

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA-GROSSA
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUAGEM, IDENTIDADE E
SUBJETIVIDADE**

ANDERSON COSTA

**UMA REVOLUÇÃO PELO ACASO OU O *CUT-UP* NO CINEMA *UNDERGROUND*
DOS ANOS 60**

PONTA-GROSSA – PARANÁ

2013

ANDERSON COSTA

**UMA REVOLUÇÃO PELO ACASO OU O *CUT-UP* NO CINEMA *UNDERGROUND*
DOS ANOS 60**

**Dissertação apresentada para a
obtenção do título de Mestre na
Universidade Estadual de Ponta
Grossa. Área de Linguagem, Identidade
e Subjetividade.**

**Orientador:
Prof. Dr. Antonio João Teixeira**

PONTA-GROSSA – PARANÁ

2013

Ficha Catalográfica
Elaborada pelo Setor de Tratamento da Informação BICEN/UEPG

Costa, Anderson
C843 Uma revolução pelo acaso ou o cut-up no
 cinema underground dos anos 60/ Anderson
 Costa. Ponta Grossa, 2013.
 123f.

 Dissertação (Mestrado em Linguagem,
 Identidade e Subjetividade - Área de
 Concentração: Linguagem, Identidade e
 Subjetividade), Universidade Estadual de
 Ponta Grossa.

 Orientador: Prof. Dr. Antonio João
 Teixeira.

 1.Burroughs. 2.Cut-Up Films.
 3.Beatniks. 4.Cinema. I.Teixeira, Antonio
 João. II. Universidade Estadual de Ponta
 Grossa. Mestrado em Linguagem, Identidade
 e Subjetividade. III. T.

CDD: 410

ANDERSON COSTA

**UMA REVOLUÇÃO PELO ACASO OU O *CUT-UP* NO CINEMA *UNDERGROUND*
DOS ANOS 60**

**Dissertação apresentada para obtenção do título de Mestre na Universidade Estadual de
Ponta Grossa, Área de Linguagem, Identidade e Subjetividade.**

Ponta Grossa, 02 de julho de 2013.

**Professor Dr. Antonio João Teixeira
Doutor em Letras (Inglês e Literatura Correspondente)
Universidade Estadual de Ponta-Grossa**

**Professor Dr. José Soares Gatti Júnior
Doutor em Cinema Studies
Universidade Tuiuti do Paraná**

**Professora Dra. Silvana Oliveira
Doutora em Teoria e História Literária
Universidade Estadual de Ponta Grossa**

AGRADECIMENTOS

Quero agradecer, especialmente, a meu orientador, professor Doutor Antonio João Teixeira, pelas valiosas contribuições e pela imensa paciência que teve com este orientando relapso.

Também agradeço ao professor Doutor José Soares Gatti e à professora Doutora Silvana Oliveira por participarem da qualificação e da defesa com apontamentos, sugestões e críticas fundamentais para o desenvolvimento e conclusão dessa dissertação.

Agradeço ainda à Bruna Hissae por ter me apoiado sempre, à minha família e a todos que de alguma forma estiveram nessa jornada comigo.

Meu muito obrigado.

RESUMO

Este texto é, além de uma dissertação de Mestrado, um relato de uma jornada pessoal. O objetivo acadêmico é refletir sobre as possibilidades dos *Cut-Up Films* produzidos por Antony Balch e William S. Burroughs, enquanto elementos desestabilizadores da percepção no contexto da sociedade norte-americana de meados dos anos 60. Em termos teóricos, essa sociedade encontra-se numa crise de sentido, desencadeada pela decadência dos espaços disciplinares e pelo início dos sistemas de controle, conceitos aqui entendidos pelas perspectivas de Michel Foucault e Gilles Deleuze. A hipótese considerada é que pela mudança na percepção que temos da sociedade, passamos por uma transformação da consciência, que é fundamental para se pensar mudanças sociais mais complexas. Essa possibilidade dialoga com os ideais *beatniks* do movimento contracultural que dá cenário ao trabalho de Burroughs e Balch. Por outro lado, este trabalho também é uma jornada em busca das minhas próprias experiências. Trata-se de uma viagem em busca de um carro antigo, o qual serve de mote para uma discussão paralela, sobre como atitudes podem contribuir, de alguma forma, com a ruptura dos padrões de comportamento e leis dominantes de mercado.

Palavras-chave: Burroughs. Cut-Up Films. Beatniks. Cinema.

ABSTRACT

This text, besides being a thesis, is an account of a personal journey. The academic aim is to reflect on the possibilities of the Cut-Up Films produced by Antony Balch and William S. Burroughs as elements that destabilize perception in the context of the North-American society of the 1960s. In theoretical terms, this society finds itself in a crisis of meaning, triggered by the decadence of disciplinary spaces and by the appearance of systems of control, concepts here understood in the perspectives of Michel Foucault and Gilles Deleuze. My hypothesis is that by the change in the perception we have of society, we go through a change in consciousness that is fundamental if we want to take more complex social changes into account. This possibility dialogizes with the *beatnik* ideals present in the countercultural movement that underlies the work of Burroughs and Balch. On the other hand, this work is also a personal journey in search of my own experiences. It is about a trip in search of an old car, which is a pretext for a parallel discussion on how attitudes can contribute, somehow, for a rupture in patterns of behavior and the dominating market laws.

Keywords: Burroughs. Cut-Up Films. Beatniks. Movie.

SUMÁRIO OU CADERNO DE ANOTAÇÕES 01

CADERNO 02: DA NECESSIDADE DE ENTREGAR-SE 08

Trata-se de uma nota introdutória, contendo as informações básicas referente ao presente trabalho e ao programa de mestrado ao qual está vinculado. Também apresenta o tema central da dissertação, a proposta textual e, brevemente, como esta dissertação se organiza.

CADERNO 03: BARBARIZANDO A LINGUAGEM OU DO PORQUÊ DE BEBER ESTE TEXTO 11

É uma mistura de conto e crônica. Num cenário imaginário, frases reais dos personagens se cruzam num novo contexto. A ideia é falar sobre a possibilidade de se ‘experimentar’ o texto, ou seja, experimentar o prazer da e pela linguagem. É uma justificativa poética para o tratamento que esta dissertação recebeu.

CADERNO 04: DA EXPERIÊNCIA COM UM FANTASMA. OBSERVAÇÕES ALUCINATÓRIAS COM O CURTA-METRAGEM GHOST AT Nº9 (PARIS) 13

O referido curta-metragem integra o corpo de estudo desta dissertação. O audiovisual é altamente experimental e, entre as hipóteses levantadas, tenta reproduzir o estado alucinatório conseguido por meio de drogas. Nesse sentido, a reflexão sobre este trabalho ocorre nos mesmos termos, como se fosse uma experiência compartilhada.

CADERNO 05: DA INQUIETAÇÃO 15

Anotação de como entrei em contato com o tema dessa dissertação. Trato das inquietações que surgiram dessa relação com o assunto e apresento minhas primeiras motivações.

CADERNO 06: OS BEATNIKS 19

Este caderno apresenta o movimento *beatnik*. Fala de suas origens e ideias, passando pelos principais integrantes e obras.

CADERNO 07: MAIS À FUNDO NOS IDEAIS BEATNIKS 24

Reflexões sobre o aspecto social do movimento *beatnik*;

CADERNO 08: BURROUGHS 27

Aborda um pouco da vida e obra do escritor William S. Burroughs;

CADERNO 09: O INÍCIO DO FIM 31

Seguindo a busca por um Aero Willys; notas sobre a chegada em São José - SC;

CADERNO 10: ACASO PREMEDITADO 33

Anotações sobre outros experimentos artísticos que tem por base a ideia de acaso, indeterminação ou aleatoriedade, até chegar aos experimentos de Burroughs na literatura, na pintura e no cinema.

CADERNO 11: ANTONY BALCH, UM DESCONHECIDO MUITO IMPORTANTE 40

Foi com o diretor *underground* Antony Balch que Burroughs chegou ao cinema.

CADERNO 12: QUASE UMA AERO WILLYS 45

Na jornada em busca de uma Aero Willys, surge um casal em Tijucas, Santa Catarina, que pode dar um rumo diferente à história;

CADERNO 13: O RG DE UMA NAÇÃO 48

Para entender o impacto dos movimentos contraculturais, foi fundamental uma investigação sobre a construção da imagem do estadunidense e sobre como a sociedade norte-americana se organizou historicamente;

CADERNO 14: CINEMA E AMERICANIZAÇÃO 59

Para entender o impacto dos movimentos contraculturais, foi fundamental uma
Notas sobre o conceito de Sociedade Disciplinar de Michel Foucault

CADERNO 15: DAS SOCIEDADES DISCIPLINARES E DE CONTROLE 62

Introdução da teoria de Michel Foucault com relação às Sociedades Disciplinares e um diálogo com o conceito de Sociedade de Controle desenvolvido por Gilles Deleuze;

CADERNO 16: CONTROLE E LINGUAGEM 68

Notas sobre como Burroughs entendia a ideia de Controle de Linguagem;

CADERNO 17: A NARRATIVA 'NATURAL' 72

Notas sobre o discurso naturalista do cinema norte-americano.

CADERNO 18: A PERSPECTIVA UNDERGROUND 76

Este caderno observa como o cinema *underground* se constituiu como instrumento de resistência às estéticas dominantes, sem deixar de ser um instrumento social;

CADERNO 19: A MONTAGEM E OS RACCORDS 85

Após relacionar em termos conceituais a produção do cinema *underground* como instrumento de resistência ao cinema dominante, é importante observar também como essa luta se dá em termos técnicos através da montagem.

CADERNO 20: REFLEXÕES 92

Considerações sobre a relação dos Cut-Ups Filmes com o texto de Burch.

CADERNO 21: DAS CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES 108

Reflexões sobre os propósitos e possibilidades dos Cut-Up Films.

CADERNO 22: DA CRISE ANUNCIADA 112

Caderno sobre como a sociedade norte-americana assimila as tendências contraculturais ou as transforma. O que tem pra hoje?

CADERNO 23: ON THE ROAD 118

Sobre a resistência da inquietude.

CADERNO DE REFERÊNCIAS 120

CADERNO DE ANOTAÇÕES 02: DA NECESSIDADE DE ENTREGAR-SE

Escrever é colocar em palavras e frases um pouco daquilo de que somos feitos e, por isso, escrever é também entregar-se. E da mesma forma que nas relações pessoais, se deixar ler por alguém nem sempre é fácil, mas enquanto estivermos apaixonados é eternamente inevitável.

Se eu, Anderson Costa¹, transito pelo caminho das paixões, e os convido a percorrê-lo também, caros leitores, devo alertá-los sobre a estrada.

Trata-se, em essência, de dissertação apresentada ao final do programa de Mestrado em Linguagem, Identidade e Subjetividade, curso *strictu sensu* ofertado pela UEPG (Universidade Estadual de Ponta Grossa).

A linha de pesquisa a que pertenço é intitulada Subjetividade, Texto e Ensino, que concentra os estudos em torno das relações da linguagem com o discurso e com o texto. Quem me orientou por esta estrada foi o professor doutor Antonio João Teixeira², a quem agradeço profundamente pelas caronas intelectuais repletas de valiosas contribuições e pela paciência com que me conduziu pelas curvas perigosas dos meus devaneios, atrasos e crises.

O título do trabalho é: Uma revolução pelo acaso ou O *cut-up* no cinema *underground* dos anos 1960, para entendê-lo como postura crítica em relação às sociedades Disciplinares e de Controle. Ou seja, quero propor uma reflexão sobre os chamados Cut-Up Films, produzidos pelo escritor William S. Burroughs e o diretor experimental Antony Balch, considerando sua significância social e política no contexto da sociedade norte-americana do pós-guerra.

Uma característica conhecida da produção artística dessa época é a busca por experiências que propiciassem mudanças no indivíduo, pois somente a partir de uma ‘revolução’ da consciência de cada um é que se podia almejar mudanças na sociedade como um todo.

¹ Anderson Costa é graduado em Comunicação Social (Jornalismo), pela Universidade Paranaense e especialista em Cinema pela Universidade Tuiuti do Paraná. Atualmente é professor colaborador do Departamento de Comunicação Social da Unicentro (Universidade Estadual do Centro-Oeste do Paraná).

² Antonio João Teixeira é graduado em Licenciatura em Letras Inglês pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná, é mestre em Letras pela Universidade Federal do Paraná e doutor em Letras (Inglês e Literatura Correspondente) pela Universidade Federal de Santa Catarina. Atualmente é professor adjunto nível D da Universidade Estadual de Ponta Grossa.

Nesse sentido, para essa dissertação busquei minhas próprias experiências, seja em uma jornada automotiva, seja com o próprio texto. Por um lado, dialogo com a ‘cultura da estrada’ que tanto marcou os escritores *beatniks*. Viajar para não permanecer. Viajar para estabelecer relações com outras pessoas e lugares. Conhecer. Estar à mercê do imprevisto. Arriscar. Curtir. Por outro lado, mas de forma profundamente conectada, coloco-me na escrita para poder explorá-la e também para explorar a mim mesmo.

De qualquer forma, é importante ressaltar que os procedimentos acadêmicos não foram ignorados, apenas foram postos sob camadas de *subjetividade científica*. Não foi ignorada a teoria, nem o método, nem a necessidade de definição de um objeto. Todos esses elementos estão aqui, apenas não seguem a ordem e a hierarquia dos títulos e subdivisões. A ideia foi manter o rigor, mas não ser rígido.

O trabalho está dividido em cadernos de anotações. Cada caderno tem por objetivo retratar uma etapa da jornada, sendo que a parte que cabe à busca pelo automóvel está em itálico. A consequência disso é um texto levemente caótico, mas com uma racionalidade interna relativamente planejada. Espero que as histórias extras não chamem atenção demais e nem desviem o foco, a intenção era tornar o texto imersivo.

A opção pelo formato de ‘caderno de anotações’ também reside na sua essência inacabada, ou seja, carrega sempre um texto a ser repensado, reescrito, revivido. Anotar, a meu ver, é o que está mais próximo da experiência.

Como disse Foucault, em uma entrevista a Dreyfus e Rabinow em 1984:

Tal é o objetivo dos hypomnemata, fazer da recordação do logos fragmentário e transmitido pelo ensino, a audição ou a leitura, um meio para o estabelecimento de uma relação de si consigo próprio tão adequada e completa quanto possível (FOUCAULT in DREYFUS & RABINOW, 1984, p. 341).

Ou seja, a escolha por ‘anotar’ não tem apenas um fundamento estético. A ideia é justamente estar na condição de escrita e evitar os ditames do discurso acadêmico, o qual não parece ser adequado ao trato do presente objeto de estudo. É evidente que, devido a certa limitação poética de minha parte, por vezes recorro ao mais plano texto científico – sabendo, claro, que nem todo texto científico é plano. Existem exemplos agradabilíssimos –, mas somente quando entendo que minha ‘capacidade literária’ não dará conta de tratar de forma adequada determinados aspectos do texto.

Enfim, o texto é sempre ditador, porque me obriga a escrever de determinada forma, mas tentei persuadi-lo a seguir por linhas não tão naturais e se apresentasse como um

exercício pessoal e acadêmico. A tentativa foi de fazer um texto dissertativo que vinculasse passado e presente, teoria e prática, mas, sobretudo, pesquisa e experiência.

Espero que a jornada de vocês também seja gratificante. Keep Reading³.

³ É uma expressão. Significa “Continue lendo” (Tradução nossa).

CADERNO DE ANOTAÇÕES 03: BARBARIZANDO A LINGUAGEM OU DO PORQUÊ DE BEBER ESTE TEXTO

O bar não era dos melhores, mas entravam ali somente os raros, porque rolava certo grau de comprometimento com Hermann Hesse, o primeiro dono estabelecimento. Aquele buraco sempre foi o abrigo dos descontentes e desajuizados, que, no final das rodadas de birita, tinham algo a dizer e até mesmo alguma coisa em que acreditar. E os discursos... Bom, eram sempre intelectualmente estimulantes.

Naquela noite, além dos bêbados românticos, havia música. Phil Ochs e seu violão militavam lá no canto sob uma única lâmpada, cuja luz lutava para sobreviver. E o velho Phil era puro questionamento: “Por que devemos continuar marchando?”, “Para quem estamos lutando?”, “E por quê?”. Bob Dylan, contemporâneo de Ochs, ouvia tudo de sua mesa preenchida por tipos estranhos. Mudado pelo tempo e nem tanto interessado nessa guerra, tratou logo de responder alguma coisa: “A resposta, meu amigo, *is blowing’in the wind*⁴”. E naquele círculo todos riram, mas não muito para não chamar a atenção.

Noutro canto, John Lennon e Yoko Ono, sozinhos contra o bar, falavam sobre a vida: “As drogas me deram asas para voar, mas me tiraram o céu”, suspira John. A companheira oriental lhe afagou a cabeça e ele se sentiu mais confortável. “Não tem problema, tudo o que nós precisamos é amor”, disse Yoko.

Frank Zappa, mãe de todas as invenções e detentor de portentoso e provocativo cavanhaque, acompanhou a cena e ficou transtornado. Voltou-se para o famigerado balcão, onde estava o escritor William Burroughs e sua carabina: “Sabe, Bill, a droga não é o mal, a droga é um composto químico. O problema começa quando as pessoas tomam drogas como se fosse uma licença para poderem agir como babacas”.

Burroughs - Bill para os camaradas de bar -, pesadamente arqueado sobre um trago, serviu-se de mais uma dose e foi brevemente incompreensível. A concordância só foi discernível com o olhar desapontado que destinou a John. Bill considerou em pensamento que todo *hippie* devia sua liberdade a um *beatnik* e terminou resmungando: “pequeno burguês”.

O balcão mal conseguia garantir sua integridade. Foram décadas carregando copos velhos, garrafas de bebidas extraordinárias, cinzeiros fedorentos, braços pesados e cabeças

⁴ Referência à música *Blowin In The Wind* do Bob Dylan. A frase em questão significa: “está soprando ao vento” (Tradução nossa)

tombadas pelo álcool. De qualquer forma, estavam todos sempre ali, exigindo cada vez mais da pobre madeira.

Burroughs, que naquela noite testava em si mais algum tipo de droga provavelmente mortal, e lamentando mentalmente não haver ali nenhum rapaz que o agradasse de muitas maneiras, contribuiu com o diálogo com uma única frase, lenta e grave: “o que se pode conseguir com químicos..... é possível obter de outras maneiras”.

Ao lado, o atento poeta Paulo Leminski esvaziou o sexto copo de cerveja na velocidade em que se lê um haikai, e, na intenção de ser ouvido, ajeitou o bigode, subiu no velho balcão e tão alto falou que todos pararam para ouvir: “O prazer de usar a linguagem é um dos prazeres humanos maiores, junto com sexo, comida, bebida, as drogas, estados extraordinários... De todas as coisas que os homens possam buscar, o uso da linguagem dá um barato fundamental ao ser humano, não é preciso justificar isso à luz de nada, isso aí é que é fundamental, outras coisas é que têm que se justificar”.

Bill achou graça na espontaneidade e sentiu uma pontinha de prazer. Levemente admirado, observou o polaco receber seus críticos. De relance, deixou os olhos correrem pelo corpo do paranaense. Lamentou o bigode, mas não deixou de pensar sobre quando poderiam dividir um cigarro. Por fim, pegou sua carabina e saiu. Queria ele atirar em alguma coisa, qualquer estrutura, enquanto considerava o quanto gostava daquele bar.

CADERNO DE ANOTAÇÕES 04: DA EXPERIÊNCIA COM UM FANTASMA. OBSERVAÇÕES ALUCIONATÓRIAS COM O CURTA-METRAGEM GHOST AT NO. 9 (PARIS).

50 segundos. Brion Gysin, acomodado junto à mesa, destrincha o fumo imaginário com a desenvoltura de quem já fez isso mais de uma vez. Dá um bom trago, aproveita o momento, e então expela a fumaça pela boca, denunciando um cigarro real. Belo truque. A imagem some, mas volta ao mesmo personagem em meio a mais uma baforada. O tom esverdeado parece sugerir que estamos indo para algum outro lugar da narrativa. Gysin olha para mim, perfura a tela, e me oferece o fumo que acabara de aprontar, ele quer que eu compartilhe a viagem. Eu hesito, mas a fumaça que invade a sala é inebriante. Acabo por me inclinar e tomar entre os dedos a passagem.

Os minutos correm. Um artista trabalha. Cria. Desconstrói. Acho que é Brion Gysin de novo. Seguimos seus passos no exercício. O vídeo se desenrola em imagens como aumenta minha vontade por mais um cigarro. Busco nas gavetas e o isqueiro eu empresto da cozinha. Mais fumaça. E o personagem no vídeo anda, sobe escadas, para, volta, parece estar preso no tempo. Os velhos *raccords* novamente... Estremecem a cada cena. Em algumas cenas sentam-se confortáveis e eficazes, enquanto que em outras são tripudiados e chutados. O vai e vem gera um profundo mal estar à condição passiva. Ele clama por ação. Os personagens movimentam-se, interagem. Não sabemos quem são, nem o que querem. Só temos aquele instante imperfeito de suas vidas. Ouço as vozes, mas não é um narrador qualquer. Temo que, de fato, não seja um narrador. As frases voam livres, sem compromisso com a imagem. Pelo menos não aparente. Elas se sucedem... Tratam de terrorismo, comportamento, guerra, política... E às vezes não têm nada que dizer. Aí os ruídos interrompem e os sons vibram com a imagem dos prédios, que não escondem suas janelas de prisão (9'30"). E os sons naturais dos pássaros e dos ventos confrontam as muralhas empresariais (9'40"). O centro é sempre cheio. Condiciona as pessoas a andar rápido. E a falar rápido. A voz fica estridente (12'57"), como se alguém falasse dentro das nossas cabeças. O jeito é ir andando, seguir em frente, ir a algum lugar e mudar de ideia no caminho. Acontece. Outro cigarro aos 14" e desse copo em minha frente... outro gole outro gole outro gole.... Um cigarro aos 14'40" e aos 15'35" começam os sonhos com Bryan Gyson. Essas *dream machines* nos levam pra longe. No vídeo, ouço o rádio falar da China, a TV sobre testes nucleares... ouço o barulho do centro e o rodopiar dessa coisa acaba por misturar tudo. Olhar a cidade como fragmento aos 15'52" faz a gente pensar. Outra dose, outro cigarro. Aos 19'15" vejo Burroughs compartilhando o

momento comigo. Ele está lá, parado, olhando para mim. E esses barulhos atrozes invadem a cena, a sala, a cabeça dele, e a minha. Os sons, como as vozes, se distorcem, se misturam, se combinam numa música bizarra, numa trilha sonora da nossa confusão... outro gole outro gole outro gole outro copo... Aos 20'20" aquela sensação nos invade. A voz torna-se mais arrastada involuntariamente. Os pensamentos demoram a se formar. Não há graça, mas também não há tristeza. Apenas o estar. Apenas o existir. Apenas o eu. E aos 27'40" tudo fica melhor, pois estamos além da imagem. A sobreposição do corpo não é uma demonstração de um mero efeito cinematográfico. É um convite à percepção. As curvas, as sombras, as transparências... surge algo novo dessa grotesca imagem. Não é mais uma palavra... um nome... Burroughs... agora é alguém, é algo, é alguma coisa... tudo ao mesmo tempo e só pra mim e para o meu cigarro. E continua nos 29'45". A imagem de Burroughs se dilacera em três, formando nas suas sobreposições algo totalmente diferente, uma forma esquisita de vida sobrenatural só possível distante da determinação. A loucura segue até os 32'09"... outro cigarro... a fumaça toma o quarto, o corpo toma a cama por inteiro e o vídeo me domina os olhos... outro gole outro trago... a confusão de cores e imagens gera a 'pós-imagem' que tanto se esperou. Não há mais legenda, não há mais palavra, apenas um dançar frenético de imagens abstratas. É uma viagem psicodélica de cinema. Os minutos que se arrastam até 40'23" foram boas horas para mim... Agora, com esse copo vazio e com esse cigarro queimando entre meus dedos, a voz me dá dor de cabeça, e o vídeo me dá enjoo. Era hora de um banho e de algumas horas de sono.

CADERNO DE ANOTAÇÕES 05: DA INQUIETAÇÃO

Bem, naturalmente palavras são ordens, são comandos. Elas foram moralidades, normas de conduta, isso é meio evidente. As palavras e a linguagem são o que mantém, de certa forma, uma sociedade civil unida, mantém as pessoas trabalhando, as coloca “na linha” (BURROUGHS in LOPES, 1996, p. 80 e 81).

Este texto é minha crise, certamente o é. Digo, porém, que não se trata de um apelo dramático por compreensão, ou por condescendência com as minhas lamentações. É mais uma constatação de que se eu não puser um ponto final nisso aqui, essas páginas me engolirão e eu ficarei à deriva das reflexões humanísticas até eu transbordar para as Exatas.

Não é brincadeira. A jornada foi longa e cansativa, e por várias vezes fui lançado aos abismos dos sentimentos soturnos e à obscura realidade da decepção. É verdade, entretanto, que esse... conto acadêmico... parte realidade e ciência, parte ficção e alucinação... tem seus momentos. Se no final o mundo não fica melhor, as pessoas não ficam melhores, não ajudo e nem salvo ninguém, nem sequer a mim mesmo, o lance é curtir a jornada, que, aliás, foi muito boa.

Por isso, convido o/a ficar e a ler essa parte de mim que transformei em algo próximo ao científico. Eu não podia seguir as regras, seria trair meu próprio objeto e objetivo. Trairia meus comparsas e o próprio propósito questionador dessas frases tortas. Essa é um tipo de pesquisa aberta. Não tem um fim, só tem o caminho. Não existe fim para quem quer sempre mais da estrada. Investigar é isso. Sempre há um destino e, quando se chega lá, às vezes se descobre alguma coisa, se desvenda outra, ou se permanece na dúvida. Às vezes, no fim da linha, não há ninguém esperando, não há um banquete, não há uma resposta. O que, por sua vez, é um novo convite. Para saber o que eu encontrei no fim da minha, terão de embarcar na viagem comigo.

Este trabalho se chama: “Uma revolução por acaso ou O *cut-up* no cinema *underground* dos anos 60, como postura crítica em relação às sociedades disciplinares e de controle” e tem por objetivo dar início a uma discussão em torno das possibilidades do *cut-up* como instrumento de resistência. Como objeto de estudo, tenho os filmes curtos de William Burroughs e Antony Balch, que integram o pensamento do cinema *underground* norte-americano dos anos 50 e 60.

O problema é que, para chegar até aqui, muita coisa aconteceu. Por isso, para que eu possa me fazer entender, é melhor eu contar como tudo começou. Ocorre que em determinado

momento estava lendo o ‘manual de instruções para uma vida de mochileiro literário’, que é mais conhecido como o *On The Road* de Jack Kerouac, e lá na página 268, Jack descrevia uma conversa que teve com Neal Cassidy:

A primeira parada seria em Sacramento que não era nem sequer o começo da viagem para Denver. Neal e eu sentamos sozinhos no banco de trás conversando e deixamos tudo por conta deles. “Cara o saxofonista de ontem à noite tinha AQUILO --- e depois que consegui soube manter --- nunca vi ninguém que conseguisse manter durante tanto tempo.” Quis saber o que era “AQUILO”. “Ah bem” Neal riu “você está me perguntando im-pon-de-ra-bi-li-da-des - - aham! Ali está um músico e aqui está a plateia, certo? A função dele é deixar rolar o que estão todos esperando. Ele começa com os primeiros acordes, delineia suas ideias, o público yeah, yeah percebe tudo, e então ele tem que tocar à altura daquilo que se espera dele. De repente no meio do refrão ele CONSEGUE AQUILO --- todo mundo olha e sabe; todos escutam; ele segura e vai em frente. O tempo para. Ele preenche o espaço vazio com a substância de nossas vidas. Ele tem que tocar cruzando todas as pontes e voltar e tem que fazê-lo com infinito sentimento porque o que conta não é a melodia daquele momento que todos conhecem, mas AQUILO---” Neal não pôde prosseguir; estava suando por falar disso (KEROUAC, 2009, p. 268).

Em verdade, o AQUILO! não era uma novidade dos *beatnik*. Ele estava ali, mas AQUILO! tem um passado. Essa ideia de ‘transcendência’ já estava lá no Formalismo Russo, que falava das situações em que a arte toma a realidade para si e faz dela outra coisa, ou seja, um espaço onde não a reconhecemos por sua lógica ou pelas suas convenções compartilhadas ideologicamente. Era a capacidade da linguagem literária de gerar ‘estranhamento’ ou ‘desfamiliarização’, como explica Terry Eagleton:

A especificidade da linguagem literária, aquilo que a distinguia de outras formas de discurso, era o fato de ela “deformar” a linguagem comum de várias maneiras. Sob a pressão dos artifícios literários, a linguagem comum era intensificada, condensada, torcida, reduzida, ampliada, invertida. Era uma linguagem que se “tornava estranha”, e graças a este estranhamento, todo o mundo cotidiano transformava-se, subitamente, em algo não familiar (EAGLETON, 1984, p. 4).

Isso por que a fala usada no cotidiano ‘torna opaca’ a percepção do mundo, pois as reações a ele são automatizadas. A literatura, por sua vez, ao impor-se como exercício da linguagem, tem por objetivo desautomatizar, renovar essas reações, fazendo com que os objetos do mundo se tornem mais ‘perceptíveis’.

Por ter de lutar com a linguagem de forma mais trabalhosa, mais autoconsciente do que o usual, o mundo que essa linguagem encerra é renovada de forma intensa. [...] O discurso literário torna estranha, aliena a fala comum; ao fazê-lo, porém, paradoxalmente nos leva a vivenciar a experiência de maneira mais íntima, mais intensa (EAGLETON, 1984, p. 4).

Eu bem sabia o que era AQUILO!, porque ao ler aquela página de On The Road eu estava experimentando justamente um desses momentos mágicos. Eu entendia, porém, não soube explicar a mim mesmo o que era ou como era possível aquele meu profundo envolvimento com a escrita de Jack Kerouac.

Aprendi muitas coisas com João Antônio, Hermann Hesse, Hunter Thompson, Bukowski, Leminski, Jack London, John Fante... mas nada comparado com aquilo... As linhas tinham um ritmo próprio, um movimento torto, era o improvisado do jazz em forma de literatura, era a prosódia bop me chamando pra dançar.

Foi um momento insano que não só me fez cair na estrada como mochileiro pela primeira vez como me levou a conhecer melhor a chamada Geração Beat..

Decidi, então, partir em uma jornada de imersão no mundo da escrita marginal, do blues, do jazz, do que fosse. Estava decidido a buscar mais DAQUILO de que Neal Cassidy falava.

Para isso, era evidente que eu precisava cair na estrada. Não mais como mochileiro. Eu precisava ir além e o próprio On The Road teria de me ajudar. Foi então que lembrei que Neal e Kerouac levaram um Cadillac Limusine 1947 de Denver até Chicago e a experiência pela qual passaram havia sido ótima. Era isso. Precisava de um carro e de uma viagem. E como eu queria que fosse uma jornada e tanto, não podia ser um carro qualquer e uma viagem a qualquer lugar. Eu precisava do clima!!!!!! Então, peguei a grana que eu tinha guardado para comemorar o fim do mestrado e saí atrás de um carro que fosse digno de uma aventura.

Eu bem podia usar o meu velho Santana, meu querido táxi, que por si só é história. O problema é que rola um preconceito que eu já não suporto mais. É cair na estrada com ele e acabar tendo de parar em todas as polícias rodoviárias, Santana branco com vidros escuros e placa de São Paulo, vindo de Cascavel, região próxima da fronteira.... ou seja, eu era, antes de tudo, um contrabandista. Isso porque, há uma década, alguns taxistas paulistas que vinham até Foz do Iguaçu com seus Santanas e voltavam com os porta-malas cheios de muamba, cigarros ou maconha. Eles eram uma espécie de equivalentes dos contrabandistas de uísque e seus Ford V8. Por mais que a referência me agrade, queria estar para alguém disso.

Internet, classificados, concessionárias, garagens... Andei nas semanas seguintes vasculhando as ruas por alguma velharia à venda. O que eu queria com um carro antigo não era tentar reviver os anos 60. Para mim, esses carros fazem parte da maneira como vejo o passado, fazem parte dessa minha representação egocêntrica talvez motivada por essa moda

‘vintage’. Olhei Fuscas, Corcéis, Pumas, DKWs... carros diferentes e baratos. Com ênfase no barato. Depois de algum tempo, acabei me interessando por uma Aero Willys 1964, que estava em São José, Santa Catarina, a 549 quilômetros de Guarapuava, coisa de 6 horas e 40 minutos de estrada. A oportunidade perfeita. Peguei meu velho Santana, e fui até lá conhecer e buscar o tal do Willys para a minha viagem musical e literária, que, no fim das contas, deveria me render uma dissertação com a explicação para AQUILO.

CADERNO DE ANOTAÇÕES 06: OS BEATNIKS

Saí de Guarapuava na madrugada do dia 02 de março de 2012, rumo a Curitiba. Passei na rodoviária da capital paranaense por volta das 5h30 buscar Alice, minha então parceira de aventuras, e de lá enfrentamos os riscos da infinita highway. A BR-101 nos levou até São José, em território catarinense. No caminho, fui contando a ela coisas que havia lido no livro de Cláudio Willer sobre a geração beat. Na verdade, comecei reproduzindo a ela uma frase que é atribuída à Kerouac e que rola na internet já faz algum tempo:

A geração beat inclui qualquer pessoa de quinze a cinquenta e cinco anos que se interessa por tudo. É bom lembrar que não somos boêmios. A geração beat é basicamente uma geração religiosa. Beat significa beatitude e não um sentimento de fracasso. É fácil perceber isso. Está no ritmo do jazz, está no rock em plena rua.

Não ficou tão claro assim, então, comecei do princípio.

Cláudio Willer traduziu um trecho do prefácio de *The Beat Book* (1996), escrito por Allen Ginsberg, onde ele explica que a expressão *beat generation*:

[...] surgiu em uma conversa entre Jack Kerouac e John C. Holmes em 1948. Discutiam a natureza das gerações, lembrando o *glamour* da *lost generation* (*geração perdida*), e Kerouac disse: ‘Ah, isso não passa de um geração *beat*’. Falavam sobre ser ou não uma ‘geração encontrada’ (como Kerouac às vezes a denominava), uma ‘geração angélica’, ou qualquer outro epíteto. Mas Kerouac descartou a questão e disse ‘geração *beat*’ – não para nomear a geração, mas para desnomeá-la – (WILLER, 2009, p. 7).

O termo *beat* também é associado ao vocabulário marginal da Times Square, em New York, um *hip talk* que o delinquente e amigo dos *beatniks* Herbert Hunke costumava dizer, quase como um mantra pessoal: “*Man, I am beat*”, algo como “Cara, estou ferrado”. *Beatnik*, por sua vez, tal como explica Willer,

É um termo irônico, depreciativo, criado pela mídia (apareceu pela primeira vez no *San Francisco Chronicle*, em 1958). Fusão com Sputnik, o primeiro satélite artificial, referia-se ao fenômeno coletivo, ao grande número de jovens que vinham adotando a estima e atitude dos *beats*. Mas servia para indicar que algo estava acontecendo: designava não mais um grupo de autores, mas um acontecimento social, além de geracional (WILLER, 2009, p. 9).

