

Mário Jorge Torres

Universidade de Lisboa

***Forrest Gump*: Um conto da América contado por um idiota, cheio de sons e de fúria, não significando nada**

Life's but a walking shadow, a poor player,
That struts and frets his hour upon the stage,
And then is heard no more; it is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing.

William Shakespeare, *Macbeth*, V, v

Quando estreou, *Forrest Gump*, de Robert Zemeckis, provocou reacções críticas, que, muitas vezes, insistiam na fragilidade do material literário adaptado, bem como na transparência de uma abordagem cinematográfica, por vezes próxima da animação, de tal modo as personagens apareciam simplificadas ou mesmo estereotipadas. Houve até quem defendesse que se tratava da apologia de uma forma infantil de ver o mundo, quem aproveitasse para desqualificar o ponto de vista, associando-o com formas básicas de *correção política*.

A minha leitura propõe um estranho desvio, não se prendendo a uma correspondência imediata de objecto literário (o romance homónimo de Winston Groom) para objecto fílmico, como acontece no que se convencionou chamar adaptação, mas insistindo num percurso intertextual que ultrapasse as barreiras, tantas vezes artificiais, entre cultura erudita e cultura popular, para propor um diálogo que nos parece possível entre o mundo estereotipado de *Forrest Gump* e o universo complexo de William Faulkner.

O primeiro romance de William Faulkner (1897-1962), *Soldier's Pay*, data de 1926 e lida com a memória de morte da Primeira Guerra Mundial, inscrevendo-se na tradição da *Lost Generation*, embora ante-

cipando já algumas das coordenadas básicas do *pathos* faulkneriano: o absurdo da existência humana, ou a insegurança provocada por uma vida sem sentido, sem raízes profundas e sem perspectivas. Em *Mosquitoes*, de 1927, introduz-se uma primeira experiência no domínio do burlesco (forma incipiente de aproximação ao humor trágico dos grandes textos da maturidade) e esboça-se já, por outro lado, a representação do espírito do lugar, o Sul profundo e contraditório: o cenário é New Orleans, valendo o romance sobretudo como exposição de temas e de crenças pessoais na figuração do artista. Para além (e apesar) de todas as suas possíveis fragilidades, *Mosquitoes* avulta como demanda de uma linguagem própria, ainda perigosamente derivada de artifícios joycianos, não completamente assimilados.

Forrest Gump, no seu simplismo aparente, aparece como herança de duas das coordenadas desta construção do mundo faulkneriano: por um lado, um *pathos* de que o burlesco nunca está ausente; por outro, uma clara confinação ao espaço do Sul, insistindo numa apresentação paródica de aspectos civilizacionais: embora usando como matriz ilustrativa as cores e as composições da América de Norman Rockwell, cedo se constrói a personagem do protagonista como resultado de um percurso histórico, ficcionado, mas ancorado a uma quase anedótica verosimilhança.

Assim, o seu nome Forrest vir-lhe-ia de um herói confederado da Guerra Civil (de quem seria descendente), que aparece figurado, enquanto membro do Ku-Klux-Klan, numa reconstituição, também paródica, de uma sequência de *Birth of a Nation* de David Wark Griffith, à qual se acrescenta, por via dos efeitos especiais, o rosto e o corpo de Tom Hanks, a estrela do filme.

Poderíamos, no entanto, contrapor que se trata de coincidências fortuitas: o mesmo espaço geográfico-cultural e algumas semelhanças de tom. Prossigamos, pois, do lado da *high culture*, numa breve introdução à questão faulkneriana. Sintomaticamente, surgem, no mesmo ano, 1929, os dois romances que individualizarão o autor pela concentração no espaço ideal de Yoknapatawpha County, recriação ficcionada do norte do seu Mississippi natal: *Sartoris* e *The Sound and the Fury*. No primeiro deles, Faulkner socorre-se como modelo para o Coronel Sartoris, centro nodal da família e do mundo romanesco que à volta dela

