

**KEROUAC A WENDERS:  
UM ENSAIO EM CINCO MOVIMENTOS**





**KEROUAC A WENDERS:  
UM ENSAIO EM CINCO MOVIMENTOS**

Trabalho de conclusão do Curso de Teoria,  
Crítica e História da Arte

Departamento de Artes Visuais, Instituto de Artes,  
Universidade de Brasília

Aluno: **Bernardo Scartezini**

Orientadora:

**Profa. Dra. Karina Dias, Instituto de Artes**

Banca:

**Prof. Dr. Christus Nóbrega, Instituto de Artes**

**Profa. Dra. Rose May Carneiro, Faculdade  
de Comunicação**

Design:

**André Carvalho**

**Brasília, maio de 2021**





**KEROUAC A WENDERS:  
UM ENSAIO EM CINCO MOVIMENTOS**

Trabalho de conclusão do Curso de Teoria,  
Crítica e História da Arte

Departamento de Artes Visuais, Instituto de Artes,  
Universidade de Brasília

Aluno: **Bernardo Scartezini**

Orientadora:

**Profa. Dra. Karina Dias, Instituto de Artes**

Banca:

**Prof. Dr. Christus Nóbrega, Instituto de Artes**

**Profa. Dra. Rose May Carneiro, Faculdade  
de Comunicação**

Design:

**André Carvalho**

**Brasília, maio de 2021**

Este texto foi concebido e escrito num formato de ensaio.

Foram tomadas liberdades de estilo.

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>07</b>
<b>PRIMEIRO MOVIMENTO: JACK KEROUAC E O INFINITO</b>	<b>11</b>
<b>SEGUNDO MOVIMENTO: ED RUSCHA E A ESTRADA</b>	<b>23</b>
<b>TERCEIRO MOVIMENTO: WALTER DE MARIA E O DESERTO</b>	<b>40</b>
<b>QUARTO MOVIMENTO: DENNIS HOPPER E AS MOTOCICLETAS</b>	<b>53</b>
<b>QUINTO MOVIMENTO: WIM WENDERS E O DESTERRO</b>	<b>68</b>
<b>CONCLUSÃO</b>	<b>81</b>
CRÉDITOS DE IMAGENS	84
BIBLIOGRAFIA	86





*Adeus aqui, onde quer que seja.*

Arthur Rimbaud

Minha primeira ideia de trabalho final para o curso de Teoria, Crítica e História da Arte partia de uma viagem a ser feita para o Texas e o Novo México. A intenção era visitar espaços de arte como as instalações de Donald Judd, em Marfa; a casa de Georgia O’Keeffe, em Abiquiu, e a obra *The lightning field/O campo de relâmpagos* (1977), que Walter De Maria ergueu no deserto próximo a Quemado. A viagem seria em junho de 2020. Não aconteceu.

Então fiz uma espécie de engenharia reversa para entender o que me levou ao desejo de realizar tal viagem. Cheguei à disciplina Arte e pensamento, ministrada pela professora Karina Dias no segundo semestre de 2017.

Manejando conceitos de teoria da viagem e de geopolítica, alinharei naquela ocasião um seminário, a ser apresentado com meus colegas, em torno da arte nos Estados Unidos do século 20. Era a primeira, talvez a única, oportunidade que tive — ao longo de todo o curso de graduação — de misturar algumas linguagens (cinema, música, pintura, *land art*, fotografia) de meu interesse.

Dali tiro agora este ensaio. Algumas mudanças de estrutura e de ênfase e outras tantas substituições de obras e de artistas a serem pesquisados aconteceram naturalmente de lá para cá. Trouxe para o centro de meu estudo duas obras — o romance *On the road* (publicado pela primeira vez em 1957), de Jack Kerouac, e o filme *Paris, Texas* (lançado originalmente em 1984), de Wim Wenders — como balizas cronológicas. Assumi também a ideia de um texto fragmentado, como notas de viagem, em que os artistas e seus trabalhos apareçam aos poucos ao longo do caminho.

—

Assim pude tatear o coração deste trabalho — sob a orientação da professora Karina Dias. Este ensaio percorre cinco artistas que têm o deslocamento como gesto deflagrador. O ato de partir de onde se está. Um ato que se revela transformador para o modo de se enxergar a realidade ao redor. Ir-se. A ação de partir forma uma estrada e uma paisagem, compõe uma viagem e cria imagens. Tudo começa quando se sai do lugar onde se está.

Partimos, então, de Jack Kerouac (1922-1969) e da geração *beat* neste itinerário pessoal. Interessa para mim como, ao misturar experiências pessoais com produção

literária, Kerouac fez da estrada e da viagem a sua poética. E como, a partir dele, essa atitude repercutiu em outros artistas.

Contemporâneo da *beat*, o artista Ed Ruscha (1937) também recorre a uma poética de estrada, desvendando novas práticas, criando imagens que se reportam tanto a realidades físicas quanto ao próprio repertório visual do qual fazem parte.

Essa noção do deslocamento como prática artística será levada às últimas consequências por Walter De Maria (1935-2013), expoente da geração *land art*, a quem encontraremos se movendo entre as vanguardas da música e das artes visuais, adentrando o deserto.

Dennis Hopper (1936-2010) leva a literatura *beat* e essa poética do deslocamento para o grande público do cinema. Ao dirigir e atuar em *Easy rider/Sem destino* (1969), um *road movie*, filme de estrada, ele abre novas possibilidades estéticas e políticas para os estúdios de Hollywood.