A *beat*, como geração das ruas, começa na década de 1940 em New York. Kerouac, Burroughs e Ginsberg fazem uma poesia urbana, tanto talhada na linguagem das ruas quanto carregada de experienciais pessoais, críticas à cultura oficial e aos valores instituídos. Quando

se mudam para São Francisco, isso já na década de 1950, a visão da *beat* se expande ao dialogar com outras expressões artísticas, como a música, a escultura, a pintura e a fotografia, e com novos artistas, como Gary Snyder, Lawrence Ferlinghetti e até Norman Mailer, um dos grandes nomes do *New Journalism*. Mas o caráter marginal da *beat*, tal como ressalta Wilson Alves-Bezerra, não deve reduzi-la a subliteratura. Se a base literária do movimento (Dostoiévski, Ezra Pound, Whitman, William Blake, Thomas Wolfe), as bases musicais (o *jazz bop*) e religiosas (o misticismo cristão, o gnosticismo, o taoísmo) ajudam a compor um perfil que mantém a literatura *beat* como literatura de vagabundos, não a tornam uma literatura vagabunda (WILLER, 2009).

A *beat* catalisa todas essas influências, vive essas influências e as exala na linguagem, que oscila “do mantra ao sexo explícito, do sagrado ao profano, do espiritual ao material” (p. 25). De uma forma ou outra, com o movimento *beat* veio uma nova visão política e cultural que buscava a conciliação entre justiça social e liberdade individual, entre arte e vida:

A *beat* não foi um vanguardismo tardio, mas um movimento típico de segunda vanguarda. Representou o novo e foi inovadora naquele contexto (...). Se recuperou o ímpeto inovador do primeiro ciclo vanguardista, adicionou-lhe novas tomadas de posição, não só estéticas, mas políticas (WILLER, 2009, p. 16).

Uma profusão de ideias movida pela heterogeneidade e por ser mais do que um movimento literário, um grupo de amigos:

Reunir desde o filho de um morador de rua, Neal Cassady, até o descendente de uma elite econômica, William Burroughs, e o autodidata Gregory Corso, que conhece literatura na cadeia, até Lawrence Ferlinghetti, doutorado na Sorbonne, a diferencia de movimentos europeus (WILLER, 2009, p. 21).

Com relação à produção artística, O *Uivo* e *Kaddish* (L&PM, 1984, 2005) estabeleceram Allen Ginsberg (1926-1997) no pelotão de frente da geração *beat*. Rimou em forma livre a própria história e a dor de ver a mãe passar boa parte da vida dela internada devido a surtos e delírios paranoicos. Tudo o levou a explorar na linguagem a razão de estar no mundo e o sentido da vida. Defendia uma sociedade pacífica em que a loucura e outros comportamentos convivessem de forma harmoniosa. Ao conhecer os demais *beats*, passou a incursionar pelo obsceno e o pornográfico sem perder o fio autobiográfico.

[Ginsberg] foi o ideólogo, o pensador da *beat* em palestras, manifestos e ensaios ao longo de toda a sua vida. E seu grande agitador. Barry Miles credits a própria

existência desse movimento à sua capacidade de fazer contados e promover animação cultural, levado pelo messianismo, por acredita-se cercado por uma constelação de gênios a quem tinha a missão de divulgar (WILLER, 2009, p. 30).

William S. Burroughs (1914-1997), na pintura, conseguiu certa repercussão com a chamada *shotgun painting*, pintura abstrata completada com tiros de carabina. Na literatura, construiu atmosferas fantásticas e grotescas repletas de temas escatológicos, urbanos e absurdos, tendo a maior parte desse universo sido construído por ele sob o efeito de alucinógenos e postos no papel em puro fluxo de consciência. Foi nesse período que escreveu a obra mais conhecida, *Almoço Nu* (1959), lançado no Brasil pela Ediouro, em 2005, com outro livro dele, *Junky* (1953).

Burroughs também foi responsável pela popularização da técnica *cut-up*, que já havia surgido em meio aos surrealistas na década de 1920. Ainda antes de a teoria contemporânea discutir o fenômeno da intertextualidade, como aponta o poeta paranaense Rodrigo Garcia Lopes, Burroughs trabalhou o conceito da colagem cubista e dos procedimentos do Dadaísmo para a narrativa. Cortava tiras de textos da Bíblia, jornais, Shakespeare e os diálogos de um filme-B, por exemplo, e então os justapunha com textos seus e reescrevia o resultado (WILLER, 2009). O efeito, que pode ser conferido em livros como *A Máquina Macia* (1961), *O Ticket que Explodiu* (1962) e *Expresso Nova* (1964), gera um ‘corpo’ hipertextual.

Jack Kerouac (1919-1969) deveria ser jogador de futebol americano, mas se tornou escritor. Em 1957, lança, finalmente, *On The Road*, que escrevera no começo da década e que não conseguia publicar devido à linguagem inovadora, batizada de ‘prosódia *bop*’, o equivalente literário do *jazz bop*. Contam que Kerouac cortou grandes folhas de papel manteiga, as juntou com fita adesiva e as ajustou a máquina de escrever, o que lhe poupava o tempo de repor as páginas. Assim, sob o efeito de benzedrina, escreveu o original do livro em três semanas.

On The Road (L&PM, 2004, 2009) conta as viagens pelos Estados Unidos da década de 1940 de Dean Moriarty e Sal Paradise, que aludem ao próprio Kerouac e a Neal Cassady, desfrutando da paz e da liberdade pura e plena. O livro o consagrou mundialmente. As pessoas quiseram mais de Moriarty e Paradise, mas Kerouac queria ser ele mesmo, o tímido, simples e introspectivo Keroauc, voltar a ser apenas o jovem conservador, de família católica, o que nunca conseguiu. Livros como *Os vagabundos iluminados* (escrito em 1952, publicado em 1955. L&PM, 2004), *Os Subterrâneos* (1958. L&PM, 2006) e *Visões de Cody* (integralmente lançado só em 1973. L&PM, 2009) apenas o ratificaram como um solitário conhecido.

No final da vida, isolou-se na cabana sem luz e janelas do amigo Lawrence Ferlinghetti. Dava conta de uma garrafa de bebida alcoólica por dia e sofria com paranoias. Escreveu ali *Big Sur* (L&PM, 2009), considerado o romance mais honesto e talvez o mais radical da carreira. O que se lê ali, de fato, é a degradação do pensamento de Kerouac, já deteriorado física e mentalmente.

De lá voltou para casa da mãe, tendo delírios, preso nas próprias reflexões até que faleceu aos 47 anos, em decorrência de uma hemorragia causada por uma cirrose.

Burroughs foi um mentor, fonte de informação e ideias na formação do movimento, além de ampliar fronteiras da narrativa em prosa. Kerouac se destaca pela criação literária e por ter sido o personagem beat por excelência, responsável direto por sua popularização. Se Ginsberg foi um místico da beat, Kerouac encarnou essa mística (WILLER, 2009, p. 30).

Enquanto ‘herança’ cultural, eles reintegraram a poesia à fala, elevaram a linguagem da prosa e da poesia, e conquistaram para a literatura liberdade de expressão. Talvez essa seja a parcela mais importante do legado da *beat*, que, como afirma Willer, deve ser preservado e defendido. “Nesse campo, os *beats* ganharam todas: o veredicto do Supremo Tribunal norte-americano, liberando *Naked Lunch* em 1966, apesar dos *cus falantes* e perversidades, inviabilizou, desde então, a censura de obras literárias” (WILLER, 2009, p. 27).

Por mais que seja um movimento essencialmente literário, também alcançou o cinema e a fotografia com Antony Balch, Robert Frank e Alfred Leslie, a pintura com Larry Rivers... mas a *beat* foi mais sonora, “tem discografia”. A *beat* cresceu com o *jazz bop*, mas influenciou o *rock*, o *pop*, o *country* e até o *rap*.

Lester Young, Dizzie Gillespie, Charlie Parker, Thelonius Monk e Lennie Tristano, passando por Bob Dylan (com quem Ginsberg fez parcerias), Ray Charles (que homenageou Kerouac em *Hit the Road, Jack*), Janis Joplin (*Mercedes Bens* tem letra de Michael McClure), Jim Morrison e Ray Manzarek (do *The Doors*, que fez réctas junto com McClure). O *The Grateful Dead* recebeu Ginsberg em *shows*, Laurie Anderson contracenou com Burroughs, Philip Glass compôs uma ópera sobre temas de Ginsberg e o *The Band* se apresentou com Ferlinghetti em um concerto filmado por Scorsese (WILLER, 2009, p. 13).

Queria eu que esta introdução tivesse sido escrita em notas musicais. Melhor ainda se fosse *jazz*, daqueles que fizeram de 1940 e 1950 décadas mais sonoras. Algo ao estilo Charlie Parker, poderia ser. As vírgulas e os pontos dessas frases toscas seriam os *beat*, a batida rítmica típica desse gênero musical, e assim eu iria de *beat a beat* até cantar toda uma geração, culminando numa linha melódica gutural rasgada de improviso até formar um *bop*.

Mas, não foi. Como diria Felipe Pena, escrevo, porque não sei fazer música. Ou porque me falta beatitude.

CADERNO DE ANOTAÇÕES 07: MAIS A FUNDO NOS IDEAIS BEATNIKS

Após falar e falar e falar... achei melhor deixar o papo fluir em outras direções. Porém, tão logo a estrada impôs seu silêncio, pensei comigo que, para além da superficialidade dessa introdução, seria necessário um aprofundamento em termos conceituais e de contexto.

Os *beatniks* foram responsáveis por uma grande mudança cultural nos Estados Unidos no final da década de 50 e início da de 60. O movimento, que começou com a negação do sonho consumista norte-americano, no mesmo embalo que a *pop-art*, teve também como consequência uma significativa ruptura dentro da literatura.

As figuras marginalizadas se tornaram os ícones da literatura *beat*. Nesse movimento literário e de experiência, a escrita era intensamente emocional a fim de desenvolver um estilo próprio de linguagem, que muitas vezes desprezava as regras gramaticais. Um dos escritores que seguiram essa linha à risca foi o próprio Kerouac com seu *On The Road*. “Jack, como se sabe, não foi o mais estradeiro dos *beats*”, afirma Eduardo Bueno, no artigo *Beats e a Estrada*, “Mas sem dúvida foi quem criou a mística literária da estrada e incorporou-a definitivamente à narrativa *beat*” (BUENO, 1984, p. 89). Os ideais apresentados no livro se tornaram representantes de um modo alternativo de vida, que pregava o rompimento das leis em prol de um mundo repleto de viagens sem destinos, e de uma intensa busca de aceitação pelo misticismo. Roberto Muggiati, em *Beats & Zen*, explica que “O caminho do Dharma trilhado pelos *beats* ajudou muita gente a contemplar o mundo longe dos redemoinhos do intelectualismo, sem perder a lucidez e a paixão pela vida” (MUGGIATI, 1984, p. 105).

Para exprimir essa nova concepção de vida, os *beatniks* defendiam uma nova forma de observação do universo. A fórmula consistia em estar em harmonia com o mundo, buscando inspiração no surrealismo, no qual acreditavam que a escrita estaria livre dos males da sociedade moderna. Kerouac acreditava que esse era o método mais sincero de transmitir os sentimentos e as experiências do cotidiano, sem recorrer a subterfúgios formais.

Este modelo de literatura escancarava o desprezo pelas obras puramente ficcionais e artificiais. Os escritores *beats* buscavam para os romances e poesias argumentos inspirados em experiências pessoais, sem adulteração ou invenção de personagens. Porém, alguns deles recorriam a imagens surrealistas porque algumas experiências não podiam de maneira alguma ser apreendidas de forma naturalista e, assim, tudo estaria a serviço da expressividade.

Entretanto, a importância desses escritores não reside apenas no plano literário. Daniel Odier, em 1966⁵, perguntou a Burroughs o que representava o movimento *beatnik*. E ele respondeu:

A importância literária do movimento? Eu diria que não é tão óbvia quanto a importância social. O movimento Beat realmente se difundiu pelo mundo e o transformou. Ele rompeu com todo tipo de barreiras sociais e se tornou um fenômeno mundial de grande importância. Os beats podem ir para o norte da África e entrar em contato com os árabes num nível muito mais profundo do que os antigos especialistas, que ainda estão pensando nos termos de T. E. Lawrence. O movimento Beat é um importante fenômeno sociológico e, como já disse, é mundial (BURROUGHS in COHN, 2010, p. 170).

Essa importância social também é destacada pelo professor e pesquisador David E. James, que mais tarde nos ajudará a compreender a relação do movimento *beatnik* com o cinema. Para James, a *beat generation* marcou o período pós-guerra dando início a uma cultura boêmia nos idos de 1950 – que permaneceu até os anos 70 –, cujos nomes que recebeu **erroneamente** no decorrer das décadas – *beats*, *hipsters*, *hippies*, etc – acabaram por encobrir atitudes que buscavam mudanças sociais.

O que incomodava os movimentos artísticos da época, inclusive os *beatniks*, era a passividade das pessoas em relação à repressão, a falta de espontaneidade e alegria, e as imposições militares da Guerra Fria. E os *beatniks* tentaram desconstruir esse cenário não com atitudes voltadas à massa, mas sim às pessoas, ao indivíduo. A ideia era conseguir a liberdade por atos de uma rebelião individual.

[...] the beats were anti-political rather than merely apolitical, believing that any systematic attempt to reconstruct society as a whole by rationally derived and progressively implemented programs could only reproduce the materialism and instrumentalism that made modern civilization, in Allen Ginsberg's term, a Moloch devouring its own children (JAMES, 1989, p. 93-94)⁶.

Essa rebelião individual na qual estavam engajados os *beatniks* tinha por base as tradicionais correntes do transcendentalismo populista, ou seja, propunha-se que uma

⁵ Entrevista publicada originalmente no livro *The Job*, com fragmentos reproduzidos no livro *Geração Beat* (2010), organizado por Sergio Cohn.

⁶ Os beats eram muito mais anti-políticos do que meramente apolíticos, acreditando que qualquer tentativa sistemática de reconstruir a sociedade como um todo através de programas racionais e progressivamente implementados poderia apenas reproduzir o materialismo e o instrumentalismo que fizeram da civilização moderna, segundo os termos de Allen Ginsberg, um Moloch (monstro) devorando seus próprios filhos" (JAMES, 1989, p. 93-94, tradução nossa).

renovação somente seria possível a partir de uma revolução da consciência, que se materializava na construção de novas formas estéticas.

Illuminated by the crystal euphoria of LSD in the mid-sixties, this radical idealism eventually looked to spontaneous spiritual transformation rather than concrete social action. Ken Kesey's proposal that the only way to end the Vietnam War was for everybody to look at it "and turn your backs and say... Fuck it" (Wolfe, 1968, p. 199) is only a particularly terse example of a wider rejection of the political as such, whose counterweight was the liberation of consciousness summarized in Timothy Leary's advice to "Turn on Tune in, and Drop out" (JAMES, 1989, p. 94)⁷.

James chama a atenção para o fato de que, de uma forma ou outra, essa espécie de ética do individualismo deixou os porões do *underground* e se apresentou como ampla possibilidade sociocultural, a partir do momento que os produtos estéticos advindos desse pensamento renderiam forças para as minorias culturais. Ou seja, a arte é fundamental na construção de formações sociais alternativas. Nesse sentido, arte e vida se misturam e ambas estão ligadas à ideia de experiência. "The film production of the beats was no exception; it too was primarily an aesthetic movement whose functions and priorities were social" (JAMES, 1989, p. 94).

⁷ Iluminado pela euforia do LSD em meados da década de sessenta, esse idealismo radical eventualmente buscou muito mais uma transformação espiritual espontânea do que qualquer outra ação social concreta. A proposta de Ken Kesey de que a única maneira de acabar com a Guerra do Vietnã seria que todos olhassem para ela (a guerra) "e dessem as costas para ela e dissessem foda-se!" (Wolfe, 1968, p.199) é apenas um exemplo particular da ampla rejeição à política como tal, cuja contrapartida era a liberação da consciência resumida no conselho de Timothy Leary: "Sintonize-se e caia fora" (JAMES, 1989, p. 94, tradução nossa).

CADERNO DE ANOTAÇÕES 08: BURROUGHS

*Estávamos quase chegando em São José, mas Burroughs, um dos autores que mais me chamou a atenção e um dos personagens principais da minha história, ainda não havia sido devidamente apresentado, então, voltei a tocar no assunto. O fato é que, Burroughs não se considera membro do movimento *beatnik*, e quem sou eu para dizer que ele é. Ocorre que em todos os livros a que tive acesso sobre o movimento *beat* o nome dele estava lá. E os livros sobre Burroughs também falam sobre os *beats*. Mas Burroughs trata de esclarecer isso, em uma entrevista concedida a Daniel Odier em 1966, e publicada no livro *The Job*:*

ODIER: Qual é sua relação com o movimento Beat, ao qual você está associado? Qual a importância literária desse movimento?

BURROUGHS: Eu não me associei a esse movimento de nenhuma forma, nem com seus objetivos ou estilos literários. O que possuo são alguns amigos próximos dentro do movimento Beat. Jack Kerouac e Allen Ginsberg e Gregory Corso são grandes amigos meus há anos, mas não estamos fazendo as mesmas coisas, na escrita ou na vida. É difícil encontrar quatro escritores mais distintos do que nós. É tudo um caso de justaposição, mais do que uma associação de estilos literários ou objetivos gerais. (BURROUGHS in COHN, 2010, p. 170).

A questão é que Burroughs jamais se interessou em ingressar em um movimento, por mais que pudesse. Ele não quis ser um *beatnik* da mesma forma que não quis se envolver com as causas do movimento gay, que, ele gostando ou não, usava a sua imagem como exemplo. Burroughs sempre foi bastante claro sobre sua homossexualidade e também combateu o preconceito em suas palestras, leituras e textos. Porém, quando perguntaram a ele em uma conferência de imprensa o que ele pensava sobre o movimento pelos direitos dos gays, ele disse: “Eu nunca fui gay nem sequer um dia da minha vida e eu tenho certeza como o inferno que não faço parte de nenhum movimento” (BURROUGHS in A Man Within, 2010).

Esse comportamento, de acordo com Peter Weller, era porque Burroughs sempre foi um profundo “desconstrutor de rótulos”.

E esse era apenas mais um sutil esforço para não ser marginalizado. E ele era um dos poucos... talvez Jean Genet, talvez Pier Paolo Pasolini... que tinha culhões, muito antes que fosse moda, e, certamente, quando era perigoso dizer: "Eu sou gay" (WELLER in A Man Within, 2010).

Para o cineasta John Waters, Burroughs foi além desses rótulos ao não respeitar as regras desse mundo gay.

Ele não era apenas um menino a mais na banda, ele odiava tudo isso. Essa cultura era muito estranha para ele, porque haviam [sic] muitas regras. Havia muitas regras no mundo hetero também. Ele se abriu para mim: “não à cultura gay, mas à rebeldia gay, que não cabe na cultura gay, são coisas muito diferentes” (WATERS in *A Man Within*, 2010).

Nesse sentido, entendo a preocupação de Burroughs com a não vinculação ao movimento *beatnik*, mesmo que nesse documentário, *A Man Within*, que é sobre o próprio Burroughs, haja uma longa abertura em que ele é associado ao mundo *beat*. Então, para não ‘perturbá-lo’ no mundo espiritual, digo que a minha intenção não é afirmá-lo como membro desse movimento, mas apenas dizer que o conheci por meio dos beats. Apesar de que, observando-o deste meu tempo conveniente, poderia dizer que a associação reside no fato de todo o grupo, de uma maneira ou outra, ter trabalhado na desconstrução das estruturas e barreiras da linguagem em prol de uma literatura e uma cultura *livre* dos padrões.

Alice quis saber mais de Burroughs, e eu mesmo queria falar mais dele. Então, para ganhar novamente a atenção que o ato demandava, alterei o tom de voz quase ao ponto do suspense.

Em uma noite de 1951, no México, Burroughs - até então mero neto do inventor do mecanismo da calculadora -, e a esposa Joan reproduziam bêbados a famosa cena de Guilherme Tell, em que um arqueiro perfura uma maçã sobre a cabeça do amigo com uma flecha. Substituíram a maçã por um copo e a flecha por um revólver e, Burroughs matou a mulher com um tiro no rosto.

O incidente não só serviu de mórbida carta de apresentação de Burroughs a alguns dos seus mais fiéis leitores, como parece ter sido o estopim para uma vida literária. Foi ainda naquela temporada no México que Burroughs assumiu o conselho do amigo Jack Kerouac e concluiu o primeiro livro, *Junky*, além de deixar incompletos vários manuscritos com o resultado de estudos a respeito da homossexualidade, que logo assumiria.

Nos dez anos que se seguiram, Burroughs passou a viajar muito por entre os continentes e a escrever de forma desordenada *Almoço Nu*, sua obra mais famosa. O ponto final do romance ele trabalhou em Tânger, no Marrocos, onde passou a maior parte dos dias confinado em um quarto. Barry Miles e James Graueholz, em nota na edição mais recente da obra, dizem que “Burroughs debatia-se de forma inclemente com a ‘forma’ de seu romance, mas como a cada dia escrevia mais e tomava novos rumos, acabou perdendo a capacidade de gerenciar o caos de páginas datilografadas e escritas à mão que se acumulavam em seu quarto”. (p. 283).

Dia após dia usou drogas sintéticas injetáveis e substâncias derivadas do ópio, até que a dependência o levou a debilitação em 1956, quando teve de viajar a Londres em busca de ajuda médica. Foi internado e medicado com apomorfina, medicamento sobre o qual o próprio escritor comentaria em um apêndice do livro: “Encontrei essa vacina quando estava no fundo do poço da ‘junk’. Vivía em um quarto no bairro Nativo de Tânger. Não tomava banho havia um ano nem trocava ou tirava as roupas para nada a não ser para enfiar uma agulha na carne fibrosa, desbotada e rígida da dependência terminal, coisa que fazia de hora em hora”. (p. 249).

Nos dois anos seguintes Burroughs ficou sem usar drogas e voltou com amigos a Tânger. Eles trabalharam em cooperação na revisão e ordenação do material bruto de *Almoço Nu*, páginas e páginas com descrição de orgias, experiências com narcóticos, revelações sobre o tráfico de entorpecentes e relatos de sonhos com criaturas fantásticas sem nenhuma linha de raciocínio lógica.

O puro fluxo de consciência foi rejeitado pela editora City Lights Books, de San Francisco, especializada em material independente. Somente em 1959 o texto foi publicado pela editora francesa Olympia Press. O livro foi proibido nos Estados Unidos, por ser considerado obsceno, mas acabou sendo liberado dois anos mais tarde, sendo publicada uma reedição pela editora Grove Press. O livro *Almoço Nu* e as suas ideias libertárias tornaram Burroughs símbolo da contracultura.

Mas havia os cut-ups.

O *cut-up*, enquanto ‘técnica do acaso’, pode ter surgido entre os dadaístas em meados da década de 1920, e ter sido levado ao extremo na música pelas investigações de John Cage⁸ (1912-1992) sobre o acaso, nos idos de 1950, mas foi Burroughs que o popularizou na literatura no final dos 50, e no audiovisual no início dos ácidos 60. O contato com a técnica *cut-up* foi com o pintor Brion Gysin, conforme o próprio Burroughs relata:

Os *cut-ups* foram desenvolvidos e apresentados a mim primeiro por Brion Gysin, um pintor, escritor e amigo extraordinário, em 1959. Os *cut-ups* eram nada menos do que a aplicação de técnicas que já eram bem antigas na pintura à escrita: a montagem” (BURROUGHS in LOPES, 1996, p. 80).

Um amigo, Brion Gysin, pintor e poeta americano que viveu trinta anos na Europa, foi, tanto quanto sei, o primeiro a criar cutups. O seu poema cutup, *Minutes to go*, foi transmitido pela BBC e mais tarde publicado num panfleto. Eu estava em Paris

⁸ John Cage foi um dos mais importantes artistas de vanguarda do pós-guerra. Compositor, escritor, teórico musical, Cage foi pioneiro na construção de músicas experimentais utilizando-se de forma não convencional instrumentos comuns, ou mesmo produzindo sons com instrumentos alternativos.

no verão de 1960; isso foi depois da publicação lá de Almoço nu (*Naked Lunch*). Fiquei interessado nas possibilidades dessa técnica e comecei a experimentá-la. Claro que, pensando bem, *The Waste Land* foi a primeira grande colagem cutup, e Tristan Tzara também tinha feito alguma coisa nesse sentido. Dos Passos usou a mesma idéia nas seqüências de *The camera eye*, em U.S.A. Senti que estivera trabalhando em direção a essa meta; assim, foi uma grande revelação para mim quando realmente vi isso sendo feito (BURROUGHS, 1965 e 1968⁹).

Gysin relata qual foi à circunstância desse contato:

William Burroughs e eu entramos pela primeira vez nas técnicas de escrita, juntos, na volta à sala nº. 15 do Hotel Beat durante a fria primavera da Paris de 1958... Burroughs estava mais interessado em cortar e copiar as fotografias dele em uma grande quantidade contínua na parede, onde as cenas desbotavam e escorregavam uma para dentro da outra, do que ocupado com a edição do manuscrito monstro... *Naked Lunch* apareceu e Burroughs desapareceu. Ele chutou o seu hábito com a apomorfina e voou para Londres para ver o Dr. Dent, que foi o primeiro a transformá-lo para a cura. Enquanto cortava uma montagem para um desenho na sala nº 15, eu fatiava através de uma pilha de jornais com a minha lâmina Stanley e pensei no que eu tinha dito a Burroughs cerca de seis meses antes sobre a necessidade de transpor técnicas dos pintores diretamente para escrita. Eu apanhei as palavras cruas e comecei a compor textos como os que depois se apareceram em "First Cut-Ups" em *Minutes to Go* (GYSIN in Two Cities. Paris, 1960 – Tradução Livre).

Relata-se ainda que em setembro de 1959, Burroughs voltou de Londres e então Gysin mostrou a ele as novas possibilidades que havia vislumbrado para a escrita a partir daquela técnica de colagem. Burroughs gostou tanto da ideia que as usou para completar *Naked Lunch*, que acabou por gerar uma reviravolta na literatura norte-americana.

Novamente, ali estava AQUILO. O *cut-up* enquanto experimento de linguagem é fascinante. E havia uma motivação implícita igualmente interessante. O sentido não estava somente no resultado, mas também no processo. O resultado, aliás, não precisa ser esmiuçado ou explicado. Já os sentidos do método são intrigantes, porque envolve, certamente, um estudo da própria sociedade norte-americana dos anos 50 e 60.

Chegamos.

⁹ Entrevista de Burroughs concedida a Conrad Knickerbocker. Foi publicada originalmente na edição 35 da *Paris Review*, no outono de 1965. Foi republicada no livro *Os escritores: as históricas entrevistas da Paris Review* em 1988, em edição da Companhia das Letras, São Paulo.

CADERNO DE ANOTAÇÕES: 09: O INÍCIO DO FIM

São José tem nome e tamanho de cidade pequena. Olhando no mapa, São José é como se fosse um pingo de tinta em uma imensa tela branca. E fica bem no meio do litoral do estado. De novo... tem nome e tamanho de cidade pequena, mas é casa para 210 mil são-josefenses. Esse é o resultado de ser uma cidade pertencente à região metropolitana de Florianópolis, o grande salão de festas de Santa Catarina.

A consequência dessa esmagadora sombra exercida pela ilha, é uma cidade cujas belezas se apagam, parecem mais sujas do que de fato são. Prevalece um clima de grande centro que, de fato, não existe. São José é uma pequena cidade grande, e isso quer dizer que possui a sinalização de uma vila com o trânsito de capital, ou seja, caos dobrado. Muita velocidade, manobras e conversões arriscadas... é literalmente uma direção improvisada, um jazz bizarro que me jogou no profundo estresse do qual eu fugia. Para piorar, errei as ruas e os contornos estavam sempre distantes, o que me fez voltar uma série de vezes para a rodovia e demorar a sair dela novamente. Parecia estar indo mais longe do que chegando a algum lugar.

Depois de o clima da viagem ter sido destruído pela confusão, chegamos a algum lugar localizável. Liguei para o vendedor da Aero Willys, um camarada chamado Lereu Luiz Sombrio, sem brincadeira, esse era o sobrenome. Dez minutos depois ele nos guiava por ruas estreitas e sinuosas até a casa dele. “Veja bem, ela [a Aero Willys] ficou muito tempo guardada, está bem suja, mas bem bonita”. O tom de desculpas antecipadas nada me agradou, da mesma forma que a primeira visão que tive do carro. Sujo era uma espécie de eufemismo e, no fim das contas, a sujeira era o menor dos problemas. O carro era todo estranho, mal reformado, mal pintado, mal amado, isso sim. Não havia pára-brisas, os trincos não trancavam, os forros de porta e os bancos pareciam ter sido feitos na base do facão. E isso que nem sequer havíamos ligado o carro. Aliás, não ligou.

“Isso é porque ficou parado”, dizia ele na esperança que eu entendesse isso como um elogio, afinal, “parado” seria o sinônimo de “guardado”. As tentativas de ligá-lo foram em vão até a chegada de um mecânico que, no arranjo, fez a coisa funcionar. E o ronco era feio. O motor morreu. Viveu de novo e morreu mais uma vez até estabilizar às engasgadas. Fomos dar uma volta.

O problema é que a casa do tal Lereu Sombrio ficava de frente para uma puta descida de terra, cheia de pedregulhos soltos, sendo que, bem no meio da descida, havia uma curva que tinha como limite o ‘nada’, ou seja, um peral de uns dez metros. Nada disso teria me

assustado se eu não tivesse percebido que apenas uma das quatro rodas tinha freio. E o carro foi, literalmente, se arrastando ladeira abaixo. Lerei na boleia e eu na carona me segurando onde podia. Chegamos à curva numa velocidade maior do que deveríamos e a porta dele não parava fechada. O som que vinha do motor batendo e dos rolamentos enferrujados era perturbador, e o pesadelo apenas terminou quando o carro morreu de vez na baixada da rua de terra.

“Precisa de alguns reparos”, dizia ele. “Precisa de um milagre”, respondi, e já desfiz o negócio. Enquanto o carro era guinchado de ré até a garagem e enroscava nas pedras enormes, Lerei tentava me convencer. “Você está do lado de Florianópolis. Aproveite o fim de semana enquanto eu dou uma geral no carro e você volta na segunda para experimentá-lo de novo. Faço um desconto”.

Não tinha nada a perder e então aceitei a ideia, considerando que passaria, pelo menos, bons momentos com Alice no litoral. Fomos comer alguma coisa, e a janta foi predominantemente silenciosa. “O que você vai fazer?”, Ela perguntou, que se contentou com um erguer de ombros como resposta. Ela sabia que aquilo ali significava tristeza e decepção. Fomos para o hotel e lá mesmo, naquele quarto, bebemos, fumamos, e dormimos sem sexo.

CADERNO DE ANOTAÇÕES 10: ACASO PREMEDITADO

Decepcionado ou não, a viagem tinha um propósito. A escrita. Então, levantei cedo, tomei café e fui para o carro buscar alguns livros e o computador. Nas próximas horas, a ideia era entender mais o cut-up, técnica que, talvez por acaso, contivesse as informações de que eu precisava para encontrar a explicação para AQUILO!. Para isso, queria dar início a uma observação sobre os Cut-Up Films, que era um aspecto da produção de Burroughs que eu ainda não havia começado a investigar.

Fiquei a lembrar da primeira vez que tive contato com os Cut-Up Films. Eu havia comprado o DVD da Magnus Opus numa oportunidade qualquer, motivado mais por Burroughs do que por Antony Balch. Eu os deixei na prateleira por um bom tempo, até que os requisitei num sábado a noite.

Logo após os primeiros filmes, fiquei um tanto chocado com o grau de radicalidade dos trabalhos. É fato que em meio à intensidade do corte havia também um alto nível de chatice. Mas a força entorpecedora era maior e melhor, daí o relato da viagem nos primeiros cadernos. Eu já havia lido com os trabalhos de Luis Buñuel e Man Ray, entre outros, mas essa experiência era um tanto diferente.

Um dos pontos primeiros a serem observados era a questão da introdução do acaso como elemento perturbador, o que, de certa forma, é um grande fantasma. Desde muito tempo o acaso tem uma profunda relação com a arte e uma investigação profunda sobre isso demandaria muitas viagens mais. E eu precisava ser pontual.

Pois bem, parto da noção de acaso de Noel Burch, que o coloca como uma das formas de indeterminação na arte, sendo talvez uma das mais discutíveis e um das mais radicais (BURCH, 1973, p. 128).

Em literatura, teatro, pintura, dança, e, principalmente, na música, esses termos significaram, entre outras coisas, a irrupção brusca, num mundo totalmente artificial, de um universo de contingências mais ou menos <<naturais>>, que ‘a priori’, lhe é estranho” (BURCH, 1973, p. 127).

Partindo dessa concepção de acaso, quis buscar algumas exemplos de técnicas artísticas que tinham por base esse caráter de indeterminação e que tivessem alguma ligação com a ideia de *cut-up*. A partir daí poderia começar a pensar a relação do acaso com o cinema e com os Cut-Up Films. Foi então que cheguei aos dadaístas.

Pegue um jornal.
 Pegue uma tesoura.
 Escolha no jornal um artigo com o comprimento que pensa dar ao seu poema.
 Recorte o artigo.
 Depois, recorte cuidadosamente todas as palavras que formam o artigo e meta-as num saco.
 Agite suavemente.
 Seguidamente, tire os recortes um por um.
 Copie conscienciosamente pela ordem em que saem do saco.
 O poema será parecido consigo.
 E pronto: será um escritor infinitamente original e duma adorável sensibilidade, embora incompreendido pelo vulgo.
 (TZARA apud TELES, 1986, p. 132)

Samuel Rosenstock (1896-1963) é um poeta romeno que se tornou um cidadão e escritor francês. Mas é antes conhecido pelo pseudônimo Tristan Tzara, que significa literalmente Triste Terra, em um protesto contra o tratamento dado aos judeus na sua terra natal. É lembrado ainda por ser um dos fundadores e dos principais teóricos do movimento dadaísta. São dele os principais manifestos que foram seguidos em Zurique e depois em Paris.

Também se atribui a ele a ideia de criação de um poema com palavras aleatórias retiradas de um chapéu e a receita do poema dadaísta, publicado ainda em 1916, ano de surgimento do movimento dada. Esse modelo proposto por Tzara era em defesa de um *anti-discurso* essencialmente revolucionário, com perspectivas tanto estéticas quanto políticas, tal como aponta Allen Hurlburt.

Muito mais do que criar um novo estilo, o objetivo dos dadaístas era reduzir a cacos todos os conceitos tradicionais. Com isso pretendia revitalizar as artes visuais, quebrando todas as regras. (...). Manifestação de protesto que rejeitava todos os valores respeitados pelas artes e pela sociedade, o Dadaísmo está relacionado com o movimento anarquista, em voga à época da Primeira Guerra Mundial. As atitudes nihilistas do Dadaísmo estenderam-se à arte e ao design através da poesia e da pintura (HURLBURT, 2002, p. 22).

A aleatoriedade ou o acaso também foi elemento fundamental no trabalho do músico John Cage (1912-1992), sobretudo na chamada segunda fase de sua obra, a partir de 1950, “que se caracteriza pela ausência de fixação do processo composicional e dos recursos ao acaso para o intérprete”, como explica Maria Helena Maillet Del Pozzo (2008, p. 462).