irrompe com particular pujança, da memória do bisavô, o coronel William C. Falkner (1825-1879), cronista do Sul exótico de finais de Oitocentos e autor, entre outros, do romance *The White Rose of Memphis* que se tornou um *best-seller* a nível nacional. Esta caução do passado (curiosamente análoga à que mais tarde se usará, como vimos, no filme de Zemeckis) tem uma importância decisiva para o desejo de Faulkner de reler o processo histórico numa perspectiva sempre potencialmente diacrónica, fazendo da estrutura familiar o centro de irradiação metonímica para ler o Sul, o seu pequeno universo concentracionário e, por extensão, o conflito entre o Homem e o Mundo. *Sartoris* constitui-se, então, como feixe distribuidor de pistas ficcionais e como factor determinante na fixação de Jefferson (contrapartida ficcional para Oxford, Mississipi?), enquanto centro gravitador de sucessivos eixos familiares.

Em torno da família Sartoris, que recorrerá em outros romances como *The Unvanquished* (1938), ou em contos como “There was a Queen”, “Mule in The Yard”, “All The Dead Pilots” e “A Rose for Emily” (entre muitos outros), desdobrando segmentos temáticos ou personagens do texto matriz e recompondo uma complexa rede genealógica, marca da saga familiar, surgem a família Snopes (uma frase da Terceira Parte de *Sartoris* introduz Flem, “o primeiro dos Snopes”), sobre a qual irá centrar-se a chamada “Snopes Trilogy” – *The Hamlet* (1940), *The Town* (1957), *The Mansion* (1959) –, ou a família Compson (Quentin Compson e Bayard Sartoris pertencem à mesma geração que assiste à melancólica e lenta decadência do velho Sul), cerne de *O Som e a Fúria*, o romance que nos interessa para desencadear o *impensável* diálogo com *Forrest Gump*.

Para além disso, esta rede de personagens coincidentes e a sua inscrição ficcional na teia mais vasta da História, este cruzamento entre factos históricos comprovados e verosímeis extensões romanescas, serve também na perfeição para caucionar o *trompe l’oeil* de *Forrest Gump*, envolvendo a personagem nos conflitos provocados pelo Governador George Wallace, nos anos 60 aquando da integração dos negros nas escolas e universidades, ou figurando-a, sempre por via dos efeitos especiais, numa recepção do presidente Kennedy, em contiguidade arriscada entre História e ficção.

Numa complexa rede microc3smica de vasos comunicantes, *The Sound and the Fury* assume o papel fundamental de s3mula tem3tica e de cadinho de experimenta33o estil3stica, mas ainda filtra elementos culturais de diferente origem, como o pr3prio Faulkner sintetiza, no pref3cio para uma edi33o (nunca publicada) de 1933: “[...] when I finished the Sound and the Fury I discovered that there is actually something to which the shabby term Art not only can, but must, be applied. I discovered then that I had gone through all that I had ever read, from Henry James through Henty to newspaper murders, without making any distinction or digesting any of it, as a moth or a goat might.”¹ Enquanto *Sartoris* tra3a as linhas imperfeitas de uma geografia pessoal e estabelece a tessitura dram3tica de Yoknapatawpha County, *The Sound and the Fury* (nunca 3 demais sublinhar esta complementaridade de dois textos de publica33o quase simult3nea) improvisa sobre a polifonia das vozes e do ponto de vista. Inicialmente pensado como uma *short story* sobre Caddy Compson, o romance extravasa para um plano de conjunto, reconstitu3do por meio da recolha de estilha3os, fruto de uma vis3o caleidosc3pica que re3ne, sucessivamente, as narrativas dos tr3s irm3os de Caddy (Quentin, Jason e Benjy) e da criada negra Dilsey.

E chegamos, aqui, a dois pontos fulcrais para come3ar a explicar a invoca33o do *santo* nome de Faulkner, a prop3sito do *comezinho* nome de Forrest Gump: a qu3drupla apresenta33o de diferentes pontos de vista sobre o mesmo acontecimento possui 3bvvia radica33o cinematogr3fica²; a origem do t3tulo na cita33o do *Macbeth* de Shakespeare, que uso como ep3grafe a este trabalho, permite desdobramentos temporais e conceptuais de grande amplitude.