Ao fim deste percurso, encontramos Wim Wenders (1945). Um alemão que não se sentia em casa em sua própria pátria. Ele cruzou o oceano para se reinventar dentro de um país que antes apenas enxergava de longe.

Amigo de Dennis Hopper, leitor de Jack Kerouac. Poeta da estrada, como Ed Ruscha. Um solitário a cruzar o deserto, como Walter De Maria. Um artista que também descobriu a si mesmo através do gesto de partir.

—

Este ensaio foi inteiramente pensado e realizado dentro de casa, dentro de meu apartamento. Importante dizer isso, especialmente quando estamos a conjugar o verbo partir — porém nos encontramos, de fato, impedidos de partir. Estes têm sido meses de distanciamento, resguardo e permanente preocupação.

Este é um trabalho sobre imagens, então proponho que elas tragam um tanto do processo que deflagraram. São todas imagens que encontrei em livros ou que pesquisei na internet ou que me chegaram em monitores de tevê e de ipad. Em vez de escaneá-las e reproduzi-las aqui uma vez mais, como elas já tinham sido escaneadas e reproduzidas nos livros que li e em tantos outros que não li, quis manter nelas os traços desse percurso.

O que trago aqui, portanto, são imagens de imagens. Espero que, assim, além desses vestígios processuais, estas imagens carreguem também algo de tátil, de material. Porque estão no mundo físico, foram multiplicadas

infinitas vezes — como já antecipava Walter Benjamim ao escrever sobre a reprodutibilidade técnica (BENJAMIN, 2019).

São imagens que formam nosso repertório visual. Que nos permitem viajar sem sair de casa, que nos permitem tratar de gente como Jack Kerouac e Wim Wenders como os velhos conhecidos que eles nos são.



## **PRIMEIRO MOVIMENTO: JACK KEROUAC E O INFINITO**

*Eu era um jovem escritor e tudo o que eu queria era cair fora. Em algum lugar ao longo da estrada eu sabia que haveria garotas, visões e muito mais; na estrada, em algum lugar, a pérola me seria ofertada.*  
(KEROUAC, 1984, p. 13)

Primavera de 1947. Kerouac estava tomando coragem para pegar a estrada. Queria ir para o Oeste pela primeira vez. Reencontrar por lá um certo Neal Cassady, por quem tinha imensa estima embora só o conhecesse de raspão. Amigo de amigos.

Cassady morava em São Francisco. Pelo que se dizia dele, vivia a grande vida, saltando entre pequenos empregos, aplicando eventuais trambiques, conciliando a esposa e a namorada adolescente, roubando carros quando precisava ir a algum lugar.

“Um parente do sol do Oeste” — Sal Paradise, *alter ego* de Kerouac, assim define Dean Moriarty, alcunha ficcional pela qual Cassady se tornaria imortal nas páginas de *On the road* (1984) e além.

Decidido a se tornar escritor, porém ainda a buscar uma história para escrever, Kerouac morava com a mãe num apartamento em Ozone Park, Nova Jersey. O destino da Califórnia parecia-lhe não apenas reluzente. O *Golden State* parecia-lhe também livre e solto e sem compromisso, tal e qual o Cassady que Kerouac criara dentro de sua cabeça.

Passara os meses de inverno entre 1946 e 1947 preparando a viagem. Mapas rodoviários abertos no chão do quarto, trajetos rascunhados, rotas marcadas num movimento em antecipação. Uma longa linha vermelha chamada Rota 6, ele planejava, o levaria de carona em carona até o estado de Nevada. Dali, à Califórnia.

—

Quando Kerouac enfim sai de casa, o chuvisco insistente daquela tarde de repente vira uma tromba d’água. Desabrigado à beira da rodovia, ele só consegue carona no sentido oposto de onde pretende ir.

Tem que voltar para casa — tentaria novamente no dia seguinte.

—

William Burroughs se embrenhou na Amazônia Peruana atrás de *yage*. Mandou cartas. Allen Ginsberg foi à Índia para ultrapassar a si mesmo. Escreveu mantras.

Esses dois escritores, sim, compara o biógrafo geracional Yves Buin (em *Kerouac*, 2007), correram risco de verdade. As viagens de Kerouac, que ao lado deles completa a alta trindade de escritores da *beat*, são passeios de verão perto das aventuras de Burroughs e Ginsberg.

A proeza de Kerouac, completa Buin, é ter feito de histórias banais uma “matéria digna de exaltação lírica” (BUIN, 2007, p. 216). O prodígio de Kerouac: ter obtido tanto de tão pouco.

—

O livro que conta as andanças de Jack Kerouac atrás de Neal Cassady chegou às livrarias em 1957 pela Viking Press. Foi editado após seguidas recusas e seguidos tratamentos. Kerouac levou anos reescrevendo e ordenando o texto que saíra pra ele meio de bate-pronto. Kerouac contava, meio se gabando, ter deitado por escrito suas aventuras através de noites e noites viradas, em abril de 1951, assim que terminada a quarta e última viagem continental, num frenesi de excessivas

palavras e escassos sinais de pontuação.

Usava um comprido rolo de telex enfiado na máquina de escrever para não perder tempo trocando de folha a cada lauda. Usava também anfetaminas — e *jazz* na vitrola.

No intervalo de anos entre terminar o primeiro tratamento de *On the road* e poder enfim vê-lo publicado, Kerouac escreveu praticamente toda sua obra literária. Na tradição de autores como Marcel Proust e Honoré de Balzac, ele enxergava seus livros como episódios de uma mesma e comprida história — a sua história de vida. Tinha mesmo como plano para a velhice, anunciado em repetidas ocasiões, juntar todo esse material disperso e formatá-lo como uma única e contínua narrativa — a sua comédia humana.