Uma das técnicas mais conhecidas de Cage é a utilização de moedas. Para compor *Music of Changes*, de 1951, uma peça para piano, as sequências eram determinadas pelo lançamento de três moedas para o ar. Cada face da moeda possuía um equivalente musical num desenho chinês pertencente ao chamado Livro das Mutações, o I Ching ou Yijing, como explica Del Pozzo:

O *I Ching* – ou o Livro Chinês das Mutações - trata-se de um livro de consultas formado de 64 textos, cada um dos quais é a explicação de um desenho diferente formado por seis linhas sobrepostas, chamado de ‘hexagrama’. Estas linhas podem ser inteiras ou partidas e representam os princípios básicos do antigo pensamento chinês, de força e fraqueza, respectivamente *yin* e *yang*, que correspondem à dinâmica da mutação. Para consultar o *I Ching*, arremessam-se três moedas para determinar cada linha individual do hexagrama. Cage utilizou o *I Ching* sempre como gerador de números ao acaso e o que varia é a maneira pela qual ele empregou o resultado da consulta ao *I Ching* nas suas peças (DEL POZZO, 2008, p 463).

Em *Imaginary Landscape N°4*, também de 1951, John Cage se utilizou de rádios para a construção da peça. Cage os colocou lado a lado e sintonizou cada um deles em uma estação diferente. A massa sonora advinda dos aparelhos compunha a música.

Além desses dois experimentos, Del Pozzo ainda elenca três outras técnicas do acaso atribuídas à Cage. Uma delas é o Sistema de Pontos Desenhados. Nesse sistema, a música era desenhada em papel quadriculado de um ¼ de polegada. Em seguida eram feitos pontos, cujos locais eram determinados por pedaços de papel dobrados de forma arbitrária e postos sobre a estrutura. “Uma vez feitas as marcas, elas são sobrepostas ao papel gráfico – colocando-as em pontos determinados da duração global da estrutura – e os pontos são desenhados através dos buracos” (DEL POZZO, 2008, p. 463). Esses pontos, por fim, eram transcritos para partituras comuns.

A técnica seguinte, Imperfeições do Papel, em parte, deriva da anterior. Se antes eram marcados pontos considerando as intersecções dos papéis dobrados, aqui, como o próprio nome sugere, Cage marcava os pontos observando as imperfeições do papel manuscrito. Em seguida desenhava as pautas musicais nesta página, transformando os pontos em notas. Por fim, Del Pozzo fala da Consulta dos Mapas Estelares, que também trabalha com pontos, porém, desta vez, partindo de uma observação do céu:

Sistema similar ao das imperfeições do papel, com a diferença que nesta vez, os pontos são gerados pela marcação da localização de estrelas em mapas estelares. Após traçar os pontos da localização das estrelas, Cage sobrepôs pautas musicais para transformar as marcações em notas musicais (DEL POZZO, 2008, p. 463-464).

A pesquisadora constatou que a notação baseada no desenho de pontos é a que mais se destaca nas obras para piano do compositor. Além disso, considera que o Sistema de Pontos Desenhados originou o sistema de Imperfeições do Papel e Consulta de Mapas Estelares. “As seguintes peças foram escritas utilizando variáveis deste tipo de notação:

Music for Piano (1952-56), *34'46.776" for a Pianist* (1954), *TV Köln* (1958), *Music Walk* (1958), *Etudes Australes* (1974-75) e *One* (1987)" (DEL POZZO, 2008, p. 466-467).

Em termos estéticos, foi Cage quem carregou, no pós-guerra, a bandeira de experimentações dos vanguardistas do começo do século XX, tentando traduzir em suas obras o clima de tensão do período da Guerra Fria. Existe uma famosa frase que é atribuída a ele que diz: "Vou em direção à violência, e não à ternura; ao inferno, e não ao paraíso".

Essa frase, evidentemente, não deve ser levada tão à sério no que diz respeito à violência, concepção de inferno ou paraíso. O que quer ela sugere é certo grau de transgressão. Nesse sentido, pode ser associada a ele.

Em verdade, Cage trabalhou com o 'acaso' enquanto 'indeterminismo', um tipo de conceito inspirado no budismo zen que recusava os princípios básicos de composição em prol da improvisação e da construção aleatória de fraseados musicais.

O jornalista Rodrigo Garcia Lopes, ao entrevistar William Burroughs, pergunta: "Você vê alguma semelhança entre os seus livros mais radicais e as experiências de Cage envolvendo o acaso na música?". A que Burroughs responde: "Sim, absolutamente. Acho que Cage levou o método *cut-up* em música mais além do que eu na escrita" (BURROUGHS in LOPES, 1996, p. 79).

O próprio Burroughs não limitou o uso das técnicas do acaso à literatura, ele fez isso também na pintura, já nos últimos anos de sua vida. Foi lá no seu velho rancho que desenvolveu a chamada Shotgun Painting¹⁰, que consistia em se colocar latas de tinta em posições diferentes em frente a peças de madeira, e então disparar nas latas com um rifle. As Shotgun Paintings, de acordo com Burroughs, "levam o elemento do acaso ao seu limite. Mesmo porque não é possível prever qual vai ser o resultado, o que pode acontecer. Tento explorar o universo 'nagual', que é o imprevisível, o incontrolável" (BURROUGHS in LOPES, 1996, p. 79).

De fato, Burroughs reconhece que houve muitas outras tentativas de se introduzir o elemento de acaso e de indeterminância na arte. Ele mesmo cita a música de John Cage e o trabalho de Jackson Pollock, que experimentou nas *action paintings* despejar latas de tinta sobre a tela aleatoriamente ou mesmo atear fogo nas pinturas.

Da mesma forma, pode-se dizer que o impacto do tiro produz uma explosão com uma variedade imprevisível de formas e modelos. Sem esse fator de acaso a pintura

¹⁰ Um vídeo de Burroughs produzindo Shotgun Paintings pode ser visto em: http://www.ubu.com/film/burroughs_shotgun.html

nada pode fazer a não ser recopiar o universo “tonal”, sendo portanto mais previsível. O impacto do tiro nas latas de tinta liberam cores que forma novas formas e justaposições, compondo imagens bastante imprevisíveis, o que neste caso é o acaso sendo levado um pouco além (BURROUGHS in LOPES, 1996, p. 79).



FIGURA 01 - Lata de tinta usada nas Shotgun Paintings;

FIGURA 02 - A lata de tinta é disposta em frente à madeira;



FIGURA 03 - Burroughs em processo de produção



FIGURA 04 - Foto para exposição;

Naquele momento, meus pensamentos estavam envoltos não apenas pela fome, mas também nas possibilidades do cut-up no audiovisual. Como seria feito? É possível ser reproduzido? Quais seriam suas implicações políticas? De que forma poderia ser lido histórico-socialmente e, claro, de que forma os Cut-Up Films forneceria AQUILO?

De acordo com Burroughs, métodos quase aleatórios similares aos *cut-ups* podem ser encontrados nos filmes de Nicholas Roeg, mas, em verdade, é provável que o próprio Burroughs e Anthony Balch estejam na vanguarda da utilização do *cut-up* no audiovisual. James Grauerholz, amigo e secretário particular de Burroughs, afirma que os filmes de Burroughs e Balch, feitos em 1962 e 1963, “talvez tenham sido os primeiros experimentos com *cut-ups* no cinema, em que as imagens e sons eram editados ao acaso” (GRAUERHOLZ in LOPES, 1996, p. 80)

Para Burch, o acaso esteve profundamente ligado ao início do cinema, a ponto de os cineastas terem de acostumar-se a ele. Por exemplo, quando os irmãos Lumière puseram sua câmera na estação de trem (*L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, 1895), ou em frente a fábrica (*La Sortie de l'usine Lumière à Lyon*, 1895), se depararam com os movimentos imprevisíveis das pessoas, afinal, cada um tinha um ritmo de caminhar, de gesticular, de movimentar-se pelo espaço, e ainda tinha a reação em relação à câmera. Evidentemente, também aí havia um grau de previsibilidade, no sentido em que foi determinado o ponto em que a câmera estaria e também qual seria o enquadramento. São elementos que forçosamente vão delimitar a área de imprevisibilidade.

Se, por um lado, esse tipo de acaso marca várias décadas do início do cinema, também evidencia um passo em direção a tentativa de controlá-lo.

Pouco a pouco, o estúdio tornou-se o refúgio de uma arte que queria fugir de um mundo de acasos, porque fornecia um meio passível de um controle cada vez mais perfeito, baseado em técnicas cada vez mais apuradas. Pode dizer-se que estas técnicas levaram a nível da técnica de realização, ao ‘independant frame’ inglês, que prendia actores e técnicos nos limites estreitos do ‘storyboard’, e, a nível dos cenários, principalmente nos americanos, aos truques especiais (‘special effects’) cuja perfeição não parava de aumentar (transparências, pictografia, ‘dunning’, ‘traveling matte’, e outras técnicas que permitem filmar personagens e fundos separadamente) e que dispensavam quase completamente a aventura de sair dos estúdios para onde só os milhões podem afastar a intrusão do acaso. Aliás, é interessante verificar que esta conquista ou antes, esta *neutralização* do acaso, foi paralela à dominação progressiva da noção de grau zero da escrita cinematográfica – que visava, antes do mais, a tornar a técnica invisível, como dissemos, mas também a eliminar todas as <<falhas>> devidas às infiltrações do acaso” (BURCH, 1973, p. 132).

Nesse sentido, é importante lembrar o papel de cineastas como Dziga Vertov, Joris Ivens, Ruttman, Cavalcanti e outros que, ainda em meados dos anos 20, já investigavam e trabalhavam com essa imprevisibilidade das rotinas em seus filmes, ou seja, que já lidavam e mostravam as possibilidades do acaso no cinema.

Essa concepção de acaso no cinema ligada ao filme de ‘testemunho’ ou documentário acaba por compreender também alguns Cut-Up Films, como é o caso de *The Cut-Up* que, antes de tudo, seria um documentário sobre a vida de William Burroughs. Porém, não nos cabe aqui uma discussão profunda sobre o conceito de documentário; em verdade, ressalta-se que em filmes como *Um Homem Com Uma Câmera*, de Vertov, e *The Cut-Up*, de Balch e Burroughs, essa imprevisibilidade das rotinas está também à serviço da montagem cinematográfica. Como o próprio Burch destaca:

Vertov era, antes do mais, um *montador*, tal como em menor grau o foram todos os grandes criadores do cinema soviético mudo. E é o montador quem pôde, pela primeira vez, contemplar na tranquilidade da sua sala de montagem os extraordinários materiais que o mundo do acaso, fixado na película, propunha ao poder de reconstrução das tesouras (BURCH, 1973, p. 133).

Evidentemente que os objetivos aí eram diferentes. Os soviéticos trabalhavam esse acaso vindo das rotinas para articular os métodos de filmagem. Em *A Greve* (1925), Eisenstein filma a sequência das mangueiras de água sobre inúmeros ângulos, assim, os comportamentos imprevisíveis poderiam ser profundamente articuláveis na montagem. Enquanto isso, é justamente a desarticulação radical dessas rotinas que se tem nos filmes produzidos por Balch e Burroughs por meio da técnica *cut-up*.

Para eu ir além nessas considerações é necessário aprofundamento. Antes disso, entretanto, havia outras paradas igualmente fundamentais: (01) quem era Antony Balch; (02) qual sua relação com Burroughs; (03) que tipo de cinema é esse que eles produziram e (04) de que forma essas produções dialogam com o contexto social em que estavam inseridos.

CADERNO DE ANOTAÇÕES 11: ANTONY BALCH, UM DESCONHECIDO MUITO IMPORTANTE

Conheci a obra de Antony Balch (1937-1980) sem querer. Estava numa sessão de filmes toscos, num cineclube obscuro de Cascavel, e assisti a um trecho de *Horror Hospital*, um terror meio sem noção, mas bastante inventivo, dirigido por Balch em 73. Só depois fui saber que o cara era uma figura importante entre os cineastas marginais dos 60 e 70 e que aquele era um dos seus trabalhos mais importantes.

Balch começou cedo a gostar de filmes B e das obras de Bela Lugosi, seu ator favorito. Além dos *exploitations*, que viraram febre nos 70, mas que desde os anos 30 já eram produzidos com algumas das características marcantes do gênero: sexo, drogas e violência sensacionalista. Em geral eram produções de baixo orçamento, mas que sempre traziam roteiros bizarros, mas originais.

Filmes como *Satan's Sadists* (1969), *Cannibal Holocaust* (1980), *Color Me Blood Red* (1965), *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* (1971) e *Blacula* (1972) são alguns dos filmes que se tornaram clássicos do gênero.

Por mais que hoje em dia não se fale tanto em *exploitation*, diretores como Roger Corman, George Romero e o italiano Ruggero Deodato, exerceram forte influência em nomes como Takashi Miike, Michael Haneke e, claro, Quentin Tarantino e Robert Rodriguez. Esses dois últimos, por exemplo, em 2007 lançaram o projeto GrindHouse, dentro do qual cada um deles lançou um filme carregado de características do *exploitation*, *Death Proof* e *Planet Terror*.

Enfim, Balch gostava dos *exploitations* dos anos 30. O interessante da produção dessa época é que, por causa da censura, os produtores diziam que os exageros eram meramente educacionais, afinal de contas, a degradação dos personagens nada mais era do que um exemplo dos estragos causados pelo álcool e pelas drogas.

Em meados de 1963, assistindo a um desses filmes do início dos anos 1930, Balch decidiu trabalhar na distribuição de filmes B. O primeiro deles foi *Freaks* (1932), filme de Tod Browning, que ele estava assistindo naquela ocasião. Com ajuda de seu então novo amigo Kenneth Anger¹¹, cineasta experimental norte-americano que na época também vivia em Londres, Balch conseguiu os direitos para a exibição do filme na capital.

¹¹ Kenneth Anger é considerado um dos mais famosos cineastas independentes da história. Especialista em curtas-metragens experimentais, produziu mais de 40 filmes com características surrealistas e homoeróticas, principalmente. Anger também é lembrado por seu ativismo em relação a diversidade sexual. Com filmes como

Paul Gallagher, jornalista, produtor e diretor de documentários para o Canal 4 e para BBC, afirma que:

Anger helped Balch with his ambitions as a cinema distributor, getting him a copy of Todd Browning's classic *Freaks*, which was banned the UK, at that time. Balch paid Anger back when he later released his apocalyptic *Invocation of My Demon Brother* as a support feature (GALLAGHER, 2010)¹²

Desse primeiro projeto de distribuição surgiu uma das grandes paixões de Balch. Nos anos que se seguiram, ele despendeu muito tempo e entusiasmo da disseminação de filmes de arte, terror, *exploitation*, o que fez dele um dos grandes apoiadores da cultura *underground* de sua época, por mais que por muitas vezes os seus críticos não reconhecessem o seu esforço.

Até o final dos anos 60, o trabalho de Balch consistia em comprar filmes secundários exibidos nos festivais de Veneza e Cannes, e lançá-los no Reino Unido. E para compensar a falta de atores e diretores importantes em seus filmes, ele se valia de peças publicitárias chamativas, que por vezes reivindicavam falsas controvérsias para atrair o público. Funcionava, mas não muito. Era o suficiente para mantê-lo na ativa militando pelo cinema independente. Balch só conseguiu alguma segurança ao se associar ao famoso produtor de filmes de terror Richard Gordon, um investidor que permitiu Balch trabalhar em planos maiores.

O longa *The Secret of Sex*, de 1970, foi o primeiro projeto dos dois. Enquanto Gordon conseguiu metade do orçamento junto a patrocinadores, Balch tirou dinheiro do próprio bolso para finalizar o longa-metragem, que, em princípio, trabalharia com situações que evidenciassem as particularidades de cada sexo. O resultado, entretanto, é um filme multi-gênero que mistura comédia, paródia de espionagem, horror sangrento e erotismo.

Essa estranha combinação, entretanto, rendeu ao longa algum sucesso, o que estimulou Gordon e Balch em segundo projeto. Da mesma forma que em *The Secret of Sex*, começaram a divulgar *Horror Hospital* antes mesmo de determinar o roteiro. Isso nunca foi problema para eles. Por fim, a obra lançada em 1973 trazia uma história que girava em torno de Jason,

Fireworks (1947) e *Scorpio Rising* (1964) levantou claramente uma bandeira em prol dos direitos dos homossexuais nos Estados Unidos.

¹² Anger ajudou Balch em suas ambições como distribuidor cinematográfico, entregando-lhe uma cópia do clássico *Freaks* de Todd Browning, que por sua vez fora banido do Reino Unido naquela época. Balch retribuiu o gesto de Anger quando mais tarde lançou seu apocalíptico filme *Invocation of My Demon Brother* (Invocação ao meu Irmão Demônio) como filme complemento (GALLAGHER, 2010, tradução nossa).

um roqueiro que decide passar uns dias no campo em busca de descanso. O que Jason não sabia é que a Tia Harris e o Dr. Storm, donos do local, usavam os hóspedes como cobaias em experimentos cirúrgicos que tinham por objetivo o controle mental.

A mistura entre comédia e horror novamente deu certo e o sucesso no circuito independente foi maior que aquele que conseguiram com *The Secret of Sex*. Depois disso muitos outros projetos foram planejados, como uma comédia intitulada *The Sex Life of Adolf Hitler*, porém, nenhum outro longa foi dirigido por Antony Balch.

Em 1988, o crítico Kim Newman deu uma famosa declaração sobre Balch na *Shock Xpress Magazine* (1988, vol. 2, nº 5). Ele relatou um de seus encontros com Balch em meados de 1975. Naquela época, Balch queria fazer outro filme, mas não parecia estar em condições para isso. Newman descreve Balch inquieto, andando por toda a extensão da sala onde estavam e mudando de cadeira umas três ou quatro vezes. Para Newman, Balch estava à frente do seu tempo e por isso acabou vivendo sozinho, triste, no pequeno mundo só seu.

Daquele momento em diante, a saúde de Balch começou a se complicar, até que em 1978 ele foi diagnosticado com câncer de estômago, que o levou à morte aos 42 anos, em abril de 1980.

Balch e Burroughs se encontraram pela primeira vez em Paris no início dos anos 60, no famigerado hotel da Madame Rachou, que mais tarde seria chamado de Beat Hotel. Naquele tempo, Balch trabalhava na feitura de legendas de filmes franceses que seriam lançados na Inglaterra. Tão logo se conheceram, Balch e Burroughs se tornaram grandes colaboradores.

Aliás, foi com Burroughs que Balch estreou no audiovisual como diretor de curtas. *Towers Open Fire* e *The Cut-Ups* foram, entre os vários pequenos curtas produzidos na época, os que mais intensamente utilizaram as técnicas de escrita de Burroughs.

Burroughs offered Balch something different - the opportunity to collaborate and make their own films. This they did, first with *Towers Open Fire*, an accessible montage of Burroughs' routines, recorded on a Grundig tape recorder, cut-up to Balch's filmed and found images of a "crumbling society." Put together stuff like this and the chattering classes will always take you seriously. But don't doubt it, for it was good (GALLAGHER, 2010)¹³.

¹³ Burroughs ofereceu a Balch algo diferente - a oportunidade de colaborar e fazer os seus próprios filmes. Isso eles fizeram, primeiro com *Towers Open Fire*, uma montagem acessível das rotinas de Burroughs, gravadas em um gravador Grundig, montadas com imagens (de arquivo e imagens filmadas por Balch) de uma "sociedade em desmoronamento". Junte coisas assim e as classes tagarelas sempre vão te levar a sério. Mas não duvide, pois era bom (GALLAGHER, 2010, tradução nossa).

Já *The Cut-Ups*, em verdade, fazia parte de um projeto que nunca foi terminado, chamado *Guerrilla Conditions*. Tratava-se, a princípio, de um documentário convencional sobre Burroughs, filmado em Tânger e em Londres entre 1961 e 1965. De acordo com Gallagher, também havia ali algumas imagens que Balch produzira como experimento na tentativa de realizar um sonho, que era o de filmar o romance experimental *Naked Lunch*, que Burroughs havia publicado em 1959. Após constatar que jamais terminaria o filme, Balch, pediu ao seu editor que picotasse o filme e o remontasse da forma mais aleatória possível, tendo como inspiração o trabalho de Burroughs e Brion Gyson com a técnica *cut-up* na escrita.

Segundo Gallagher, isso não é totalmente verdade. O filme teria sido montado, primeiramente, seguindo as convenções e, em seguida, dividido em quatro partes de igual comprimento. Em seguida, as cenas presentes nestas sessões teriam sido cortadas seguindo uma precisão matemática (1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4, etc), sendo que “Variations to this structure occur randomly when a shot change occurs within one of the already edited one-foot lengths” (GALLAGHER, 2010)¹⁴.

Balch faced very difficult grading problems. “Twenty minutes with one change every foot was just too much, what we did was to have a graded fine-grain print made of the edited sequences and then chop up the fine grain and make a dupe negative from it. (...)” The film was cut into exact lengths by none of the actual artists. “The actual chopping was done by a lady who was employed to take a foot from each roll and join them up. A purely mechanical thing, nobody was exercising any artistic judgment at all (GALLAGHER, 2010)¹⁵.

A esse projeto de montagem foi sobreposta uma trilha de áudio criada por Burroughs, Gysin e Ian Sommerville, que incluía a repetição aleatória de quatro frases: “Yes, Hello?”, “Look at that picture,” “Does it seem to be persisting?”, e “Good. Thank you”¹⁶. O objetivo era justamente criar um produto audiovisual que fosse uma espécie de equivalente da prosa *cut-up* e, por consequência, tendo o mesmo objetivo, que era o de desorientar os sentidos.

¹⁴ Variações para essa estrutura ocorrem aleatoriamente quando uma mudança de plano ocorre dentro de um dos pedaços já editados de filme com comprimento de um pé (GALLAGHER, 2010, tradução nossa).

¹⁵ Balch enfrentou problemas de granulação muito difíceis. “Vinte minutos com uma mudança a cada pé era demais, o que fizemos foi ter uma boa cópia com granulação miúda feita das sequências editadas e depois cortar essa cópia com granulação miúda e fazer dela um negativo duplicado (dupe negative) (...)” “O filme não foi cortado em tamanhos exatos por nenhum dos próprios artistas. “O verdadeiro corte foi feito por uma senhora que foi contratada para pegar um pé de cada rolo e juntá-los. Era algo puramente mecânico, ninguém estava exercendo qualquer juízo artístico absolutamente (GALLAGHER, 2010, tradução nossa).

¹⁶ “Sim, Olá?”, “Olhe para a foto”, “Ela parece ser persistente?”, e “Bom. Obrigado” (Tradução nossa).

O resultado foi apresentado no cinema Cinephone, na Oxford Street, na Londres de 1967, não sem algum espanto por parte dos espectadores. Em um dos poucos comentários localizados sobre a sessão, Gallagher (2010) afirma que a exibição causou náusea em muitas pessoas. Outras deixaram a sala exigindo seu dinheiro de volta, afirmando que o filme era doentio e nojento.

O próprio Burroughs comentou os resultados em uma entrevista:

É, fizemos coisas como filmar pessoas correndo para pegar um ônibus e então colocar a gravação de metralhadoras e gritos de pânico no último volume. As pessoas entravam em pânico, achavam que estavam testemunhando algum quebra-quebra (BURROUGHS in LOPES, 1996, p. 80).

Roy Underhill, gerente-assistente do Cinephone, afirma que durante as apresentações, “an unusual number of strange articles such as bags, pants, shoes, and coats were left behind, lost property, probably out of complete disorientation” (UNDERHILL *apud in* GALLAGHER, 2010)¹⁷.

Bom, parte das investigações foi feita. Ainda faltava entender melhor o contexto histórico dessas produções. Da mesma forma que eu precisava entender que tipo de cinema marginal era esse e de que forma causava impacto nessa sociedade. *Ou seja, ainda havia muita estrada pela frente. Naquele momento, entretanto, apenas consegui pensar em uma resposta para a pergunta da Alice, já um tanto impaciente: “O que você vai fazer?”, e eu disse: “Vamos continuar na estrada”.*

¹⁷ Um número incomum de objetos estranhos como bolsas, calças, sapatos e casacos foram deixados pra trás, propriedade perdida, provavelmente devido à mais completa desorientação (UNDERHILL *apud* GALLAGHER, 2010, tradução nossa).

CADERNO DE ANOTAÇÕES 12: QUASE UMA AERO WILLYS

O fato é que eu estava motivado em encontrar um carro legal para fazer uma viagem. Queria outra Aero Willys ali por perto, não necessariamente para comprar, mas para que eu pudesse comparar os ‘estados de conservação’. Talvez eu estivesse sendo exigente demais, afinal de contas, não conheço nada sobre carros antigos. Eu nem sequer tinha visto outra Aero Willys na minha vida.

Antes mesmo de almoçarmos e partirmos para Floripa, busquei na internet por proprietários de Aeros, não por vendedores ou carros à venda. Encontrei, por acaso, a foto de uma bela Aero 1968 muito bonita, azul e branco no estilo saia e blusa, como os entendidos dizem. O carro havia sido fotografado ocasionalmente na rua e não havia muitas informações sobre ele. Dizia que estava em Santa Catarina, mas não a cidade onde ele estava. Entretanto, quando cliquei na imagem, ela ficou bem maior e eu pude notar na placa o nome da cidade, Tijucas. Consultei rapidamente um mapa e vi que esse município ficava a 35 quilômetros de mim e eu estava decidido em ir para lá. Como eu encontraria o dono, eu não tinha ideia.

Mudei então todos os planos.

Ao invés de irmos mais a leste até Florianópolis, voltei com Alice os 35 quilômetros até Tijucas, porém, não parei. Atravessei a cidade seguindo para o oeste. A ideia era visitar o Santuário de uma santa. Nem visto de longe sou uma pessoa religiosa, mas minha família é e sempre pediu que, quando eu fosse para o sul, passasse por lá, seja pela fé ou pela paisagem.

De Tijucas até lá foram outros 35 quilômetros. O lugar só está no mapa catarinense por causa do santuário e, claro, pelas inúmeras vinícolas à beira da estrada que, por ocasião, decidimos visitar pelos queijos e vinhos baratos. O resultado é que quando chegamos à Igreja já havíamos tomado mais vinho do que o padre durante todo aquele mês. Mas, pelo que me lembro, a visita foi bacana. O lugar impressiona pelo tamanho, pela multidão e pelo comércio. Dezenas de barracas, lanchonetes... se para mim é estranho, fico imaginando o que se passa na cabeça de um devoto. O que mais impressionou foi o fato de eles terem, numa capela, um pedaço do osso do braço da santa. Ele está lá, exposto, como uma espécie de troféu. E as pessoas encostam no vidro, se ajoelham e fazem o sinal da cruz. Deus! É um pedaço de osso santo! Era hora de voltar para Tijucas.

Tijucas é a cidade pequena que eu vislumbrava em São José. Contudo, com seus 23 mil habitantes, não era pequena o suficiente para que eu pudesse parar alguém na rua e

perguntar sobre alguém de Aero Willys. Com o número da placa, fui até a delegacia da cidade pensando que, talvez, eles tivessem acesso ao sistema do Detran e pudessem, de alguma forma, me dizer o nome do proprietário. Para minha surpresa e sorte, para não dizer por acaso, a Circunscrição de Trânsito da cidade funcionava junto com a delegacia e, como tal, não fechava no fim de semana. Após alguma conversa fiada e lamento, a gentil moça do balcão forneceu o nome do proprietário. Mas, só isso, nada de endereço.

O resto foi fácil. Saí de lá, fui até uma farmácia e consegui uma lista telefônica. Encontrei o nome, o telefone e o endereço.

O casal de senhores foi logo nos convidando a entrar. A senhora era forte, falava com segurança e parecia estar no controle. O senhor, entretanto, parecia debilitado. A palidez era quebrada apenas por manchas na pele. A magreza e o fraquejo no andar denunciavam o enfrentamento de um câncer. Aliás, o tratamento o judiou muito física e financeiramente. Aos poucos suas posses foram se convertendo em químios. Ele não disse, foi ela.

Fomos então ver o carro. Era lindo. Muito diferente daquela porcaria que havia visto. O azul e o branco eram brilhantes, o interior em azul claro estava impecável. E o motor, cara, foi bater e pegar, e soava com a força que um motor seis cilindros deve esbanjar.

Expliquei ao senhor que, minha intenção, basicamente, era conhecer mais sobre as Aeros, pois estava comprando uma em São José. Ele foi muito atencioso e respondeu minhas dezenas de perguntas até que chegou a vez dele. “E esse aqui, não te interessa?”. “Interessa, mas tenho medo de perguntar o valor”. E ele disse um valor que, claro, estava muito além do preço do outro. “Tenho certeza de que vale, mas não estou nem próximo a isso”. A conversa avançou e ele fez mais uma tentativa. “Se for à vista, faço tanto”. O preço se tornou muito convidativo e, de acordo com o que eu havia pesquisado, já valia muito a pena. “Não quero ofender o senhor, mas farei uma proposta. Dou um tanto menos”. É claro que ele não aceitou. Eu havia oferecido dois ou três mil a mais do que eu pagaria no outro lá em São José, dinheiro que, em verdade, eu nem sequer tinha.

A negociação meio que terminou por ali, porque estávamos falando, basicamente, em línguas diferentes. Mesmo assim, ele nos levou para dar uma volta e contou muitas histórias do carro. Falava do quanto era original, das poucas coisas que fez nele, da pintura de fábrica... Ele não era do tipo colecionador... Em verdade, em boa parte dos seus 70 anos, foi chapeador, talvez um dos mais antigos de sua cidade. Foi a paixão por carros antigos, que o lembravam da mocidade, que o fez comprar a Aero e reformá-la para ele. Então, se ele estava vendendo é porque havia alguma coisa realmente errada, não com o carro, mas provavelmente com ele. Mais tarde descobriríamos.

Por hora, tínhamos de voltar a São José para mais uma noite. No dia seguinte, iríamos para Florianópolis curtir um pouco a viagem e então, na segunda-feira, veríamos novamente a Aero do Seu Lereu Sombrio. Em seguida, voltaríamos pra casa.

À noite, após a janta e já no hotel, voltei meus pensamentos para outros viajantes.

CADERNO DE ANOTAÇÕES 13: O RG DE UMA NAÇÃO

Entendia como funcionava o diálogo de Burroughs e Balch em termos práticos, compreendia suas ligações ideológicas com a chamada contracultura. O que me faltava era ir mais à fundo nesse cenário. Ou seja, contra quem ou contra o que essa gente toda estava indo?

Falávamos, então, eu e Alice, sobre a história dos Estados Unidos. Mais especificamente, queríamos entender melhor essa imagem que temos hoje dos estadunidenses. Para isso eu teria de investigar pontos da história que, em verdade, estavam na Inglaterra.

Vivendo em um terreno de constantes conflitos, os ingleses acabaram por ceder às pressões da família Tudor, que instaurou uma dinastia absolutista na Inglaterra de 1485 até meados de 1603. Essa situação foi bastante propícia para a Reforma Religiosa, que havia sido iniciada contra a Igreja Católica. Agora, sob os domínios do Rei Henrique VIII, responsável pela fundação do Anglicanismo, o papa não possuía mais poder sobre os monarcas. Tanto a igreja quanto o Estado-Nação estavam sob as ordens de um só Monarca.

Esse cenário fez com que a Inglaterra adentrasse ao século XVII em meio a muitas turbulências. A pobreza chegara à cidade devido ao êxodo rural, a peste era incontrolável, a fome grassava em parte da população, e a perseguição religiosa se intensificara. Isso fez com que muitos ingleses emigrassem para a América, pois imaginavam que lá estava a fonte de toda a riqueza e a tolerância para com toda a religião. Ainda no século XVII, comerciantes, cidadãos comuns e membros das mais diversas seitas e religiosos chegaram ao Novo Mundo e, mesmo não sendo os primeiros – a Colônia Britânica já havia financiado expedições colonizadoras -, esse grupo acabou por instaurar um novo discurso, pelo qual a América passou a ser considerada um *território conquistado*. Esse discurso inseriu esse sujeito inglês em solo americano como sujeito da própria história, ou seja, carregou a si mesmo de discurso de herói e fundador.

Nessa perspectiva, podemos compreender a posse de terras como um dos pontos que constitui o discurso fundador norte-americano: definitivamente inaugurada com a chegada dos colonos, o conceito da posse de terras desenvolve-se e faz-se presente sob diversas formas e em momentos distintos e importantes da histórica americana, passando a configurar a propriedade privada que fundamenta a organização política dos EUA (VALENZI, 2003, p. 69).

E essa organização política possui uma forte base religiosa. Basta considerarmos que, entre os imigrantes ingleses, estavam dois grupos de cristãos protestantes contrários ao

anglicanismo. Se, por um lado, deixaram a Inglaterra onde eram perseguidos, por outro, fundaram na América uma forte base ideológica que acabou por pautar toda a sua organização social.

Os peregrinos e os puritanos, como eram chamados, defendiam uma relação mais individualizada entre a criatura e o criador, o que fazia com que a Igreja não fosse mais um elemento fundamental de mediação. Agora era entendida de forma mais simples e *pura*.

Os peregrinos:

Comparavam suas “aventuras” àquela vivida pelos hebreus quando atravessaram o Mar Vermelho em busca da Terra Prometida, a “Nova Israel”: acreditavam ter sido escolhidos por Deus para formar uma sociedade de “eleitos” e, ao cumprir tal missão, seriam salvos (VALENZI, 2003, p. 71).

E o espaço que conseguiram foi tão grande que, com o passar do tempo, passaram a ser chamados de *pais peregrinos* ou *pais fundadores*, sendo eles celebrados sempre na quarta quinta-feira do mês de novembro, no Dia de Ação de Graças. Nesse dia se agradece a força concedida aos peregrinos na luta pela construção e defesa da pátria.

Já os honestos e ambiciosos puritanos, ainda de acordo com Valenzi, entendiam que a Deus agradava o trabalho e que todo esforço seria recompensado com riqueza. Esse pensamento se alastrou pelos Estados Unidos e exerceu papel fundamental no fortalecimento do sistema capitalista, afinal de contas, o sucesso material nada mais era do que uma benção divina, uma recompensa pelo trabalho executado.

A imagem dos Estados Unidos como uma nação perfeita, constituída por vencedores que, apesar das dificuldades, conseguem concretizar o seu sonho, completa a ideia do American Dream, e inicia um complexo “processo de heroização do sujeito americano” (DUGAICH, 2001: 29) e, finalmente, instaura um discurso nacionalista americano baseado na memória religiosa. Uma vez entendidos como “escolhidos por Deus”, os norte-americanos (peregrinos e puritanos sobreviventes à viagem) encontram na América o seu Paraíso (definido como um local farto em alimentos e acolhedor, que recebe os primeiros seres humanos criados por Deus) e tornam-se um povo excepcional, com valores superiores e “um destino à cumprir, uma missão”: defender a sociedade que construíram graças às benções da Providência Divina. Esta presença divina também justifica a definição da sociedade americana como universal e, portanto, um modelo a ser seguido pelo mundo todo (inclusive pelos países socialistas, pelo Oriente Médio, etc., enfim, pelos povos que têm culturas totalmente diferentes da americana). Dessa justificativa surge a segunda missão norte-americana, talvez não tão importante quanto a primeira porém um pouco mais abrangente: proteger o mundo, uma idéia muito explorada no cinema e na televisão e sempre resgatada para discursos políticos, como aqueles proferidos pelo atual presidente George W. Bush (sobre a luta contra o terrorismo) nos dias que se seguiram ao 11 de setembro de 2001 ou nos dias que antecederam o início da Guerra contra o Iraque (VALENZI, 2003, p. 72).

