

***Darjeeling Limited* (2007), de Wes Anderson: uma viagem com os irmãos Whitman**

Darjeeling Limited (2007) by Wes Anderson: a journey with the Whitman brothers

José Duarte¹

Resumo

O presente estudo pretende analisar a importância da viagem no filme *Darjeeling Limited* (2007) de Wes Anderson. O primeiro momento deste trabalho (secção 1 e 2) reflecte, de forma breve, sobre o universo cinematográfico do autor, com particular incidência em algumas das suas obras, de forma a compreender a importância da viagem para Anderson e para os irmãos Whitman, protagonistas do filme. Tema recorrente nos filmes de Anderson, a viagem permite explorar outras problemáticas presente na sua obra, como a família, o amor parental ou a transformação e aprendizagem das personagens. Por isso, a segunda parte (secção 3 e 4) recorre a análises detalhadas das mais importantes cenas do filme de modo a explorar como o realizador se debruça sobre as questões acima mencionadas. Paralelamente, este trabalho tenta compreender o potencial transformador da viagem nos irmãos Whitman que, no fim do seu percurso, estão prontos para iniciar um novo caminho graças ao seu crescimento pessoal,

Palavras-chave: Wes Anderson. Viagem. Família. Amor. Mudança.

Abstract

This article aims at analyzing the importance of the journey in Wes Anderson's *Darjeeling Limited* (2007). The first part of this study (section 1 and 2) explores Anderson's cinematic universe taking into account a brief description of some of his films in order to understand the importance of the journey in his works, particularly in the case of the Whitman brothers. The journey is a common them in Anderson's films that allows him to explore other issues, such as family, parental love or the transformation and learning of his characters. Therefore, the second part of this analysis (section 3 and 4) will consider the most important scenes in

¹ Docente na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, onde lecciona a disciplina de Geografia Cultural dos EUA e Investigador no CEAUL (Centro de Estudos Anglisticos da Universidade de Lisboa. É bolseiro de doutoramento da FCT (Fundação para a Ciência e Tecnologia) e tem publicado artigos na área de Estudos de Cinema. Publicou quatro livros de poesia e dois livros infantis.

Contacto: joseaoduarte@gmail.com

Darjeeling Limited to understand how Anderson explores these and other issues and, at the same time, to grasp the Whitman's transformation throughout the journey, which will allow them to start anew.

Keywords: Wes Anderson. Journey. Family. Love. Changing.

Not I, nor anyone else can travel that road for you.
You must travel it by yourself.
(Walt Whitman, *Leaves of Grass*, 1900)

Introdução: o(s) mundo(s) de Wes Anderson

Wes Anderson é um realizador americano com um estilo muito particular. Na introdução ao livro *The Wes Anderson Collection*, de Matt Zoller Seitz (2013), publicada no *blog* da *New York Review of Books*, o escritor e crítico Michael Chabon escreve que os filmes de Wes Anderson contêm mundos dentro de mundos, fazendo referência ao facto de se assemelharem às caixas do famoso artista Joseph Cornell:

Anderson's films have frequently been compared to the boxed assemblages of Joseph Cornell, and it's a useful comparison, as long as one bears in mind that the crucial element, in a Cornell box, is neither the imagery and objects it deploys, nor the Romantic narratives it incorporates and undermines, nor the playfulness and precision with which its objects and narratives have been arranged. The important thing, in a Cornell box, is the box. (2013, 1)

Essa comparação deve-se ao facto de Anderson trabalhar sobre um mundo próprio que é por ele construído, no sentido em que, enquanto realizador, tem uma forma específica de filmar e está envolvido em todos os processos de criação do filme: os planos, as sequências e os enquadramentos, nos quais surgem apresentadas todas as suas criações, como o submarino de *The Life Aquatic with Steve Zissou* (2004), a carruagem de *The Darjeeling Limited* (2007) ou os camarins em *Moonrise Kingdom* (2012). De facto, como afirma Mark Browning em *Wes Anderson: Why His Movies Matter?* (2011), estamos perante um autor multifacetado:

Anderson is a rare example of a modern director who has a significant input in a number of areas of production, resulting

in a distinctive style, which links is films together and separates them from the work of others. He directs, writes, and sometimes produces, and takes an almost forensic approach to the look of his sets (2011, ix)