Nunca aconteceu. Kerouac morreu em 1969 aos 47 anos de idade.

—

*On the road* recebeu a primeira edição brasileira apenas em 1984. Tardia porém oportuna publicação. Valendo como prenúncio de ares mais amenos, a chamada Nova República.

Na batida de *On the road*, cresceu o interesse pela *beat* no Brasil e cá estava o dramaturgo e escritor Antonio Bivar (co-tradutor do romance ao lado de Eduardo Bueno) a atuar como cicero, apresentando aos leitores nacionais as idiossincrasias de Kerouac e de seu círculo de camaradas. Entre os necessários livros de introdução geracional e formação de público, vale buscar *Jack Kerouac — O rei dos beatniks* (2004).

Bivar restitui os passos de um Kerouac ainda noviço aos 25 anos de idade. Ele sonhava em ser escritor, inspirado por sujeitos como Arthur Rimbaud e Marcel Proust, Walt Whitman e Thomas Wolfe. Porém todos eles, em larga medida, elaboravam as próprias vidas e as próprias memórias como literatura. Kerouac não tinha nada para contar.

A leitura de cartas escritas por Neal Cassady teria rompido o bloqueio criativo e emocional de Kerouac. Ele sentia na sintaxe e na prosódia de Cassady a pulsação do que poderíamos chamar de uma sabedoria de rua, em oposição à sabedoria do próprio Kerouac, derivada da leitura de livros mil.

Neal Cassady, a distância, impeliu Kerouac.

---

Uma viagem começa muito antes de se deixar o lar. Ler o que Bivar escreveu sobre o jovem Kerouac (BIVAR, 2004, p. 44), e os planos que ele fazia, os mapas que ele abria, me faz lembrar de Michel Onfray em sua *Teoria da viagem* (2009).

*A viagem começa numa biblioteca. Ou numa livraria. No começo do nomadismo, encontramos assim o sedentarismo das prateleiras e das salas de leitura, ou mesmo do domicílio onde se acumulam os livros, os atlas, os romances, os poemas, todas aquelas obras que, de perto ou de longe, contribuem para a formulação, a realização, a concretização de uma escolha de um destino.*

(ONFRAY, 2009, p. 25)

O ponto de chegada da primeira viagem para Kerouac — primavera de 1947 — era São Francisco, onde morava Cassady. No lento deslocamento entre uma costa e outra, Kerouac bateria no mesmo lugar onde tropeiros e músicos, desabrigados e deserdados, desempregados e escravos fugitivos se encontravam havia um século: o enclave comercial e musical de Chicago.

---

*Minha chegada a Chicago foi pouco depois da aurora, arranjei um quarto na ACM e caí na cama com uns poucos trocados no bolso. Curti Chi depois de um reconfortante dia de sono. O vento vindo do lago Michigan, bop-jazz no Loop, longas caminhadas ao redor de South Halstead e North Clark e, na madrugada silenciosa, uma longa jornada pela selva de pedra, quando uma rádio-patrolha me seguiu como suspeito. Nessa época, 1947, o bop enlouquecia a América. Os rapazes no Loop seguiam soprando, mas com um ar melancólico, porque o bop atravessava um momento indeciso entre o período ornitológico de Charlie Parker e a nova era que começou com Miles Davis. E enquanto eu sentava ali ouvindo esse som noturno que o bop tinha vindo representar para todos nós, pensei em meus amigos espalhados de um canto a outro da nação e em como todos eles viviam frenéticos e velozes, dentro dos limites de um único e imenso quintal. Na tarde seguinte, segui para o Oeste pela primeira vez na minha vida. Era um lindo dia ensolarado, perfeito para cair na estrada.*  
(KEROUAC, 1984, p. 16)

Chicago tinha menos de 30 residentes permanentes quando foi estabelecida oficialmente em 1833. Na virada para 1900, já contava com um milhão — a sexta maior população urbana do planeta na época. Kerouac encontrou uma cidade já famosa tanto pela arquitetura quanto pelas benfeitorias da Feira Mundial de 1933 — e marcada pela criminalidade dos gângsters.

Considerada a porta de entrada para o Meio-Oeste dos Estados Unidos, a cidade ocupa o centro de um importante entroncamento viário. Em torno da cidade, em seu cinturão agrícola, circulam caminhões e trens de carga no rumo da Nova Inglaterra. Vindos das lavouras do Sul, Chicago recebeu seguidos contingentes de trabalhadores braçais ao longo de décadas — escravos libertos durante a Secessão, nos anos de 1850, lavradores desempregados após a crise de 1929.

Chicago assim se tornou, entre outras coisas, berço do *blues* elétrico. E a evolução do gênero serve como metáfora da explosão populacional de Chicago, e vice-versa, conforme esmerilhado pelo historiador britânico Eric Hobsbawm no livro *A história social do jazz* (2019). O antigo *blues* rural era executado por um único músico, que cantava e tocava violão, tendo à mão um pedaço de vidro que deslizava sobre as cordas de aço do instrumento. Como único acompanhamento, ele batia o pé no



chão para marcar o compasso.