Antes de avançarmos, quis observar um documento importante para a história daquele país, a sua Declaração de Independência. Esse famoso documento, lembrado e exaltado por muitos norte-americanos em filmes e em programas de televisão, foi escrito entre 11 e 28 de junho de 1776, e ratificado pelo Congresso Continental no dia 04 de julho do mesmo ano. Na Declaração está, não apenas o reclame pela independência das treze colônias da América do norte em relação ao Reino Unido, como também as justificativas de tal “pedido”.

O documento foi escrito por integrantes de um comitê formado por representantes das colônias do norte, centro e sul. O representante da Virgínia, Thomas Jefferson, foi responsável pela maior parte da redação do documento, que, naquele primeiro momento, tinha muito da declaração de direitos da própria Virgínia, escrita por Jefferson e George Mason, e conhecida por seus pensamentos iluministas. O então representante da Nova Inglaterra, John Adams, e o representante das Colônias do Centro, Benjamin Franklin, também contribuíram com alterações e com a redação final da Declaração.

Thomas Jefferson, ao lado de outros homens e intelectuais de sua época, entre os quais se destacam George Mason, John Adams, Benjamin Franklin e George Washington, foram nomeados, ao longo da tradição política e histórica norte-americana, “Pais Fundadores” ou “Pais da Pátria” (VALENZI, 2003, p. 53).

Na época de sua elaboração, o pensamento iluminista predominava como filosofia política. Tanto é que as ideias do teórico político e filósofo inglês John Locke estão na base da Declaração de Independência.

Para Locke, os seres integram um ‘estado de natureza’, já que todos, enquanto criaturas divinas da mesma espécie, nascem iguais, sob as mesmas condições e vantagens. Encontrando-se *naturalmente*, todos compartilham de características universais, como racionalidade, liberdade e igualdade. A partir dessa abordagem, Locke fala sobre os direitos naturais do homem, que são irrevogáveis e assegurados pelo Estado, sendo eles: direito à vida, direito à felicidade, direito à liberdade, etc. Essas Leis Naturais, para Locke, partem de Deus e são adaptadas pela razão humana. Assim, elas sempre se sobrepõem às normas, às regras e às outras leis criadas pelos homens.

Considerando a relação entre as Leis Naturais e a função do Estado é que Locke defende, veementemente, em seu Segundo Tratado sobre o Governo, o direito à propriedade de terra. Nessa obra, que é considerada um dos textos essenciais do liberalismo político moderno, o filósofo entende que o ser humano, preocupado com a própria sobrevivência e,

portanto, com a conservação da vida, tem a necessidade e o direito de se apropriar dos produtos oferecidos pela terra.

Deus, que deu o mundo aos homens em comum, também lhes deu a razão para que o utilizassem para maior proveito da vida e da própria conveniência. Concedeu-se a terra e tudo quanto ela contém ao homem para sustento e conforto da existência. E embora todos os frutos que ela produz naturalmente e todos os animais que alimenta pertençam à Humanidade em comum, conforme produzidos pela mão espontânea da natureza; contudo, destinando-se ao uso dos homens, deve haver necessariamente meio de apropriá-los de certa maneira antes de serem utilizados ou de se tornarem de qualquer modo benéficos a qualquer indivíduo em particular (LOCKE, 1963, p. 26).

Essa apropriação, para Locke, se dá pelo trabalho, outro dos direitos fundamentais do ser humano. É justamente por meio do trabalho que o homem retira algo desse ‘estado natural’ e o torna sua posse, desde que haja o suficiente para todos e que seja de igual qualidade. Essa extração deve se dar até o tanto necessário para o proveito da vida, sem que isso acarrete perda ou desperdício.

Assim, o trabalho é valorizado porque garante ao homem o direito à posse e ratifica a capacidade dos seres de se preocuparem com si mesmos e com o coletivo. E, de acordo com Valenzi, “Ao assegurar o direito à propriedade privada, o trabalho garante o cumprimento do direito à felicidade que, segundo o filósofo, está associado à posse de bens” (VALENZI, 2003, p. 56).

Para que esses direitos, emanados de Deus e constitutivos da natureza humana, sejam assegurados, os seres, naturalmente, formam comunidades (Estados). E dentro dessa organização, com o consentimento voluntário da maioria, se constitui o direito à eleição, a partir da qual um membro é posto como representante e governante. Esse governante deve entender que, se por um lado as pessoas passam a se subordinar às suas ordens, abrindo mão de parte de suas liberdades, o representante e governante deve garantir a segurança desses que lhe conferiram o poder. Assim é criado um contrato social com base na confiança entre a comunidade e o governo, cujo caráter executivo é mediado pelos poderes legislativo e judiciário. Caso o governo não cumpra com a sua parte no tratado, pode ser destituído até mesmo por meio de revoluções.

Se observarmos a Declaração de Independência dos Estados Unidos, logo em sua abertura, encontramos a seguinte redação:

Quando, no curso dos acontecimentos humanos, se torna necessário um povo dissolver laços políticos que o ligavam a outro, e assumir, entre os poderes da Terra, posição igual e separada, a que lhe dão direito as leis da natureza e as do Deus da

natureza, o respeito digno às opiniões dos homens exige que se declarem as causas que os levam a essa separação¹⁸.

É interessante observar a relação com o texto de Locke, em frases como “posição igual e separada, a que lhe dão direito às leis da natureza e as do Deus da natureza”, mas o interessante neste trecho é a apresentação de uma justificativa, por parte dos redatores do documento, para a necessidade de independência. Trava-se ali, em nome dos colonos, uma espécie de revolução contrária às ações da metrópole, as quais, aos olhos das colônias, causavam danos políticos irreparáveis. Danos esses que, no decorrer do documento, são devidamente apresentados. Essa situação levava a essa independência necessária e inevitável, pois era o irrefreável “curso dos acontecimentos humanos”, frase que, na leitura de Valenzi (2003, p. 59), torna o ato declarado não apenas importante para os colonos, mas, teoricamente, também em uma escala global.

Em seguida, tem-se o seguinte parágrafo:

Consideramos estas verdades como evidentes por si mesmas, que todos os homens são criados iguais, dotados pelo Criador de certos direitos inalienáveis, que entre estes estão a vida, a liberdade e a procura da felicidade. Que a fim de assegurar esses direitos, governos são instituídos entre os homens, derivando seus justos poderes do consentimento dos governados; que, sempre que qualquer forma de governo se torne destrutiva de tais fins, cabe ao povo o direito de alterá-la ou aboli-la e instituir novo governo, baseando-o em tais princípios e organizando-lhe os poderes pela forma que lhe pareça mais conveniente para realizar-lhe a segurança e a felicidade¹⁹

Nesse trecho, cuja relação com o texto de Locke é ainda mais clara, é pertinente observar de que maneira se constrói a ideia de “povo”. Na medida em que apresenta a necessidade de independência, os redatores reivindicam a participação do povo na cobrança dos seus direitos, partindo do pressuposto de que já existe uma união entre os colonos, os quais são, ao mesmo tempo, “vítimas da dominação inglesa e heróis pela bravura do seu ato” (VALENZI, 2003, p. 59).

A partir desses fatos, podemos concluir que a *Declaração de Independência* propõe a União das colônias (ou estados) na luta pela Independência (ou Separação) da metrópole sob a Dependência (benção) exclusivamente divina. A união proposta no documento é limitada: refere-se apenas às colônias entre si, excluindo a Inglaterra e as demais nações da época. A independência política e econômica, que parece ser de

¹⁸ Tradução nossa de trecho da Declaração de Independência norte-americana. Reprodução está disponível em <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/07/Us_declaration_independence.jpg>. Acesso em 24/06/2012.

¹⁹ Idem 6.

tudo e de todos, não atinge Deus e o admite-o, assim, como o “único ser” capaz de existir acima dos Estados Unidos (VALENZI, 2003, p. 60).

Existe também aí, com a instauração de um Estado, o surgimento do chamado sujeito-jurídico ou sujeito-de-direito, em sobreposição ao sujeito-religioso, fruto da Idade Média. Esse sujeito é agora responsável por suas ações e, para que seus direitos sejam assegurados pelo próprio Estado, deve cumprir com uma série de deveres e obrigações. “O sujeito-de-direito é, portanto, ambíguo, instaurado pela contradição: ele é livre individualmente, mas não coletivamente, onde se apresenta como um sujeito assujeitado (política, econômica e ideologicamente)” (VALENZI, 2003, p. 61).

Nesse sentido, os sujeitos a que se refere a Declaração não estão mais sob os domínios de Deus, mas sim sob às forças da natureza. Evidentemente que, nessa perspectiva, Deus integra a natureza, porém Ele não é mais sua totalidade. O que ocorre é a legitimação do ato da independência pelo discurso religioso; porém, o que passa a valer é o discurso jurídico. “Enquanto documento legal, isto é, construído segundo as normas de um discurso predominantemente jurídico, a *Declaração* seleciona termos como o verbo ‘provar’ e o substantivo ‘fato’ para expor o ‘caso’ que deve ser estudado” (VALENZI, 2003, p. 62). Assim, como evidencia Valenzi, o discurso da Declaração coloca Deus como ‘Juiz Supremo do Mundo’²⁰ e ao mesmo tempo pede para que ele ‘dê o seu testemunho’ diante das evidências e acusações apresentadas.

As proposições básicas defendidas sob a estrutura da Declaração atendem, de acordo com Valenzi (p. 58), a um objetivo retórico, ou seja, elas acabam por reafirmar o conteúdo do documento como verdade. Ou melhor, como verdades evidentes por si mesmas, logo incontestáveis e irrevogáveis. É o que Foucault (1979) entende como efeito de verdade, o qual determina a validação do documento.

Para Foucault, não interessa tanto saber o que é verdade, mas sim, de que forma ela se estabelece como verdade, o que podemos ver no exercício acima. Entretanto, são notáveis as contradições existentes tanto na filosofia de Locke quanto na declaração:

Ao mesmo tempo que promove a igualdade entre os homens, ela também instaura a desigualdade como algo inevitável, ou para usar seus termos, natural, uma vez que aceita a apropriação individual e, portanto, criação de propriedades desiguais. Um outro exemplo de contradição também pode ser percebido na questão da sujeição humana há pouco comentada: ao mesmo tempo que o filósofo condena qualquer tipo

²⁰ Referência ao trecho: “Nós, Por conseguinte, representantes dos Estados Unidos da América, reunidos em Congresso Geral, apelando para o Juiz Supremo do mundo pela retidão de nossas intenções...”.

de subordinação entre os homens, ele aceita que uma pessoa domine um grupo em prol da segurança deste último. Locke cria, portanto, uma ideologia liberal que funda a consciência individual e a cultural coletiva (VALENZI, 2003, p. 57).

Por fim, nota-se que o pronome “nós” e a frase “bom povo destas colônias”, na Declaração, são claramente utilizados com a finalidade de incluir, no discurso, os colonos, ou seja, a Declaração atenderia aos interesses do povo, enquanto que, na verdade, tal como afirma Karnal (2001, p. 92), “o processo de independência fora liderado por comerciantes, latifundiários e intelectuais urbanos”.

De qualquer forma, por mais que busque a união, o “nós” se refere somente aos homens brancos, protestantes e anglo-saxões, ou seja, exclui, além dos ingleses, os negros, os índios - entendidos como selvagens e cruéis – e outros homens que não sejam anglo-saxões e nem protestantes.

A ruptura causada pela Independência também exigia a formação de uma nova identidade. As pessoas queriam se sentir parte dessa mudança e isso deveria começar com a construção de uma memória local que fosse “desvinculada da memória britânica, embora constituída por ela” (DUGAICH, 2001, p. 42). E a construção dessa memória foi construindo também um sentido de nacionalidade e uma identidade cultural norte-americana.

Ocorre que, mesmo diante da diversidade do povo, existia certo sentimento comum, afinal, dali em diante não eram mais ingleses do Novo Mundo e nem súditos do Rei. Agora *pertenciam* a outro lugar, próprio por direito. Esse pertencimento, de fato, funda-se no compartilhamento de um passado comum. Nessa busca pela afirmação desse passado recente, se recupera com frequência e ânimo a importância, sobretudo, dos pais fundadores. Foram eles que garantiram a excelência de uma nação predestinada. A importância deles é tão magnânima na construção do Estado Nacional, que muitos foram presidentes, como Thomas Jefferson, Benjamin Franklin e George Washington.

As Treze Colônias, até se unirem na Independência, foram palco de inúmeras Guerras ou se viram em meio a elas, como objeto de “desejo”. Basta citar a Guerra dos Sete Anos e até mesmo a Guerra da Independência. Todas elas, entretanto, colaboraram para que essas perspectivas política e religiosa se encontrassem e terminassem por definir também uma face econômica.

O chamado liberalismo, moldado no capitalismo industrial, oferece, entre aspas, a liberdade ao indivíduo, pois ele é quem detém o poder de compra e do lucro. Assim, se constituiu uma sociedade em que, de acordo com Valenzi, existe uma supremacia do mercado

sobre a sociedade, “apoando a supremacia do privado sobre o público e a livre iniciativa” (VALENZI, 2003, p. 78).

Tal doutrina, denominada liberalismo, ganha nova roupagem na década de 70 do século passado e recebe o nome de neo-liberalismo. Apoiada nos princípios políticos e religiosos que sustentam a sociedade norte-americana desde a sua fundação enquanto nação, essa ideologia econômica se define como uma proposta hegemônica que, nascida nos países capitalistas, apoia-se na obtenção do consenso, “acentua as contradições entre as necessidades de acumulação de capital e as políticas distributivas” (BIANCHETTI, 2001: 70) e estabelece a posse e o consumo (desenfreado) de bens (que envelhecem e tornam-se ultrapassados rapidamente devido aos avanços da tecnologia industrial e precisam, por isso, ser constantemente substituídos) como o meio de produção desse capital (VALENZI, 2003, p. 78,79).

A consequência desse sistema é a formação de classes econômicas, sendo que a manutenção de uma depende da existência da outra. Nesse sentido, a classe média ganha uma importância fundamental, pois se mantém entre a ralé e a elite. Uma das estratégias de manutenção da classe média é o fornecimento da sensação de poder por meio do consumo. Para isso, muitos produtos culturais, enquanto instrumentos de ‘mobilização’, foram desenvolvidos com essa ideia de consumo.

Aliás, é interessante observar essa profunda relação entre a felicidade e o consumo. Há uma famosa frase do sociólogo francês Jean Baudrillard que diz que “a felicidade constitui a referência absoluta da sociedade de consumo, revelando-se como o equivalente autêntico da *salvação*” (BAUDRILLARD, 1995, p. 47).

A força ideológica da noção de felicidade não deriva da inclinação natural de cada indivíduo para a realizar por si mesmo. Advém-lhe, sócio-historicamente, do fato de que o mito da felicidade é aquele que recolhe e encarna, nas sociedades modernas, o *mito da igualdade*. Toda a virulência política e sociológica, com que este mito se encontra lastrado desde a Revolução Industrial e as revoluções do século XIX, foi transferido para a felicidade (BAUDRILLARD, 1995, p. 48).

Para Baudrillard, dentro das sociedades modernas existe esse ideal de felicidade que tem por base, justamente, um mito de igualdade. E para ser “veículo do mito igualitário, é preciso que a Felicidade seja mensurável. Importa que se trate do bem-estar mensurável por objetos e signos do ‘conforto’” (BAUDRILLARD, 1995, p. 48).

A felicidade como fruição total e interior, felicidade independente de signos que poderiam manifestá-la aos olhos dos outros e de nós mesmos, sem necessidade de *provas*, encontra-se desde já excluída do ideal do consumo, em que a felicidade surge primeiramente como exigência de igualdade e deve significar-se sempre a propósito de critérios *visíveis* (BAUDRILLARD, 1995, p. 48).

Assim, nessa sociedade é importante deter “signos *evidentes* do êxito social e da felicidade” (BAUDRILLARD, 1995, p. 49). O historiador Christopher Lash propõe chamar a essa sociedade do consumo e da busca pela felicidade de *cultura do narcisismo*. “A atribuição de valor aos objetos, nessa cultura, se dá a partir da capacidade desses objetos de fornecer prestígio ao sujeito. É a cultura das aparências. Diante das insatisfações, o consumo se apresenta como uma espécie de cura para a infelicidade” (ALMEIDA, 2006, p. 130).

O pesquisador Antonio Pedro Tota considera os EUA como a “nação da classe média”:

[...] porque ser feliz nesse país é permitir-se ao conforto, através de “uma vida mais moderna, elegante e confortável” e isto é socialmente aceito através do uso de produtos indicadores de sucesso e felicidade como, por exemplo, “televisões, geladeiras, carros, aspiradores, enceradeiras, ventiladores, ferros de passar, barbeadores elétricos, torradeiras, fogões, aquecedores, cortadores de grama, refrigerantes, enlatados, [...] do carrinho do supermercado ao porta-malas de um Chevrolet, a prosperidade era comprada em pacotes fechados” (TOTA apud VICTORINO, 2012, p. 4).

Foi uma longa noite de pesquisa e até ali havia entendido um pouco o cenário que rodeara Burroughs nos anos 50. Uma sociedade pautada, sobretudo, pela ideia de família e de religião, sendo que ambas estavam calcadas em um passado imemorial repleto de conquistas e sucesso. Um país predestinado à felicidade de todos e por isso com abundância de produtos e serviços que poderiam ser consumidos por todos em nome da igualdade.

Stuart Hall e seu *Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Nesse livro, Hall investiga as fundações do conceito de Identidade Nacional e concentrará o seu esforço no argumento de que são comunidades imaginadas, construídas, tal como já afirmava o cientista político Benedict Anderson (1983). Nesse sentido, em verdade, se parte do princípio de que não nascemos com uma identidade nacional, mas ela se forma e se transforma na representação. Por exemplo: “Nós só sabemos o que significa ser ‘inglês’ devido ao modo como a ‘inglesidade’ (*Englishness*) veio a ser representada – como um conjunto de significados – pela cultura nacional inglesa” (HALL, 2001, p. 48-49).

Para Hall, uma cultura nacional é um *discurso*, cujo objetivo é construir sentidos que não só influenciam, mas também organizam nossas ações e determinam a concepção que temos de nós mesmos. Para isso, historicamente têm sido utilizadas *estratégias discursivas* e

políticas linguísticas que ratificam esse ideal. A primeira estratégia é a chamada *Narrativa da Nação*, afirmada nas histórias e nas literaturas nacionais, na mídia e na cultura popular.

Essas fornecem uma série de estórias, imagens, panoramas, cenários, eventos históricos, símbolos e rituais nacionais que simbolizam ou *representam* as experiências partilhadas, as perdas, os triunfos e os desastres que dão sentido à nação. Como membro de tal “comunidade imaginada”, nos vemos, no olho de nossa mente, como compartilhando dessa narrativa. Ela dá significado e importância à nossa monótona existência, conectando nossas vidas cotidianas com um destino nacional que preexiste a nós e continua existindo após a nossa morte (HALL, 2001, p. 52).

Da mesma forma, a segunda estratégia discursiva dá ênfase às origens, ressaltando a importância da continuidade da tradição. A Identidade Nacional, nesse sentido, está sempre acima de tudo. “‘Está lá, na verdadeira natureza das coisas’, algumas vezes adormecida, mas sempre pronta para ser ‘acordada’ de sua ‘longa, persistente e misteriosa sonolência’, para reassumir sua inquebrantável existência” (GELLNER, 1983, p. 48 *apud* HALL, 2001, p. 53).

A *Invenção da Tradição*, aos moldes de Hobsbawm e Ranger, também é uma das estratégias discursivas de ratificação da Identidade Nacional. Essa estratégia permite que algumas tradições recentes ou mesmo inventadas, remetam a um passado ‘verdadeiro’.

Tradição inventada significa um conjunto de práticas..., de natureza ritual ou simbólica, que buscam inculcar certos valores e normas de comportamentos através da repetição, a qual, automaticamente, implica continuidade com um passado histórico adequado. [...] Nada parece ser mais antigo e vinculado ao passado imemorial do que a pompa que rodeia a monarquia britânica e suas manifestações cerimoniais públicas. No entanto, na sua forma moderna, ela é o produto do final do século XIX e XX (HOBBSAWM e RANGER, 1983, p. 1 *apud* HALL, 2001, p. 54).

Ainda entre as estratégias de discurso está o *Mito Fundacional*, que trabalha a historicidade de uma nação, ou seja, tenta localizar a origem de um povo em um passado tão distante que acaba por se perder no tempo, impedindo, por exemplo, uma comprovação científica. Da mesma maneira que é frágil o argumento de que a Identidade Nacional tem por base um povo ou *folk puro*.

Para desconstruir a ideia de Identidade Nacional, Hall aponta que uma cultura nacional nunca foi um simples ponto de lealdade, união e identificação simbólica. Ela é também uma estrutura de poder cultural (p. 59). Consideremos dois pontos importantes: a maioria das nações consiste de culturas separadas que só foram unificadas por um longo processo de conquista violenta – isto é, pela supressão forçada da diferença cultural (p. 60). Em segundo

lugar, as nações são sempre compostas de diferentes classes sociais e diferentes grupos étnicos e de gênero (HALL, 2001, p. 60).

Este breve exame solapa a ideia da nação como uma identidade cultural unificada. As identidades nacionais não subordinam todas as outras formas de diferença e não estão livres do jogo de poder, de divisões e contradições internas, de lealdades e de diferenças sobrepostas (HALL, 2001, p. 65).

CADERNO DE ANOTAÇÕES 14: CINEMA E AMERICANIZAÇÃO

Na manhã seguinte, deixamos o carro no hotel e, com o básico em nossas mochilas, seguimos de carona para Florianópolis. Não é meu tipo de lugar, nem lugar do meu tipo de gente. Mas a conveniência da estrada nos levou pra lá buscar uma cidade para mim desconhecida. E tanto é que, depois de pedir muitas informações e de ter muita sorte com caronas, acabamos por encontrar nosso canto do outro lado da ilha. Um lugar belíssimo a cerca de três quilômetros da costa, acessível somente de barco e aberto para apenas 800 pessoas por dia, uma espécie de sub-ilha chamada Ilha do Campeche.

Na terra de surfistas e bombados, fizemos um belo passeio histórico sendo guiados por um profissional do turismo - Hakim Bey não gostaria disso²¹ - e também por uma estranha galinha de angola, que nos seguia por todo o lugar. Até pose para fotos ela fez.

No fim da tarde, na hora de voltar a São José, eu e Alice falamos sobre como a televisão e a mídia de forma geral construíram uma imagem de Florianópolis que, em verdade, esconde – ou ignora – passeios alternativos e baratos realmente legais.

Fiquei pensando, além disso, e já derrotado e encostado dentro do carro das nossas caronas de retorno, que essa imagem construída de Florianópolis atende a determinados interesses, e que, para isso, essa imagem era profundamente planejada.

Guardadas as devidas proporções, também é verdade que em vários momentos da história, senão em toda ela, os Estados Unidos também tinham uma imagem a vender para o mundo: uma imagem de sucesso, e a televisão e o cinema foram fortes aliados nesse trabalho. Comecei então a conversar com Alice sobre isso. “Sabe, lembrei do Capra, o cineasta mais otimista de todos. Ele sim acreditava nas pessoas... ou nos fazia acreditar nele...”. Foi assim que comecei, lembrando dos filmes que ele lançou após a grande depressão. Falei até a hora em que ela se cansou e dormiu, o que eu percebi após alguns minutos sem respostas.

Tive tempo então para pensar em outros filmes como os de Capra, que tentavam mover as pessoas de um lugar para outro. E filmes fazem isso. Os filmes ajudaram as instituições norte-americanas a construir uma identidade nacional, da mesma forma que “motivaram” o povo após a grande depressão e fizeram com que ele apoiasse em grande parte a Guerra no Vietnã e tantas outras. Os russos também fizeram isso. Eisenstein bem sabe. O cinema sempre foi usado como uma arma para mover a massa.

²¹ Referência ao texto Superando o Turismo, do pensador anarquista Hakim Bey.

Os filmes podem ter começado na virada do século 19 para 20 em meio às classes mais baixas, mas, a partir dos anos 30, certamente, passaram a ser utilizados pela burguesia, que viu ali uma grande oportunidade para transmitir, sobretudo, propaganda ideológica. O pesquisador Maurício Reinaldo Gonçalves apontou muitos exemplos dessa proliferação da cultura norte-americana ao estudar o *American way of life* no cinema, na imprensa e na sociedade brasileira dos anos 30. Filmes como *O Mágico de Oz*, *O Amor Encontra Andy Hardy*, *Os Três Porquinhos*, *A Mulher que Soube Amar* são alguns dos filmes esmiuçados pelo autor, que mostra como se alastraram pelo mundo a moral, a ética, a religião, e os princípios neoliberais norte-americanos.

Para Gonçalves²², essa força foi conseguida quando o cinema se tornou uma indústria sólida que tinha por base uma linha de montagem bastante clara:

Isso ocorreu, de maneira contundente e definitiva, na década de 1930. Foi nesse período que o perfil industrial da produção hollywoodiana se delineou de modo claro e incontestável, com seus alicerces fincados em um tripé constituído por um modo de produção estabelecido para a feitura de filmes (**o sistema de estúdio**) – que adequava o processo de realização de filmes a uma perspectiva capitalista de produção onde a racionalidade e o planejamento eram empregados para que o produto final, o filme, satisfizesse o objetivo de seus produtores – ; por um sistema de mitificação de atores e atrizes (**o star-system**) – que fascinava o público consumidor e dava aos produtos da indústria cinematográfica todo um aparato promocional e de atração de massas –; e por um código regulador de mensagens veiculadas nos filmes (**o Código Hays**) – que conseguia manter a harmonia entre Hollywood e as instituições guardiãs da moral da sociedade norte-americana (GONÇALVES in BRASA.org, p. 1).

O Brasil, claro, recebeu muito da cultura norte-americana. A esse processo se deu o nome de aculturação ou americanização, como aponta a pesquisadora Júlia Falivene Alves, em *A Invasão Cultural Norte-Americana*:

[...] a introdução massiva e maciça de elementos culturais norte-americanos, tanto materiais quanto imateriais, no dia-a-dia de quase todos nós, transformando-nos em milhões de brasileiros americanizados (...) que bebe coca-cola, fuma Hollywood, pratica surf, curte rock, veste jeans (...), acredita que no mundo capitalista há chances para todo mundo, que dinheiro não traz felicidade (... mas ajuda), repudia o socialismo e pode se emocionar até as lágrimas com cenas do filme *Love Story* (ALVES, p. 21).

²² O artigo a que me refiro tem por nome “O American way of life no cinema de Hollywood, na imprensa e na sociedade brasileiras dos anos trinta”, e foi apresentado no IV Congress of the Brazilian Studies Association (BRASA), realizado entre 27 e 29 de março de 2008, na Tulane University in New Orleans, Louisiana. O artigo está disponível no portal Brasa.org, que reuni trabalhos de um grupo internacional de acadêmicos interdisciplinares que apoia e promove os estudos brasileiros especialmente as áreas de Ciências Sociais e Humanas

O cinema, nesse sentido, foi um instrumento disciplinar na medida em que: (01) mantinha as pessoas unidas em torno de uma unidade nacional construída e; (2) disseminava essa cultura pelo mundo. O que me leva a uma série de considerações baseadas no filósofo francês Michel Foucault;

CADERNO DE ANOTAÇÕES 15: DAS SOCIEDADES DISCIPLINARES E DE CONTROLE

Ao me referir à ideia de disciplina, Foucault parece ser um nome bastante óbvio para tratar aqui, visto que é ele quem descreve as chamadas Sociedades Disciplinares. Porém, antes disso, é preciso entender que, para Foucault, qualquer organização social implica em relações de poder. E é tão importante a ideia de ‘poder’ para o autor que se faz necessário, antes de tudo, um entendimento sobre esse conceito de ‘poder’, o qual Foucault trabalha até meados dos anos 1970.

Quando fala-se de poder, as pessoas pensam imediatamente a uma estrutura política, um governo, uma classe social dominante, o mestre frente ao escravo, etc. isto não é de nenhum modo aquilo que eu penso quando falo de relações de poder. Eu quero dizer que, nas relações humanas, qualquer que sejam - que trate de comunicar verbalmente, como fazêmo-lo agora, ou que trate-se de relações amorosas, institucionais ou econômicas -, o poder continua presente : eu quero dizer a relação na qual um quer tentar de dirigir a conduta do outro. estas são, por conseguinte, relações que pode-se encontrar em diversos níveis, sob diferentes formas (FOUCAULT, 2001, p. 1538)

Ou seja, o poder não é algo que se detém, é algo que se exerce. E isso perpassa todo o trabalho de Foucault, sobretudo no que diz respeito ao seu estudo sobre as chamadas Sociedades Disciplinares.

A partir de 1971 e 1972, com seu envolvimento com o GIP (Grupo de Informação sobre as Prisões), avançou nas pesquisas desses modelos. Esse trabalho resultou na publicação de *Vigiar e Punir* (1975), no qual Foucault oferece uma genealogia da chamada Sociedade Disciplinar. Nessa sociedade, por meio das ‘disciplinas’ do saber normalizador, ocorre o sujeitamento, ou seja, a ‘fabricação’ do indivíduo. Cronologicamente, o trajeto que Foucault percorre é das “relações discursivas para as relações entre o discurso e os demais fatores sociais, econômicos, culturais, como o saber tece relações com certo tipo de poder cujo produto mais notório é o indivíduo normalizado”, como explica Inês Lacerda Araújo, em *Foucault e a Crítica do Sujeito* (2008, p. 118).

Foucault situou as sociedades disciplinares nos séculos XVIII e XIX; atingem seu apogeu no início do século XX. Elas procedem à organização dos grandes meios de confinamento. O indivíduo não cessa de passar de um espaço fechado a outro, cada um com suas leis: primeiro a família, depois a escola (“você não está mais na sua família”), depois a caserna (“você não está mais na escola”), depois a fábrica, de vez em quando o hospital, eventualmente a prisão, que é o meio de confinamento por excelência (DELEUZE, 1990, p. 1).

O Exame talvez tenha sido a forma mais ‘eficaz’ de medida disciplinar. É usada, sobretudo, nas práticas penais e implica no ‘exame’ e na ‘correção’ de determinado indivíduo por meio da sua prisão. Esse sistema de isolamento e punição é muito antigo. Araújo cita como exemplo a França absolutista do século 18. Quando pai, mãe ou um filho mantinham um comportamento considerado ‘indevido’ em termos de família, os próprios familiares reivindicavam a presença de um escrivão para que relatasse o caso ao Rei, que, por meio de seu poder/saber, determinava o internamento do membro irregular. “Interna-se para corrigir, prática que não é propriamente de origem jurídica, mas policial, vinda de uma demanda por controles sociais exercidos em uma camada mais baixa da população” (ARAÚJO, 2008, p. 120). Ou seja, cria-se um sistema que envolve “vigilância, controle, exame, correção contínua” (p. 120), que implicam em uma organização “em torno da norma pelo controle dos indivíduos ao longo de sua existência. Esta (a norma) é a base do poder, a forma do poder/saber que dará lugar não às grandes ciências da observação, como no caso da inquirição, mas àquelas que chamamos ‘ciências humanas’” (FOUCAULT, 1975, p. 603).

Para Foucault, o mesmo sistema de vigilância que serviu de modelo para a construção de prisões, serviu igualmente para a feitura de escolas, hospitais, quartéis, fábricas, asilos e outras ‘instituições’. Além disso, a subjugação disciplinar que antes ocorria pela força, agora se instala, de acordo com Araújo, na relação imediata entre os indivíduos por meio de autoridades gerenciais. “As instituições disciplinares podem assim esquadrihar os comportamentos, objetivá-los e, ao mesmo tempo, com isso, produzir um saber pela observação rigorosa, pelo registro individual e detalhado das condutas” (ARAÚJO, 2008, p. 123).

Bom, novamente lembro que Foucault fala de espaços disciplinares como a Universidade; afinal de contas, chamamos as matérias de ‘disciplinas’, e o conjunto de disciplinas de ‘grade’, e temos uma estrutura de universidade que remonta ao regime militar. É ironicamente disciplinar.

Foucault bem sabia que este Sistema Disciplinar, mais cedo ou mais tarde, entraria em crise. Por um lado, esse sistema superava as chamadas Sociedades de Soberania, que, tal como aponta Deleuze, possuía objetivos contrários: “açambarcar, mais do que organizar a produção, decidir sobre a morte mais do que gerir a vida” (DELEUZE, 1990, p. 1). Por outro, não dava conta das forças vindas do pós-Segunda Guerra Mundial.

O próprio Foucault afirmou, numa conferência realizada no Japão, em 1978:

Nesses últimos anos, a sociedade mudou e os indivíduos também; eles são cada vez mais diversos, diferentes e independentes. Há cada vez mais categorias de pessoas que não estão submetidas à disciplina, de tal forma que somos obrigados a pensar em uma sociedade sem disciplina. A classe dirigente continua impregnada da antiga técnica. Mas é evidente que devemos nos separar, no futuro, da sociedade de disciplina de hoje (FOUCAULT, 1978, p. 268).

Deleuze, que mais tarde se debruçou sobre a questão, entende que a existência desses ‘não-membros’ da sociedade disciplinar decorria de uma série de crises: “Encontramo-nos numa crise generalizada de todos os meios de confinamento, prisão, hospital, fábrica, escola, família. A família é um “interior” em crise como qualquer outro interior, escolar, profissional etc.” (DELEUZE, 1990, p. 1).

Porém, para Foucault, uma sociedade que não se organiza em torno das relações de poder é uma abstração. Logo, essas pessoas não ‘disciplinadas’ por esse sistema devem estar atreladas a outro. O mistério reside aí. Que tipo de relações se estabelecem dentro de uma sociedade em que há uma presença esmagadora do capital? O que caracteriza essas pessoas diferentes e, sobretudo, independentes?

Nesse contexto, Deleuze propõe uma discussão em torno do que ele chama de Sociedade do Controle, que parte das considerações sobre “controle” feitas pelo próprio William Burroughs e que Foucault entende que está na base dessa nova sociedade.

“Controle” é o nome que Burroughs propõe para designar o novo monstro, e que Foucault reconhece como nosso futuro próximo. Paul Virilio também analisa sem parar as formas ultrapassadas de controle ao ar livre, que substituem as antigas disciplinas que operavam na duração de um sistema fechado (DELEUZE, 1990, p. 2).

Neste modelo de sociedade, os espaços de confinamento sofrem transformações. “Por exemplo, na crise do hospital como meio de confinamento, a setorização, os hospitais-dia, o atendimento em domicílio puderam marcar de início novas liberdades, mas também passaram a integrar mecanismos de controle que rivalizam com os mais duros confinamentos (DELEUZE, 1990, p. 2).

O que ocorre, de acordo com Deleuze, é que os diferentes meios de confinamento, por mais que agissem de forma independente, pressupunham que os indivíduos ‘recuperados’ podiam ‘recomeçar do zero’, ou seja, nesse sentido há uma linguagem comum a todos esses meios. Por outro lado, os diferentes modos de controle são variações inseparáveis (p. 2). “Os confinamentos são moldes, distintas moldagens, mas os controles são uma modulação, como uma moldagem autodeformante que mudasse continuamente, a cada instante, ou como uma

peneira cujas malhas mudassem de um ponto a outro” (DELEUZE, 1990, p. 2).

Deleuze exemplifica essa mudança com a lógica das fábricas.