Contemporâneo de Paul Thomas Anderson, Richard Linklater, Spike Jonze e Todd Solondz, Anderson parece destacar-se por um estilo único, mas responde, como os outros autores, em relação a vários temas, como as relações amorosas ou familiares, o confronto entre a adolescência e a vida adulta ou a forma como alguns personagens não encontram maneira de pertencer a uma comunidade. O tema da família é, aliás, bastante importante para esses realizadores e em especial para Anderson. De acordo com Jesse Mayshark (2007), a família parece ser um tema central para a maioria desses cineastas, pois a forma como entendem a vida doméstica é semelhante à da sua geração: um espaço de abandono, alienação e frustração, o que lhes permite explorar as famílias americanas modernas. O autor defende essa ideia ao apontar que a geração na qual a maior parte desses realizadores cresceu, nos anos 70 e 80 do século XX, representa um período (pós-guerra) em que o ideal de família nuclear estava a desfazer-se (MAYSHARK, 2007, p. 9).

Para Anderson, a separação dos seus pais foi crucial na forma como iria explorar essa temática nos seus filmes, uma vez que o realizador tem um fascínio recorrente com a necessidade de criar comunidades que substituem o espaço familiar quando os elementos que o constituem são abandonados. Na realidade, grande parte dos filmes do autor é sobre a estrutura familiar, a sua ausência ou a sua dissolução² e, acima de tudo, as suas excentricidades. As suas personagens são figuras desajustadas, mergulhadas num torpor relativamente à realidade que os rodeia, o que se nota na sua falta de maturidade emocional e no modo como interagem com os outros humanos (MAYSHARK, 2007). Contudo, essas representações têm um propósito muito claro: o autor precisa que as suas personagens embarquem numa viagem – outro tema que lhe é caro, a par da temática familiar – para que se apercebam das suas pequenas falhas, de modo a poderem crescer e triunfar, ultrapassando as adversidades que encontram pelo caminho.

² Em quase todos os filmes a figura maternal, por exemplo, está ausente por ter abandonado a família ou por ter morrido. No caso dos homens, por vezes também ausentes, parecem ter dificuldades em largar um certo lado adolescente e assumir a sua responsabilidade enquanto adultos.

Bottle Rocket (1996) foi o primeiro filme que Anderson realizou e que foi escrito com a ajuda de Owen Wilson, com quem o autor colabora regularmente, seja a nível de representação, uma vez que Wilson está presente em praticamente todas as obras do cineasta, seja a nível de escrita de argumento. Esse filme, bastante elogiado por Martin Scorsese, mas com fraco sucesso comercial, coloca em evidência algumas das características dos personagens que Anderson iria mais tarde explorar nos filmes seguintes, nomeadamente certos elementos do absurdo (daí a excentricidade de alguns personagens) e a inabilidade do personagem principal, Dignan (Owen Wilson), em planear o que quer que seja de modo eficaz.

No entanto, é com o seu segundo filme, *Rushmore* (1998), que o realizador ganha importância, com a história de Max Fischer (Jason Schwartzman), um aluno de 15 anos que trava amizade com um homem de 50, Blume (Bill Murray), em que os dois se apaixonam pela mesma mulher, Ms. Cross (Olivia Williams). *Rushmore* aponta já o tema da família, pois, enquanto Max e Blume não descobrem que estão ambos apaixonados pela mesma mulher, desenvolvem uma relação quase familiar, apesar de Blume ter os filhos na escola onde Max também estuda. Embora mais tarde os dois entrem em conflito, o filme termina com sentido esperançoso, porque cada um dos personagens encontra o seu lugar.

Esses dois filmes são cruciais para perceber o estilo do realizador: as constantes referências à cultura pop francesa; a utilização de música *rock* dos anos de 1960, como *The Kinks* ou *The Who*; a forma como cada cena está construída, com cores vivas e saturadas (CUNHA, 2009), aquilo a que Devin Orgeron chamou de “Camera-Crayola” (2007, p. 40); ou ainda o curioso uso de diferentes tipos de letra para identificação e apresentação dos personagens, nomeadamente Futura e Helvetica, que o realizador também usa para os títulos dos filmes, intertítulos e créditos.