¹ William Faulkner, “An Introduction to *The Sound and the Fury*” [Southern Review Version], in *The Sound and the Fury*, ed. by David Minter (New York and London: W. W. Norton & Company, 1987), p. 218. Foi esta edi33o do romance, a Norton Critical Edition, que utilizei como suporte liter3rio para este texto.

² “[William Faulkner] is the most cinematic of novelists. Such techniques as montage, freeze-frame, slow motion and visual metaphor abound in his fiction. Moreover, he is a novelist read by filmmakers from Howard Hawks to Jean-Luc Godard [...], who therefore has an important place in *film* history.”, in Bruce F. Kavin, *Faulkner and Film*, (New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1977), p. 5. Trata-se, sobretudo, em *The Sound and the Fury*, de extenso uso da montagem paralela, para obter uma sucessiva descontinuidade.

O título escolhido para o romance é fundamental na definição deste mundo, feito da sobreposição de espaços e tempos, e gerado pela fúria incontida de um desejo de organizar reminiscências. O mecanismo da citação revela-se, no entanto, extremamente complexo: não se chega a reconhecer a origem shakespeariana da formulação; interessa sobretudo entender as suas múltiplas incidências e, inclusivamente, a sua aplicação literal ao primeiro segmento narrativo.

Com efeito, em *Macbeth*, acto V, cena v, diz o herói trágico, apalhado na rede da sua própria sede de poder: «A vida não passa de uma sombra que caminha; um pobre actor que se pavoneia e agita no palco, e depois não mais se faz ouvir; é um conto contado por um idiota cheio de som e fúria, não significando nada.». Ora, esta ideia de encenação inútil e de absurda itinerância, acompanhada pela inevitabilidade trágica da *representação* é fulcral no romance de Faulkner, cuja secção I é narrada por Benjy, o irmão mais novo, um *imbecil* de trinta e três anos de idade. Isto resulta tanto mais significativo quanto a ordem seguida no romance não é cronológica. De facto, a secção II (da responsabilidade narrativa de Quentin), datada de 2 de Junho de 1910, dia do suicídio da personagem, não precede as outras três que decorrem em três dias consecutivos da Páscoa de 1928, 6, 7 e 8 de Abril, organizados pela seguinte ordem: Secção III (a narrativa de Jason), Secção I (a de Benjy) e Secção IV (a de Dilsey).

Na lógica desta sequencialidade forjada, a implícita citação de *Macbeth* entronca directamente na visão distorcida de Benjy que é eminentemente sensual e obrigatoriamente fragmentária. No seu discurso descontínuo, intuimos a justaposição do passado e do presente, e partilhamos da sua incapacidade de associar ideias ou de interpretar factos. A sua leitura do passado aparece presentificada (tal como a visão do presente de Quentin parece revestir a forma de passado), prolongando o mundo da infância, por uma visível impossibilidade de distinguir: o seu modo de apreensão do real passa fundamentalmente por sensações difusas, perdidas numa rotina niveladora de tempos e de eventos. Por isso, a sua narrativa se compõe de quinze fragmentos, individualizados em sequências e sugeridos por um conjunto desordenado de estímulos, que, não obstante, cobrem um mais extenso período de tempo do que qualquer uma das narrativas complementares. O seu amor por Caddy (e

a intuição da perda desse amor) é determinante para entender o primário mecanismo associativo que desencadeia o fluxo narrativo: «caddie» (o transportador dos tacos no golfe) gera uma homofonia possível com o nome da irmã. Aliás, é na narrativa de Benjy que avultam as repetições de nomes, na linhagem familiar, tomando confusas proporções de indistinção – Quentin é, ao mesmo tempo, o nome do irmão e da sobrinha, filha de Caddy; Jason perpetua no outro irmão o nome do pai.