Isto se vê claramente na questão dos salários: a fábrica era um corpo que levava suas forças internas a um ponto de equilíbrio, o mais alto possível para a produção, o mais baixo possível para os salários; mas numa sociedade de controle a empresa substituiu a fábrica, e a empresa é uma alma, um gás. Sem dúvida a fábrica já conhecia o sistema de prêmios mas a empresa se esforça mais profundamente em impor uma modulação para cada salário, num estado de perpétua metaestabilidade, que passa por desafios, concursos e colóquios extremamente cômicos (DELEUZE, 1990, p. 2).

A consequência clara: antes a empresa era um conjunto de indivíduos ‘unidos’, pois trabalhavam todos em prol da empresa (se ela ganha, todos ganham). Isso facilitava e muito o controle por parte do patronato, da mesma forma que beneficiava os sindicatos na movimentação de uma resistência. Na sociedade do controle, a empresa, não mais *fábrica*, “introduz o tempo todo uma rivalidade inexpiável como *sã emulação*” (p. 3). Trata-se de um esquema mais profundo de meritocracia, que põe os indivíduos motivados em posições contrárias, dividindo-se a si mesmo.

Nesse mesmo esquema, substitui-se a ‘escola’, como instituição de formação por tempo determinado, por um sistema de formação permanente, ou seja, o controle contínuo substitui o Exame, “Este é o meio mais garantido de entregar a escola à empresa” (DELEUZE, 1990, p. 3).

Nas sociedades de disciplina não se parava de recomeçar (da escola à caserna, da caserna à fábrica), enquanto nas sociedades de controle nunca se termina nada, a empresa, a formação, o serviço sendo os estados metaestáveis e coexistentes de uma mesma modulação, como que de um deformador universal (DELEUZE, 1990, p. 3).

Deleuze vê a existência de dois polos nas sociedades disciplinares. O primeiro deles é a assinatura que caracteriza o indivíduo; o segundo, o número do seu documento, que simboliza sua posição na massa. “É que as disciplinas nunca viram incompatibilidade entre os dois, e é ao mesmo tempo que o poder é massificante e individuante, isto é, constitui num corpo único aqueles sobre os quais se exerce, e molda a individualidade de cada membro do corpo” (DELEUZE, 1990, p. 3). Ou seja, para Foucault, nas disciplinas tem-se um rebanho sob o poder pastoral do sacerdote, ao passo que há também a individualidade dos animais moldados.

Já nas sociedades de controle, o processo é outro. Não é mais importante a assinatura e um número do que uma cifra. Ela é uma espécie de ‘senha’, enquanto que as “sociedades

disciplinares são reguladas por palavras de ordem (tanto do ponto de vista da integração quanto da resistência)” (DELEUZE, 1990, p. 3).

A linguagem numérica do controle é feita de cifras, que marcam o acesso à informação, ou a rejeição. Não se está mais diante do par massa-indivíduo. Os indivíduos tornaram-se “dividuais”, divisíveis, e as massas tornaram-se amostras, dados, mercados ou “bancos”. É o dinheiro que talvez melhor exprima a distinção entre as duas sociedades, visto que a disciplina sempre se referiu a moedas cunhadas em ouro - que servia de medida padrão -, ao passo que o controle remete a trocas flutuantes, modulações que fazem intervir como cifra uma percentagem de diferentes amostras de moeda (DELEUZE, 1990, p. 3-4).

A partir da concepção de que é o dinheiro que move as Sociedades de Controle, que surgem após a Segunda Guerra Mundial, Deleuze faz um paralelo entre cada modelo de sociedade e as máquinas que as movem. “É fácil fazer corresponder a cada sociedade certos tipos de máquina, não porque as máquinas sejam determinantes, mas porque elas exprimem as formas sociais capazes de lhes darem nascimento e utilizá-las” (DELEUZE, 1990, p. 4).

Nas antigas Sociedades de Soberania, as máquinas eram mais simples. Os homens lidavam apenas com alavancas e roldanas. Já as Sociedades Disciplinares que avançaram até meados da Segunda Guerra, “tinham por equipamento máquinas energéticas, com o perigo passivo da entropia e o perigo ativo da sabotagem” (DELEUZE, 1990, p. 4). Sendo o capitalismo do século XIX o de concentração, para produção e de propriedade, ou seja, o mercado é pautado, sobretudo, pela redução de custos, e as fábricas surgem como modelo típico de meio de confinamento, sendo que o proprietário também pode o ser de outros espaços, como o da casa familiar do operário e mesmo da escola ou de um hospital.

O que ocorre com o capitalismo atual é que ele não é mais voltado para a produção, que agora se resume às políticas neoliberais para os ‘países emergentes’, vulgo ‘terceiro-mundistas’. Segundo Deleuze, o capital é agora para a ‘sobreprodução’, ou seja, não busca mais a compra de matéria-prima e nem vende produtos acabados. “O que ele quer vender são serviços, e o que quer comprar são ações” (DELEUZE, 1990, p. 4).

Por isso, para Deleuze, ele é essencialmente dispersivo. Se disciplinas como a família, a escola, o exército e a fábrica eram espaços distintos, porém, que convergiam para uma intenção, um proprietário, um Estado, etc., agora os indivíduos representam cifras, “deformáveis e transformáveis, de uma mesma empresa que só tem gerentes” (DELEUZE, 1990, p. 4-5).

Até a arte abandonou os espaços fechados para entrar nos circuitos abertos do banco. As conquistas de mercado se fazem por tomada de controle e não mais por formação de disciplina, por fixação de cotações mais do que por redução de custos, por transformação do produto mais do que por especialização da produção. A corrupção ganha aí uma nova potência. O serviço de vendas tornou-se o centro ou a “alma” da empresa. Informam-nos que as empresas têm uma alma, o que é efetivamente a notícia mais terrificante do mundo (DELEUZE, 1990, p. 5).

CADERNO DE ANOTAÇÕES 16: CONTROLE E LINGUAGEM

Deleuze afirma que a concepção de “controle” parte da leitura de Burroughs dessa sociedade norte-americana do pós-guerra. Nesse sentido, busquei em sua obra e em entrevistas suas falas sobre isso. As referências iniciais que encontrei estão em duas entrevistas de Burroughs.

A primeira foi realizada por Daniel Odier, em 1966, e publicada no livro *The Job*. O fragmento a que me refiro foi reproduzido no livro *Geração Beat*, organizado por Sergio Cohn, e foi intitulado “A linguagem é um vírus”. Segue a transcrição de duas questões.

Para falar de imagens e palavras que mantêm o homem prisioneiro, e que são criadas por um vasto sistema de destruição, é preciso localizar as diversas fontes desse sistema e, para começar, a sua origem. Como vê isso?

Imagem e palavra são instrumentos de controle usados pela imprensa diária e por revistas do tipo *Time*, *Life* e *Newsweek*, e suas contrapartes europeias. É claro, um instrumento pode ser usado sem o conhecimento de sua natureza original. Para chegarmos à sua origem, precisamos examinar os próprios instrumentos. Ou seja, a própria natureza das palavras e das imagens. Pesquisas nesse sentido são desencorajadas por aqueles que usam palavras e imagens como formas de controle. Então não sabemos o que é uma palavra ou uma imagem. O estudo das linguagens hieroglíficas nos mostra que a palavra é uma imagem... A palavra escrita é uma imagem. De qualquer forma, há uma importante diferença entre o hieróglifo e as linguagens silábicas. Se eu levantar um cartaz com a palavra “rosa” escrita nele, e você ler o cartaz, precisará repetir a palavra “rosa” para você mesmo. Se eu mostrar uma foto de uma rosa, você não precisa repetir a palavra. Você pode registrar a imagem em silêncio. Uma linguagem silábica o obriga a ver a verbalizar em termos auditivos. Uma linguagem hieroglífica não. Eu penso que todo mundo que é interessado em descobrir a relação exata entre palavra e imagem deveria estudar um desenho hieroglífico simplificado. Esse tipo de estudo tende a quebrar a reação verbal automática à palavra. E é precisamente essa reação automática que possibilita àqueles que manipulam as palavras controlar o pensamento em grandes escalas.

Qual é a importância do poder, em todas as suas formas, para a máquina de destruição?

O exercício de poder para os seus próprios fins é precisamente a máquina de destruição. Isso parece ser algo que possuímos através da história, o que de certa forma é verdade. A diferença é uma questão de intensidade. A antiga força, de um general matar o seu governador de província através da sua mesa com um tiro, tem um limite de alcance e ao menos uma medida auto-preservação. Confundir essa força antiga com as manifestações insanas de controle que possuímos atualmente no planeta é o mesmo que confundir um pequeno machucado com um câncer terminal. É o mesmo que esperar uma medida de moderação, ou ao mesmo de auto-preservação, do vírus da raiva que morre junto com o hospedeiro, missão cumprida. O que vemos agora é o poder exercido puramente para fins destrutivos. Saibam ou não disso, os controladores atuais estão direcionados para a destruição (BURROUGHS in COHN, 2010, p. 168 e 169).

A segunda foi publicada originalmente em *For The Protection of All Beings*, de 1961, e foi realizada por Allen Ginsberg e Gregory Corso. Em meio a entrevista, Gregory Corso

pergunta a Burroughs se ele sente que ocorreu uma mudança na configuração do homem, se há uma nova consciência, a que Burroughs responde:

Eu sinto que a mudança, a mutação da consciência, ocorrerá espontaneamente, assim que algumas forças em operação sejam removidas. Acredito que o principal instrumento de monopólio e controle, que evita a expansão da consciência, é a palavra controlando o pensamento, o sentimento e os sentidos da multidão humana (BURROUGHS in COHN, 2010, p. 115).

A relação entre poder e palavra chama a atenção; tanto é que, na pergunta seguinte, Ginsberg pergunta a Burroughs qual será o próximo passo a ser dado pelas pessoas após as palavras serem removidas.

O passo seguinte precisa ser realizado em silêncio. Após nos desligarmos das formas das palavras – isso pode ser feito pela substituição de palavras, letras, conceitos verbais, por outros modos de expressão. Por exemplo, as cores. É possível traduzir palavra e letra em cor – Rimbaud afirma isso nas suas cores vogais, as palavras podem ser lidas em cores silenciosas. Em outras palavras, o homem precisa se livrar das formas verbais que prendem a consciência (BURROUGHS in COHN, 2010, p. 115).

A pergunta seguinte, feita por Corso, é como alguém pode dar esse passo a frente. Burroughs responde que o primeiro passo é nos livrarmos das antigas armaduras de palavras que nós carregamos.

Por exemplo, quando você lê esta página seus olhos se movem irresistivelmente da esquerda para a direita, seguindo as palavras às quais você está tão acostumado. Mas agora tente quebrar uma parte da página assim:

Existem ou apenas nós podemos traduzir
 muitas soluções por exemplo cor palavra
 no suave digitar dentro de conflitos políticos
 para atar a consciência monopólio e controle
 (BURROUGHS in COHN, 2010, p. 115-116).

A concepção de controle de Burroughs implica diretamente na sua concepção de linguagem. Para Burroughs, a palavra é um instrumento de mediação entre o sujeito e a realidade externa, um obstáculo entre o ser humano e o mundo. Logo, o objetivo do escritor, do criador literário, era desmanchá-la para que se pudesse chegar a algo menos ilusório. Para isso, trabalhou constantemente com a técnica *cut-up*. Essa técnica de colagem, aplicada ao texto, consiste na junção aleatória de frases para a composição de uma narrativa não linear nova.

Artistas como Bryon Gysin (1916-1986) e John Cage aplicaram essa técnica também na pintura e na música. Porém, foi Burroughs que a popularizou e também foi ele, ao lado de Antony Balch, que levou o *cut-up* ao extremo no audiovisual *underground* da contracultura norte-americana. Esses vídeos chegaram ao Brasil em 2006 em um DVD intitulado Cut-Up Films.

Agora, para eu entender o que era AQUILO, eu tinha um novo objeto de análise. Tendo por objeto de análise esse híbrido de textos visuais, os cut-ups films, e entendendo a 'imagem' como 'palavra' e o 'cinema' como 'discurso', ambos enquanto instrumentos de poder, meu objetivo central passou a ser verificar se o *cut-up* usado para o 'desmanche' da linguagem literária – por exemplo, em *Naked Lunch* (1959) –, viabiliza também uma ruptura na linguagem cinematográfica, a ponto de servir como postura crítica em frente a sociedade norte-americana dos anos 50.

Isso porque Burroughs parece ver a situação pela seguinte perspectiva: se poder não é algo que se detém, é algo que se exerce, consumir é forma de poder. E a palavra/linguagem ratifica esse poder. Nesse sentido, desconstruir a palavra/linguagem seria uma forma de *desconstruir* também esse poder atrelado ao consumo.

De volta ao hotel, pensava sobre o domínio do consumo sobre o comportamento da sociedade e sobre o quanto eu mesmo estava ansioso por consumir; afinal de contas, um dos objetivos da viagem era a aquisição de um carro. Ri de mim mesmo, mas era óbvio que a viagem já tinha virado outra coisa. As conversas com pessoas diferentes, os belos cenários, o interior de Santa Catarina, as caronas, essas trilhas alternativas, as horas e noites com Alice, a estrada e o silêncio que nos transformam... Eu já não me importava em ir pra casa de mãos vazias.

Eu tinha ideias para a Aero Willys, claro, pois na minha cabeça ela também representava uma espécie de ruptura de comportamento, uma ruptura no padrão de consumo estipulado para a minha idade, pois, eu, enquanto 'jovem em formação', deveria antes casar, comprar casa e carro novo, pra depois pensar em mim.

Mas a viagem até aqui já havia me mostrado muita coisa, ela já me afetou, me transformou. Agora ela faz parte de mim, das minhas lembranças, das minhas experiências. Sei mais sobre minha região e sobre as pessoas que moram aqui. Talvez não tenha sido tão intenso quanto na época do Projeto Rondon, lá nos confins do Maranhão e do Sergipe, mas foi importante pra mim da mesma forma.

Falava sobre isso com Alice enquanto ela tomava banho. Ela estava lá debaixo do chuveiro e eu ali na porta divagando, quando o telefone celular começou a tocar. Sem parar

de falar, fui até o balcão e olhei o número. Era um número local. Atendi e me surpreendi ao ouvir a voz do senhor de Tijucas. Ele aceitaria minha proposta. De um instante para outro, o negócio estava fechado.

CADERNO DE ANOTAÇÕES 17: A NARRATIVA ‘NATURAL’

Para investigarmos as rupturas propostas pelo cinema de Burroughs e Balch, é importante partimos de uma definição desse cinema *mainstream*. De acordo com o pesquisador e diretor de áudio Rob Bridget²³, entre os fatores que constituem o chamado cinema *mainstream* estão sua base industrial, seu envolvimento com o capitalismo privado e a ideia de que tem como finalidade única o entretenimento.

By a general gesture, the mainstream cinema is mainly dominant due to its reproduction of dominant ideologies within a social and economic framework. Cinema also works on the level of formal apparatus, and the hegemony of industrial and economic superiority in the mainstream is matched by a domination of formal and aesthetic "pleasures" in which the spectator is posited (BRIDGET, 2003)²⁴.

Essas formas estéticas dominantes do cinema estadunidense têm por base um sistema bem articulado de representação da realidade, que remonta os imperativos realistas de toda a tradição literária do século XIX. No cinema, esse sistema está enredado às práticas de edição e filmagem do período inicial da história do cinema, que acabou por consolidar o que Noel Burch (1980) chamou de um Modo Institucional de Representação, e que Bordwell (1985) descreveu como uma preocupação com a articulação espacial e temporal da narrativa de forma coerente com as motivações psicológicas do personagem.

Enfim, retomemos. Existe, no processo do cinema, o aspecto ideológico. A venda para o mundo do *american way of life* não apenas mantém as relações de controle social, como apresenta os Estados Unidos como “modelo” para o mundo. Mas, por meio da circulação desse modo de vida americano, pelo cinema, como afirma Louis Althusser, há o contato com a “forma na qual a ideologia da classe dominante deve necessariamente realizar-se, e a forma com a qual a ideologia da classe dominada deve necessariamente medir-se e afrontar-se” (ALTHUSSER, 1974, p. 120).

E com o passar dos anos se conseguiu um modelo bastante articulado de narrativa capaz de inculcar essa ideologia da forma mais ‘natural’ possível. Essa estratégia narrativa se

²³ Em artigo intitulado An Appraisal of the Films of William Burroughs, Brion Gysin, and Anthony Balch in terms of Recent Avant Garde Theory, publicado na revista online Bright Light Film Journal, na edição de fevereiro de 2003.

²⁴ De forma geral, o cinema tradicional, como sistema dominante, reproduz as ideologias dominantes dentro de todo um contexto social e econômico. O cinema também funciona no nível dos aparatos formais, e a hegemonia industrial e econômica como forma de superioridade do sistema, se encaixa numa espécie de dominação formal através dos "prazeres" estéticos impostos ao espectador (BRIDGET, 2003, tradução nossa).

convencionou chamar de ‘modelo clássico’, o qual estava calcado na estrutura dramática clássica de três atos pensada por Aristóteles. A construção dessa narrativa, de acordo com Ismail Xavier, implicou na “a inscrição do cinema (como forma de discurso) dentro dos limites definidos por uma estética dominante, de modo a fazer cumprir através dele necessidades correlatas aos interesses da classe dominante” (XAVIER, 1984, p. 29).

A montagem, ao estilo naturalista americano, é responsável por transmitir uma sensação de realidade que faz com que acreditemos nos personagens e em suas jornadas e, de alguma forma, faz com que acreditemos que aquele sucesso também é possível na vida real. Jean-Claude Bernadet explica que o cinema conquista seu público justamente por se passar como instrumento de reprodução da realidade, enquanto que, em verdade, é responsável pela construção dela.

Nesse sentido, é importante falarmos sobre a chamada montagem naturalista. Enquanto que nos filmes de Godard e de Eisenstein a montagem era algo para ser notada, nos filmes norte-americanos ela sempre quis passar despercebida. A chamada montagem invisível é aquela que se mostra como natural no decorrer da história. Ou seja, ela é apenas uma janela, por meio da qual podemos ver a realidade do filme. Para Ismail Xavier, a montagem clássica reúne três elementos básicos para produzir o específico efeito naturalista:

- a decupagem clássica apta a produzir o ilusionismo e deflagrar o mecanismo de identificação.
- a elaboração de um método de interpretação dos atores dentro de princípios naturalistas, emoldurado por uma preferência pela filmagem em estúdios, com cenários também construídos de acordo com os princípios naturalistas.
- a escolha de histórias pertencentes a gêneros narrativos bastante estratificados em suas convenções de leitura fácil, e de popularidade comprovada por larga tradição de melodramas, aventuras, histórias fantásticas, etc. (XAVIER, 2005, p. 41).

Seguir essas três premissas garantiria, de certa forma, a invisibilidade da técnica:

Tudo neste cinema caminha em direção ao controle total da realidade criada pelas imagens – tudo composto, cronometrado e previsto. Ao mesmo tempo, tudo aponta para a invisibilidade dos meios de produção desta realidade. Em todos os níveis, a palavra de ordem é “parecer verdadeiro”; montar um sistema de representação que procura anular a sua presença como trabalho de representação (XAVIER, 2005, p. 41).

O cinema naturalista, para Xavier, é um “[...] espaço cujo esforço se dá na direção de uma reprodução fiel das aparências imediatas do mundo físico, e à interpretação dos atores que busca uma reprodução fiel do comportamento humano, através de movimentos e reações “naturais””, e nesse processo se busca o “estabelecimento da ilusão de que a plateia está em

contato direto com o mundo representado, sem mediações, como se todos os aparatos de linguagem utilizados constituíssem um dispositivo transparente (o discurso como natureza)” (XAVIER, 2005, p. 42).

Essa naturalidade se reforça em narrativas em que se tem uma espécie de compromisso com a verdade, ou seja, filmes que buscam retratar determinados períodos históricos ou personagens. Nesses casos, busca-se evidenciar a seriedade da obra audiovisual que, em verdade, é uma construção ideológica.

Novamente, o naturalismo do método cumpre a função de projetar sobre a situação ficcional um coeficiente de verdade tendente a diluir tudo o que a história tem de convencional, de simplificação e de falsa representação. A mesma equação, afirma-se: discurso = verdade (XAVIER, 2005, p. 43).

É importante reafirmar que o que me interessa não é se determinada construção naturalista é verdadeira ou não, mas sim de que maneira se constrói essa verdade e a quem isso interessa. A meu ver, atende aos interesses da elite.

O problema básico em torno da produção de Hollywood não está no fato de existir uma fabricação; mas está no método desta fabricação e na articulação deste método com os interesses dos donos da indústria (ou com os imperativos da ideologia burguesa) (XAVIER, 2005, p. 44).

Não posso deixar de ressaltar a ligação dessa perspectiva com um ensaio do poeta paranaense Paulo Leminski, intitulado Forma é Poder. Neste ensaio, Leminski afirma que o discurso naturalista representa “o triunfo da razão branca e burguesa”, da mesma forma que ela só pode ser conseguida “através de um automatismo”, pois o “natural é um artifício automatizado, uma forma no poder” (LEMINSKI, 1997, p. 44).

A “enxutez” do discurso naturalista do século XIX é obtida através de uma tremenda repressão exercida sobre a fantasia mítica: é um discurso castrado. A disciplina do discurso naturalista, sua contenção, são calvinistas, puritanas, reprimidas e repressoras (Reich explica) (LEMINSKI, 1997, p. 45).

Para Leminski, o discurso naturalista implica normalidade. “Na raiz, a palavra “normalidade” indigita sua origem de classe. “Normal” vem de “norma”. Norma é lei: poder. O discurso jorno/naturalista é o discurso do Poder [...] Esse poder é branco, burguês, greco-latino-cristão, positivista, do século XIX” (p. 46).

Justamente por isso, atende a certos interesses e objetivos:

No discurso jorno/naturalista, o poder afirma, sob as espécies da linguagem verbal, a estabilidade do mundo, DE UM CERTO MUNDO, suas relações e hierarquias. O discurso, esse, em sua aparente neutralidade, é ideológico, embora invisível (ou por isso mesmo): é ideologia pura. Sua estabilidade é catártica: nos consola e engana com a imagem de uma estabilidade do mundo. De UMA CERTA ESTABILIDADE. Uma estabilidade relativa à visão do mundo de uma dada classe social muito bem localizada no tempo e no espaço (LEMINSKI, 1997, p. 46).

Sua pretensão a “discurso absoluto” é totalitária (LEMINSKI, 1997, p. 47).

Para o autor, contrário a esse discurso naturalista é que se ergue o discurso dos marginalizados. "Contra a “neutralidade” do discurso naturalista branco, levantam-se os discursos reprimidos das culturas oprimidas, o frenético dinamismo mitológico dos fodidos, sugados e pisados deste mundo. Dinamismo, também, de formas novas” (p. 46). Formas como as possíveis a partir do cut-up. Cabe aqui não apenas as produções em prosa como também os próprios cut-ups films, visto que, no naturalismo, para Leminski, experimentos em linguagem não funcionam. E para o poeta, é justamente função do experimento a desautomatização.

Uma prática do texto criativo. Coletivamente engajada, tem a função de desautomatizar. De produzir estranhamento, Distanciamento. É desmistificação de “objetividade” inscrita no discurso naturalista. [...]. Violação. Ruptura. Contravenção. INFRATURA. A poesia diz “eu acuso”. E denuncia a estrutura. A estrutura do Poder, emblematizada na “normalidade” da linguagem. Só a obra aberta (= desautomatizada, inovadora), engajando, ativamente, a consciência do leitor, no processo de descoberta/criação de sentidos e significados, abrindo-se para sua inteligência, recebendo-a como parceira e co-laboradora, é verdadeiramente democrática (LEMINSKI, 1997, p. 47).

A meu ver, os Cut-Ups Films podem ser entendidos como uma expressão dessa linguagem criativa.

CADERNO DE ANOTAÇÕES 18: A PERSPECTIVA *UNDERGROUND*

Essa linguagem criativa, realista, ‘não-natural’, enfim, vem do cinema *underground*, no qual os filmes de Burroughs e Balch estavam inseridos.

O cinema *underground* emerge de ideologias que contrastam com as convenções sociais e se configuram como espaços de protesto, posicionando-se ao lado do modernismo na arte. Esses filmes são produzidos com baixos orçamentos, sendo que o dinheiro vem do próprio bolso dos realizadores ou de programas estatais ou nacionais de financiamento audiovisual. Por fim, ressalta-se ainda seu caráter de auto-expressão em contraposição a ideia de mercadoria a ser vendida e consumida. Nesse sentido, tanto os filmes de vanguarda atuam mais no plano pessoal do que coletivo.

Um dos primeiros movimentos vanguardistas *underground* no cinema foi o chamado Impressionismo Francês, muito forte durante toda a década de 1920. Entre suas principais contribuições estava no aspecto fotográfico do cinema, com montagem acelerada, superexposições e ângulos diferenciados e jogos com o foco da câmera em cima de personagens para lançar o olhar para o interior deles. Sempre foi uma relação com o indivíduo. A intenção, de acordo com Bridger, já era política a partir do momento em que o cinema foi tomado como instrumento de experiência e mudança de cada pessoa. Porém, não de uma forma tão intensa como viriam a ser com as ações promovidas pelo Dadaísmo e Surrealismo.

Desde que se configurou como movimento, em Zurique em meados de 1910, o Dadaísmo atacou veemente o que entendia por convenções sociais burguesas. Para isso, se usou da provocação e da irracionalidade que, um pouco mais tarde, geraram a base do Surrealismo. De acordo com Bridget, a abordagem dos dadaístas e dos surrealistas para a literatura e também para o cinema se concentrava em perverter os conceitos lógicos e coerentes da narrativa, tal como pode se ver em *Le Retour A La Raison*, realizado por Man Ray em 1923, que explora a visualidade, e também em *Um Chien Andalou*, de Luis Bunuel e Salvador Dali, em que são rompidas as regras espaciais e temporais da narrativa.

Rather than completely destroying narrative, the avant-garde has had a variety of different approaches, from Godard's gestures of "counter cinema" through the feminist perspectives of Constance Penley to the various forms of Dada hostility. It is into this reconsideration of narrative that the recent "structural-materialist" films of the '50s and '60s fit. They operate in an arena of the "independent" and harbor a concern with the connection of an avant-garde cinema with similar gestures in other

areas of the arts. In the case of William Burroughs, the cut-up technique is an extension of a literary concept (BRIDGET, 2003)²⁵

David E. James, em *Allegories of Cinema: American Film in the Sixties*, conta que dois filmes em especial chamaram muita atenção no final dos anos 50: *Shadows*, de John Cassavetes, e *Pull My Daisy*, de Robert Frank e Alfred Leslie. Estes filmes traziam alguma coisa diferente do cinema que era produzido no sistema dos estúdios.

Tal como cita James, *Shadows* trazia improvisação e espontaneidade, características que a maioria dos filmes da época não traziam, devido ao seu alto grau de padronização e profissionalismo. E *Pull My Daisy* trazia algo de moderno e honesto ao ser mais inventivo e imaginativo do que pomposo e megalomaniaco.

Para além das reconstruções históricas e dos gêneros consagrados dos anos cinquenta, esses dois filmes tratavam de outras pessoas que faziam parte de New York naquela época. Eram os diferentes, os estranhos, os intelectuais existencialistas, os artistas contraculturais, eram músicos de jazz, escritores, pintores e, claro, os beatniks que, aliás, surgem em *Pull My Daisy*.

Only two years had passed since the publication of the book that gave that generation its self-image, and like *On the Road*, whose all but verbatim transcription of the exploits of beatniks prefigured a decade of nonfiction novels, both films approach the status as well as the style of the cinema vérité documentary, positing the primacy of everyday life in the work of art, even as they invoke beat priority of the aestheticization of the quotidian (JAMES, 1989, p. 85)²⁶.

Esses dois filmes, ao contrário da versão da MGM para o livro *Os Subterrâneos*, de Jack Kerouac, de *A Bucket of Blood* (1959) e *Beat Girl* (1960), esses dois filmes não foram realizados por estúdios que pensavam em lucrar também em cima da subcultura, mas por

²⁵ Mais do que destruir completamente as narrativas, a vanguarda trouxe uma variedade de diferentes visões de mundo, desde os acenos de Godard com um "contra cinema", passando pela perspectiva feminista de Constance Penley, até as várias formas de hostilidade Dada. É dentro dessa reconsideração da narrativa que os recentes filmes "estruturais-materialistas" das décadas de 50 e 60 se encaixam. Eles operam numa arena de "independência" e trazem em si a preocupação com uma conexão entre o cinema de vanguarda e manifestações similares em outras áreas artísticas. No caso de William Burroughs, a técnica do cut-up é uma extensão de um conceito literário (BRIDGET, 2003, tradução nossa).

²⁶ Apenas dois anos tinham se passado desde a publicação do livro que deu àquela geração a sua auto-imagem, e como *On The Road* (Na Estrada), em que uma transcrição quase literal das proezas dos beatniks prefigurou uma década de romances de não-ficção, ambos os filmes abordam tanto o status quanto o estilo do documentário "cinéma vérité", postulando a primazia da vida cotidiana na obra de arte, ao mesmo tempo em que invocam a prioridade *beat* da esteticização do cotidiano (JAMES, 1989, p. 85, tradução nossa).

peessoas que vinham deste cenário *underground* e que foram capitaneados por aqueles que, de alguma forma, também estavam descontentes com a indústria do cinema e com o comportamento geral da sociedade estadunidense. “They came not from Hollywood but from the milieus they depicted, and they were produced by people who were themselves as disaffected as the beats with both the film industry and American society as a whole” (JAMES, 1989, p. 86)²⁷.

Por mais que em termos de forma *Shadows* seja muito mais radical que *Pull My Daisy*, que acaba por reafirmar o poder das convenções mesmo tratando de personagens marginais, o fato é que ambos os filmes evidenciam a existência de uma vontade por uma ruptura:

Deriving from strong currents of extra-studio attempts to develop a film culture more responsive to the pressing issues of American life, both films made it clear that crisis in cinema could not be solved without substantial reorganization of the conditions of industrial production (JAMES, 1989, p. 86)²⁸.

A partir daí os independentes ganharam força. Uma significativa iniciativa nesse sentido, ainda em 1960, foi a associação, sob o nome The Group, de 23 realizadores, entre eles, produtores, atores, diretores e pequenos empresários. Suas ações seriam norteadas por um manifesto, intitulado *The First Statement of the New American Cinema Group*. Neste manifesto, antes de definirem seu método de ação, definem o que entendem por cinema oficial, feito que é parafraseado por P. Adams Sitney, historiador do cinema estadunidense de vanguarda no livro de David E. James:

The official cinema all over the world is running out of breath. It is morally corrupt, aesthetically obsolete, thematically superficial, temperamentally boring. Even the seemingly worthwhile films, those that lay claim to high moral and aesthetic standards and have been accepted as such by critics and the public alike, reveal the decay of the Product Film. The very slickness of their execution has become a perversion covering the falsity of their themes, their lack of sensitivity, their lack of style (SITNEY, 1970, p. 80 *apud in* JAMES, 1980, p. 86-87)²⁹.

²⁷ Eles não vieram de Hollywood, mas sim dos ambientes que eles retratavam, e eles foram produzidos por pessoas que, assim como os beats, não eram afetadas nem pela indústria cinematográfica americana como pela sociedade como um todo (JAMES, 1989, p. 86, tradução nossa).

²⁸ Advindos de uma forte corrente de tentativas de desenvolver uma cultura fílmica fora dos estúdios, e que fosse ao mesmo tempo uma resposta às questões mais prementes da vida americana, ambos os filmes tornaram claro que a crise no cinema não poderia ser resolvida sem uma substancial reorganização das condições de produção da indústria cinematográfica (JAMES, 1989, p. 86, tradução nossa).

²⁹ O cinema oficial mundial está ficando sem fôlego. Ele é moralmente corrupto, esteticamente obsoleto, tematicamente superficial, temperamentalmente chato. Mesmo os filmes aparentemente de valor, aqueles que

O The Group afirmava-se como uma manifestação substancial de realizadores independentes antes espalhados pelo país. Unidos, eles teriam força para apresentar e estabelecer um Cinema Novo. Para isso, invocaram-se os realizadores, inclusive os europeus, para desafiar o sistema de produção e distribuição de Hollywood. A ideia era produzir filmes que negassem os critérios estéticos que haviam se ligado a filmes de sucesso, era ir contra censura, ir contra os métodos existentes de financiamento e, usando *Shadows* e *Pull My Daisy* como evidência, queriam desconstruir o senso comum de que bons filmes não poderiam ser feitos com menos de 25 mil dólares.

O manifesto ia além e falava sobre a formação de um centro cooperativo de distribuição, de um fundo para o auxílio à finalização de filmes e também da realização de um festival para o Novo Cinema do Mundo. Por fim, deixavam claro que diferentemente de outras organizações como a United Artists, seu objetivo não era a obtenção exclusiva de lucro, mas sim estimular a produção de filmes.

Despite this conclusion, they asserted the project's commercial viability; their claim that "paradoxically, low budget films give a higher profit margin than big-budget films" suggest that, qualitative considerations aside, the group did not envisage using the medium substantially differently from the way Hollywood did. To be sure, their films were to be better than those produced in Hollywood, more serious, honest, mature, or responsible – or any other of those qualities that the underground so joyfully rejected – but they were to be made according to the industrial model of professional production and public consumption (JAMES, 1989, p. 87)³⁰.

De qualquer forma, essas ideias não conseguiram, por si só, garantir o projeto e, tão logo surgiu, o The Group teve fim. Entretanto, se enquanto grupo esses realizadores não conseguiram resistir, individualmente continuaram a produzir obras significativas que

clamam por padrões morais e estéticos mais elevados, e têm sido aceitos como tais tanto pelo público quanto pelos críticos, revelam a decadência do Filme Produto. O próprio cuidado na sua execução tornou-se uma espécie de perversão que tenta encobrir a falsidade dos temas, a sua falta de sensibilidade, a sua falta de estilo (SITNEY, 1970, p. 80 apud in JAMES, 1980, p. 86-87, tradução nossa).

³⁰ Apesar dessa conclusão, eles asseguraram a viabilidade comercial do projeto; sua afirmação de que "paradoxalmente, os filmes com baixo orçamento têm uma maior margem de lucro do que os filmes com altos orçamentos" sugere que, deixando de lado considerações qualitativas, o grupo não considerava usar o meio de modo substancialmente diferente daquele usado por Hollywood. Sem dúvida, seus filmes deveriam ser melhores do que os filmes produzidos por Hollywood, sendo desta forma, mais sérios, honestos, maduros ou responsáveis - ou qualquer de tantas outras qualidades que a cultura underground tão alegremente rejeitava - porém, eles eram feitos de acordo com o modelo industrial de produção profissional e de consumo público (JAMES, 1989, p. 87, tradução nossa).

militavam por um cinema para além das regras de mercado. A estes filmes alternativos que foram produzidos desde o final dos anos 50 até o início dos anos 70, David E. James deu o nome de *underground cinema*. Ele mesmo tentou trabalhar em uma definição mais ampla, mas reconhece a complexidade.

Though some categorizations are possible – the use of 8 or 16 mm rather than 35 mm, for example – and though subgeneric formal clusters can be isolated, still the term *underground* invokes not a set of formal qualities, as do the earlier *experimental* and the later *structural*, so much as a method of production (JAMES, 1989, p. 94)³¹.