1 A trilogia (pop) sobre paternidade e viagem

Poder-se-á dizer que a consolidação de Anderson enquanto autor dá-se com *The Royal Tenenbaums* (2001), cujo título cita, de alguma forma, o filme *The Magnificent Ambersons* (1942), de Orson Welles, adaptado do romance homónimo de Booth Tarkington, dado o tema similar da família que entra em declínio social e económico. Mas mais do que a influência de Welles, *The Royal Tenenbaums* apoia-se na ficção de Salinger, uma vez que existe uma

forte componente literária³ nesse filme e que aqui se traduz na apropriação de material do escritor americano, especificamente no modo como ambos trabalham a saga familiar, embora de formas um pouco diferentes, uma vez que os personagens de Salinger se comprometem com as pessoas e com a tarefa que estão a fazer, enquanto as personagens de Anderson andam às voltas e falam em comprometimento, mas não o concretizam (BROWNING, 2011).

The Royal Tenenbaums narra a história de Royal (Gene Hackman), Etheline (Anjelica Houston) e os seus três filhos, Richie (Luke Wilson), Chas (Ben Stiller) e Margot (Gwyneth Paltrow), uma filha adoptada por quem Richie está secretamente apaixonado. O filme conta com a presença de Owen Wilson, que representa o papel do vizinho dos Tenenbaum, Eli Cash, um famoso escritor de *Westerns*, e Raleigh St. Clair (Bill Murray), um famoso neurologista casado com Margot. Etheline apaixona-se pelo seu contabilista, Henry Sherman (Danny Glover), e decide divorciar-se de Royal. Não sendo o propósito deste estudo uma maior reflexão sobre esse filme, é importante referir que a obra segue as vidas de cada uma dessas personagens, especialmente os filhos de Royal, que, sendo prodígios, acabam por crescer e tornarem-se, em parte, falhados graças à disfuncionalidade da sua família: Ben torna-se demasiado protector em relação aos seus filhos, Ari e Uzi, após a morte da sua mulher; Margot vive infeliz com o seu marido e tem um caso com Eli, mas está apaixonada por Richie; Richie também está apaixonado por Margot, mas como esta é sua irmã, embora seja adoptada, vive em constante angústia amorosa.

À medida que Royal tenta recuperar Etheline e remediar a situação com os seus filhos, alegando uma doença mortal, mas inexistente, Anderson explora a ideia de redenção das personagens, especialmente dado o seu interesse numa certa reconciliação familiar. É certo que Royal não recupera Etheline, mas consegue estabelecer uma melhor relação com os seus filhos e netos, contribuindo

³ O filme abre com a imagem de uma capa de um livro, em que se pode ler o título do filme. Esse tipo de referências metatextuais e metacinematográficas povoam os filmes de Anderson e são, muitas vezes, expressões artísticas dos próprios personagens: encenadores, escritores, cineastas (ficção e documentário), pintores, fotógrafos, músicos, entre outros. Em *Rushmore*, é o teatro que está presente; em *The Royal Tenenbaums*, é a literatura; em *The Life Aquatic with Steve Zissou*, é o cinema, a ciência e a fotografia; em *The Darjeeling Limited*, é o acto da escrita; em *Fantastic Mr. Fox*, a adaptação literária e a pintura; e em *Moonrise Kingdom*, o documentário ou o teatro. Todas essas expressões contribuem para revelar o artifício da sua produção.

para o amadurecimento de Chas, o regresso à escrita de Margot e de Richie à prática de ténis, um desporto do qual era campeão. A viagem dos Tenenbaums é, por isso, não tanto física, e sim emocional, uma vez que Royal tenta salvar a sua família ao tentar corrigir os erros do passado. Isso é especialmente visível na cena final, na qual a família está no funeral de Royal, que morre ironicamente de ataque de coração, e na sua lápide pode ler-se: “*Died tragically rescuing his family from the wreckage of a destroyed sinking battleship*”.