A centralidade desta narrativa, a primeira das quatro, dando no fundo o mote definitivo para a titulação de toda a teia romanesca, esta narrativa de um idiota sobre uma saga familiar ambientada no Sul profundo, traz de novo à colação a possibilidade de articulação com *Forrest Gump*. Só que, neste caso, a necessidade da comunicação, própria da cultura popular, em que o objecto-filme se inscreve, a descontinuidade e a fragmentação da narrativa fílmica aparecem unificadas pelo esvoaçar metafórico de uma pena, artifício que opera o eterno retorno ao fio condutor da narrativa, que é a própria voz do protagonista, colando pedaços, traçando elipses, dando a sua própria ordem simplista, típica do seu baixo coeficiente de inteligência. Forrest não é propriamente um imbecil como o Benjy de *O Som e a Fúria*, nem corresponde ao mesmo grau de obsessão com o objecto da narrativa (Caddy-Caddie): a sua metáfora é muito mais redutora – “a vida é como uma caixa de chocolates” – o seu pretexto, para contar, muito mais evidente – um banco público, junto de uma paragem de autocarros, em que a sua história de vida, entrecortada pela recente História da América, encontra pretextuais narratários.

Voltando a Faulkner, embora originada na mente de uma personagem inteligente, a narrativa de Quentin coloca igualmente problemas de grande complexidade: procuram-se obsessivamente todos os nexos possíveis para chegar a um amálgama do passado no presente, não hesitando em recorrer-se a todo o tipo de alusões, memórias ou sinestésias. A técnica do monólogo interior, menos baseado na sobreposição de diálogos (como na Secção I) do que em uma intrincada e angustiosa especulação, constrói uma fusão entre o desejo de manter o passado e o desespero de não poder dominar o presente. A incapacidade de ajustar a perda de virgindade da irmã aos seus rígidos e puritanos códigos sociais e morais inicia o processo de autodestruição. Contudo, o que, a um nível

mais profundo, vítima Quentin é a noção de que o mundo, a que pertence, se encontra inexoravelmente morto. No filme, o narrador, Forrest Gump presentifica de certo modo o passado, incluindo-o numa lógica outra, a do desejo de contar.

O terceiro monólogo de *The Sound and the Fury*, o de Jason, parece corresponder a uma mais credível transposição do real, mas a personagem e o seu discurso são profundamente marcados por todo o tipo de ódios e preconceitos: o tom da sua narrativa é racional, mas dominado por uma amarga ironia. Por isso, o ponto de vista de Jason deve ser tão relativizado como os de Quentin ou Benjy: o seu abandono dos valores tradicionais do passado corresponde ao refinamento de uma crueldade que determina cada uma das suas palavras. Embora ausente, a história rasurada de Caddy constitui o elo omnipresente entre os três discursos parcelares dos irmãos. Em *Forrest Gump*, o objecto da narrativa coincide integralmente com a voz do narrador, fazendo com que a fragmentação defina não só a personagem, mas também a sua relação com o microcosmos (uma gigantesca metonímia da América), em que se integra.

Obviamente de fora, ficaria a quarta secção de *The Sound and the Fury*, que acompanha a criada Dilsey numa manhã de Páscoa, centrando-se num discurso onisciente de terceira pessoa, longe da singularidade de focalização que caracterizara as visões anteriores. Mesmo que se admita a preponderância da personagem na condução da acção, até porque Dilsey é investida de uma dignidade quase heróica, não deverá ignorar-se a intromissão de um narrador heterodiegético, que aproveita esta secção final para ironizar sobre os modos de construção do romance e sobre a própria personagem da criada negra. Usada como único elemento positivo (intermediária de uma narrativa em manhã de um dia de Páscoa, símbolo de resgate e de ressurreição) no mundo degenerescente dos Compson, Dilsey funciona ainda, pela interposta voz do narrador, como organizadora do caos que se fora construindo, como primeira instância distanciada (e distanciadora) que permite uma visão de conjunto, depois da restrita *obscuridade* dos três monólogos. Em *Forrest Gump*, o protagonista-narrador chama a si toda a acção, sem alternativas de visão nem outras normas ordenadoras que não as do seu discurso.