Uma definição do filme *underground* muito fechada não faria sequer sentido. Para David E. James, os filmes *underground* representam uma explosão de estilos cinematográficos, de formas e direções; não constituindo um gênero cinematográfico propriamente dito, mas se forem entendidos como fazendo parte de um gênero, deve-se compreender que este é um gênero fragmentado, rico em possibilidades, as quais o cineasta *underground* vai explorar intensamente. O resultado, por sua vez, será, ‘naturalmente’, muito diferente do alcançado por qualquer outro cineasta *underground*.

Para o produtor, diretor e escritor Sheldon Renan, o filme *underground* é um ‘certo tipo’ de filme, concebido por um indivíduo como sua declaração mais pessoal. Geralmente é feito com um orçamento muito pequeno e sua exibição se dá fora dos circuitos comerciais. E entre suas principais características está o caráter de ruptura em termos de forma, técnica ou conteúdo, ou os três ao mesmo tempo (RENAN, 1967, p. 17 *apud in* JAMES, 1989, p. 95).

Ao estudar o cinema estadunidense produzido nos anos 60, James abordou a relação do movimento *beatnik* com o cinema que ele denomina de *underground*. Para ele, os motivos *beatniks* compreendiam, entre outras coisas, a performance espontânea da poesia, o jazz moderno, o budismo, as drogas e as experiências homossexuais em meio à proeminente boemia da baixa East Side de Nova York. “And for a commercial film it is an unusually thorough and coherent instance of subcultural representation” (JAMES, 1989, p. 91-92)³². Aos poucos, a produção de filmes que, de alguma forma envolviam os beats, começaram a

³¹ Apesar de que algumas categorizações são possíveis - o uso de 8 ou 16 milímetros, em vez de 35 milímetros, por exemplo - e, apesar de que grupos formais subgenéricos possam ser isolados, o termo *underground* ainda invoca não um conjunto de qualidades formais, como os mais antigos *experimentais* e os posteriores *estruturais*, mas antes um método de produção (JAMES, 1989, p. 94, tradução nossa).

³² E, para um filme comercial, ele é um exemplo extraordinariamente completo e coerente de representação subcultural (JAMES, 1989, p. 91-92, tradução nossa).

esboçar e articular uma ética e uma estética fílmica, que, com base nas premissas do movimento, não tinham por objetivo renovar as convenções da narrativa, mas romper com elas e criar formas alternativas.

A inspiração para os propósitos *beat* na literatura e no cinema vem do mesmo lugar, um estilo de jazz que carrega em si uma forma de protesto social: o *bebop*. O termo é utilizado para denominar o momento mais radical do *jazz* enquanto música popular. Era rápido, frenético, complexo, com centenas de notas, sendo que muitas delas devoraram escalas às quais nem mesmo pertenciam, surgindo daí sons dissonantes, síncopas, polirritmias e mais uma dúzia de rupturas. Muitos jazzistas dizem que os fraseados soavam como os martelos dos operários de ferrovias ao baterem nos trilhos. Daí a onomatopeia.

James afirma que os músicos negros dessa época estavam descontentes não apenas com os seus papéis secundários nas *big-bands* comandadas majoritariamente por brancos – o que implicava numa distribuição não muito justa dos ganhos –, como também queriam romper com os clichês do *swing* orquestrado e dançante que vinha dos anos 30. Então eles começaram a improvisar e a quebrar as regras. Eles bagunçaram tudo em prol da liberdade. Acabaram inovando em termos de ritmo e harmonia, fizeram dos anos 50 um dos períodos mais interessantes e criativos da história do *jazz*, e configuraram um espaço de resistência social. Os jazzistas do bop “created a language, a dress, a music, and a high which were closed unto themselves and allowed them to one-up the rest of the world. The bebop era was the first time that the black ego was expressed in America with self-assurance” (SPELLMAN, 1970, p. 193 *apud in* JAMES, 1989, p. 97)³³.

Essa radicalidade vinda do jazz *bebop* como forma de valorização da identidade do indivíduo, forneceu um modelo para os beats. “Valorized over and against the completed artifact, the improvisational energy and quasi-physical intensity of the process of composition broke the hold of bourgeois, European-oriented, academic literary standards in espousal of populist and third-world spiritual traditions” (JAMES, 1989, p. 97)³⁴.

³³ Criaram uma linguagem, uma vestimenta, uma música, e um “barato” que se fechavam em si mesmos e permitia-lhes estar no topo no resto do mundo. Ao era do bebop foi a primeira vez em que o ego negro se expressou com auto-estima e segurança na América (SPELLMAN, 1970, p. 193 *apud* JAMES, 1989, p. 97, tradução nossa).

³⁴ Valorizados acima e contra os artefatos completos, a energia da improvisação e a quase física intensidade do processo de composição quebrou o controle burguês, eurocêntrico, bem como os padrões da literatura acadêmica, ao abraçar as tradições espirituais populistas e terceiro-mundistas (JAMES, 1989, p. 97, tradução nossa).

De acordo com James, a criação artística se tornou um tanto intensamente psíquica e de puro êxtase, ou seja, pura experiência, que ao mesmo tempo servia de modelo de renovação social e também um veículo de contestação social. Tal possibilidade foi explorada diversificadamente entre os *beatniks*.

Jack Kerouac elevou à escrita ao plano da meditação budista. Ao reorganizar a própria consciência, o indivíduo tinha acesso a um texto mais honesto e mais próximo de si, o qual deveria estar para além dos preconceitos e não deveria ser submetido a processos de racionalização ou mesmo de correção. Isso porque assim eram os solos do jazz *bebop*; os músicos repensavam as estruturas harmônicas e rítmicas construindo frases de improviso, ou seja, frases que, após virem à tona nas apresentações, não podiam mais ser corrigidas. A honestidade e a personalidade estavam na imperfeição.

Time being of the essence in the purity of speech, sketching language is undisturbed flow from the mind of personal secret idea-words, *blowing* (as per jazz musician) on subject of image. ... Begin not from preconceived idea of what to say about image but from jewel center of interest in subject of image at *moment* of writing, and write outwards swimming in sea of language to peripheral release and exhaustion – Do not afterthink except for poetic or P. S. reasons. Never afterthink to “improve” or defray impression, as, the best writing is always the most painful personal wrung-out tossed from cradle warm protective mind – tap from yourself the song of yourself, *blow!– now! – your way is your only way* (KEROUAC, 1958: 72-73 in JAMES, 1989, p. 97)³⁵.

Foi Kerouac, então, que redescobriu para o movimento *beat* a escrita como experiência. Ginsberg, por sua vez, buscou no fraseado de Walt Whitman essa intensidade. Whitman foi inovador nas formas do poema ao levar ao limite o chamado verso livre ou irregular, ou seja, aquele que não está preso à métrica. Enquanto o autor de *Folhas de Relva* fez uma ode à vida, Ginsberg lançou-se em sua própria história e transformou em linhas o que havia de obscuro em seus pensamentos, daí o tom altamente intenso e confessional de *Uivo*, seu trabalho mais famoso.

³⁵ Chegou o tempo da essência na pureza, esboçar a linguagem é um fluir imperturbável que vem da das mais secretas ideias-palavras através da mente de cada um, soprando (como para os músicos de jazz) as imagens. Não comece por ideias pré-concebidas do que dizer sobre a imagem, mas através da forma de uma jóia cujo centro é a imagem no *momento* da escrita, e escreva como se nadasse no oceano da linguagem e até a libertação periférica e a exaustão - Não faça uma pós-reflexão exceto por razões poéticas ou para um Post Scriptum. Nunca faça uma pós-reflexão para "melhorar" ou causar outra impressão, pois a melhor escrita é sempre a mais pictórica e pessoal, é aquela que rompe com o berço quente e protetor da mente - tire de si mesmo a canção de si mesmo, *exploda! agora! seu jeito é o seu único caminho* (KEROUAC, 1958:72-73 in JAMES, 1989,p. 97, tradução nossa).

Burroughs, por fim, experimentou profundamente o *cut-up*, misturando suas visões decorrentes de viagens lisérgicas com textos arbitrários, o que, na opinião de James, “are likewise primarily strategies for reorganizing consciousness, only secondarily translating into formal qualities of the artifact” (JAMES, 1989, p. 98)³⁶. Ou seja, os *cut-ups films*, enquanto discurso fílmico, seriam fruto desse processo de reorganização da consciência, o que gera, por consequência, uma mudança na percepção visual.

É nesse sentido que James estabelece uma relação entre os filmes *underground* e os textos da *beat generation*, visto que ambos tentam recriar em suas narrativas o aspecto estético e social do jazz bebop.

As such, it was distinct from the documentation of jazz performance; though jazz sound tracks and the depiction of jazz musicians were, from *Shadows* through Michael Snow's *New York Ear and Eye Contral*(1964), common methods of collecting the resonances of beat culture and signifying the underground, even after that function had been taken over by rock music, jazz could still be invoked to signal “high” culture. But such intradiegetic use of the jazz musician and of Black culture generally was merely preliminary to the generation of filmic equivalents for jazz, propaedeutic to innovations by which film could become the occasion for the collective improvisation of a minority culture and the vehicle for individual expressiveness within that subculture's social and aesthetic requirements (JAMES, 1989, p. 98)³⁷.

O filme, nesse contexto, ganha potência por ser, como dizia Eisenstein, o espaço onde todas as artes se encontram, ou seja, é um território onde as experiências individuais podem se confrontar e se desenvolver. Por outro lado, ao se estabelecer como produção cultural hegemônica, o cinema se confronta com as questões comerciais, permanecendo em uma esfera ambígua. James faz uma interessante análise dessa dicotomia.

On the one hand, the repression of a materialist analysis of society and culture drained the potential for critical resistance in beat aestheticism, leaving it vulnerable to eventual assimilation and commodification by the culture industries. On the other

³⁶ São, primeiramente, do mesmo modo, estratégias para reorganizar a consciência, que só secundariamente se traduzem em qualidades formais do artefato (JAMES, 1989, p. 98, tradução nossa).

³⁷ Portanto, era diferente da documentação de performances de jazz; embora as trilhas sonoras do jazz e os músicos de jazz fossem, desde *Shadows* até Michael Snow e seu *New York Ear and Eye Contral* (1964), métodos comuns de colecionar as ressonâncias da cultura beat e dar significado ao submundo, mesmo depois que o rock tomou o seu lugar, o jazz continuou sendo invocado como sinal de “alta” cultura. Mas tal uso intradieético dos músicos de jazz e da cultura negra foi no geral, uma preliminar da geração de equivalentes fílmicos para o jazz, propedêutico a inovações pelas quais o filme poderia se tornar uma ocasião para uma improvisação coletiva de uma cultura minoritária e o veículo para expressões individuais dentro das exigências sociais e estéticas daquela subcultura (JAMES, 1989, p. 98, tradução nossa).

hand, disengagement from the symbolic forms of capitalism and the subordination of the manufacture of commodities to an autotelic art practice sustained the possibility of alternative culture and alternative social forms, a second dimension in both life and art (JAMES, 1989, p. 98)³⁸.

Ao invés de oferecer uma resposta à questão, James afirma ser mais interessante reconhecer como essas duas perspectivas se confrontam no interior dos filmes *underground*, que acabam por evidenciar as contradições de toda a cultura que está à mercê dos processos sistêmicos de alienação.

Após essas considerações, pode-se dizer que o objetivo maior dos filmes *underground* é fazer do cinema um amplo espaço de atividade contra-cultural. Ou seja, a ideia é excluir o processo industrial das três fases do processo cinematográfico: a produção, a execução e a exibição, a fim de propor uma revisão do conceito de *home-video*.

As the construction of events before the camera, the activities of shooting and editing film, and finally its projection were instituted as occasions for individual and group creativity in subcultural rituals, the inherited conditions of film and the cinema were challenged; and in the search for the codes of an authentically beat film language and for a progressive practice of cinema, the material nature of the medium itself was pushed to new limits (JAMES, 1989, p. 99)³⁹

O filme *underground* estadunidense se estabelece, então, no diálogo intertextual com Hollywood; é uma forma de protesto das subculturas e um espaço de experiência pessoal.

³⁸ De um lado, a repressão de uma análise materialista da sociedade e da cultura drenou o potencial para uma resistência crítica na estética beat, deixando-a vulnerável a eventuais assimilações e commodificações advindas da indústria cultural. Por outro lado, a falta de engajamento trazida pelas formas simbólicas do capitalismo e a subordinação da manufatura de comodidades a uma prática autotélica de arte manteve a possibilidade de uma forma alternativa de cultura e de formas sociais, dando a essas formas alternativas (de arte e de vida) uma segunda dimensão tanto na arte quanto na vida (JAMES, 1989, p. 98, tradução nossa).

³⁹ Como a construção de eventos na frente da câmera, as atividades de filmar, editar e, finalmente, projetá-lo, eram instituídas como ocasiões o desenvolvimento da criatividade individual e grupal em rituais subculturais, as condições do filme e do cinema, herdadas, foram questionadas; e na busca por códigos autênticos de uma linguagem beat nos filmes e por uma progressiva prática de cinema, a natureza material do meio foi empurrado para novos limites (JAMES, 1989, p. 99, tradução nossa).

CADERNO DE ANOTAÇÕES 19: A MONTAGEM E OS RACCORDS

Na segunda-feira de manhã, após uma noite de preocupação e ansiedade, seguimos para Tijucas para concretizar o negócio. Eu e Alice não falamos muito durante o trajeto, pois ambos pensávamos na mesma coisa, se não havia sido um erro. Também compartilhávamos o pensamento de que a jornada estava completa e agora ela parecia ter ganhado uma nova dimensão. Não era uma simples transação comercial, dinheiro pelo produto. Era muito dinheiro (parte do banco, inclusive) por um produto que não necessariamente precisávamos. Era uma loucura para saciar o ego, claro, mas também era uma porta para um novo mundo de experiências, afinal de contas, porque não encarar? Acho que essa era a graça e também a fonte de toda o nervosismo.

Enquanto o carro era posto sobre um guincho plataforma, eu ainda não havia pensado para onde levá-lo. Peguei o telefone e liguei para vários amigos em Curitiba. Eu deixaria o carro lá até arrumar os documentos, que estavam todos bagunçados, e também para conseguir uma boa revisão. Seria muito mais fácil conseguir eventuais peças na capital do que em Guarapuava. Depois seria só cair na estrada. Consegui uma vaga de garagem num pequeno sítio em São José dos Pinhais.

Alice, que conversava com a esposa do vendedor, veio me falar. Parece que ele acabou aceitando a proposta por causa de grana. Ele estava enfrentando um pesado tratamento médico contra um câncer e uma cirrose hepática, e após vender alguns terrenos e outros carros, havia chegado a hora de se desfazer da Aero Willys. História tensa. Pegou a gente meio de surpresa e também fez com que lidássemos com a negociação de maneira diferente. Fiz questão de ir pra perto do senhor, que pedia ao guincheiro cuidado ao prender o carro. Fui lhe falar, puxar conversa, passar alguma segurança, sei lá o que dizer nessas horas inesperadamente sentimentais, o fato é que, involuntariamente, deixei-o com os olhos marejados. Mas, no fim das contas, ele meio que estava feliz também, porque sabia que eu não iria rebaixar o carro, insulfilmá-lo, colocar rodonas e um som potente. Tínhamos esse acordo de ‘originalidade’.

Depois da negociação, correria de banco e almoço, caímos na estrada rumo a São José dos Pinhais. Na estrada, tentei novamente concentrar meus pensamentos na dissertação.

A base da experiência proposta por Burroughs e Balch com os Cut-Up Films está na montagem. O choque causado pelos filmes foi gerado pela maneira como foram montados.

Por isso, além dessa perspectiva ideológica, temos de investigar também o plano técnico, ou seja, temos de pensar como esse efeito de estranhamento é construído.

Para isso, volto a falar da construção da narrativa clássica, porém, dessa vez, através da história da montagem.

Pois bem, cheguei ao entendimento de que o cinema tipicamente *hollywoodiano*, de discurso naturalista, ou seja, aquele que possui uma forma ‘invisível’, foi utilizado como instrumento disciplinar e de controle durante boa parte de sua existência nos Estados Unidos. Nesse sentido, precisava entender agora como esse discurso naturalista se constrói no interior dos filmes. Assim, me parece fundamental percorrermos uma breve história do cinema para podermos entender a ‘criação do corte’ e suas implicações.

O cinema começou sem cortes, isso lá por volta de 1895. Bastava uma cena entre o ligar e o desligar de um equipamento de captura ou reprodução de imagens em movimento. Vide os experimentos de Eadweard Muybridge (1830-1904) com a colagem fotográfica (1894), os efeitos do Kinetoscope (1895) de Thomas Edison (1847-1931), as projeções de baixa qualidade do Bioscope (1895) dos irmãos Skladanowski, e mesmo os primeiros filmes do cinematógrafo dos irmãos Lumière. O cinema se resumia a isso: ao impacto no público da reprodução de uma cena cotidiana no mundo virtual da projeção de imagens em movimento.

O futuro do cinema era uma incógnita. Após essa surpresa inicial, o que os retratos em movimento poderiam acrescentar à vida? Por que pagariam para assistir a uma reprodução daquilo que viviam? Os próprios irmãos Lumière chegaram a afirmar que o cinematógrafo e as tecnologias correlatas não chegariam a ver a luz das décadas seguintes.

George Meliès (1861-1938), famoso ilusionista francês, foi fundamental nesse cenário. Impressionado com essa então recente tecnologia de gravação e projeção, passou a desenvolver seus truques de magia por meio de uma série de técnicas inovadoras de montagem, como explica Ruy Gardnier:

George Meliès, que fora prestidigitador, usa o corte e a dupla exposição para criar seus efeitos mágicos, por vezes de forma bastante virtuosa. Pessoas apareciam do nada, sumiam, cresciam assustadoramente aos nossos olhos, sempre em plano fixo. Os filmes eram extenuadamente montados, mas ainda assim davam a impressão de um único plano (GARDNIER, 2006, p. 25).

Não muito distante da produção de Meliès, um empregado de Thomas Edison, chamado Edwin S. Porter (1870-1941), decidiu fazer os seus próprios filmes e experimentar com a nova tecnologia antes que ela se tornasse velha. E acabou por descobrir que ao emendar tomadas criava uma história e que ao intercalar imagens criava um impacto

emocional no público. Em *The Life of an American Fireman* (1903), esse exercício se dá quando imagens de um incêndio são postas ao lado da cena dos bombeiros saindo em resgate. Ou seja, a narrativa nos estimula a torcer para que a situação termine bem.

Porém, foi D. W. Griffith (1875-1948) o primeiro grande diretor/montador moderno, por entender a importância psicológica da montagem. Dez anos depois de Porter, Griffith reinventou as técnicas narrativas de seu antecessor e acabou por determinar toda a gramática básica do cinema norte-americano.

Os melodramas de Griffith foram os primeiros a fazer com que o público mergulhasse no mundo emocional das personagens. E um dos recursos mais utilizados por Griffith para isso era o *close-up*, um enquadramento bastante focado no rosto dos atores. A técnica gerava uma espécie de identificação do público com as personagens, estabelecia uma relação de proximidade e de cumplicidade.

Caberá a pioneiros americanos como Edwin Porter e D. W. Griffith estabelecer as bases para a continuidade de ação de uma trama, assim como alcançar efeitos dramáticos usando a decupagem, tanto com a montagem paralela como com o uso emotivo do *close*. É a partir da criação de múltiplos pontos de vista, ângulos e distâncias da câmera em relação àquilo que ela filma – tudo isso agregado e transformado em algo coerente e natural na montagem – que o cinema começa a ser visto como arte autônoma, e não como um irmão mais pobre do teatro (GARDNIER, 2006, p. 25).

Uma das obras mais importantes de Griffith é *O Nascimento de uma Nação*, de 1915. Ali estão dez anos de avanços técnicos em termos de montagem. Havia, além dos *close ups*, *flashbacks*, ação paralela e outras técnicas que mantinham a atenção dos espectadores no enquadramento ou em parte dele.

Nesse sentido, Griffith foi responsável por estabelecer os fundamentos da montagem clássica que se baseava no conceito de corte invisível, ou seja, a ação devia ser sempre contínua, fluida, e para isso o corte entre um *frame* e outro não deveria ser perceptível. A questão da invisibilidade do corte é fundamental, pois permite que o público ‘esqueça’ que estava vendo um filme. A montagem está à serviço da história. Essa montagem invisível, naturalista, que age supostamente apenas em função da história, se estrutura, em um plano macro, nos três atos do drama aristotélico. É aí onde se articula o espaço-tempo cinematográfico do qual vai tratar Noel Burch.

Noel Burch, em *Praxis do Cinema*, trata da articulação do espaço-tempo no cinema, a partir da ideia de planificação. Planificar, em seu sentido mais usual na linguagem de produção audiovisual, é o processo de decupagem da narrativa em planos e sequências antes

da filmagem, ou seja, é um conjunto de indicações técnicas postas no papel pelo realizador, posteriormente complementadas pela sua própria equipe.

O interessante é que, como aponta Burch, o argumento final que se consegue, pronto para filmagem, é chamado pelos cineastas norte-americanos, genericamente, de *shooting script*, enquanto que os franceses falam em *escrever* ou *estabelecer* o argumento. Ou seja, a escrita, nesse sentido, é parte fundamental do filme, é a sua primeira versão, ou melhor, sua versão em palavras. Logo, planificar também é escrever. “Aqui, já não se trata de tal ou tal estágio da escrita prévia de um filme, de tal ou tal operação técnica: trata-se exatamente da factura mais íntima da obra *acabada*” (BURCH, 1973, p. 11).

Do ponto de vista formal, um filme é uma sucessão de *fatias de tempo* e de *fatias de espaço*. A planificação é portanto a resultante, a convergência de uma planificação no espaço (ou antes uma série de planificação no espaço) realizada no momento da filmagem, e de uma planificação no tempo, prevista em parte na filmagem e culminada na montagem. É através desta noção dialéctica que se pode definir (e, a partir daqui, analisar) a verdadeira feitura de um filme, o seu devir essencial (BURCH, 1973, p. 12).

Na planificação de tempo, a montagem tem importância fundamental. É nesse estágio da produção que os planos e as sequências filmadas constroem os sentidos de tempo quando colocadas em relação entre si. Por isso, Burch investiga cinco tipos essenciais de mudanças de um plano A para um plano B, corte que o autor denomina *raccord*.

O primeiro tipo de relação de tempo entre um plano e outro é do modo contínuo, tal o que ocorre no plano-contraplano, ou seja, na filmagem de uma conversa onde os cortes levam a câmara da pessoa que está falando para a que está ouvindo e vice-versa.

O segundo tipo é caracterizado como *ellipse*, quando um corte elimina parte da ação que não é necessária, ou seja, que já está implícita no contexto da cena. Por exemplo, em uma imagem surge o personagem entrando em um elevador no térreo de um prédio. Então há um corte e surge uma segunda imagem da porta do elevador se abrindo no quinto andar e o personagem saindo. Não é preciso que exista uma imagem intermediária, dentro do elevador com a duração de todo o trajeto entre o primeiro e o quinto andar. Na relação do plano A e do plano B, essa pequena jornada já está implícita.

A presença e a amplitude de uma *ellipse* têm forçosamente de se assinalar pela ruptura, mais ou menos evidente, de uma continuidade virtual, seja visual ou sonora (O que não exclui, muito pelo contrário, a associação de uma continuidade tempo-som – verbal ou outro – com uma descontinuidade de tempo-imagem... cf. *A bout de souffle*, *Zazie dans le métro* (BURCH, 1973, p. 14).

É interessante observar, no exemplo do elevador, que a descontinuidade temporal é possível por meio de uma continuidade espacial virtual, que permite o espectador completar a ação mentalmente de forma *natural*. Da mesma forma, a continuidade temporal demanda uma continuidade visual ou sonora que seja ininterrupta. Tal como exemplifica Burch, se somos transportados, por um corte, de um local A para um local B, que sejam completamente distantes um do outro, sem uma ligação entre eles, essa conexão temporal se perde, ou melhor, tratar-se-á de uma elipse indefinida.

O terceiro tipo de relação temporal entre planos trabalhada por Burch é justamente essa elipse indefinida, para a qual o/a espectador/a demandará, para que ela seja identificada, *medida*, o auxílio de um título ou legenda. Por exemplo, o tempo que o personagem supostamente demorou para subir os cinco andares de elevador, o qual foi suprimido pela elipse, forma uma espécie de unidade, ou seja, é um tempo mensurável, possível de ser *medido* com alguma exatidão. Entretanto, se no filme surge uma legenda do tipo: “algum tempo depois” ou mesmo “alguns anos depois”, esse tempo pode ser imaginado, porém, não calculado precisamente ou com algum grau de certeza.

O quarto tipo de *raccord* trata do recuo de tempo que, tal como a elipse, é utilizado em pequena escala e, principalmente, para dar a sensação de continuidade. Nesse sentido, o recuo de tempo é sempre mínimo para que seja imperceptível, tal como o cineasta russo Sergei Eisenstein aplicou na famosa cena da ponte em *Outubro*. Os frames intercalados sempre voltavam alguns segundos no tempo para intensificar a tensão e valorizar determinados acontecimentos ou personagem.

O último *raccord* também trata de recuo de tempo, porém, atrelado aos *flash-backs*, ou seja, implica num espaço de tempo não perfeitamente mensurável: por isso chama-se recuo de tempo indefinido.

Além disso, Burch fala de três relações de espaço entre um plano A e B, análogas às temporais. A primeira delas é uma relação de continuidade espacial, com ou sem continuidade temporal. Por exemplo, num primeiro plano um personagem abre uma porta e passa de um local para o outro; no segundo plano vemos, mesmo que parcialmente, parte do plano anterior. A relação é direta e contínua. Da mesma forma que se houver uma mudança de câmera em seu eixo na filmagem de uma ação em um único espaço.

Em qualquer circunstância em que não houver essa continuidade, obviamente, haverá um caso de descontinuidade que, por sua vez, se articula de duas maneiras.

Por um lado, o plano B, ao mesmo tempo que mostra um espaço sob todos os aspectos distintos do que é mostrado no plano A, pode estar *manifestadamente próximo* do fragmento de espaço visto anteriormente (por exemplo, no interior de uma mesma divisão, ou de um outro lugar fechado ou delimitado) (BURCH, 1973, p. 17).

O último caso é quando há uma “descontinuidade total e radical, onde o plano B não está de modo algum situado no espaço em relação ao plano A” (BURCH, 1973, p. 17).

Existem ainda concepções de *raccord* no interior da imagem, e não apenas nas mudanças de plano. Esses *raccords* internos surgem em meados dos anos 20, quando os realizadores buscavam preservar a noção de real que se tinha no teatro. A ideia era preservar a sensação que o teatro oferecia às pessoas de que estavam presenciando ‘cenas da vida’. Daí surgiram os *raccords* de direção, de olhar e de posição.

O *raccord* de olhar pode ser compreendido numa típica cena de diálogo. Se convencionou que o personagem que fala no plano A deve estar levemente à esquerda do plano, olhando para o lado direito, enquanto que o personagem que fala do plano B, deve estar levemente à direita do plano, olhando para o lado esquerdo. Assim, surge a impressão que os personagens falam entre si, estão se olhando como em uma conversa normal.

O *raccord* de direção pode ser exemplificado com uma cena de perseguição de carros. Se em uma imagem um carro sai pela direita do plano, o ideal é que entre pela esquerda, caso contrário, dará a impressão de que o carro está voltando pelo mesmo trajeto.

Por fim, há o *raccord* de posição, no qual se exige que as relações de distância e posição estabelecidas entre os personagens e entre eles e o cenário, sejam mantidas para os próximos planos. Personagem A à direita e B à esquerda, por exemplo. Caso contrário, pode-se confundir o olhar do espectador, que não verá como se deu aquela movimentação.

À medida que foram evoluindo as técnicas de planificação, essas regras afirmaram-se, os métodos que permitem observá-las aperfeiçoaram-se, e o seu objetivo tornava-se cada vez mais claro: tratava-se de tornar *imperceptíveis* as mudanças de plano com continuidade ou proximidade espacial (BURCH, 1973, p. 19).

Assim, temos, pelo menos, quinze tipos de relações espaço-temporais nas mudanças de corte, provenientes das combinações diversas desses *raccords*. E no interior dessas relações as possibilidades se tornam infinitas, se consideramos, por exemplo, outros aspectos de organização técnica da narrativa, como tipos de enquadramento, ângulo de câmera e movimentação. Tais recursos ajudam a definir um *raccord* em particular.

Da mesma forma que Burch lembra da importância do trabalho de Lev Kuleshov. Esse cineasta russo intercalou o plano do ator Mosjoukine com uma expressão tida como neutra com imagens carregadas de significações afetivas: uma criança simbolizando a ternura; uma mulher num caixão, para a tristeza; um prato de sopa, para a fome. Diante das reações e interpretações da plateia, Kuleshov concluiu que os planos contaminavam a percepção dos espectadores fazendo-os acreditar que a expressão do ator havia mudado. O experimento ficou conhecido como efeito Kuleshov⁴⁰.

Ou seja, para Burch, a base do cinema está nas mudanças de plano. É justamente nessas transições que todos os outros aspectos narrativos se complementam e ganham funcionalidade.

Porque se o filme é ainda hoje em grande parte comunicação imperfeita, vê-se bem agora ele pode ser objecto puro, tornando-se função sintáctica, em simbiose com a função plástica, *função poética*. Participam aí, igualmente a título organizador, os movimentos, as entradas e saídas de campo, a composição, etc., mas parece-nos que a mudança de plano será a base das estruturas infinitamente mais complexas dos filmes do futuro (BURCH, 1973, p. 20-21).

⁴⁰ O experimento de Kuleshov pode ser visto no YouTube. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=_gGl3LJ7vHc>. Acesso em 13 set 2012.

CADERNO DE ANOTAÇÕES 20: REFLEXÕES

Rodando devagar por causa do guincho, chegamos ao fim da tarde em São José dos Pinhais. Sabíamos chegar até um trevo que nos encaminhava para uma via marginal que, por sua vez, nos levaria a uma estrada de terra até o sítio. O dinheiro para o guincho nos garantia somente até ali. Depois disso era por nossa conta. Alice assumiu o volante da Aero Willys e eu seguia na frente com o Santana. Ela era péssima em localização.

Seguindo as direções indicadas e indo devagar, rodamos por mais meia hora até chegar a estrada de chão. Dali era questão de dez minutos até o sítio. Pelo celular, Alice falava sobre como era dirigir aquela enorme banheira. “Ele não para na pista, fica indo de um lado para o outro... e os freios... meu... são duros demais... e essas marchas no volante são muito estranhas... legal”.

Tudo ia bem até o primeiro trevo. Sem sinal de celular para confirmar o caminho, seguimos por onde achávamos que era certo, isso até um segundo trevo uns quilômetros pra frente. Ali paramos, pensamos, pensamos, e seguidos pra direita, e depois pra esquerda, seguimos em frente, pra esquerda de novo, direita, direita, em frente... A noite chegou e nós não tínhamos ideia de onde estávamos. O prazer virou angústia, porque sabíamos que o combustível de ambos os carros estava no fim, e no caso da Aero Willys, o marcador nem sequer funcionava. Por isso paramos.

A escuridão era total. A última casa que vimos ficara vários quilômetros pra trás e fazia pelo menos uma hora que não cruzávamos com outro carro. Não havia muito que fazer a não ser dormir nos carros e tentar seguir pela manhã.

Mas tão logo havíamos nos conformado com nossa situação, um barulho de motor chegou aos nossos ouvidos e logo depois a luz invadiu a estrada e chegou até nós. O rapazote de trator ficou meio confuso com a cena. O que fazíamos ali? “Cara, estamos procurando o sítio do Seu Roberto, é aqui perto?”. “A quanto tempo vocês estão aqui parados?”. “Parados acho que faz uma hora, rodando já faz umas três”. “Amigo, vai em frente mil metros e fique atento ao trevo. Um pouquinho antes do trevo tem uma estradinha que desce, não tem placa nem nada, então tem de ficar esperto. É só descer ali, mais mil metros e pronto. É a casa na baixada, não tem como ver da estrada, mas vocês estão pertinho”.

Não havia ninguém na casa. Era uma área de lazer para fins de semana, mas estava com cara de lugar abandonado. Meio assustador, na verdade. A chave do portão estava escondida numa estranha caixa de correspondências. Abrimos o pesado portão e entramos. A

luz do carro ia revelando o lugar aos olhos. Achamos a casa e a garagem. Só a garagem estava aberta. A chave da casa nós não encontramos. Tudo bem, guardamos a Aero Willys e fomos dormir dentro do Santana. Na manhã seguinte, deixei Alice na rodoviária em Curitiba e voltei pra Guarapuava.

Em casa, larguei a mochila num canto para permanecer ali, intocada, por dias. Nem sequer tirei os livros de dentro. Saquei apenas o computador para dar conta das reflexões, afinal de contas, o que eu precisava fazer agora era relacionar as coisas. Eu entendo a sociedade em que Burroughs vive, de que forma ela produz valores e ideologias; e entendo o que Burroughs pensa sobre essa sociedade e sobre a linguagem. O que preciso entender é qual é a relação dos cut-ups filmes com tudo isso.

Os vídeos, entretanto, parecem querer ser experimentados, e não interpretados, tal como Deleuze e Guattari fazem com Franz Kafka. No capítulo I – Conteúdo e Expressão, da obra *Kafka: Por Uma Literatura Menor* (1977), os autores falam do princípio das entradas múltiplas, cujos caminhos que interligam ou mesmo as salas a que conduzem não são bem conhecidos.

Entraremos então por qualquer extremidade, nenhuma vale mais que a outra, nenhuma entrada é privilegiada, mesmo se for quase um beco sem saída, uma estreita passagem, um sifão, etc. Procuraremos apenas com quais outros pontos se conecta aquele pelo qual se entra, por quais cruzamentos e galerias se passa para conectar dois pontos, qual é o mapa do rizom, e como imediatamente ele se modificaria se entrássemos por um outro ponto. O princípio das entradas múltiplas impede somente a introdução do inimigo, o Significante, e as tentativas de interpretar uma obra que na verdade se propõe apenas à experimentação (DELEUZE & GUATTARI, 1977, p. 7).

Bom, o que eu tenho em mãos é um DVD com uma compilação de trabalhos de Burroughs e Balch, intitulado *The Cut-Ups Films*. Entretanto, entre as cinco produções disponíveis, apenas um leva o nome de *The Cut-ups* (ING, 1966, P&B, 19'). Os outros são: *William buys a parrot* (EUA, 1963, Cor, 1'), *Towers open fire* (ING, 1963, P&B, 9'), *Ghost at nº 9 (Paris)* (ING, 1963-1972, P&B/Cor, 43') e *Bill & Tonny* (ING, 1972, Cor, 5'). Todos serão analisados.

Em *William Buys a Parrot* (EUA, 1963, Cor, 1'), vemos Burroughs, em um único plano, chegando próximo a uma porta. Ele está com um jornal embaixo do braço, onde ele pode ter visto um anúncio de venda do papagaio. Ele bate a aldrava e, poucos segundos depois, alguém o recebe.



No momento da conversa, há um corte, e a câmera, que os enquadrava de longe, se aproxima, focando a conversa. O filme é mudo, então não sabemos sobre o que falam, mas, considerando o título do curta, deduzimos que ele está ali para ver a ave. Então, o suposto vendedor abre a porta para que Burroughs entre. A câmera agora o enquadra de trás. Até esse momento, a narrativa é linear, organizada por meio de *raccords* contínuos de espaço, tempo, olhar, posição e direção. Tudo funciona.