Não é talvez inocente a alusão a um navio que se está a afundar, pois o próximo filme de Anderson viria a estar carregado de referências náuticas, ao mesmo tempo em que aprofundava o tema da parentalidade e da viagem como momento de revelação identitária e crescimento pessoal. *The Life Aquatic with Steve Zissou* (2004) narra a história de Steve Zissou (Bill Murray), conhecido cientista, explorador e cineasta (uma directa alusão a Jacques Cousteau) que comanda o submarino “Belafonte” e a “Team Zissou” e procura uma figura mítica que matou o seu melhor amigo, de forma a poder vingar-se. Essa é uma clara referência ao universo de Melville e a *Moby Dick*, como ilustra Carol Colatrella em “The life aquatic of Melville, Cousteau, and Zissou: Narrative at sea” (2009): Zissou, como Ahab, numa demanda para a vingança, redenção e procura pela felicidade.

Na verdade, *The Life Aquatic* reporta a muitas outras obras, como a *Odisseia*, e, de facto, aponta a mais do que uma única história, porque o filme é, ao mesmo tempo: uma narrativa de aventura que o próprio Anderson escreveu na sua juventude, incluindo piratas e complexos *hi-tech* escondidos numa ilha; uma história de um homem com uma crise de meia-idade, à deriva a nível profissional e pessoal, que tem problemas com a sua tripulação (no fundo, a sua família), a sua mulher e um filho do qual desconhecia a existência; e, finalmente, um filme sobre a arte de fazer filmes, pois Zissou também é um cineasta (em crise), conforme explicitado na abertura de *The Life Aquatic* (MAYSHARK, 2007).

Mais uma vez, Anderson insiste em explorar a complicada dinâmica das relações entre amigos ou família: a mulher de Zissou abandona-o; o capitão é confrontado com a existência de um filho, Ned (Owen Wilson); pai e filho apaixonam-se pela mesma repórter. Durante grande parte da viagem, compreendemos que Zissou, diferentemente de Royal, vê a possibilidade de ser pai como uma oportunidade de negócio (BROWNING, 2011), ao incluir o nome do filho nos seus produtos. Os sentimentos que ele nutre para com Ned são,

na verdade, bastante complicados. Mesmo quando este morre (num momento em que talvez pudessem começar a iniciar uma verdadeira relação pai/filho), Zissou parece manter-se no mesmo torpor de sempre, talvez até porque nunca há uma informação clara a comprovar a legitimidade de Ned enquanto seu filho. O *The Life Aquatic* do título reporta a essa condição de entorpecimento, a de uma vida mergulhada num certo sufoco (emocional, espiritual) em espiral, da qual o protagonista não consegue sair. As suas lágrimas na cena final do submarino funcionam como vindicação das várias perdas que ele sofreu, dos seus falhanços e daquilo que ainda é possível recuperar.

The Life Aquatic é, eventualmente, o filme mais trágico de Anderson no que toca ao tema da parentalidade, especialmente porque *Darjeeling Limited*, o filme que encerra, de alguma forma⁴, o trabalho do autor sobre essa temática não tem uma dimensão tão trágica quanto a história de Zissou. Para os irmãos Whitman, o final da sua viagem é profundamente revelador e feliz. Se, em *Royal Tenenbaums*, o pai é uma figura ausente que depois regressa; em *The Life Aquatic*, o filho ausente regressa para depois morrer, mas Zissou, enquanto pai, compreende os seus erros, mesmo que seja já tarde demais. Em *Darjeeling*, descobrimos que o pai dos Whitman faleceu e os irmãos se encontram à deriva, não apenas devido à morte dele, mas também por causa da ausência da mãe, que partiu para a Índia e não foi ao funeral do marido.

A viagem à Índia não é apenas uma tentativa – porque inicialmente não passa disso – de atingir certa espiritualidade e paz interior, e sim a forma que Francis (Owen Wilson), o irmão mais velho, encontra para conseguir estar com a mãe, e que, afinal, revela-se uma profunda desilusão. Com esse filme, Anderson explora a completa dissolução do esqueleto familiar e a forma como esse sentimento de ausência afecta directamente a geração dos filhos, os quais, incapazes de assumir as responsabilidades enquanto pais, repetem os mesmos erros dos seus progenitores, especialmente enquanto o fantasma do passado continuar a persegui-los, como é visível no início do filme. Por isso,

⁴ Será importante referenciar que o autor nunca abandona propriamente esses temas, pois *Fantastic Mr. Fox* (2009) e *Moonrise Kingdom* (2012) abordam essas questões, especialmente no primeiro caso. Embora *Fantastic Mr. Fox* seja, acima de tudo, um filme sobre o crescimento e sobre a dificuldade do protagonista de assumir uma posição mais adulta, a narrativa também trabalha a questão da parentalidade, ou melhor, a sua ausência, uma vez que Mr. Fox presta mais atenção ao seu sobrinho do que ao seu filho, conflito que será resolvido no fim do filme.