A quarta secção do romance supre a necessidade de uma cronologia e a inevitabilidade de o todo superar a soma fragmentária das partes, que vai, de forma extrema, dar origem ao famoso *Apêndice* que Faulkner acrescenta em 1946 (explicando personagens e lacunas no enredo, sendo desde então *colado* ao romance como se de uma outra secção se tratasse), uma espécie de chave definitiva para a difícil descodificação de um universo fechado, uma obra-prima absoluta, até porque resulta do confronto total entre a radical subjectividade das personagens e a procura de uma objectividade possível por parte do leitor.

A personagem de Forrest e a sua localização no banco de jardim, face ao olhar do espectador, explica por imagens em *flash-back* todo o seu percurso, bem como a sua função de elemento catártico do passado recente, entre o encontro cómico com Elvis Presley que com ele teria aprendido o movimento pélvico, provocado pelo aparelho corrector da parcial paralisia das pernas, e a interacção explícita com três presidentes.

Na crítica ao filme, Martin Walker coloca a tónica num interessante facto cultural: “[...] Forrest Gump, the stupid superstar who has half America (including Bill Clinton) citing his mother’s nostrum, ‘stupid is as stupid does’. Played with wooden precision and a beguiling drawl by Tom Hanks, Forrest Gump is the Holy Fool of fairy tales. Dumb enough to exist, innocent enough to survive, blessed enough to prosper, Gump is also stubbornly, dutifully honourable enough to redeem all the victims of his wretched time.”³ Esta ideia de invocar o conceito medievalizante do *fool*, também subjacente ao contexto shakespeariano da citação de Macbeth, resolve um dos problemas da integração moderna da personagem, libertando-a da forte carga de *atrasado mental* que serviu e serve para denegrir a sua função.

No reino do imaginário do conto de fadas, mais facilmente gerimos a inverosimilhança das demasiadas coincidências históricas: os já citados encontros fortuitos com Presley (hospedado na pensão da mãe de Gump), Kennedy (com o irrisório pedido para ir à casa de banho) ou George Wallace, mas também o talk-show ao lado de John Lennon, o

³ Martin Walker, “Making Saccharine Taste Sour” in *Sight and Sound*, (October 1994), p. 16.

jogo de ténis de mesa com George Bush, pai, então embaixador americano na China (mesmo tendo sido cortado o plano excessivo em que Gump o atingia com uma bola nos testículos), a heroicidade no Vietnã, com a Medalha do Congresso, entregue pelo presidente Johnson, ainda que excluindo, por exemplo, o episódio do livro, no qual Gump salva Mao-Tse-Tung de morrer afogado. Como uma figura de desenho animado em imagem real, numa tradição que Robert Zemeckis herda de realizadores como Frank Tashlin, Gump ganha uma dimensão que lhe permite todos os feitos em função de uma lógica geracional. É ainda Walker quem encontra uma fórmula cultural, que se lhe aplica na perfeição: “*Forrest Gump* is the history of the baby-boomers as candy-coated by Disneyworld.”⁴

E, neste uso da História como pano de fundo para uma ficção histórica, o filme cruza-se de forma operatória com outros bem diferentes universos, nomeadamente com o Oliver Stone de *JFK*, ou mesmo de *Platoon* e *Salvador*, embora estes não possuam a liberdade paródica que a figuração do *fool* parece permitir. No entanto, tal inversão do paradigma de expatiação e de alienação, que o romance de Thomas Wolfe, *We Can't Go Home*, teria iniciado, possui suficiente poder representativo para sinalizar as brechas do sonho americano, numa ficcionalidade (a de *Forrest Gump*) aparentemente anódina e condescendente.