Esse som aos poucos teve que ser encorpado numa banda inteira — guitarra, baixo, piano, bateria para ocupar ambientes cada vez maiores. E esse som coletivo tinha que ser captado e amplificado eletricamente para poder vencer o alarido do público nesses ambientes e ser escutado lá no fundo dos salões de música, lá no fundo dos bares que se tornaram bem maiores do que os *honky tonks*, os barzinhos de beira de estrada do Sul agrário. Essa série de modificações sociais e tecnológicas levando ainda hoje a um potencialmente infinito desdobramento de arranjos e de composições que retroalimentam o próprio *blues* e derivaram no *rock* e no *jazz*.

Chicago está no meio do caminho — o Norte e o Sul — o Leste e o Oeste — o *blues* e o *jazz* — Jack Kerouac não poderia passar ao largo. Ele sabia o que esperar de Chicago. Sabia em que bares ir e o som que iria ouvir. Conhecia aquela cidade desde muito antes de lá chegar.

Em relação a Des Moines, nem tanto...

—

*Acordei com o sol rubro do fim de tarde; e foi um dos momentos mais impressionantes da minha*

*vida, e o mais bizarro, quando simplesmente já não sabia mais quem eu era — estava a milhares de quilômetros da minha casa, temeroso e desgastado pela viagem, num quarto de hotel barato nunca dantes avistado, ouvindo o silvo das locomotivas, e o ranger das velhas madeiras do hotel, e passos anônimos ressoando no andar de cima, e todos esses sons melancólicos, e por quinze misteriosos segundos realmente já não sabia quem eu era. Não me apavorei, simplesmente era como se eu fosse uma outra pessoa, um estranho a mim mesmo, e toda minha existência apenas uma vida mal-assombrada, a vida vazia de um fantasma. Eu estava na metade da América, meio caminho andado entre o Leste de minha mocidade e o Oeste de meus sonhos futuristas, e é provável que tenha sido justamente por isso que tudo se passou assim ali, neste entardecer dourado e insólito.*  
(KEROUAC, 1984, p. 19)

Ninguém passa noites insones fazendo planos para viajar até Des Moines, Iowa. Ali Kerouac se viu longe de casa pela primeira vez. Quase dois mil quilômetros longe de casa. Depois de um par de noites pelos bares

de *jazz* de Chicago, Kerouac chegaria a Des Moines de manhã cedo. Ouvindo *blues* na boléia de caminhão. Saltou perto da linha férrea e entrou direto no primeiro hotel que apareceu na frente.

Acordou sem saber onde estava, sem saber quem era.

Uma cidade sem o cosmopolitismo de Nova York, a diversidade étnica de Chicago ou o romantismo última fronteira de São Francisco. Nem leste e nem faroeste.

A capital do Iowa nunca passou de centro regional. Segundo o censo de 1950, sua população batia em 177 mil habitantes, números do Iowa Data Center. A economia gira em torno do mercado agrícola. Kerouac não pôde saber disso mas, desde a década de 1970, Des Moines passou a abrigar a sede da Monsanto, gigante do agronegócio ligada à farmacêutica Bayer, uma das empresas pioneiras em pesticidas para a lavoura e em produção de alimentos transgênicos.

Des Moines, naquele fim de tarde, muito antes de pesticidas e transgênicos, soou como o coração da América para Jack Kerouac. Ele estava no meio do continente e no começo de sua jornada — já não era mais o mesmo.

—

*Jack era um pouco como o velho bêbado da boca do lixo que fica vagando de um lugar para outro; ele gostava de aplicar essa imagem a si mesmo. Ele ficava em hotéis nas imediações das linhas ferroviárias, que era onde os trabalhadores ficavam quando vinham à cidade, e Jack havia passado algum tempo na estrada. Ao remontar ao trabalhador migrante norte-americano — o hobo —, Jack estava remontando a um dos poucos modelos — mitos — de liberdade, espontaneidade, mobilidade e desprendimento, desprendimento do mundo de destruição por poder e prestígio que estava ao nosso alcance na época.*

*De certa forma, a geração beat é uma reunião de todos os modelos e mitos de liberdade que existiam nos Estados Unidos até aqui; como Whitman, John Muir, Thoreau e o vagabundo norte-americano. Colocamos todos eles juntos e expandimos mais uma vez, e isso se transformou em motivo literário, e então acrescentamos algum budismo.*

(Gary Snyder, citado por GIFFORD e LEE, 2013, p. 321)

Chicago e Des Moines são dois pontos de inflexão na primeira parte de *On the road*. Ali o leitor compreende que — mais do que o destino — é o trajeto que importa.

Uma linha contínua desenhada no mapa, ligando A com B, revela-se porosa e claudicante no seu decurso em tempo real. Como toda linha, esta também é formada por uma infinidade de pontos, formada por lugares de passagem e de escape que Michel Onfray viria a chamar de entremeios — “habitar o entremeio”, expressão recorrente ao filósofo (ONFRAY, 2009).

Os entremeios, na precisa exemplificação fornecida por Onfray (2009), são os aeroportos. Mas penso que aqui podemos entender os entremeios compostos também por motéis, postos de gasolina, pousadas baratas, estradas vicinais, linhas férreas, rodoviárias, pequenas cidades perdidas no mapa. Os entremeios, neste universo de carro e asfalto de Kerouac, são percorridos por trabalhadores em permanente trânsito atrás do próximo emprego temporário, gente que leva o sotaque como marca de personalidade, gente que passa a atender pelo nome do lugar de onde vem.