The Darjeeling Limited é tanto sobre pais perdoarem os filhos como filhos perdoarem os pais, e, acima de tudo, é sobre a importância de encontrar um destino, um caminho, e percorrê-lo assumindo as responsabilidades que advêm das escolhas, o que implica um crescimento pessoal, tema que o filme aborda através da personagem de Peter Whitman (Adrien Brody).

2 *The Darjeeling Limited*: estranhos num comboio?

The Darjeeling Limited é e não é o filme típico de Wes Anderson. Por um lado, todas as características que fazem de *Darjeeling* um filme de Anderson estão presentes, desde as temáticas habituais à cinematografia. Por outro lado, é o primeiro filme que Anderson filma fora dos Estados Unidos. Passado na Índia, o filme narra a história de três irmãos que partem para esse país numa viagem espiritual. A pedido do irmão mais velho, Francis, Peter e Jack decidem partir com ele e cedo descobrimos que a viagem também é feita com o propósito de encontrar a mãe dos Whitman, que vive num mosteiro, onde ajuda crianças necessitadas. Cada um dos irmãos decide fazer a viagem não com o intento de descoberta interior, mas como tática para não enfrentar as realidades da vida: Jack não consegue desligar-se da sua namorada, Peter ainda não conseguiu ultrapassar a morte do pai e foge da sua mulher porque ela está grávida, e Francis sofreu um acidente que, na verdade, foi uma tentativa de suicídio.

Cada um dos personagens carrega alguma bagagem, e não só metaforicamente, uma vez que eles viajam com as pesadas malas Louis Vuitton do pai, as quais, por sua vez, representam a pesada herança que este lhes deixou e o facto de não conseguirem ultrapassar a sua morte. A cena inicial é disso exemplo: as primeiras imagens mostram um homem de negócios (Bill Murray), de origem ocidental, dentro de um táxi a alta velocidade – como numa cena de perseguição num filme de *gangsters* – para não perder o comboio. Quando atinge a estação, o homem sai à pressa, não paga ao taxista, corre para o comboio e é ultrapassado por um jovem que consegue, no último minuto e com as suas pesadas malas, apanhar o comboio. O jovem é Peter, que, ao olhar para trás, vê o homem de negócios – o seu pai – na plataforma. Essa imagem ilustra a forma como o comboio simboliza, por um lado, a vida e, por outro, a viagem que os Whitman necessitam fazer para se desprenderem do passado.

Se a intenção é desfrutar de uma viagem espiritual, os primeiros minutos em que os irmãos se encontram minam, desde logo, esse propósito, pois os

Whitman estão numa carruagem que só determinada classe social pode obter⁵ e trazem consigo toda uma série de medicamentos para as dores, quebrando o sentido místico do seu percurso. A cabine do comboio, pintada de um azul forte, forma o espaço onde os irmãos criam o próprio mundo, relegando-os ao papel de turistas, principalmente por não fazerem ideia das regras e valores culturais do país em que se encontram, nem fazerem um esforço para conhecê-lo. Isso se revela na forma como Francis planeia o itinerário da viagem, como Peter consome e adquire os produtos exóticos – incluindo uma cobra que se solta no comboio e faz com que sejam expulsos – e como Jack “deseja” a empregada por ela ser exótica. Anderson explora, de forma irónica, o viajante americano, especificamente os desafectos e a angústia de certo vazio espiritual, próprio de uma nação que parece desprovida de possibilidades espirituais (MAY, 2009), devedora do fim de *Easy Rider*.