Walker assinala esta condescendência: “For the baby-boomer generation, increasingly uneasy at the performance of the first of its number in the White House, it makes for a comforting, because comfortably lobotomized, trip down memory lane with a happy ending in store. *Forrest Gump* is *The Big Chill* [*Os Amigos de Alex*] with a comfort blanket [...]”⁵. Porém, esta corrosiva conclusão, para explicar o sucesso estrondoso do filme e a sua *oscarização*, surge-nos como precipitada, sobretudo se pensarmos no estatuto especial do *boneco* de Gump: um bobo instituído de uma qualidade auto-irónica e também auto-desmitificadora.

Numa importante entrevista, concedida à revista francesa, *Positif*, na qual se traçam analogias com as comédias de Frank Capra ou com a

⁴ Idem, *ibidem*, p.16

⁵ Idem, *ibidem*, p. 17

descontextualização histórica de um filme como *Zelig* de Woody Allen, o realizador Robert Zemeckis declara: “[...] cette période de l’histoire américaine, les années soixante et soixante-dix, a été vécue par beaucoup avec une certaine naïveté. Ce fut comme une *party* à laquelle nous sommes tous allés, où s’en est soûlé où on [*sic*] nous avons enlevé nos pantalons et où on s’est senti embarrassé en se reveillant le lendemain matin. En même temps, ce fut une époque importante politiquement, mais il y avait quelque chose de candide dans cette façon de vouloir changer le monde.”⁶.

Esta visão resulta produtiva, porque propõe a contraposição de uma inocência sobre outra, aceitando que o discurso sobre a História ou sobre a memória pode socorrer-se de um registo paródico, sem que, por isso, menospreze o sentido trágico que se desprende da actividade do *herói-bobo*, apesar do *happy ending* hollywoodiano. Aliás analisar o *facies* duro e impenetrável, como talhado em madeira, de Tom Hanks não deixará de evocar, para os cinéfilos, a máscara de Buster Keaton, trazendo assim à liça uma importante dimensão do imaginário americano, algures entre o burlesco de situação e o trágico de circunstância.

Mas a memória pressupõe também uma forma subliminar de amnésia selectiva, delimitada pela própria caracterização do narrador-herói. Robert Burgoyne, num dos textos fulcrais sobre o filme, convocando o conceito de *prosthetic memory*, que consiste na capacidade com que as tecnologias da massificação cultural investiram os indivíduos para experienciar eventos que não viveram, como se fossem memórias próprias, explicita: “The reinscription and displacement of history in *Forrest Gump* memorializes certain aspects of the national past while creating critical amnesia in others. Its citations of public history are consistently juxtaposed to moments of personal crisis or renewal in ways that tend to displace the history evoked”⁷. Assim se criaria uma espécie de paradoxo que estabeleceria uma distinção nítida entre as visões pessoal e histórica, de forma a unificar dialecticamente o trivial e o significativo num

⁶ Michel Ciment, “Entretien avec Robert Zemeckis” in *Positif* (405, Nov., 1994), p. 27.

⁷ Robert Burgoyne, “Prosthetic Memory / National Memory: *Forrest Gump*”, in *Film Nation. Hollywood Looks at U. S. History* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997), p. 117.

olhar novo e criador, que recorda, aliás, a proposta de síntese de Faulkner no prefácio já citado.

Forrest Gump não consistiria, portanto, apenas numa sequencialidade de anedotas históricas, mas na tentativa de ultrapassar a dimensão do circunstancial imediato pela ostentação auto-irónica da capacidade para entender o conjunto do tempo histórico como um tecido complexo de episódios, unificados por uma memória fictícia e fragmentária.

Claro que poderíamos, inclusive, ler esta inscrição paradoxal como reflectora daquilo a que se convencionou chamar pós-modernismo, na medida em que o alvo da sátira é também o espectador, com artefacto e *audiência* implicados por igual numa dilemática exposição de criação e crítica. É esta a posição de Steven D. Scott, partindo da premissa de que o filme consiste em muito mais do que a adaptação do romance de Winston Groom, para atingir um lugar de fenómeno cultural, uma parábola longe da redutora apologia da *estupidez* do homem comum: “Read ironically and as postmodernism, however, it is a pointed commentary on the mindless vacuousness of at least certain aspects of contemporary American life. When one reads it ironically in combination with its technical brilliance, its metafictional nature, and its popularity, this more sophisticated reading turns *Gump* into postmodernism: it is sentimental nostalgia for the sixties and seventies, and can be read successfully that way (as *The Name of the Rose* can be read as a detective story...) but it is also a technically brilliant avant-garde allegory that deconstructs the ‘American Dream’ while at the same time living it by ‘making a lot of money’.”⁸