*Não mais no lugar deixado, ainda não no lugar cobijado. Flutuando, vagamente ligado a duas margens, num estado de peso espacial*

*e temporal, cultural e social, o viajante penetra no entremeio como se abordasse as costas de uma ilha singular. Cada vez mais longe de seu domicílio, cada vez menos distante de sua destinação, circulando nessa zona branca, neutra, o indivíduo escala ficticiamente uma encosta ascendente, atinge um ponto zenital para depois iniciar a descida. Vem-se de, vai-se para; acumulam-se os quilômetros que nos separam de nossa casa, reduzem-se os que nos aproximam da outra. Esse mundo intermediário obedece a regras próprias que ignoram as que regem as relações humanas habituais.*  
(ONFRAY, 2009, p. 35)

—

Kerouac faria quatro viagens na segunda metade dos anos 1940, todas entre a primavera e o verão, uma vez que os invernos no hemisfério norte são um tanto proibitivos em relação à ideia de estar a céu aberto.

Todas as viagens de Kerouac são planejadas de antemão e todas terminam de supetão. Terminam porque o dinheiro acaba, porque os amigos brigam, porque já não está mais divertido. Então Kerouac telefonava ou

escrevia para a mãe pedindo dinheiro pra voltar — invariavelmente num ônibus expresso direto de onde estivesse até Ozone Park sem delongas.

Na versão romanceada que se lê, Sal Paradise pede à “tia” o dinheiro para voltar para casa. Era esse o tipo de oblíquo esforço ficcional a que Kerouac se submetia ao escrever seus livros. E não muito mais do que isso.

—  
Kerouac só mudaria os nomes de todos os envolvidos em *On the road* sob orientação do departamento jurídico da Viking Press. E foi uma mudança tão superficial que a editora Penguin, nos anos 2000, facilmente pôde lançar uma versão mais fiel ao original em que os personagens vinham com os seus nomes reais para a surpresa de ninguém.

Neal Cassidy, sabemos, virara Dean Moriarty. William Burroughs, o mais velho da turma, Old Bull Lee. Allen Ginsberg, o mais ligado à política, Carlo Marx.

Eram eles os quatro *beats* honorários, novos ou nem tão novos “modelos de liberdade”, tomando aqui a imagem usada pelo poeta Gary Snyder — o cronista

Kerouac, o malandro Cassady, o *junkie* Burroughs, o bardo Ginsberg.

—  
Kerouac narra quatro viagens em *On the road*. Cada uma delas tem um “motivo” por assim dizer. Sal Paradise quer estar com Dean Moriarty na Califórnia. Sal Paradise e Dean Moriarty no ano seguinte querem visitar Old Bull Lee na Louisiana. Então Sal e Dean concluem que seria deveras apropriado ir um pouco mais além e conhecer o México juntos. Por fim, como não terminou bem a aventura mexicana, Sal e Dean tentam um novo arranjo, alguma forma de reconciliação na quarta e última jornada juntos.

Em nenhuma dessas viagens necessariamente é o destino geográfico que interessa.

“Habitar o entremeio”, dizia Michel Onfray. Pois então ler *On the road* seria habitar um permanente entremeio. Porque mesmo quando chegamos ao destino turístico & literário, ou mesmo quando nosso alquebrado herói retorna para a segurança de casa, a narração está longe dali — o narrador Sal Paradise/Jack Kerouac se mantém inquieto, insatisfeito, indócil. A estrada nunca termina.

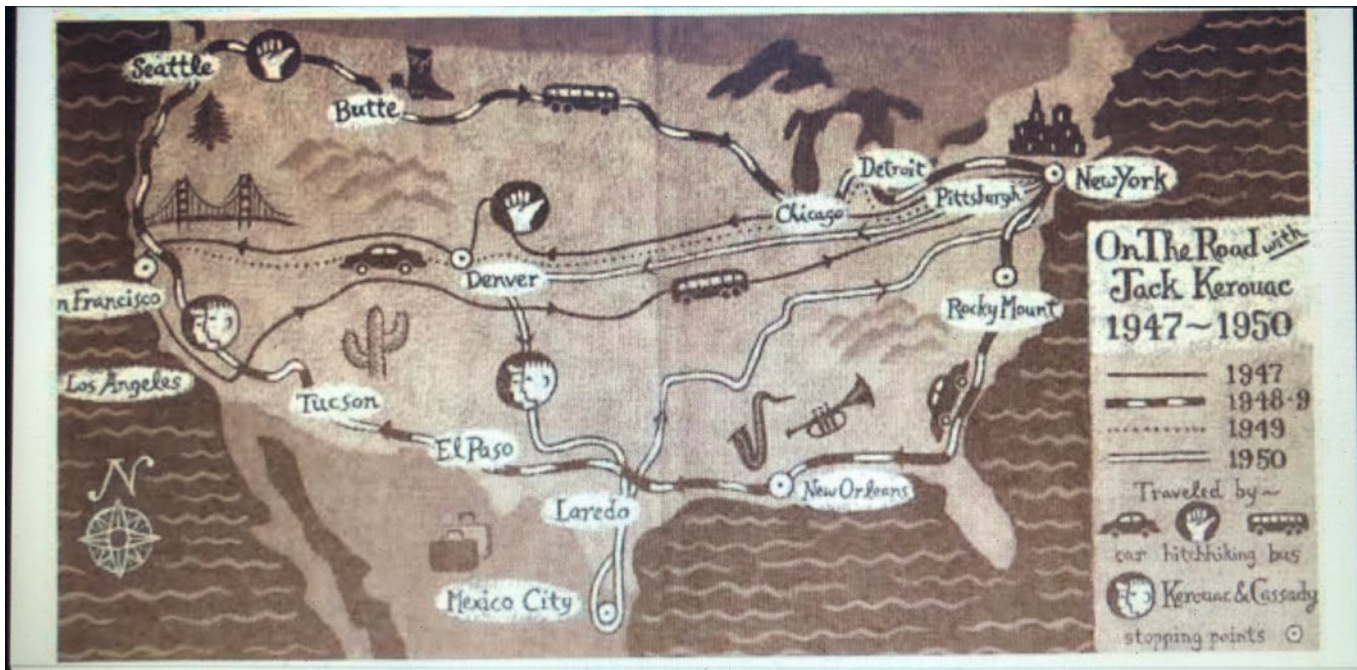


imagem 1. Viagens de Jack Kerouac

*On the road* se alimenta da busca pelo movimento contínuo — e esse moto perpétuo seria um dos legados da geração *beat* para a chamada contracultura.