Como nota Nandana Bose (2009), que faz uma leitura do filme baseando-se em Edward Said e o seu livro *Orientalism* (1978), a Índia de Anderson é um local exótico, pois o Oriente é romantizado. Contudo, essa romantização é alvo de uma profunda ironia, seja na forma como tudo é exagerado (cores, gestos, sentimentos), seja no modo como as personagens fogem do Ocidente, talvez mais corrupto, em busca de redenção. Na primeira paragem, por exemplo, em vez de buscarem o lado espiritual, os irmãos dedicam-se ao consumismo e a experienciar aquilo que é tipicamente turístico. Também discutem sobre o facto de Peter estar a usar algumas coisas que pertenciam ao pai e sobre os preços dos artigos que trazem vestidos, uma vez que Francis fica sem um sapato, pois lhe foi roubado. A ironia reside na forma como os papéis se invertem: são os brancos que procuram o conhecimento e que são representados de forma ridícula quando não conseguem efectuar um pequeno ritual. As suas acções tornam-se risíveis para os habitantes ou para o espectador, como a cena em que usam lenços coloridos na cabeça, em vez de turbantes. Para além disso, a relação entre os irmãos parece não ser a melhor, até porque vão escondendo segredos uns dos outros, os quais, à medida que vão sendo revelados, acabam por uni-los: Francis é completamente obcecado por ter tudo organizado e definido, chegando mesmo a escolher comida pelos irmãos ou guardando os seus passaportes; Jack só fala da sua relação com Peter e vice-versa. Se a carruagem funciona como uma

⁵ De acordo com Nandana Bose (2008), Anderson deve ter-se inspirado no famoso “Palace on Wheels”, um comboio luxuoso na Índia, para a viagem dos irmãos.

representação não ocidental, ela também é o local de tensão que permite aos irmãos resolver parte dos seus problemas, ocupando, assim, aquele que costuma ser o papel do carro nos filmes passados na estrada.

Em *Darjeeling*, a estrada é substituída pelos caminhos-de-ferro, o que não quer dizer que o caminho já esteja definido, pois também é possível perderem-se. O comboio chega mesmo a estar perdido, o que se relaciona com a própria condição dos irmãos, para a qual Francis alerta: “*We haven’t located us yet*”, como se quisesse forçar a experiência de intimidade espiritual. A sensação de deriva é ainda mais acentuada quando Francis despede o seu assistente, o elemento que os “guiava” de alguma forma dentro de um país no qual eles são uns completos estranhos. A expulsão do comboio após o incidente com a cobra que Peter comprou atesta o seu comportamento de turistas e revela a falta de comprometimento para com o propósito da viagem.

Contudo, um momento importante parece mudar, de alguma forma, o destino dos irmãos e a absurdidade da sua relação. Após serem expulsos do comboio, são obrigados a carregar toda a sua bagagem. Chegados a um rio, Francis, Peter e Jack deparam-se com outros três irmãos que estão a tentar fazer a travessia numa pequena embarcação, a qual vira e os Whitman transformam-se temporariamente em heróis (BROWNING, 2011) ao entrarem na água para salvar as crianças. Cada irmão tem uma vida para salvar, mas Peter não consegue resgatar um dos irmãos, carregando o seu corpo morto, entregue nas mãos do pai da criança. As restantes cenas mostram os irmãos na aldeia a contribuírem para a preparação do ritual funerário ou em contacto com os habitantes da aldeia: Jack com flores, Francis a cumprimentar uma criança e Peter com um bebé no colo.

A experiência da perda e da morte volta a assombrar os irmãos, especificamente o caso de Peter, que experiencia uma espécie de círculo da vida. A perda da criança assemelha-se à frustração da perda do pai, para depois ser substituída pela experiência da vida quando coloca o bebé ao colo. Dessa forma, Peter é confrontado com certo lado adulto que tem medo de assumir, uma vez que a sua mulher está grávida. Mais, a intensidade do momento para os irmãos é maior quando, já no autocarro e prestes a irem embora, são convidados pela comunidade local a assistir ao funeral. Assim, deixam de ter um papel turístico para ocuparem um papel mais pessoal, e é na paragem mais longa que há, em parte, uma verdadeira experiência espiritual. Vestidos com os seus pijamas, os Whitman entram em claro contraste com os habitantes vestidos de branco, especialmente porque o momento é filmado e colocado em oposição (em

flashback) com o funeral de Jimmy Whitman, o pai dos irmãos, que sabemos agora ter sido atropelado.

