias questões interessantes, deixando, no fundo, a narrativa em aberto. O filme termina como começa: numa referência ao avião e ao aeroporto. Local de transição, o aeroporto representa a constante viagem que é a vida. Da mesma forma, também o avião é a expressão máxima de deslocação. No entanto, se, no início do filme, o avião era o espaço revelador da completa alienação do protagonista, agora representa o espaço de possibilidade e recomeço, uma vez que ele volta a sentir o que o rodeia. Largeman despede-se de Sam; esta tenta convencê-lo de que não há nada que não se possa resolver, mas este não se demove, parecendo querer fugir outra vez para L. A., para tentar dar um rumo à sua vida:

Largeman: Look, this isn't...This isn't a conversation about being over. (...) I'm not puttin' a period at the end of this, you know? I'm puttin', like, an ellipsis on it.

Because I'm — I'm worried that if I don't go figure myself out...if I don't go, like, land on my own two feet...then I'm gonna fuck the whole thing up, and this is too important. (...) Look at me. Look at me. You changed my life. (Braff 114)

Andrew parece ainda estar possuído por esse desejo intenso de voltar de novo a L.A. Entretanto, à medida que deixa Sam e se dirige para o avião, a câmara confronta-nos com as imagens de todas as outras pessoas que ele visitou ao longo da sua viagem a Garden State.

Na repetição das imagens, nada mudou. Porém, ao contrário destas figuras Largeman mudou. Este sumário visual, uma forma de representar as pessoas que Largeman conheceu e que, apesar de tudo, também tiveram impacto na sua vida, tendo sido fatores decisivos na sua mudança, vai calar bem fundo no seu íntimo. É como se tratasse do resumo compactado da lição aprendida. Sentado no avião, numa cena semelhante à primeira cena do avião, apercebe-se que todas as experiências dos últimos dias o tinham convertido num ser diferente, novo, e decide regressar. Ao sair do avião, Largeman está a aceitar a vida como um abismo infinito no qual é necessário mergulhar de cabeça em busca daquilo que nunca foi explorado:

Largeman: Remember that idea I had about working that stuff out on my own...and then finding you once I figured stuff out?

Sam: The ellipsis?

Largeman: Yeah. The ellipsis. It's dumb. It's an awful idea. And I'm not gonna do it, okay? 'Cause like you said, this is it. This is life...and I'm in love with you Samantha. I think that's the only thing I've ever been really sure of in my entire life. I'm really messed up now, and I got a lot of stuff I gotta work out. But I don't want to waste any more of my life without you in it, okay?

Sam: Yeah!

Largeman: And I think I can do this! I mean, I want to. We have to, right?

Sam: Yeah!

Largeman: Right?

Sam: Yes!

Largeman: So what do we do? (Braff 117-118)

O filme termina com esta frase enigmática e com Largeman e Sam a beijarem-se. Tal como Paquette (17) afirma, a narrativa do filme não é encerrada de propósito. A viagem do protagonista é confusa e complicada, mas nunca é conclusiva como a nossa própria vida. Abertamente, Andrew confessa que são poucas as certezas que o guiam, mas de uma está seguro, é a de que está apaixonado por Sam e que é necessário continuar a lutar para compreender o verdadeiro significado do que é viver:

(...) Andrew is refusing to let his narrative end — because, of course, in real life it would not. Stories that conclude by tying up all the loose end do not truly reflect reality, for one phase of real life never ends completely; it just transitions to the next. Allowing the film to end with an “ellipsis” instead of a “period” gives the narrative special power in its resemblance to reality. (Paquette 18)

O fim, portanto, não oferece uma resposta, apenas mostra que a viagem de Largeman não acabou. Ele continua em busca de si mesmo, tentando reinventar-se, o que lhe permite reescrever a sua vida por completo, agora que ele começa a percebê-la melhor. No fundo, o título do filme remete-nos para isso mesmo. *Garden State*, portanto, não só é o nome do estado onde o filme se desenrola, como anteriormente referido, mas também representa o atingir de um grau zero, uma espécie de estado zen ou de paz interior. A partir daqui, deste grau zero, é possível reinventar de novo a existência.