(Para os nossos interesses neste ensaio, vamos definir contracultura como toda forma de pensamento divergente e subterrâneo em relação ao discurso oficial, hegemônico.)

—

*Todos tinham a esperança de que viria a nascer um Admirável Mundo Novo depois da guerra, mas a coisa não se passou desse jeito. Não houve sequer uma única década de paz, como aconteceu após a Primeira Guerra. A Segunda Guerra terminou em 1945 e por volta de 1947 todos já estavam falando da próxima. Em 1948, ninguém acreditava que alguma organização internacional fosse dar um jeito nisso. De modo que tudo isso fez com que nos voltássemos para nós mesmos. Para o que sentíamos. Nossa ânsia de viver, era isso que era importante, isso significava jazz, bebidas, diversão.*

(John Clellon Holmes em MILES, 2012, p. 180)

—

Michel Maffesoli, no livro *Sobre o nomadismo* (2001), tenta entender o que enxerga como “a pulsão da errância”. Mesmo nos mais auspiciosos momentos da sociedade urbana, mesmo nos raros intervalos de maior segurança e bem-estar sociais, ele aponta, o “teatro do mundo” não tem sossego e se vê diariamente desafiado por “catástrofes, epidemias, tragédias comuns à natureza humana” (MAFFESOLI, 2001, p. 21).

*Em breve, quando não houver fome, vai-se morrer de tédio ou de desespero.*

(MAFFESOLI, 2001, p. 21)

Como o “drama contemporâneo” não erradica sua “parte de sombra” (MAFFESOLI, 2001, p. 22), o desejo de sair porta a fora seria perfeitamente natural, um contraponto ao compromisso de residência instituído — forçado — pelas sociedades modernas.

A vontade de bater a porta, pegar a estrada, deixar tudo para trás — seria uma “sede do infinito”, um termo cunhado por Emile Durkheim (MAFFESOLI, 2001, p. 22).

—

Quando morei em São Paulo, meados da década de 2000, pude conhecer pessoalmente dois poetas da geração paulistana da década de 1960 profundamente marcados pela *beat* e pela contracultura.

Roberto Piva era filho e neto de cafeicultores. Um ramo de sua família derivou para a indústria, multiplicando ainda mais os ganhos. Piva, no entanto, rompeu com os parentes na adolescência ao assumir-se homossexual e ao largar a faculdade de Direito para se tornar poeta. Lia Rimbaud, Lautréamont, Lorca e Kerouac. Gostava de repetir que o poeta experimental deve viver uma vida experimental.

Claudio Willer conheceu Piva ainda na mocidade. Logo traduziria o poema *Howl/Uivo* (original de 1956) de Allen Ginsberg e se lançaria como poeta. Quando estive com Willer, ele cumpria dupla missão: defendia doutorado em literatura e gnosticismo na Universidade de São Paulo e lançava ensaios sobre a *beat* pela editora L&PM.

Em nossas conversas, Willer explicava que muitos personagens da geração *beat* eram relativamente bem de vida, como Burroughs, herdeiro de industriais, outros eram de fato pessoas sem posses, como Gregory Corso,

que passou a infância em orfanatos e a adolescência em centros de detenção. Porém os bem nascidos tiveram que, em um momento tal, romper com as expectativas e as demandas dos que estavam à sua volta.

E essa seria a principal característica da *beat* no entender de Willer: o sentimento difuso de desconforto e de não pertencimento, a eleição consciente de outros estilos de vida, a busca por frestas, desvios e desvãos.

A sede de infinito, se preferires.

—

*beat*: batido, fajuto, fuleiro, quebrado, derrotado, fracassado

—

Kerouac preferia pensar a palavra *beat* em termos de beatitude, beatífico.

—

A importância da *beat*, vista hoje, mais de meio século depois, está na possibilidade de cristalizar dentro do aparato midiático do *mainstream* um incômodo

existencial que, sim, era em grande parte geracional, era próprio daqueles jovens do imediato pós-guerra, mas que faz parte da natureza humana.

E a grande contribuição de Kerouac ao escrever sobre suas viagens e suas vivências — *On the road* em particular, porém não apenas — tem a ver com a vida experimental de que falava Roberto Piva. Ao aproximar sua arte à sua experiência pessoal, Kerouac antecipava um gesto artístico dos anos 1960, essa confusão entre o espaço da arte e o espaço da vida que abriria infinitas possibilidades em todos os campos: da literatura ao cinema, das artes visuais às artes cênicas.

Para nos determos aqui no limitado escopo deste trabalho, me parece que a máxima contribuição de Jack Kerouac para a arte nos Estados Unidos do século 20 é a de ter feito da viagem a sua poética. *On the road* é a única peça literária que nos toca neste ensaio — mas a partir dela podemos percorrer um repertório visual e uma poética do deslocamento.