Anderson explora aqui o tema da perda e a forma como cada um de nós lida com ela. Se os Whitman parecem não conseguir lidar com a ausência do pai no caso dos habitantes da pequena povoação, a morte parece ser entendida como algo natural, que faz parte da vida. Com esse momento, os irmãos compreendem a importância de estarem unidos perante a desgraça que os atingiu. O fim do ritual é revelador quanto à ideia de mudança, uma vez que os irmãos lavam o corpo num rio próximo, purificando-se. Quando finalmente partem, conscientes de que a sua mãe não quer vê-los, como explicou numa carta, os irmãos são acompanhados de todos os habitantes da aldeia, que se despedem deles em sinal de respeito e compreensão. Nessa última parte da viagem, os Whitman estão mais decididos e, por isso, resolvem partir para casa.

No aeroporto, cada um deles tem um momento redentor: Jack telefona à sua (ex-)namorada, Francis pede desculpa ao seu assistente e reconhece a necessidade de continuar a sua cura a nível físico e espiritual, e Peter telefona à mulher, explicando-lhe onde está, pedindo-lhe desculpa, mostrando que está pronto a crescer e assumir as responsabilidades. Contudo, a viagem nunca estaria completa sem os irmãos encontrarem a sua mãe. Por isso, decidem partir de novo pela estrada fora. Num cena que ecoa *Easy Rider*, Francis, Jack e Peter viajam de mota (com um carro carregado de bagagens) pela Índia e esse é o momento em que, absolvidos, viajam como um todo (MAY, 2009). A travessia pelo espaço deserto da Índia, remissiva da sua juventude, permite-lhes aceitar os seus problemas e tentar resolvê-los, naquele que é, acima de tudo, um caminho de crescimento, pois, no fim da viagem, os irmãos aceitam o facto de serem adultos.

Essa emancipação apenas fica completa quando os três irmãos confrontam a mãe, que, ironicamente, abandonou-os para ir ajudar crianças desfavorecidas. Patricia Whitman (Anjelica Houston) continua a tratar os filhos como crianças – na forma como organiza e controla o pequeno-almoço, por exemplo, um tique passado para Francis – e recusa reconhecê-los como adultos, o que pode, eventualmente, indicar a falta de desenvolvimento afectivo entre ela e os filhos. Na verdade, ela recusa-se a discutir assuntos de maior profundidade e, em vez de se abrir ao diálogo com os filhos, volta a desaparecer. Apesar dessa atitude da mãe, os laços de afectividade entre irmãos saem reforçados, permitindo-lhes concluir o ritual a que se tinham proposto.

3 *Let us now praise the (famous) Whitman brothers* – Notas finais

A secção final de *Darjeeling* ecoa a cena de abertura, com os irmãos agora unidos a correrem para o comboio. De modo a poderem chegar ao veículo, num gesto simbólico, eles libertam-se da pesada bagagem que carregavam consigo. A metáfora é clara: para poderem continuar em frente, os Whitman necessitavam libertar-se da bagagem emocional e das riquezas que os impediam de verdadeiramente experienciar a sua viagem. Ao abdicarem do material, estão a aceder ao espiritual. Desse modo, o seu *status quo* altera-se e, embora a viagem não tenha sido completamente transformadora, eles estão mais sábios e adultos, o que lhes permite iniciar um novo caminho.

O crescimento pessoal é notório no modo como Jack decide não ir ter com a sua (ex-)namorada, procurando um novo amor; como os tiques de Francis são aceites pelos irmãos, que já não se importam que ele guarde os passaportes; ou como Peter retira os óculos do pai, acedendo, assim, a uma nova realidade, que não está marcada pelo luto. Para além disso, a entrada nesse novo comboio é também metafórica. O primeiro comboio era um veículo confortável, luxuoso, através do qual não era possível uma ascese espiritual. O segundo comboio, pelo contrário, não é tão luxuoso, está carregado de cores vermelhas quentes e possui o desenho de um tigre, indicando uma atitude mais feroz dos irmãos perante a vida.