Em seguida, vemos Burroughs em um espaço externo, se aproximando da gaiola com o pássaro, observando-a. Há um pequeno estranhamento, pelo fato de imaginarmos que a próxima cena seria dentro de uma casa. Mesmo assim, podemos deduzir que eles foram para uma parte externa atrás da casa.

Há um corte, a imagem concentra-se no animal, assumindo quase que uma posição subjetiva, ou seja, a do olhar de Burroughs. Digo quase por que, em termos de alinhamento, a câmera está baixa demais para corresponder ao olhar alto do personagem. Essa cena é seguida por outra imagem do pássaro, por outro ângulo, porém há um movimento para a direita e vemos Burroughs sentado olhando o pássaro do lado oposto que ele estava na cena anterior.



A câmera continua se movendo para a direita e o olhar de Burroughs a segue até haver espaço na imagem para focar a chegada do anfitrião com uma bebida. Aqui há uma indeterminação no *raccord* de posição, visto que Burroughs muda de posição no espaço cênico, sendo que o estranhamento é apenas reduzido pelo *take* intermediário do pássaro.



Na cena seguinte à da bebida, aparece novamente o pássaro, sendo que Burroughs parece estar posicionado atrás dele, olhando em direção à câmera através da gaiola. Há ruptura do *raccord* no plano temporal, visto que não sabemos se isso acontece antes da chegada do anfitrião com a bebida ou depois. Poderia ser uma elipse indefinida, porém, não há recursos que permitam ao espectador *medir* o tempo que se passou. E também não há recursos que nos permitam definir essa cena como recuo de tempo.

Em relação ao plano anterior, também há quebra do *raccord* de olhar, visto que Burroughs olhava o anfitrião chegar com a bebida e, na outra cena, estava olhando para a gaiola. Da mesma forma, parece ter havido ruptura com o *raccord* de posição, visto que Burroughs parece estar sentado um pouco mais para trás do que estava no quadro anterior.

Por fim, a última cena decorre do enquadramento do pássaro e só a podemos identificar por um leve pulo da imagem, ou seja, é como se o movimento da câmera tivesse sido interrompido por um corte e retomado praticamente da mesma posição, algo muito parecido com os *jump-cuts* de Godard. Tal corte implica, sobretudo, no plano temporal, sendo espécie de elipse indefinida sem recurso de apoio.

É importante ressaltar que, se desconsiderarmos o título, boa parte do suposto sentido se perde, ou seja, o título sugeriu uma interpretação, que é a de Burroughs comprando um papagaio. Se excluirmos esse título, o que consigo visualizar é uma visita ocasional, tendo como protagonista um homem que observa um pássaro. Se eu substituir o título, as interpretações também mudam. “Burroughs rouba um pássaro”, “Burroughs ama um pássaro” e assim por diante. É o texto escrito que impõe o sentido.

Nesse curta, se reduzido a “visita ocasional”, ainda há um sentido, há uma linearidade. Entretanto, o estranhamento causado pelo deslocamento dos *raccords* chama a atenção a ponto de nos forçar a significar, ou seja, a forma se revela, o corte salta aos olhos e, assim, com o olhar desautomatizado, percebemos que aquela cena não é mais como na vida real, sabemos que é uma construção.

Por outra perspectiva, podemos propor uma leitura mais culturalista. O personagem que recebe Burroughs é um rapaz bem apessoado, aparentemente, muito mais jovem que ele. É bem conhecida a atração de Burroughs por rapazes e essa cena pode carregar certo tom sexual, que é acentuado pelo fato de o rapaz portar um quepe, que na falta de um contexto apropriado, mais parece se relacionar a um fetiche da subcultura gay.

Outro aspecto a ser observado nesse sentido é o fato de o ‘vendedor’ servir ao mero ‘comprador’ uma dose de bebida alcoólica, o que sugere uma proximidade, uma intimidade, para além dessa suposta transação comercial, intensificando o caráter homoerótico da sequência. Assim, o próprio título ganharia um tom bastante irônico, visto que a mercadoria vendida não seria a ave, e sim o sexo.

O segundo curta é Towers Open Fire (ING, 1963, P&B, 9’) e é bem mais complexo do que o primeiro. Diferentemente do curta anterior, William Buys a Parrot, esse audiovisual possui créditos, nos quais registra-se a direção de Antony Balch e o roteiro de William Burroughs. A presença da direção e do roteiro chama a atenção, visto que um filme pautado pelo acaso não demandaria essas posições técnicas.

Por mais que esse ponto em específico seja discutido posteriormente, preciso evidenciar aqui uma das características da minha leitura. Não quero provar a possibilidade do acaso ‘puro’, muito menos distratar o ‘acaso controlado’. Minha posição é a de que a ideia de acaso pode ser utilizada como instrumento de resistência aos padrões construídos, como força desestabilizadora da percepção. Nesse sentido, os créditos para direção e roteiro no curta me servem de evidência de que esses criadores conhecem a técnica e, conforme se mostra no vídeo, trabalham para rompê-la.

O vídeo começa com Burroughs em frente da câmera. Ele não diz nada, mas, sua voz, como narrador, fala sobre a condição de um rapaz branco, que ele não deveria se misturar com os negros e nem esquecer das suas responsabilidades, afinal, ele não pode esquecer que é “branco, branco, branco”.

Em seguida, aparece a imagem de um livro aberto, com símbolos e fórmulas. A imagem sobe e vemos Burroughs. “Senhores”, diz ele, e então há um corte para um plano aberto, onde se vê uma mesa com várias pessoas. Subentende-se que se trata de uma reunião. “Devemos esperar por ele”, continua Burroughs. “No fundo, ele tem sido um medíocre por toda sua vida”. Considerando o ambiente burocrático, torneado nos ternos e golas brancas, fica subentendido que o personagem de Burroughs espera, justamente, por ‘aquele’ rapaz branco que não tem se comportado como tal.

Aos 1’30”, após alguns *jump-cuts*, cruzam-se imagens de máscaras, de latas de filme empilhadas, de um homem deitado... não há conexão aparente. Aos 2’40” entra estática e, em seguida, imagens do processo *cut-up* na montagem de texto. Cinco segundos depois, como possível exemplo da montagem audiovisual a partir do *cut-up*, começa uma rápida sucessão de imagens. Há um pequeno padrão sequencial com três cenas. A primeira é a de Burroughs andando na calçada, durante o dia, vindo em direção à câmera. A segunda é do mesmo local, porém, capta Burroughs pelas costas. A terceira se dá à noite, em outro local, com a câmera parada e Burroughs indo para longe dela. Enquanto isso, na trilha de áudio, vozes incompreensíveis parecem se sobrepor. A montagem se intensifica. As vozes são sobrepostas a ruídos, e as imagens, sobretudo a primeira, se repetem com vários cortes rápidos, indo e voltando, com velocidades diferentes, até se tornar algo surreal.

A terceira grande sequência começa aos 3’ com um recorte de jornal onde se lê: “Wall Street – Bolsa entra em colapso”; “Curiosos em desordem graças a colapso financeiro”. Trata-se de uma sequência mais ordenada que, no entrelaçar de cenas aceleradas de um grande centro, parece querer demonstrar justamente essa ‘desordem’. Surge uma fala: “Intervalo de dez minutos; pausa forçada, parem de telefonar”, que pode ser referência ao descanso na posição de obrigação no mundo capitalista. A relação aqui é a do mundo frenético com o trabalho.

A sequência é interrompida aos 3’41”, quando surgem outras imagens de Burroughs caminhando e, mais uma vez, os cortes frenéticos interrompem sua linearidade de movimento e tempo. Isso segue até os 3’51”, quando aparecem as chamadas *Dream machines*, instalação artística de Brian Gyson. Essas imagens se intercalam com novas imagens de Burroughs, dessa vez numa espécie de viveiro de aves. Há uma série de cortes que rompem com *raccords*

de tempo e posição, visto que não se pode estabelecer uma linearidade de curso nem de período.

Isso segue até os cinco minutos, quando a imagem de Burroughs aparece e, sua voz, como narrador, declara: “Escrevi seu insignificante filme, deixando todas as palavras que pensava estarem reveladas, voltarem numa mensagem de resistência. Estou montando um filme sujo, e meus pensamentos derivam de uma vulnerabilidade honesta. Eu preciso agir contra o tempo, esta é minha prioridade. E semear um outro lugar no agitado mundo do cinema”. Reforço aqui o peso dessa fala, que parece evidenciar um desejo consciente de ruptura com a narrativa tradicional do cinema.

A partir daí, até cerca de 6’24”, a fala prossegue, porém, vai perdendo sua lógica interna ou sentido aparente, da mesma forma que seu processo de montagem. As pequenas sequências de sentido discernível vão se perdendo na confusão dos cortes, sejam eles premeditados ou não.

Aos os sete minutos parece ter início outra sequência. Burroughs aparece atrás de uma mesa, com uma espécie de rádio transmissor. Em outra cena, uma pessoa armada e mascarada invade uma sala elegante. Pela montagem, fica subentendido que ele mira algumas fotos num canto da sala e então atira contra elas. Na cena seguinte, pessoas desaparecem, suas roupas apenas deslizando pelo ar até o chão, ou seja, é como se os tiros que acertam as fotos eliminassem os seres de sua materialidade. Burroughs clama no rádio: “Towers Open Fire” e, desse instante até os 7’37”, a velocidade da montagem aumenta a ponto de confundir os olhos - a velocidade dos cortes é absurda. Sua apreensão somente é possível por meio da pausa, o que, a princípio, não é objetivo do audiovisual.

Aos 7’40” entra novamente estática, como se fosse o término de um capítulo e início de outro. Surge outra vez a cena inicial da reunião. Todos estão sentados vendo o personagem de Burroughs em pé, ao centro. Na cena seguinte, esse personagem desaparece. Os demais membros da reunião olham para a câmera e, um a um, se tornam também estática, somem até que a sala toda esteja vazia. O vento leva as páginas que estavam sobre a mesa, cheias de fórmulas e símbolos. Elas ficam sujas com a terra e a água de uma estrada enlameada.

A certeza é um erro de interpretação, ou seja, não posso afirmar, de fato, qual é o sentido da narrativa, mas, em minha contaminada visão, sugiro que seja possível estabelecer uma relação entre esses senhores de terno e seus cálculos, com o mercado financeiro caótico e aprisionador a que as cenas seguintes se referem. Nesse sentido, o rapaz rebelde que se espera na reunião no início, talvez seja o próprio invasor, que destrói por dentro essa instituição de

poder. Aliás, a conquista do invasor parece emergir do momento em que os senhores de terno desaparecem na estática, no ruído, e suas páginas se desmancham na lama.

Além disso, dos 8'50" aos 9'05", aparece um rapaz dançando na rua, num ambiente tranquilo e vazio como não se viu antes, como se celebrasse a vitória e aproveitasse a tranquilidade adquirida. Em seguida, ele senta na calçada, serve-se de um cigarro e olha para o céu, que se mistura a uma sequência psicodélica de cores.

Aos 9'25" surge, enfim, a cena final. A imagem espelhada do invasor.

Para Jack Sargeant, pesquisador das relações entre o cinema *beatnik* e os filmes *undergrounds*, este filme funciona como uma colagem dos grandes temas e rotinas presentes na literatura de Burroughs, sendo que algumas relações são diretas, como o momento em que Burroughs, enquanto narrador, lê um trecho de *The Soft Machine*, de 1961, por volta dos 2'20".

Ainda de acordo com Sargeant, *Tower Open Fire* traz, por meio da narrativa que fala da destruição do mercado de ações e da desintegração do seu Conselho Administrativo, uma crítica ao domínio do mercado sobre a ideia de felicidade (2001, p. 170). Essa felicidade estaria representada nas fotografias de famílias e de pessoas socialmente felizes que aparecem aos sete minutos. É nessas imagens que o atirador mascarado (o próprio Burroughs) se concentra com sua metralhadora, destruindo assim as convencionais representações da felicidade. A estranha metralhadora, por sinal, é chamada por Sargeant de "orgasm gun" (2001, p. 170), sendo uma referência a carga sexual dos trabalhos literários de Burroughs.

Em seguida, tem a transmissão radiofônica de Burroughs, em que ele ordena que as Torres abram fogo. As torres funcionam como armas sônicas, que atacam os sentidos dos integrantes do Conselho Administrativo, ou seja, estaria aí uma representação da dissolução desse poder. Essa ideia de som como arma de Guerra foi abordada pelo próprio Burroughs em um *review* que escreveu do *show* do Led Zeppelin para a revista *Crawdaddy*, de junho de 1975, intitulado *Rock Magic*. Em um determinado momento, Burroughs falava com Jimmy Page, guitarrista do Led Zeppelin, sobre os diferentes efeitos sonoros utilizados no conceito, até em determinado momento ele pergunta se Page já ouvira falar de *infrasound*, o qual ele em seguida conceitua:

Well, infrasound is sound below the level of hearing. And it was developed by someone named professor Gavreau in France as a military weapon. He had an infrasound installation that he could turn on and kill everything within five miles. It

can also knock down walls and break windows. But it kills by setting up vibrations within the body (BURROUGHS in *Crawdaddy Magazine*, 1975⁴¹)⁴²

Outros detalhes podem ser levados em conta. As imagens de Burroughs movimentando as mãos sobre as latas de filme e a cena em que Brion Gysin aparece deitado na cama se masturbando, são chamadas por Sargeant de “imagens de libertação autônoma” (2001, p. 170), e servem também como pista dos propósitos do filme.

É possível falar sobre a mescla de imagens gravadas em épocas diferentes. As cenas produzidas especificamente para o filme foram feitas anos depois dos registros ocasionais de Burroughs e da *Dream Machine* de Brion Gysin. Essa relação ocorre em trabalhos de Burroughs com frequência. Tanto *Naked Lunch*, quanto *Nova Express*, apresentam trechos que foram escritos em épocas diferentes, da mesma forma que a relação contrastante entre textos vindo de fontes diferentes, como um anúncio de jornal, um trecho de Shakespeare e material dele mesmo.

Há ainda a possibilidade de falarmos das cenas que foram gravadas em locais diferentes e que são postas em contraponto. Essa mobilidade no espaço, de acordo com Sargeant, dialoga com a ideia de movimento da geração *beatnik*, da ideia de estar na estrada.

Por fim, nota-se ainda a aparição da própria *Dream Machine*, de Gysin, que vai aparecer em *The Cut-Ups* também. Essa máquina, da mesma forma que outros experimentos de Gysin, querem estimular alterações de percepção com o objetivo de uma libertação mental.

O terceiro vídeo é intitulado *The Cut-Ups* (ING, 1966, P/B, 19'). O primeiro aspecto a ser observado é a inexistência de um título muito descritivo, e de créditos no início ou no fim do audiovisual, o que permite uma leitura do material de forma mais aberta e subjetiva.

O primeiro ponto que gostaria de apontar é o ritmo, ou seja, o tempo de duração das cenas, ou, numa segunda leitura, o tempo entre um corte e outro. Em quase todo o curta, o ritmo é equilibrado em cerca de um segundo por imagem. Isso é importante porque, ao mesmo tempo em que chama a atenção na relação com filmes clássicos, nos quais as cenas duram vários segundos cada, chama a atenção também porque as cenas passam tão rápido que

⁴¹ Disponível em < <http://arthurmag.com/2007/12/05/willima-burroughs-onled-zeppelin/>>. Acesso em 05/05/2013.

⁴² Bem, infra-som é som abaixo do nível de audição. E foi desenvolvido por alguém chamado professor Gavreau na França como uma arma militar. Ele tinha uma instalação para infra-sons que ele podia ligar e matar tudo dentro de cinco milhas. Pode também derrubar paredes e quebrar janelas. Mas mata através da criação de vibrações dentro do corpo (BURROUGHS em *Crawdaddy Magazine*, 1975, tradução nossa).

dificultam o estabelecimento de relações entre as imagens da maneira como estamos acostumados a fazer.

Esse é um dos motivos pelos quais não foi possível reduzir o audiovisual a uma ação, como no primeiro filme: “uma visita casual”. Isso não quer dizer que essa ação não exista, pelo contrário, ela está em cada cena durante todo o curta. A questão é que as ações dos personagens não se ‘complementam’ na formação de uma ‘mensagem’, de uma ‘história’. As ações estão em confronto constante. A imagem de uma consulta é intercalada com várias outras imagens, seja de alguém andando, de um carro na rua, de prédios, de alguém escrevendo, pintando, ou mesmo uma imagem do próprio Burroughs.

Além disso, há uma trilha sonora montada por Ian Sommerville, na qual se houve: “Yes”, “Hello”, “Look at that picture”, “Does it seem to be persisting?”, “Good”, “Thank You”, que foram retirados do guia de instruções do teste de áudio da Cientologia. Eles integram uma espécie de sobreplano, ou seja, não estão ligadas diretamente as imagens. O motivo pelo qual essa faixa sonora foi produzida separadamente da imagem e, posteriormente, vinculada a ela, foi justamente para causar estranhamento, visto que não era comum as pessoas vieram filmes com áudio e vídeo dessincronizados. Som e imagem se confundem e, também, se confrontam.

Em termos de *raccords*, por sempre haver a intercalação de assuntos diferentes, não há do tipo contínuo, nem no espaço nem no tempo. O que é possível identificar é espaços de montagem paralela de pequenas ações, as quais possuem relações espaciais compreensíveis e temporais indefinidas. Por exemplo, dos quatro aos seis minutos, vemos Burroughs virando uma esquina e essa cena é intercalada com a de um pintor trabalhando e com outras tomadas isoladas. Nessa intercalação conseguimos perceber que tanto o suposto médico quanto o caminhante se movimentaram no espaço, ou seja, o pintor estava em um estágio do trabalho e depois estava em outro. Entretanto, o tempo é confuso, porque nesses dois minutos, enquanto percebemos, após várias visualizações, um tempo razoavelmente linear na ação do pintor, o tempo do caminhante é outro porque está preso a vários *raccords* de recuo e avanço temporal. Ou seja, no tempo em que o pintor executou uma ação, não é possível determinar o quanto o caminhante avançou. Além disso, após as primeiras cenas, a imagem do pintor é acelerada, fazendo com que a noção de tempo dedicado à ação também se perca. São *raccords* temporais levados ao extremo.

Também não é possível estabelecer *raccords* de olhar na mudança de planos, pois não há diálogos em plano/contra-plano. Entretanto, pode-se identificar *raccord* de direção. Por exemplo, por volta dos 11 minutos e meio, vemos a imagem de uma pessoa andando na rua.

Por mais que essa imagem seja intercalada com outras, sempre que é retomada, o personagem está seguindo a mesma direção.

Em termos de posição, podemos citar um *raccord* indeterminado aos 16 minutos, em que uma imagem de Burroughs olhando a rua vem logo após uma imagem dele observando uma gaiola. São planos ligados pelo personagem, porém estão em locais diferentes, não apenas no espaço como no tempo.

A utilização tradicional de alguns tipos de *raccords* pode ser identificada nesse curta; entretanto, o que mais chama a atenção é a maneira radical como são aplicados, seja em seu funcionamento adequado ou oposto. Em ambos os casos, o objetivo parece ser o mesmo: utilizar ferramentas de organização para desorganizar a narrativa, a história, formando uma espécie de exercício visual.

Essa montagem de várias pequenas rotinas – Burroughs caminhando por aí, alguém dançando na rua, Gysin pintando – em várias velocidades diferentes, não permitem uma leitura mais pontual, como no filme anterior. Não chegam a formar uma história, uma narrativa, estando mais para uma montagem abstrata posta em uma estrutura fílmica tradicional. É importante lembrar que Balch, na montagem desse filme, estipulou que as sequências a serem intercaladas fossem do mesmo tamanho, com exceção da última. E a velocidade dos cortes foi determinada com base na observação do tempo mínimo necessário pelo espectador para entender o movimento. Sendo que em alguns trechos, essa velocidade atingiu 16 quadros por segundo, aumentando ainda mais a desorientação das pessoas. O que se pode dizer, por fim, é que o filme *The Cut-Ups* funciona como uma versão direta do *cut-up* literário, fazendo com que os sentidos da obra não sejam mais balizados pela estrutura naturalista. Agora estão abertos à completa subjetividade.

O quarto curta da compilação é *Bill & Tonny* (ING, 1972, Cor, 5'). Tem apenas cinco minutos, é colorido e não tem créditos de abertura ou de encerramento, com exceção do título no início. Trata-se de um diálogo e dois monólogos que se deslocam entre as identidades, ou seja, a voz que pertence a um personagem no início, passa a ser a do outro e vice-versa, da mesma forma que suas próprias identidades. O que afirma ser um, passa a ser o outro e vice-versa.

Começa com os dois, Bill e Tony, lado a lado, ambos olhando para a câmera. Um pergunta ao outro quem ele é. Bill diz ser Tony, e Tony diz ser Bill. Bill, que na verdade é Tony, diz estar em um filme da década de 20, enquanto Tony, que de fato é Bill, diz estar em Londres.

Em seguida, Bill faz um pequeno monólogo, ao final do qual ambos ficam lado a lado novamente. O diálogo se repete; entretanto, agora Bill é Bill e Tony é Tony. Então é a vez de Tony fazer um monólogo.

Retorna-se para a dupla, lado a lado. Desta vez, Bill diz ser Tony, porém, a voz é dublada, sendo que Burroughs está com a voz de Tony. Da mesma forma, Tony diz ser Burroughs, porém, a voz não é de Tony, e sim de Bill.

O monólogo de Burroughs se repete, entretanto, agora Burroughs é dublado por Tony.

Ao retornar à dupla, há uma nova inversão. Bill diz ser Bill, porém, a voz é de Tony, e vice-versa. No monólogo de Tony, ouvimos a voz de Bill.

O interessante desse jogo de imagens e sons é justamente a desorientação que ele causa. Quem conhece Burroughs, atribui, corretamente ou não, o nome Bill a ele, fazendo com que se tenha, pelo menos, uma base de orientação a partir da sua fala e imagem. Entretanto, para quem não o conhece, o sentido permanece mais aberto.

Esse jogo de imagens e vozes impede que se estabeleçam bases para uma única significação. Ou seja, se nas tramas clássicas há uma série de aspectos técnicos e narrativos que conduzem nossa interpretação, como os *raccords*, aqui essas balizas são retiradas abrindo as possibilidades de leitura.

Ao contrário dos outros filmes, este é o único em que os personagens se apresentam, ou seja, sabemos, pelo menos durante um diálogo, quem é quem e onde estão, porém, essa identidade é móvel à medida que se dá cada repetição. Assim, o ponto de referência da voz e da imagem se perde.

Considerando que quem tem voz exerce poder, nesse caso esse poder é *dissipado*, ou melhor, ele é um poder descentralizado, já que ambos os personagens, em algum momento, possuem, além de sua própria voz, a voz daquele cujo lugar ocupa. Existe, nesse sentido, uma espécie de ‘diálogo de poderes’, ou uma ‘troca da liberdade de exercer o poder. Isso por que, numa outra perspectiva, não é um assumindo a posição do outro, ele simplesmente é o outro, a ponto de ter liberdade de falar por ele, ter a voz dele. Ou ainda, numa outra interpretação, mas que tem a mesma consequência, é entender que os dois funcionam como uma série, e não como indivíduos.

O quinto e último filme é *Ghost at no. 9 (Paris)*, algo como *Fantasma do número 09 (Paris)*. O título é uma referência ao *The Beat Hotel*, que fica localizado na rua nove, Rue Git Le Coeur em Paris, onde Gysin, Burroughs e Balch se conheceram e trabalharam juntos várias vezes. É o filme que serviu de inspiração para a ‘análise experimental’ do início dessa dissertação.

Por mais que este filme não apresente créditos no início e nem no seu final, sabe-se que sua finalização se deve ao artista experimental Genesis Breyer 'P-Orridge' nos anos 1980, após a morte de Balch neste mesmo ano.

Na época, Breyer morava em Hackney, Londres, quando recebeu uma ligação de Burroughs dos Estados Unidos, alguns meses após a morte de Balch. Burroughs queria a ajuda de Breyer para impedir que todos os pertences de Balch que estavam no escritório em Soho fossem jogados fora.

Antony Balch had died. He'd shared an office in Soho, and they'd decided to throw out all his stuff including all the films he'd made. William and Brion wanted me to go and save it. We had got the dole cheque, so we had to make a quick decision to cash it and get a taxi into Soho to the address they'd given me. When we got there workers were coming down the stairs with big cans of 35mm film about to throw them into a dumpster (BREYER in Dazed Digital, 2011)⁴³⁴⁴

Após salvar esse material audiovisual, Breyer decidiu editá-lo, devido a riqueza de material inédito e também como forma de homenagem a Antony Balch, que fora um artista importante nos anos 60 e que andava completamente esquecido.

It dawned on me there was all this amazing stuff that no-one had ever seen, some of it's from the 50s. And it's unusual to make whole movies with 35mm - Antony wandering Paris, Tangiers and London with this massive camera is hard to imagine (BREYER in Dazed Digital, 2011)⁴⁵.

A maior parte do material que integra esse vídeo, em verdade, vem da mesma fonte the The Cut-Ups, um documentário nunca finalizado chamado Guerilla Conditions. Então, muitas imagens se repetem. Então, em certo sentido, Ghost at. n9 é um *remix* de The Cut-Ups, sendo que as rupturas em termos de *raccords* se repetem.

Na mesma entrevista à Danzed Digital, Breyer falou sobre como foi o processo de montagem. Em suma, seguiu os princípios do *cut-up* como havia sido feito com os demais

⁴³ Disponível em: < <http://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/9684/1/genesis-breyer-p-orridge-ghosts9>>. Acesso em 05/05/2013.

⁴⁴ Antony Balch tinha morrido. Ele dividia um escritório em Soho, e decidiram jogar fora todas as suas coisas, inclusive os filme que ele fez. William e Brion queriam que eu fosse lá e salvasse-os. Nós pegamos o cheque-desemprego e tivemos que tomar a decisão rápida de descontá-lo e pegar um táxi em Soho para o endereço que eles me passaram. Quando chegamos lá, funcionários estavam descendo as escadas segurando latas com filmes de 35 mm, prestes a jogá-las no lixo (BREYER in Dazed Digital, 2011⁴⁴, tradução nossa).

⁴⁵ Ficou claro para mim que ninguém havia visto todas essas coisas maravilhosas, algumas dos anos 50. E não é comum fazer um filme inteiro em 35 mm – é difícil imaginar Antony perambulando por Paris, Tânger e Londres com essa câmera enorme (BREYER in Dazed Digital, 2011, tradução nossa).

filmes, isso porque para Burroughs e Balch, como afirma Breyer, o cut-up era uma forma de revelar a natureza da realidade.

It was done in the tradition of The Cut-Ups, at random. There's a deep magical reason. William and Brion had a really deep belief the Cut-Up was a way of revealing the nature of reality. That if you consciously structured something you were influencing it with your own particular life and prejudice and it couldn't be pure and wouldn't necessarily tell you anything new. They leave it to the material itself to explain or reveal connections and collisions that otherwise would never occur (BREYER in Dazed Digital, 2011)⁴⁶.

As imagens em preto e branco de rotinas diversas que vieram de Guerila Conditions foram somadas a algumas imagens coloridas do rosto de Burroughs, submetidas a experimentos com exposição dupla, gerando imagens um tanto perturbadoras. Essas imagens e outras, conseguidas por meio do mesmo efeito, podem ser vistas após os 18 minutos do filme e mais especificamente dos 25 aos 35 minutos. O efeito é, de fato, bastante estranho e persistente devido a sua duração.

BREYER, ao comentar a origem dessa segunda parte de material, fala também de aspectos da trilha sonora que são interessantes:

Klaus Maeck, a Hamburg filmmaker, wanted to have William in his film Decoder. He arranged to shoot a scene in London where William was working in an electronics shop selling tape recorders to the main character who was the leader of a cult swapping the muzak in McDonald's for noise tapes so people would riot instead of just enjoying their food. That's why you see William waiting in the street saying: "When is it gonna happen?" And there's a book that never got published by William called The Alternative Boy Scouts Manual. We found cassette tapes of William reading the entire text of the book but putting in all the punctuation for somebody to type it up later. The chorus of the book is "Bugger the Queen", and it's all about how to destroy the royal family. It never got published. We asked William why and he said because he was afraid of what they'd do, because they are so insidiously powerful (BREYER in Dazed Digital, 2011)⁴⁷.

⁴⁶ Foi feita na tradição dos Cut-Ups, ao acaso. Há uma razão mágica e profunda. William e Brion tinham uma crença muito forte de que o Cut-Up era uma maneira de revelar a natureza da realidade. Que se você estruturasse algo de maneira consciente, você estaria influenciando-o com sua própria vida particular e seus preconceitos, e isso não mais poderia ser puro, não iria necessariamente te contar algo novo. Eles deixam que o próprio material explique ou revele conexões que jamais ocorreriam de outra forma (BREYER in Dazed Digital, 2011, tradução nossa).

⁴⁷ Klaus Maeck, um cineasta de Hamburgo, queria o William em seu filme Decoder. Ele programou fazer uma cena em Londres, onde William estava trabalhando em uma loja de eletrônicos vendendo gravadores de fita para o mesmo personagem que era o líder de um movimento que trocava o muzak no McDonalds por fitas barulhentas, para que as pessoas se revoltassem ao invés de apenas comer sua comida. É por isso que você vê William atendendo na rua dizendo: "Quando é que vai acontecer" E há um livro que nunca foi publicado por William chamado O Manual Alternativo do Escoteiro. Encontramos fitas cassete de William lendo todo o texto do livro, mas colocando toda a pontuação para alguém digitá-lo mais tarde. O refrão do livro é "Bugger the

Essa leitura tem início por volta dos 4 minutos e reaparece em vários momentos de forma dissociada da imagem e ao mesmo tempo conectando cenas e sequências diversas. Funciona como se fosse uma escrita sobre a escrita, processo que, ao meu ver, é um conceito que se aplica muito bem ao filme como um todo e é que mais tarde vou comentar.

Outra cena que chama a atenção é uma que se estende dos 4'50" até 5'15", que parece ser um trecho extraído das filmagens da tentativa de Balch filmar Naked Lunch, as quais estavam em Guerilla Conditions. É uma cena em que Burroughs, interpretando o agente William Lee, está em seu guarda arrumando malas rapidamente para fugir após ter atirado em dois policiais, Hauser e O'Brien. Seria a cena final de Naked Lunch.

Entretanto, uma das sequências mais significativas é quando vemos Brion Gysin no interior de um apartamento trabalhando em alguns trabalhos plásticos. Ele quer corromper a linguagem verbal. Trata-se de um experimento também já realizado por Burroughs. Ele escreve uma frase ou palavra numa superfície várias vezes. Vira o papel e repete o texto. Escreve sobre o que já havia escrito. Vira novamente o papel e o processo é repetido até que o texto não possa ser mais lido. Ele deixou de ser texto para se tornar uma imagem abstrata. O texto aprisiona o sentido, pois sua significação se dá de forma limitada na leitura. Numa imagem, o sentido não é aparente. Os nossos olhos não seguem 'naturalmente' da esquerda para a direita, nem de cima para baixo. Nós vasculhamos a imagem, compreendemos o enquadramento, observamos as suas cores, seus tons, suas nuances, buscamos em cada canto, curva, ponta da imagem algo que nem nós sabemos ao certo o que é. O texto não ordena mais. E parece que tudo o que segue esta sequência diz respeito a ela. É como uma tentativa de fazer com que o texto cinematográfico, com sua lógica racional de relações de planos e ângulos e sons e diálogos e atos... seja levada ao seu limite, até o ponto em que se transforme em outra coisa. A ideia, penso eu, é que a sobreposição dessas estruturas gere uma sobrecarga que termine por romper as barreiras da imagem convencionada, da estética normalizada. E, assim, fazer com que nossa relação com a imagem seja outra qualquer, para além do domínio da legenda, em algum lugar onde as relações são mais honestas e democráticas.

De volta a Guarapuava a rotina exigiu atenção, pelo menos nos dias que se seguiram. Porém, tão logo tive uma manhã livre, corri para a Ciretran (Circunscrição Regional de Trânsito) da cidade para providenciar a documentação. E aquela manhã se tornou várias

Queen", e é tudo sobre como destruir a família real. Ele nunca foi publicado. Perguntamos ao William por quê e ele disse que era porque ele estava com medo do que eles podiam fazer, porque eles são tão insidiosamente poderosos (BREYER no Dazed Digital, 2011, tradução nossa).

manhãs. Cópia disso, daquilo, originais daquilo outro. Uma burocracia do tamanho da Aero Willys. Até meu RG tive de refazer, porque o meu estava em “condições inaceitáveis”, disseram eles.

Por fim, tinha a questão da vistoria. Eu tinha de levar o carro do interior de São José dos Pinhais até a Ciretran de Curitiba, para que fosse realizada uma vistoria lacrada, cujo relatório viria para Guarapuava. Porém, considerando que não tinha como eu ir pra lá e as pessoas que estavam lá não tinham tempo, o jeito foi pagar um despachante pra ir até lá e tirar a numeração do chasis. O problema é que ninguém sabia onde estava o dito número e aí as suspeitas começaram. “Olha, diz pro despachante que não pode ser o número da plaqueta, tem de ser o do chasis”. “Mas foi olhado por tudo, não tem a numeração”. “Então esse carro é adulterado. Chassis de um e carroceria de outro. Pode ser até carro baixado no sistema, aí não tem mais como documentar”.

Um problema a menos. Um problema a mais. No fim das contas, achamos e havia um zero a mais no chasis em relação ao número da plaqueta. Teríamos de entrar com um processo solicitando à Ciretran de Santa Catarina explicações sobre o porquê do maldito zero a mais. A previsão de resposta, de acordo com o funcionário do Ciretran de Guarapuava, era de cerca de oito meses, o que implicaria, por consequência, uma multa por atraso no processo de transferência. “Isso quer dizer que não posso rodar com o carro?”. “Você tinha trinta dias após a data do recibo. Como esse tempo já passou, você está irregular. Se pegarem, o carro é recolhido até que a documentação esteja pronta”. “Putz”. “E você terá de pagar o tempo de pátio também”. “Ótimo”. Ou seja, comprei um carro com o qual eu não posso andar pelos próximos oito meses.

CADERNO DE ANOTAÇÕES 21: DAS CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES

Compreende-se a inquietação e a motivação dos diretores, que buscam uma ruptura no processo ‘natural’ de leitura dos filmes. Buscam causar um estranhamento do espectador a partir de um produto que não condiz com as ‘regras’ de montagem e narrativa cinematográficas. Nesse sentido, a obra não apresenta uma estrutura fechada. As possibilidades de interpretação são multiplicadas e profundamente mais subjetivas.

Lopes afirma que na obra de Burroughs se pode ver: “[...] termos como droga e vírus funcionando como metáforas para todas as formas de controle exercidas por forças reativas e pelos seres humanos, através das relações cotidianas ou de poder” (LOPES, 1996, p. 75). E que uma das tarefas do escritor é: “expor e minar esses mecanismos de poder e sentido por dentro, viroticamente”.

É nesse ínterim que surge o questionamento: até que ponto, de fato, é possível ‘desconstruir’ a linguagem para que se possa também ‘desmanchar’ o poder? Nossa hipótese é que, em verdade, não é possível, mas que nessa busca se configura um espaço de identidade carregado ideologicamente em oposição ao consumo. Trata-se do entendimento da linguagem como algo que cria a realidade ao produzir consciência cultural.