Mesmo que não partilhe totalmente da acuidade desta inscrição num contexto pós-modernista, não posso deixar de concordar com a importância da abertura de uma duplicidade de leitura, em que a alegorização da personagem conferiria maior espessura à sua intervenção no real ficcionado, criando, como em Faulkner, uma espécie de mediação *inteligente* por detrás do imediatismo do discurso do *idiota*.

E é precisamente usando esta alegorização que gostaria de contraditar a visão algo simplista de Jane Caputi, partindo do princípio de que

⁸ Steven D. Scott, “‘Like a Box of Chocolates’: *Forrest Gump* and Postmodernism”, in *Literature/Film Quarterly* (1/2001), p. 29.

Forrest Gump funcionaria como um *remake* mais amável e mitigado de *Birth of a Nation* de Griffith, inclusive no seu horror à miscigenação: “*Forrest Gump* is a smiley face stamped on the violence and injustice in American History. It equates goodness with static, sexless ignorance [...]. He claims that he does things for ‘no particular reason.’ Significantly, Forrest is utterly immutable, as understood in the monotony of his voice, his dress, and his devotions. [...] The impossible and stupid purity of the ‘good’ in the Jesus-like Forrest Gump, as in the Christian tradition, allows all evil to be projected on to an ‘other’ [...]”.⁹

Trata-se de duas visões opostas da questão *gumpiana*: no artigo de Scott, insiste-se na existência de uma figura quase arquetípica, integrada numa lógica alegórica que abre para uma pluralidade de leituras; o texto de Caputi, aliás inserido num capítulo mais vasto, a que chama “Small Ceremonies”, opta por uma interpretação literal, *a preto-e-branco*, em que o objectivo é sobretudo apresentar *Forrest Gump* como uma incursão *reaccionária* na história, e daí a insistência no paralelismo, aliás justificado pela sequência do Ku Klux Klan (vista sem a ironia que o próprio processo de recriação nela inscreve), com o *maldito* filme de Griffith, ainda hoje vítima da correcção política imediatista de todos os fiscalizadores de *conteúdos*.

Todavia, se dei este relevo à posição de Caputi (da qual discordo radicalmente), sintomática, aliás, de muitas das reservas conteudísticas (e políticas), postas ao filme no contexto restritivo dos Cultural Studies, tal se deve ao facto de ser neste texto que se coloca a tónica sobre algo que me parece essencial: a imutabilidade monótona da personagem, o lado aleatório da sua actividade, a insistência no “no particular reason” das suas acções. Como na narrativa de Faulkner (e na citação shakespeariana que lhe subjaz), face ao som e à fúria dos conflitos interiores e históricos (operando um rasgão significativo que vai da Guerra do Vietnam à SIDA que vitima Jenny), o *fool* insiste na não significação, no lado aleatório e fortuito da existência: “signifying nothing”.

⁹ Jane Caputi, “Small Ceremonies – Rebirth of a Nation: Forrest Gump”, in *Mythologies of Violence in Postmodern Media*, ed. by Christopher Sharrett (Detroit: Wayne State University Press, 1999), p. 159.