## **SEGUNDO MOVIMENTO: ED RUSCHA E A ESTRADA**

*Os moinhos de vento de  
Oklahoma olham  
Em todas as direções*  
(KEROUAC, 2013, p. 15)

Na primavera de 1956, Ed Ruscha e seu amigo Mason Williams tomaram a Rota 66 no sentido oeste. Partindo de Oklahoma City, cruzaram o norte do Texas, o Novo México e o Arizona até a Califórnia. A mesma rota feita pelos camponeses em *Grapes of wrath/Vinhas da ira* (1939), o épico de John Steinbeck sobre A Grande Depressão. Eles sabiam disso, e não viam essa semelhança como mera coincidência.

Ruscha tinha 19 anos de idade e acabara de ganhar um prêmio da Câmara do Comércio de Oklahoma em design gráfico. Estava disposto a estudar artes. Tentou a Arts Center School de Los Angeles, estava lotada. Conseguiu vaga no Chouinard Art Institute, onde foi colega de Joe Goode. Enquanto Mason Williams, que compunha canções *country* e tocava guitarra, logo começou a frequentar a cena musical de Los Angeles.

Ruscha conta ter aprendido a ler a qualidade do ar na cidade olhando para o letreiro de Hollywood no alto das colinas. Se conseguisse distinguir as letras, estava tranquilo. Se os dizeres estivessem indecifráveis, indício de névoa baixa, poluição pesada, melhor ficar em casa.

Só tomaria a estrada novamente, Ed Ruscha, como processo criativo.

—

Entrando em Los Angeles, vindo de Oklahoma após dias de viagem, Ruscha percebeu que muito mais auspicioso do que a chegada tinha sido o percurso realizado. Cruzar o continente debaixo daquele céu imenso despertou as lembranças de quando era criança e a família saía de férias a cada verão: São Francisco, o parque de Yellowstone, as montanhas de Santa Cruz.

Os pais ocupavam a frente do carro, os quatro filhos iam no banco de trás, amontoados e despreocupados, tomando limonada. Era divertido, na lembrança de Ruscha, porque passavam o dia viajando e dormiam em motéis na beira da estrada. Cada novo dia reservava mais surpresas.

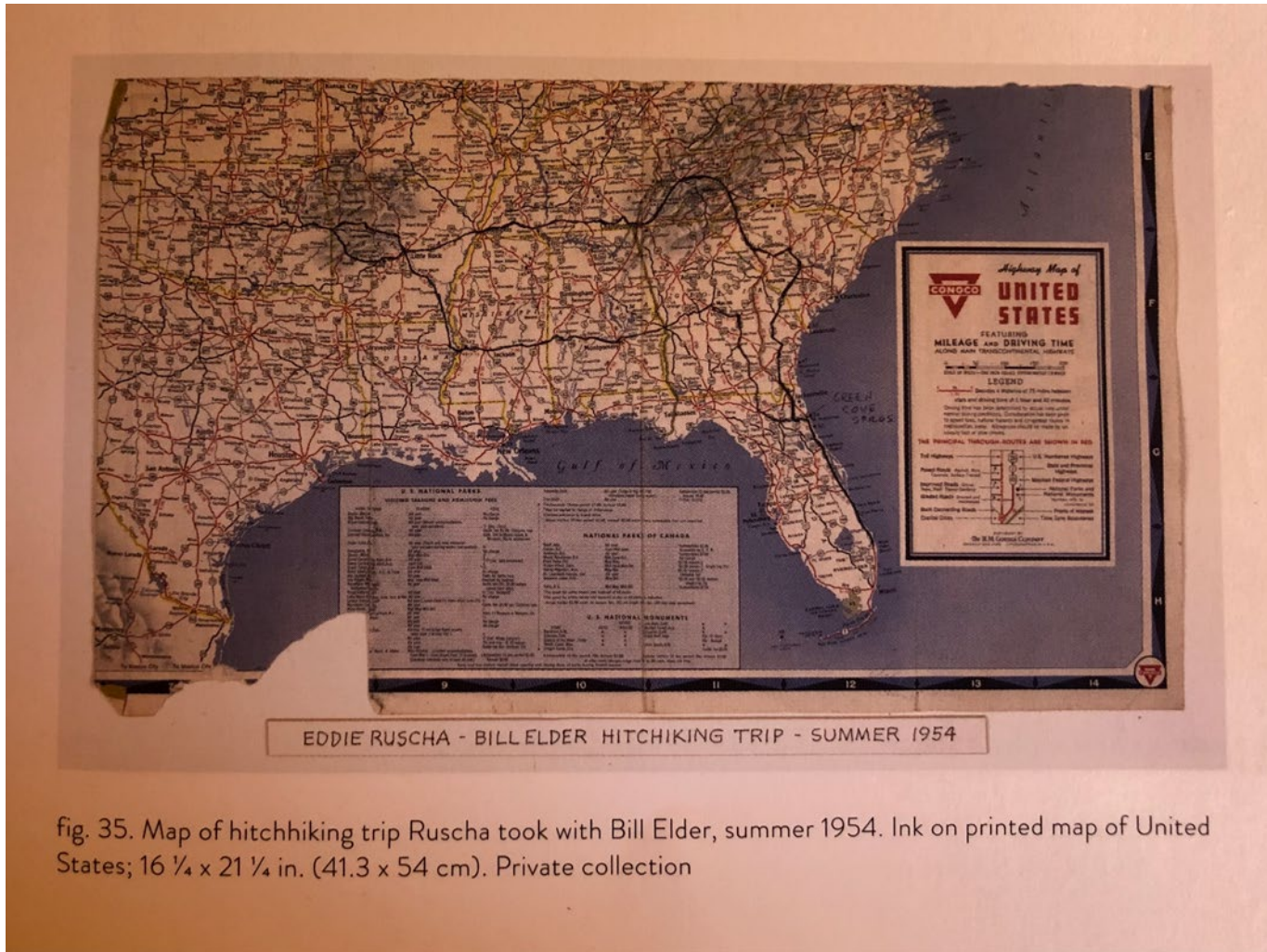


fig. 35. Map of hitchhiking trip Ruscha took with Bill Elder, summer 1954. Ink on printed map of United States; 16 ¼ x 21 ¼ in. (41.3 x 54 cm). Private collection