Todo esse folclore de excessos não ficou entretanto atravessado na estrada – não foi um simples desespero sem rumo. Os jovens desregrados que encheram a cena *beat* de álcool, drogas, delinquência e orgias sacrificam de estalo muitas vidas, tradições, reputações e carreiras, mas demonstraram no tempo e no próprio corpo à América que o materialismo consumista não sacia a fome do homem. A poesia que inventaram sobrepôs a liberdade da hora ao morto rigor gramatical. E a revolução das mochilas, cujas bases lançaram, permitiu que nos espaços abertos o prazer despojado de se ver como espírito fosse real e profundo (FRÓES, 1984, p.11-12).

É justamente nesse cenário que a técnica *cut-up* ganha a dimensão de ferramenta de desconstrução. Essa técnica previa a junção de textos aleatórios para a configuração de novas formas de leitura e interpretação.

De acordo com Burch, o campo de investigação prática e teórica dos *raccords* é bastante complexo. Partimos do pressuposto que o momento da mudança de plano se define por um ou outro dos cinco tipos de *raccords* aqui trabalhados. Entretanto, o “desenrolar do plano B (ou mesmo de um plano ulterior) pode revelar-nos, *ao retardador*, que ele pertence a uma outra categoria completamente diferente, seja no espaço, seja no tempo, seja em ambos (BURCH, 1973, p. 21).

Além disso, essas mudanças de plano, tais como ocorrem nos cut-ups filmes de Burroughs e Balch, podem ser levadas a um ponto em que ocorre interferência entre eles, de onde surge toda uma nova perspectiva a ser pensada.

Mas outras possibilidades poderiam nascer da não-resolução destes 'raccords' <abertos>. Seria um cinema cuja matéria-prima seria a própria ambiguidade, onde o espaço <real> seria constantemente repostado em questão, onde o espectador nunca se poderia orientar (BURCH, 1973, p. 22).

Parece ser exatamente o que ocorre com os filmes de Burroughs e Balch. O desafio parece ser trabalhar a ideia de que a desorientação do espectador é tão importante quanto a sua orientação. Eleva-se aí o poder da imagem não-naturalista, de um cinema mais ligado às imagens do que ao texto e, assim, consequentemente, mais aberto a subjetividade.

Hoje, a narrativa cinematográfica libertando-se pouco a pouco das estruturas romanescas e para-romanescas (promotoras desse <<grau zero da escrita>> que reinou, supremo, durante os anos 30 e 40 e que está ainda vivaz nos nossos dias), parece inegável que seja por uma exploração aprofundada e sistemática das possibilidades *estruturais* dos parâmetros cinematográficos que as novas formas abertas, mais aparentadas às estruturas da música pós-debussysta do que às literatura pré-joyceana, se poderão articular de maneira orgânica, conferindo enfim ao cinema a sua autonomia formal (BURCH, 1973, p. 25).

Por fim, nos termos das considerações finais desta modesta análise, diria que essa descontinuidade intencional no modo como são feitos esses filmes pode, em potencial, estimular um estado de consciência crítica e, em consequência disso, uma posição ativa em relação ao mundo. Isso pode ser conseguido pela experiência “DAQUILO!”, a partir do momento que AQUILO se apresenta como força de estranhamento, uma força desestabilizadora da percepção que promove um estado de desconforto e instabilidade de sentido capaz de ativar uma resposta consciente na mesma medida em que oferece um sentido estético.

Corbélia se tornou nos últimos dois anos um dos meus melhores amigos. Seu nome acabou sendo substituído entre os amigos pelo da cidade de onde veio, um município minúsculo que fica longe de Guarapuava e que ele defende com unhas, dentes e sotaque. Corbélia é meu amigo improvável. Quase tudo nele é oposto a mim. Rotina, gostos, personalidade, pensamentos políticos, desenhos, sonhos... mas de alguma forma nos entendemos muito bem.

Naquela sexta-feira estávamos num bar perto de casa. Eu, ele e Alice. Ambos em silêncio me ouviam reclamar e reclamar sobre meus 53 dias de frustração. O carro em São José dos Pinhais, o documento enrolado em Guarapuava, o receio de ter entrado numa furada. Nada parecia colaborar. “Viu, por que não vamos buscar esse carro de uma vez”, interrompe Corbélia.

“Meu, não tenho documento, se nos pegam na polícia ele fica lá até não sei quando, além disso...”. E antes que eu pudesse continuar ele interrompeu novamente. “Cara, é sexta à noite. Vamos pra Curitiba, trazemos ele de madrugada. E aí esse drama todo acaba”. Eu hesitei, claro, mas a ideia me corroeu por dentro. “Hoje? Agora?”. “Agora”.

Saímos do bar sete da noite. Meia hora depois estávamos num carro rumo a São José dos Pinhais. Às onze da noite estávamos ao lado do carro, pensando se aquilo tinha sido uma boa ideia. “É isso. Bora cair na estrada”.

O carro ficou parado muitos dias e por isso fazer ele pegar já foi uma aventura. Insiste, insiste, insiste, até que o velho Aero Willys se rende e pega. O barulho corta a noite e certo nervosismo e excitação nos invadem. Eu e Alice saímos com a caranga devagar, enquanto Corbélia nos seguia de carro. Saímos da estrada de chão e paramos no primeiro posto de combustível que encontramos aberto na madrugada. A curiosidade fez com que as poucas almas acordadas naquele início de madrugada se aproximassem. Entre eles estava Seu Jorge, que atravessou a rua vindo do bar pra ver o inesperado visitante. “Bonito carro, meninos”. E nós, todos metidos, éramos só sorrisos.

Seu Jorge olha daqui, olha dali, olha por dentro, no compartimento do motor, atrás e embaixo dos paralamas. “Olha, vocês têm um problema aqui”. E aí os sorrisos murcharam. “Esse suporte do amortecedor tá quebrado, não dá pra andar muito. Se vocês pegarem um buraco meio forte a roda pode sair”. Mal sabia ele que a ideia era rodar 300 quilômetros nas próximas horas. “É muito grave?”, perguntei. “Essas peças de antigamente são fortes, não são iguais a essas coisas de plástico que fazem hoje, mas tá trincada, né, e o carro é pesado, então, é perigoso um pouco”. Olhei para o Corbélia e para a Alice, em busca de alguma ideia, e eles sacaram tudo. O melhor era ficar por ali e chamar um mecânico pela manhã, que, com sorte, nos prepararia para viajar na outra noite. Como estávamos morrendo de fome e sede, a solução foi óbvia. Encostar a Aero Willys no posto e voltar com Seu Jorge para o bar.

Ficamos uma hora ali batendo papo na madrugada. Cigarro, cerveja, cigarro, cerveja, risada, risada, gargalhadas!!!!!! História para todos os lados. Seu Jorge era vigia noturno, começava quando o outro vigia parava, às duas da manhã. E foi quando ele se

levantou para ir embora que nós resolvemos ir também. Pagamos os comes e bebes e cambaleamos para os carros. Eu e Alice dormiríamos na Willys. Já Corbélia ficou com o ar quente do carro.

Fechar as portas foi como fechar os olhos. Dormimos fácil até que, meia hora depois, ou uma hora, sei lá, acordamos com alguém batendo no vidro insistentemente. Era o Corbélia ainda um tanto frenético. “Cara, vamos viajar. A gente vai devagar. Não vai dar nada”. Ele não precisou dizer duas vezes. Eu e Alice nos entreolhamos, ainda metade bêbados e metade dormindo, e topamos. “Beleza, você dirige”.

Alice quis dirigir o carro do Corbélia, precisava fazer algo pra permanecer acordada. Já o Corbélia estava ansioso por pegar a Willys, passei a direção pra ele e fui ao lado de motorista reserva. Saímos devagar, cuidadosos.

Na confusa certeza dos caminhos, nos perdemos na saída e caímos no meio de um bairro no qual até a iluminação tinha medo de clarear demais. Ruas cada vez mais estreitas, fachadas escuras, silêncio absoluto, barro. Nada de asfalto e o carro meio que dançava de um lado pra outro tentando buscar algo em que se agarrar. Foi uma confusão repentina. Não sabíamos onde estávamos e nem muito bem pra onde ir. A Alice me ligava no celular: “Onde vocês estão indo?”. “Nós não sabemos, achamos que era por aqui”. “Meu, vamos voltar, saímos amanhã”. “Vamos tentar só mais um pouco”. O estresse aumentava, o nervosismo também e tudo só não explodiu em briga porque, inexplicavelmente, caímos na BR.

Mas nada de tranquilidade. Logo a nossa frente ia ter o primeiro posto policial. Agora, além do lance do documento, também tinha a questão do álcool. A gente falava, falava, falava, mas a um quilômetro da estação policial éramos só pensamento. Costas curvadas pra frente, olhos atentos, respiração acelerada.... as luzes estavam acesas, mas nenhum policial. Apenas os cones foram os desafios. E assim seguimos noite adentro. Dez minutos depois me encostei no banco e dormi.

CADERNO DE ANOTAÇÕES 22: DA CRISE ANUNCIADA

Como crise da madrugada, lembro que todo o movimento cultural que ocorre nos Estados Unidos e no mundo entre o início dos anos 50 e final dos anos 60 representa a resposta dos grupos marginalizados frente a uma nova organização social que, em verdade, acabaria por massacrá-los. E o movimento hippie que surge após os beatniks tem muito a nos dizer sobre isso, pois representa o ápice e o fracasso de toda essa geração. O que nos remete a uma série de questionamentos.

*Não lembro se sonhei alguma coisa naquele cochilo, mas na hora de escrever este caderno de anotações, gostaria de ter sonhado. Na verdade, queria ter sonhado com uma das nossas noites de hotel durante esta jornada. Já era tarde e eu não queria escrever mais, mas me faltava sono e me sobravam pensamentos. E olhando os filmes no computador parei em *Easy Rider*. Era alta madrugada e esse clássico foi minha droga. Aproveitei cada minuto da viagem com Peter Fonda e Dennis Hopper. E então veio a ressaca... o fim... para eles e para mim. Na trágica morte dos protagonistas, fiquei pensando, infelizmente, naquelas horas, que este filme tinha muito a me dizer. Lembrei, então, de um artigo do jornalista e historiador Cristiano Viteck, o qual ele havia me enviado para publicar na época em que trabalhava no jornal *Gazeta do Paraná*. Vasculhei os meus arquivos digitais e o encontrei. Foi uma leitura profundamente prazerosa, quase uma conversa de tão próxima que ficou de mim. Para ele, e agora para mim, esse filme representou não apenas o ápice do movimento contracultural norte-americano, mas também o anúncio do seu fracasso.*

Bom, deixe-me anotar aqui o cenário que vejo e que compartilho com meu amigo jornalista Cristiano Viteck. Estamos no início dos anos 60, a Guerra Fria entre Estados Unidos e União Soviética fica mais quente, sobretudo com a crise dos mísseis em Cuba em 62. Um ano depois, o presidente John Kennedy é assassinado em um desfile em Dallas; e em 64, o então presidente Lyndon Johnson coloca oficialmente o país na Guerra no Vietnã.

Além disso, temos os movimentos sociais indo para as ruas. As mulheres se unem e cobram melhores condições de trabalho e mais liberdade sexual, motivadas pela popularização da pílula anticoncepcional na década anterior. Os negros lutam pelos direitos civis, impulsionados, principalmente, pelas ações dos Panteras Negras e do pastor Martin Luther King, que acaba assassinado em 1968. E em junho de 1969 há a famosa Batalha de Stonewall, onde homossexuais, lésbicas e travestis decidem resistir aos frequentes abusos policiais e partem para o confronto no dia 28 de junho. A partir dali eles percebem que não

podem esperar pela solidariedade das ‘pessoas de bem’ e têm de lutar também por seus direitos.

E tem o LSD, cara, que virou tudo de pernas para o ar. As primeiras experiências com essa substância foram realizadas dentro das universidades e ela logo caiu nas ruas, abrindo a mente de muitos jovens e, é o que dizem, acabando com muitas famílias. Tanto é que em 1966 o LSD ganhou a denominação de ‘droga’ e foi proibida. O que não mudou muita coisa, afinal, pois já havia caído na graça de estudantes, artistas e profissionais liberais.

Não por acaso, a leitura de Herbert Marcuse e Norman Brown da obra de Karl Marx à luz da psicanálise de Freud, chamou a atenção de muitos jovens:

[...] a partir dela [dessa perspectiva de leitura], embora com conclusões em certos momentos divergentes, defendiam que era a psique que estruturava o modo de produção da vida material, e não o contrário, como acreditava o autor de *O Capital*. Sendo assim, mais do que uma explicação econômica do capitalismo, Marcuse e Brown realizaram uma crítica geral do comportamento do homem dentro da civilização como um todo e acentuaram a *primazia* da consciência na mudança social (VITECK, 2009, p. 06).

Era como se fosse a justificativa teórica para as ações libertárias que começaram em São Francisco, na Califórnia, e se espalharam por todo o país. A ideia de ir contra o sistema invadiu as artes, sobretudo à música. Bob Dylan, The Doors, Jefferson Airplane, Janis Joplin, Jimi Hendrix... são heróis dessa gente toda, rotulada, de forma geral, de *hippies*.

Em essência, o estilo de vida alternativo dos *hippies* tinha como objetivo confrontar ou, quando não simplesmente se desligar da sociedade moderna, que na concepção dos jovens rebeldes era extremamente planejada e concebida nos escritórios dos burocratas. Na contramão desse modo de vida marcado pela busca máxima da eficiência, a geração *hippie* ofereceu uma maneira de viver. Ou seja, para aquela parcela da juventude que não se enquadrava dentro dos padrões de vida considerados “normais”, a opção era justamente fugir dessa teia em busca de outra realidade possível. Fuga de diversas formas: através das drogas, da literatura, da moda, do *rock*, fuga das grandes cidades para comunidades isoladas e, claro, fuga no sentido mais restrito da palavra. Ou seja, definitivamente, *pegar a estrada*! (VITECK, 2009, p. 06).

Era o cenário perfeito para *Easy rider*. De um lado, toda uma geração de inconformados, os rebeldes; do outro, uma sociedade inteira e o padrão careta. E o argumento do filme era muito simples: como seria a jornada de dois *hippies* cruzando os Estados Unidos em motocicletas customizadas, desfrutando ao máximo suas liberdades? Wyatt (Peter Fonda)

e Billy (Dennis Hopper) eram esses dois caras, soltos pelo mundo, devorando a estrada, tendo como trilha-sonora o ronco dos motores e um refrão do Steppenwolf, “Born To Be Wild”.

No caminho, cruzam com todo o tipo de gente. Fazendeiros conservadores, católicos fervorosos, ricos reacionários e membros da classe média que veem nas roupas maltratadas e nos cabelos desalinhados e compridos uma perversidade a ser combatida. E ainda outros *hippies* passando por dificuldades para sobreviver em comunidades isoladas. Esse passeio entre os modos de pensar da sociedade evidenciam para Billy e Wyatt o preconceito e as contradições de sua própria cultura. A nação que tanto defendiam era responsável por esmagar o que e quem fosse contrário ao *American way of life*.

Viteck (2009, p. 06) destaca um pequeno diálogo do filme que é exemplar. A conversa é entre Billy e George, um advogado que havia sido preso por bebedeira e que conheceram quando foram encarcerados por tumultuar um evento cívico da cidade.

GEORGE: Sabem... Este país já foi muito bom. Não entendo o que está acontecendo com ele.

BILLY: Todos viraram covardes, é isso. Nós nem pudemos ficar em um hotel de segunda, aliás, um motel! O cara achou que a gente fosse matá-lo. Eles têm medo.

GEORGE: Não têm medo de vocês, mas do que vocês representam.

BILLY: Cara, para eles, só representamos alguém que devia cortar o cabelo!

GEORGE: Não. Para eles, vocês representam a liberdade.

BILLY: E qual o problema? Liberdade é legal!

GEORGE: É verdade, é legal mesmo, mas falar dela e vivê-la são duas coisas diferentes. É difícil ser livre quando se é comprado e vendido no mercado. Mas nunca diga a alguém que ele não é livre porque ele vai tratar de matar e aleijar para provar que é. Eles falam sem parar de liberdade individual, mas, quando veem um indivíduo livre, ficam com medo.

BILLY: Eu não boto ninguém para correr de medo.

GEORGE: Não. Você é que corre perigo.

Ali estava AQUILO novamente. Que diálogo! George, interpretado por Jack Nicholson, é um personagem formidável e me parece muito perspicaz a anotação de Viteck sobre ele representar o meio termo entre o cidadão liberal e o cidadão ligado às tradições conservadoras. Tanto é que o diálogo serve como prenúncio do que vai acontecer.

Billy e Wyatt decidem seguir viagem de New Orleans até a Flórida, porém jamais chegam ao seu destino. No meio do caminho acabam assassinados por dois caipiras que passam por eles em uma caminhonete. Não há um motivo aparente. É como se os assassinos quisessem apenas reestabelecer a ordem, ou ensinar uma lição.

Em certo sentido, *Easy Rider* está para o cinema como o Woodstock está para a música. Ou seja, ambos são, ao mesmo tempo, uma ode a toda uma geração, e também um canto ao seu fracasso, porque tudo começa a ruir no final dos anos 60. Claro, temos de fazer

algumas ressalvas aqui. *Easy Rider* não é um filme experimental, por mais que traga alguns *jump-cuts* na montagem. É uma produção com uma intenção comercial, o aspecto industrial é muito forte. E evidentemente carrega consigo muitos dos clichês cinematográficos hollywoodianos.

O próprio festival, não podemos esquecer, tinha também como finalidade o lucro, o que teria atingido facilmente caso não fossem os problemas de organização e estrutura, que ocasionaram a derrubada das cercas. Além disso, enquanto 500 mil pessoas sofriam com a falta de estrutura de camping, banheiros, alimentação e segurança, os organizadores ainda penavam na discussão com empresários de bandas como o The Who. Eles jamais subiriam ao palco se o seu cachê milionário não fosse pago.

Não bastasse isso, uma série de eventos pós-Woodstock complicaram a política do “faça amor, não faça guerra”. Em dezembro daquele mesmo ano (1969), um jovem foi morto a facadas em um *show* dos Rolling Stones por membros do grupo de motoqueiros *Hell’s Angels*, que faziam a segurança do evento.

Charles Manson também virou notícia. Manson, um artista sem sucesso, acreditava que recebia mensagens divinas por meio da bíblia e das músicas dos Beatles, e acabou por convencer um pequeno grupo de *hippies*, na maioria mulheres, a planejar uma guerra racial, necessária para a limpeza do mundo. O crime mais famoso foi a invasão da casa do cineasta Roman Polanski, e o assassinato da sua mulher – grávida de oito meses – e de alguns amigos.

E, de forma inesperada, muitos heróis daquela geração morrem em decorrência do uso de drogas: Brian Jones, guitarrista do Stones, e o 3J: Jimi Hendrix, Janis Joplin e Jim Morrison. Viteck afirma que a repercussão desses casos foi extremamente negativa para o movimento *hippie* e acabou também servindo para a retomada do conservadorismo da sociedade em relação a esse estilo de vida alternativo.

Começam a surgir também evidências de profundas incongruências no movimento *hippie*, mais especificamente entre os ‘*hippies* ricos e pobres’:

O problema com os *hippies* foi que se desenvolveu uma hostilidade dentro da contracultura entre aqueles que tinham o equivalente a um fundo de crédito – uma espécie de poupança familiar – e aqueles que tinham que se virar sozinhos. É verdade, por exemplo, que os negros já estavam um pouco ressentidos com os *hippies* lá pelo Verão do Amor, em 1967, porque, pela ótica deles, aqueles garotos estavam desenhando figuras espirais nos seus blocos, queimando incenso e tomando ácido, mas poderiam cair fora a hora que quisessem. Eles podiam voltar para casa. Podiam ligar para a mamãe e dizer: ‘me tira daqui’. Ao passo que alguém criado num conjunto habitacional da Rua Columbia e que estava se arrastando em volta de Tompkins Square Park não podia escapar (SANDERS apud VITECK, 2009, p. 07).

Entretanto, terei de compartilhar uma citação que Viteck muito bem lembrou do livro *Medo e Delírio em Las Vegas*, que o jornalista marginal Hunter Thompson publicou em 1972. “O que a princípio era para ser uma simples matéria sobre uma corrida de motos, acabou se transformando numa espécie de registro da ressaca que se abateu sobre a cultura *hippie* quando ela dava os últimos suspiros” (VITECK, 2009, p. 07).

Lembranças estranhas nesta noite nervosa em Las Vegas. Cinco anos depois? Seis? Parece uma vida inteira, ou no mundo uma Grande Era – o tipo de auge que nunca mais volta. São Francisco na metade dos anos 60 era um lugar muito especial para se estar, em um tempo muito especial para viver. Talvez tenha *significado algo*. Talvez não, no fim das contas... mas nenhuma explicação, nenhuma combinação de palavras, músicas ou lembranças é comparável à sensação de saber que você esteve lá, que viveu naquela parte do mundo durante aquele momento. Seja lá o que isso tenha significado... (THOMPSON, 2011, p. 76-77).

Ao ler esse trecho do livro, desejei ter o poder de falar com Hunter Thompson. Eu iria lhe dizer: “Cara, eu não estava lá, mas é AQUILO que fez daquele tempo algo memorável”. E então ele seguiria:

História é um assunto nebuloso, por todas as merdas que acabam incluídas mais tarde. Mas, mesmo sem podermos ter certeza nenhuma sobre a ‘história’, parece bastante sensato imaginar que, vez ou outra, a energia de uma geração inteira atinge seu ápice num instante magnífico e duradouro, por motivos que na época ninguém compreende por inteiro – e que, em retrospecto, nunca explicam o que realmente aconteceu (THOMPSON, 2011, p. 77).

É como se Thompson me dissesse, entre uma baforada e outra do seu cigarro: “Cara, AQUILO ficou preso no tempo. Não há como chegar nele. Foi uma espécie de AQUILO ESSENCIAL, entende? Que gera todos os outros AQUILOS que encontramos por aí. Se não fosse AQUILO LÁ, não teríamos AQUILO AQUI”.

(...) Havia loucura rolando por todos os lados, a qualquer hora. (...) Todos compartilhavam uma sensação fantástica de que estávamos fazendo algo *correto*, mesmo sem saber o que era... sentíamos que estávamos vencendo... E acho que essa foi a armadilha – essa sensação de vitória inevitável sobre as forças do Antigo e do Maligno. Não num sentido cruel ou militar; não precisávamos disso. Nossa energia simplesmente prevaleceria. Lutar não fazia sentido – tanto no nosso lado como no deles. Aquela era a nossa hora; estávamos na crista de uma onda imensa e linda... E agora, menos de cinco anos mais tarde, basta subir um morro íngreme em Las Vegas e olhar para o Oeste com a predisposição adequada para quase enxergar a marca da maré – o lugar onde aquela onda enfim quebrou e se retraiu (THOMPSON, 2011, p. 77-78).

As frases de Thompson não apenas demonstravam certo ressentimento, mas também me colocavam naquele morro íngreme e me forçavam a olhar. E, de tanto olhar, acabei vendo algumas coisas. Eu e Cristiano Viteck, lamentando por toda uma geração, até que, ao nosso lado, surge o sociólogo Theodore Roszak com um golpe de misericórdia. Ele nem olha para nós, apenas compartilha a vista e argumenta que isso ocorre porque a sociedade moderna “é como uma esponja capaz de absorver prodigiosas quantidades de insatisfação e agitação, geralmente muito antes que pareçam outra coisa senão excentricidades divertidas ou aberrações inconvenientes” (ROSZAK in VITECK, 2009, p. 7). Ao lado, deixamos o silêncio concordar por nós. E como foi triste perceber que Lee Hill estava certo. Easy Rider é “suficientemente forte para antecipar que uma parcela substancial destas ideias e destes movimentos não teria fôlego suficiente para vicejar nos anos setenta, sendo de fato consumida por seus opostos polares nas décadas de 1980 e 1990” (ROSZAK apud VITECK, 2009, p. 7).

CADERNO DE ANOTAÇÕES 23: ON THE ROAD

Quando acordei a noite ainda não havia ido embora. Eram quatro e meia ou cinco horas da manhã, não sei. Ainda me sentia um pouco tonto por causa da bebida. Estávamos parados em outro posto de combustível. Corbélia pagava a conta, Alice estava ao meu lado, achando um jeito de me cobrir. A recebi com um beijo e perguntei se estava tudo bem. Ela acenou com a cabeça com um sorriso fraternal. Coitada, pensei comigo. Ela devia estar exausta e eu, no meu egoísmo, nem percebi. A partir dali ela iria dormindo no banco de trás do carro do Corbélia, que eu ia conduzir até em casa. “Vamos continuar”, gritou Corbélia entrando novamente na Willys e seguindo viagem. Tínhamos ainda umas duas horas, duas horas e meia, até chegar em casa.

Dez minutos depois estávamos seguindo nossa rotina próximo a Irati, metade do caminho que se tornou muito longo na velocidade em que nos movíamos. Mesmo assim, já mergulhado no silêncio da noite, não teve como eu não notar que o Corbélia já dirigia a velha Willys como se tivesse ela desde sempre. Costas relaxadas, um braço na janela, outro esticado sobre o volante... e pé no fundo... 100, 110... o que, para um carro que durante muitos anos dava voltas na quadra, era algo de se admirar.

Do carro de trás, observava a velha Willys seguindo seu caminho. Com uma imensa folga no volante, ela passeava de um lado para outro na faixa de estrada que lhe cabia. É como se quisesse aproveitar cada pedacinho da estrada que a alimentava. É como se estivesse com sede daquilo que há tanto tempo havia lhe sido negado.

Eu deixei minha cabeça cair para o lado, usei a coluna lateral como suporte para meus pensamentos. Uma profunda paz me invadiu. Aquilo ali era um barato. Não estava empolgado por causa da aquisição, nem por causa do álcool. Não estava excitado com o risco de ser pego sem documento, nem mesmo muito preocupado em ficar na estrada com uma roda a menos. Era outra coisa. Era aquele silêncio que surge de todas as crises, aquele silêncio que nos faz pensar nos sentidos em si, que nos faz lidar com a gente mesmo. É um silêncio difícil.

E ele me invadiu subitamente sem pedir permissão para largar seus pensamentos em meio aos meus. Da mesma forma que antes, naquela crise do Easy Rider, quando me lançou uma série de dúvidas, de decepções, de saudades, enfim... agora era diferente. Não que tenha me iluminado as respostas, longe disso, mas meio que me ofereceu um pouco de tranquilidade até que eu estivesse com forças para uma nova busca, para uma nova

experiência. É como se uma etapa terminasse ali, no meio da estrada, com a gente ainda em movimento.

“Com a gente ainda em movimento”. Verdade, tem muita coisa rolando e ainda provocando os sentidos. Seja numa sessão de filmes de Pasolini, num show de blues num bar qualquer, nos fanzines que invadem os corredores das universidades, nas poesias declamadas na praça da igreja. E tem também essa galera que acampou em Wall Street, tem o Zizek discursando bonito, o Gus Van Sant fazendo uma nova projeção de Burroughs declamando Thanksgiving Prayer. E em Guarapauva, que com todo o seu conservadorismo, teve de aguentar a marcha das Vadias, o manifesto dos alunos em relação ao preço do vale transporte, dos acadêmicos querendo almoço mais barato no restaurante universitário, a passeata pelos direitos dos homossexuais... Pois é, no fim das contas, é só a gente olhar melhor pelos cantos.

Os inquietos persistem na indisciplina, persistem contra os métodos de controle, porque entendem que a sociedade vive um momento de crise de sentido em si. E os inquietos não se acomodam na crise, e sim entendem-na como um espaço propício para a própria reinvenção. Daí emergem outras formas de expressão e identificação. Nisso os movimentos de vanguarda ainda residem, representando sempre mais um fôlego para a estrada.

Afinal de contas, os inquietos estão sempre na estrada.

CADERNO DE REFERÊNCIAS

- LIVROS

ALMEIDA, Edson Fernando de. **Do viver apático ao viver simpático: sofrimento e morte**. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

ALTHUSSER, Louis. **Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado**. Lisboa. Presença-Martins Fontes, 1974.

ALVES, J. F. **A invasão cultural norte-americana**. São Paulo: Moderna. p. 21.

ARAÚJO, Inês Lacerda. **Foucault e a crítica do sujeito**. Paraná: Ed. UFPR, 2008.

BAUDRILLARD, Jean. **A sociedade de consumo**. Lisboa: Edições 70, 1995.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. 4ª edição. São Paulo: Brasiliense. 1980.

BIVAR, Antonio. **Beats & Anos 80 in Alma Beat**. São Paulo: L&PM, 1984.

BUENO, Eduardo. **Beats e a Estrada in Alma Beat**. São Paulo: L&PM, 1984.

BURCH, Noël. **Praxis do Cinema**. Tradução de Nuno Judice e Cabral Martins. Editorial Estampa: Lisboa, 1973.

BURROUGHS, William Seward. **O Almoço Nu**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

COHN, Sergio (Org.) **Geração Beat**. Tradução de Sérgio Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.

DEL POZZO, Maria Helena M. **Indeterminação e Acaso na obra para piano de John Cage**. XVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação (ANPPOM). Salvador, 2008.

DELEUZA, G; GUATTARI, F. **Kafka: por uma literatura menor**. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago Editora Ltd, 1977.

_____. **Post-scriptum Sobre as Sociedades de Controle**, in L'Autre Journal, nº 1, maio de 1990, e publicado em Conversações, 1972 – 1990 / Giles Deleuze; tradução de Peter Pal Pelbart. Rio de Janeiro : Ed 34, 1992.

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

EISENSTEIN, Sergei. **A Forma do Filme**. Rio de Janeiro: Zahar. 2002.

FOUCAULT, Michel. **Vigir e Punir**. Vozes: São Paulo, 2007.

_____. **Microfísica do Poder**. Paz e Terra: Rio de Janeiro, 2005.

FRÓES, Leonardo. **Histórias beats in Alma Beat**. São Paulo: L&PM, 1984.

- GARDNIER, Ruy. **Breve histórico das concepções da montagem no cinema** in PUPPO, Eungênio (Org.). **Montagem**. Heco Produções, 2006.
- HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade; tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 6. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.
- HURLBURT, Allen. **Layout: o design da página impressa**. Tradução de Edmilson O. Conceição, Flávio M. Martins. São Paulo: Nobel, 2002.
- GYSIN, Brion. **Cut-Ups: A Project for Disastrous Success** in GYSIN, Brion. **Let the Mice In**. Something Else Press, West Clover 1973.
- JAMES, David. E. **Allegories of Cinema: American Film in the Sixties**. Princeton University Press: New Jersey, 1989.
- KEROUAC, Jack. **On The Road: o manuscrito original**. Tradução de Eduardo Bueno e Lúcia Brito. Porto Alegre, RS: L&PM, 2009.
- LEMINSKI, Paulo. **Forma é Poder** in Folha de S.Paulo: Folhetim, 04/07/1982. Reproduzido em ANSEIOS CRÍPTICOS, Criar Edições, Curitiba, 1986, p. 69 a 72.
- LOCKE, John. **Segundo Tratado sobre o Governo**. Tradução de E. Jacy Monteiro. São Paulo: IBRASA, 1963.
- LOPES, Rodrigo Garcia. **Vozes e visões**. São Paulo: Iluminuras, 1996.
- MORAES, Reinaldo. **Beats & Drogas in Alma Beat**. São Paulo: L&PM, 1984.
- MUGGIATI, Roberto. **Beats & Zen in Alma Beat**. São Paulo: L&PM, 1984.
- REVEL, Judith. **Michel Foucault: conceitos essenciais**. São Carlos: Claraluz, 2005;
- SANDERS, Ed apud MCNEIL, Legs; MCCAIN, Gillian. **Mate-me, por favor: uma história sem censura do punk**.
- SARGEANT, Jack. **Naked Lens - Beat Cinema**. UK: Creation Books, 2001.
- TOTA, Antonio Pedro. **Os americanos**. São Paulo: Contexto, 2009.
- TZARA, Tristan. **Como fazer um poema dadaísta** in TELES, Gilberto Mendonça. Vanguarda europeia e modernismo brasileiro. 9. ed. Petrópolis: Vozes, 1986.
- THOMPSON, Hunter S. **Medo e delírio em Las Vegas: uma jornada selvagem ao coração do Sonho Americano**. Ilustrações de Ralph Steadman; tradução de Daniel Pellizzari. Porto Alegre, RS: L&PM, 2011.
- VALENZI, Mírcia Aparecida Malvezzi. **'The Wonder Years': a identidade americana na mídia televisiva**. 2003. Dissertação (Mestrado em Língua Inglesa e Literaturas Inglesa e Norte-Americana) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003. Disponível em:

<<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-19092004-113605/>>. Acesso em: 2013-04-28.

VICTORINO, Lilian. **Ameaças ao american way of life: a construção do trabalhador no documentário Roger e Eu de Michael Moore**. III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine Y Audiovisual (AsAECA 2012).

VITECK, Cristiano. **Easy Rider: o filme que previu o fim da geração Woodstock completa 40 anos**. Gazeta do Paraná, Caderno Gazeta ALT, de 06 de setembro de 2009. Páginas 06 e 07.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico – A opacidade e a transparência**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984, p. 29.

WILLER, Cláudio. **Geração Beat**. Porto Alegre: L&PM Editores, 2009.

- ARTIGOS

BEY, Hakim. **Superando o turismo**. Disponível em: <<http://www.fatossurreais.com.br/2012/04/superando-o-turismo-hakim-bey.html>>. Acesso em 03/09/2013.

BREYER, Genesis in GRAY, Carmen. **Genesis Breyer P-Orridge: Ghosts#9**. Disponível em <<http://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/9684/1/genesis-breyer-p-orridge-ghosts9>>. Acesso em 05/05/2013.

BRIDGET, Rob. **An Appraisal of the Films of William Burroughs, Brion Gysin, and Anthony Balch in terms of Recent Avant Garde Theory** in Bright Lights Film Journal. Edição 39, de Fevereiro de 2003. Disponível em: <<http://brightlightsfilm.com/39/cutups1.php>>. Acesso em 28 de abril de 2013.

GALLAGHER, Paul. **William Burroughs and Antony Balch – ‘CUT UPS’ in Dangerous Mind**. Tópico de 16 de dezembro de 2010. Disponível em <http://dangerousminds.net/comments/william_burroughs_antony_balch_cut_ups>. Acesso em 28 de abril de 2013.

GONÇALVES, Maurício Reinaldo. **O American Way of Life no Cinema de Hollywood, na Imprensa e na Sociedade Brasileira dos Anos 30** in Brasa (Brazilian Studies Association). Disponível em: <http://www.brasa.org/documents/brasa_ix/Mauricio-Goncalves.pdf>. Acesso em 05/05/2013.

- REFERÊNCIAS VIDEOGRÁFICAS

THE CUTTING EDGE: The Magic Of Movie Editing. Direção: Wendy Apple. Roteirista: Mark Jonathan Harris. Entrevistados: Kathy Bates (Narração); Jodie Foster, Anthony Minghella, Sean Pean, Walter Murch, Martin Scorsese, Quentin Tarantino, Antony Gibbs, Mark Godblatt. Documentário. Cor/2004. Estados Unidos. 98 minutos.

THE CUT-UPS. Direção: Antony Balch. Com William Seward Burroughs, Brion Gysin. PB/1966 in Cut-Up Films (1963-1972). Inglaterra. 87 minutos.

WILLIAM S. BURROUGHS: A Man Within. Direção e Roteiro: Yony Leyser. Com David Cronenberg, Allen Ginsberg, Iggy Pop, Peter Weller, John Waters. Documentário. Cor/2010. Chile, 87 minutos.