Bem mais inteligente e complexa me parece ser a leitura de Jonathan Rosenbaum, pegando numa citação de Thornton Wilder (“goodness has the longest awkward age”, mais tarde epígrafe para o seu romance, *Heaven’s My Destination*) e propondo uma produtiva viagem pelas representações do *saintly fool* na cultura americana, desde Capra ao *Bom Samaritano* de Leo McCarey, das ironias *judaicas* de Saul Bellow e Malamud, em torno do *Shlemihl* de origem iídiche, ao *Zelig* de Woody Allen, com regresso finalmente à grande matriz, o Benjy de *The Sound and the Fury*, para se fixar na interessante contradição do mito americano de que inocência é bondade, jogada, como o próprio autor refere, de George Washington a O. J. Simpson. Destacando inesperadas analogias com o último filme da trilogia de Indiana Jones, com destaque para o episódio do autógrafo de Hitler, Rosenbaum sublinha o facto de a Televisão aparecer como o grande nivelador numa indústria global do *entertainment*, embora reconheça a influência em Zemeckis da ironia iconoclasta da sátira dos *comics*, como *Mad*. Trata-se de uma posição crítica, *negativa* em última análise, que não ignora o facto de que a Guerra do Vietnam no filme prescinde da presença dos vietnamitas, mas não ilude a existência de um certo distanciamento irónico.¹⁰ Por outro lado, é dos raros estudiosos do filme que dá conta da presença do leit-motiv faulkneriano na evolução do arquétipo que leva à construção específica da personagem.

E regresso, aqui, ao objectivo essencial deste texto, a relação entre o Benjy de Faulkner e o Forrest Gump de Zemeckis. Ficou claro que se tratava de um diálogo provocado, para antever no escritor sulista o criador de um motivo literário, que permanece como modelo para muito diferentes ficções. Tentei demonstrar igualmente que a configuração mítica do *fool*, nas suas diferentes vertentes, precede em muito o universo conceptual americano, mas tem nele uma importância decisiva. Resta, à guisa de epílogo, *justificar* o facto de privilegiar, nas relações entre cinema e literatura, este tipo de viagem a uma imensa diversidade de textos, com Faulkner no horizonte próximo, em detrimento da que tem a opção dominante: verificar a *fidelidade* da adaptação.

¹⁰ Jonathan Rosenbaum, “Stupidity as Redemption”, *Movies as Politics* (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1997), pp. 166-170.

Para aferir das correspondências entre *Forrest Gump*-livro e *Forrest Gump*-filme existe um interessante artigo, em que se parte da dimensão picaresca da personagem, uma espécie de Candide (a personagem de Voltaire) moderno, para uma comparação entre pontos de divergência. Pelo caminho, para além de se insistir no primado de boas adaptações de *maus* livros (um quase lugar comum, a carecer de revisão), opera-se uma curiosa sistematização da responsabilidade dos autores do texto dos quatro princípios da adaptação-padrão, que passo a citar:

1. Simplify the plot.
2. Glamorize the characters.
3. Optimise the premise.
4. Romanticize the ending.¹¹

Sumarizando, depois de se apontarem as diferenças, os autores declaram: “In conclusion, *Forrest Gump*, the movie, is far from a faithful adaptation. It is, rather, a brilliant quarrying of elements drawn from the novel, skillfully molded into a cinematic masterpiece of feel-good ambiguity, telling us, the audience, to be faithful friends and loving parents, and to put the past behind us.”¹²

Esta *desvalorização* da adaptação sublinha a necessidade de, para ler *Forrest Gump*, convocar uma pluralidade de objectos e de olhares, históricos, filmicos e literários. A matriz faulkneriana que invoquei não cobre, como vimos, todos os aspectos da personagem e da narrativa, mas fornece-lhe um importante tipo literário, quase diríamos *canónico*, para o glosar no campo mais vasto da cultura popular: o som e a fúria da História da América recente, parodiada em *Forrest Gump*, acaba por *não significar nada* porque se conforma a um olhar individual e distanciado, relativizado enquanto tal. Como na escrita modernista de Faulkner.

¹¹ James O’Brien e Ned Borden, “From Picaro to Saint: the Evolution of *Forrest Gump*. From Novel to Film: A Hollywood Pattern”, in *Film and Literature – Points of Intersection*, ed. by Phebe Davidson (Lewiston, Queenston, Lampeter: The Edwin Mellen Press, 1997), p. 114-115.

¹² Idem, *ibidem*, p. 121.