Mais do que isso, a última cena mostra, de acordo com Penner (2011), como eles aprenderam a respeitar mais a nação em que se encontram (por exemplo, ao saírem para fumar fora da cabine) e como estão melhor preparados para compreender os seus estados emocionais conflituosos. Como o autor sugere, Anderson está a explorar a viagem para mostrar que a mudança parte da iniciativa dos personagens, que, no final, não têm nenhuma epifania, mas estão mais amadurecidos. Para Anderson, não há um sentido místico na forma como explora a Índia, pois a verdadeira transformação dos irmãos Whitman dá-se no regresso, e não durante a viagem. O fim da viagem é o princípio de outra, em que, mesmo com muitos dos assuntos ainda por resolver, eles estão mais preparados para enfrentar a realidade. Tal como o seu nome indica, numa clara alusão a Walt Whitman, os irmãos são agora pioneiros da *open road*, prestes a descobrir o que essa nova viagem lhes reserva e conscientes de que, como ilustra Francis, na vida não vale a pena traçar um itinerário porque, a qualquer momento, o destino pode alterá-lo e o mais importante é aceitá-lo e seguir em frente.

Referências

BOSE, Nandana. The darjeeling limited: critiquing orientalism on the train to nowhere. *Mediascape: UCLA's Journal of Cinema and Media Studies*, Los Angeles, Spring, 2008, p. 1-8. Disponível em: <http://www.tft.ucla.edu/mediascape/spring08_darjeelinglimited.pdf>. Acesso em: 3 fev. 2011.

BOTTLE, Rocket. Direção: Wes Anderson. Los Angeles: Columbia Pictures Corporation, 1996. 1 DVD. (91 min).

BROWNING, Mark. *Wes Anderson: why his movies matter?*. Santa Barbara: Praeger, 2011.

CHABON, Michael. Wes Anderson's worlds. *New York Review of Books*, New York, 13 Jan. 2013. Disponível em: < <http://www.nybooks.com/blogs/nyrblog/2013/jan/31/wes-anderson-worlds/>>. Acesso em: 3 mar. 2013.

COLATRELLA, Carol. The life aquatic of Melville, Cousteau, and Zissou: narrative at sea. *Leviathan: A Journal of Melville Studies*, Baltimore, v. 11, n. 3, p.79-90, 2009. Disponível em: <http://muse.jhu.edu/journals/leviathan/summary/v011/11.3.colatrella.html>>. Acesso em: 12 de abr. 2010.

CUNHA, Humberto Thimoteo da. *O design de produção nos filmes de Wes Anderson*. 2009. 109 fl. Tese (Mestrado em Design)- Universidade de Anhembi Morumbi, São Paulo, 2009.

FANTASTIC Mr. Fox. Direção: Wes Anderson. Los Angeles: Twentieth-century Fox Film Corporation, 2009. 1 DVD (87 min).

MAY, Emily Jay. *The Darjeeling Limited* and the new American traveller. *Senses of Cinema*, Melbourne, n. 49, Feb. 2009. Disponível em: <<http://sensesofcinema.com/2009/feature-articles/darjeeling-limited/>>. Acesso em: 5 maio 2012.

MAYSHARK, Jesse Fox. *Post-pop cinema: the search for meaning in New American Film*. Westport: Praeger Publishers, 2007.

MOONRISE Kingdom. Direção: Wes Anderson. Santa Monica, EUA: Indian Paintbrush, 2012. 1 DVD (94 min.).

ORGERON, Devin. The Camera-Crayoila: autorship comes of age in the cinema of Wes Anderson. *Cinema Journal*, Austin, v. 46, n. 2, p. 40-65, Winter 2007.

PENNER, Timothy. *The allusive auteur: Wes Anderson and his influences*. 2011. 120 fl. Tese (Mestrado em Master of Arts)- Universidade de Manitoba, Winnipeg, 2011.

RUSHMORE. Direção: Wes Anderson. New York: American Empiral Pictures, 1998. 1 DVD. (96 min).

THE DARJEELING Limited. Direção: Wes Anderson. New York: Fox Searchlight Pictures, 2007. 1 DVD (91 min).

THE LIFE Aquatic with Steve Zissou. Direção: Wes Anderson. New York: American Empiral Pictures, 2004. 1 DVD. (119 min).

THE ROYAL Tenenbaums. Direção: Wes Anderson. New York: American Empiral Pictures, 2001. 1 DVD. (110 min).

Data da submissão: 30/07/14

Data do aceite: 02/05/14