A cena final é a linha de partida para uma nova viagem. Como muitos de nós, Largeman faz a sua caminhada no sentido de evitar a solidão e a dormência na qual se pode facilmente cair, por meio de drogas, como no seu caso, ou por comportamentos conscientemente assumidos. De qualquer das formas, a figura completamente desenquadrada durante grande parte do filme foi encontrando, aos poucos, o seu lugar, e agora que o entende por completo, parte numa viagem contínua, procurando a sua Ítaca, até finalmente a conseguir encontrar.

Bibliografia

- Braff, Zach. *Garden State*. 2004. Consultado a 03/02/2011. <http://www.dailyscript.com/scripts/garden-state.pdf>.
- Cullen, Jim. *The American Dream: a Short History of an Idea that Shaped a Nation*. New York: OUP, 2003.
- Einsenstein, Paul. “Devouring holes: Darren Aronofsky’s *Requiem for a Dream* and the Tectonics of Psychoanalysis.” *International Journal of Žižek Studies: Žižek and Cinema* 1.3 (2007): 1-23. Ed. Paul E. Taylor & David J. Gunkel. Consultado a 22/10/2011. <http://zizekstudies.org/index.php/ijzs/article/view/62/124>.
- Emerson, Ralph Waldo. *Journals and Miscellaneous Notebooks of Ralph Waldo Emerson, Volume XVI: 1866-1882*. Ed. Ralph A. Bosco & Geln M. Johnson. Harvard: Harvard UP, 1982.

- Grindley, Carl James. "Arms and the Man: The Curious Inaccuracy of Medieval Arms and Armor in Contemporary Film." *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies* 36.1 (Fall 2006): 14-19.
- Gingras, George. 'Travel'. *Dictionary of Literary Themes and Motifs*. Ed. Jean-Charles Seigneret. Westport: Greenwood, 1988.
- Martinson, Tom. *American Dreamscape. The Pursuit of Happiness in Postwar Suburbia*. New York: Carroll & Graf, 2000.
- Órus, Pablo Echart. "Vías de renovación en la última comedia romântica estadounidense." *Revista Zer: revista de estudos de comunicação* 15.29 (novembro 2010): 31-45. Consultado a 20/08/2010. <http://www.ehu.es/zer/>.
- Paquette, Catherine Elizabeth. "Establishing the meaning of ordinary life: A narrative criticism of *Garden State*". Paper presented at the annual meeting of the *NCA 94th Annual Convention, TBA, San Diego* (Nov. 20 2008): 1-23. Consultado a 03/02/2011. http://www.allacademic.com/meta/p260543_index.html.
- Quinteiro, Sílvia. "A viagem como demanda, em *Frankestein: or, The Modern Prometheus*, de Mary Shelly e em *Le Comte de Monte-Cristo*, de Dumas". *Textos e Pretextos: A Viagem*. Lisboa: CEC, 2009: 53-61.

Filmografia

- Braff, Zach dir. *Garden State*. 20th Century Fox, 2004.
- Nichols, Mike dir. *The Graduate*. MGM, [1967] 1999.

Discografia

- Simon, Paul & Art, Garfunkel. "The Only Living Boy in New York". *Bridge over troubled water*. Sony, [1970] 2001.
- Smith, Elliott. "Say Yes". *Either/Or*. Kill Radio Stars, 1997.

RESUMO: *Garden State* (2004) de Zach Braff é um excelente exemplo de como a viagem continua a ser de extrema importância para a humanidade e, neste caso em particular, para a cultura americana. Neste artigo pretende explorar-se este filme do ponto de vista da viagem de regresso do protagonista à sua terra natal onde ele irá finalmente reencontrar-se, aprendendo a viver a vida de uma forma simples e descomplicada.

ABSTRACT: *Garden State* (2004) by Zach Braff is a very good example of the importance of the journey for humanity and, in this particular case, for the American culture. In this article we analyze this movie taking into account the journey back home of the main protagonist where he will find himself again, learning to live life in a uncomplicated and fulfilling way.