Quando o adolescente Ruscha, anos mais tarde, se aborrecia em Oklahoma City, ele apelava para o meio de transporte favorito dos jovens americanos daquela época. Viajava pedindo carona. Certa feita, no verão de 1954, Ruscha e o amigo Bill Elder emendaram uma carona na outra até a Flórida — e todo o caminho de volta. O mapa rodoviário com o trajeto dessa viagem, marcado a caneta, hoje faz parte de uma coleção particular.

—

Quando a Viking Press lançou *On the road*, em setembro de 1957, dez anos após a primeira das viagens continentais de Jack Kerouac, o livro foi recebido com entusiasmo não apenas por críticos literários e pelos boêmios de Nova York.

“Senti uma imediata conexão com os personagens daquela história”, lembrou Ed Ruscha, numa entrevista para o site Huffington Post em junho 2012. “Eles eram impulsivos e estavam apaixonados pela estrada.” ([https://www.huffpost.com/entry/ed-ruscha-interview\\_b\\_1563323](https://www.huffpost.com/entry/ed-ruscha-interview_b_1563323), visualizada em 21/04/2021)

Começava ali uma estreita relação entre Ruscha e *On the road*. Ele releu o livro uma infinidade de vezes. Ouvia jazz enquanto circulava de carro por Los Angeles. Como Sal Paradise, Ruscha deixou-se inflamar pelas fagulhas de Dean Moriarty, passou a viajar nos finais de semana pelas franjas de Los Angeles. Quando aparecia um par de semanas livres, ia e voltava para Oklahoma sem motivo maior do que o prazer de sentir o asfalto debaixo das rodas.

Em 2009, após a cumplicidade de uma vida inteira, Ruscha lançou sua versão de *On the road*. Um livro de artista em que o texto de Kerouac ganha desenhos e fotografias de Ruscha. Tiragem de 350 exemplares, assinados e numerados. Sua exposição rodou os Estados Unidos.

—

*Ao amanhecer meu ônibus estava zunindo pelo deserto do Arizona — Índio, Blythe, Salomé (onde ela dançou); amplas extensões áridas rumo às montanhas mexicanas no Sul. Então dobramos ao norte em direção às montanhas do Arizona, Flagstaff, cidades à beira dos penhascos, Hollywood, Le Grand Meaulnes, de Alan-Fournier, mas preferia ler a paisagem americana enquanto seguíamos em frente. A cada solavanco, eu me levantava, me espreguiçava e*

*meus anseios se confundiam. Cruzamos o Novo México na escuridão da noite; numa aurora descolorida estávamos em Dalhart, Texas; na desamparada tarde de domingo rodávamos pela monotonia de uma cidade atrás da outra, da Pensilvânia; ao cair da tarde era o Kansas. O ônibus rodava solto. Eu estava indo para casa em outubro. Todo mundo vai para casa em outubro.*

(KEROUAC, 1984, p. 108)

O horizonte chapado do sudoeste dos Estados Unidos proporcionara ao fotógrafo Robert Frank uma das imagens mais eloquentes de seu livro-ensaio *The Americans*. A estrada seguindo em linha reta, silenciosa e imperturbável, até o horizonte, as linhas descontínuas que sinalizam as duas faixas da pista emprestando um eixo ao que de resto se abre na pura monotonia monocromática dum descampado que periga se estender até as bordas da Terra.

A poética de viagem empreendida por Robert Frank nos anos 1950, um suíço emigrado, frequentador da

cena *beat* e amigo de Kerouac, exerceu influência definitiva sobre Ed Ruscha — influência orgulhosamente assumida. Mas por que repetir o que Frank já tinha feito?, Ruscha se perguntava.

A foto que Frank fez na estrada do Novo México é vertical porque a sinalização no asfalto é vertical e ali está o prumo de sua imagem. Diante do mesmo cenário, da mesma imensidão, Ruscha optou por uma abordagem formalmente diferente. Ele deitou o que era o enquadramento vertical de Frank, para assim poder se espalhar pelo horizonte, ampliando para os lados sua perspectiva, produzindo uma paisagem violentamente horizontalizada.

Era a visão que ele tinha detrás do volante, explicou em entrevista no documentário *Ed Ruscha: A long way from Oklahoma*, produzido pelo Louisiana Channel e disponível no YouTube (<https://www.youtube.com/watch?v=xS1--lc-MbU>, visualizado em 21/04/2021).

Essa perspectiva hiper-horizontalizada foi trabalhada por Ed Ruscha durante a década de 1970 numa série de serigrafias. As proporções do espaço se mantêm, uma planície infinda. Ruscha traz a linha do horizonte para perto da borda inferior da imagem. Tudo o que não é solo, ou seja, o céu, se amplifica.

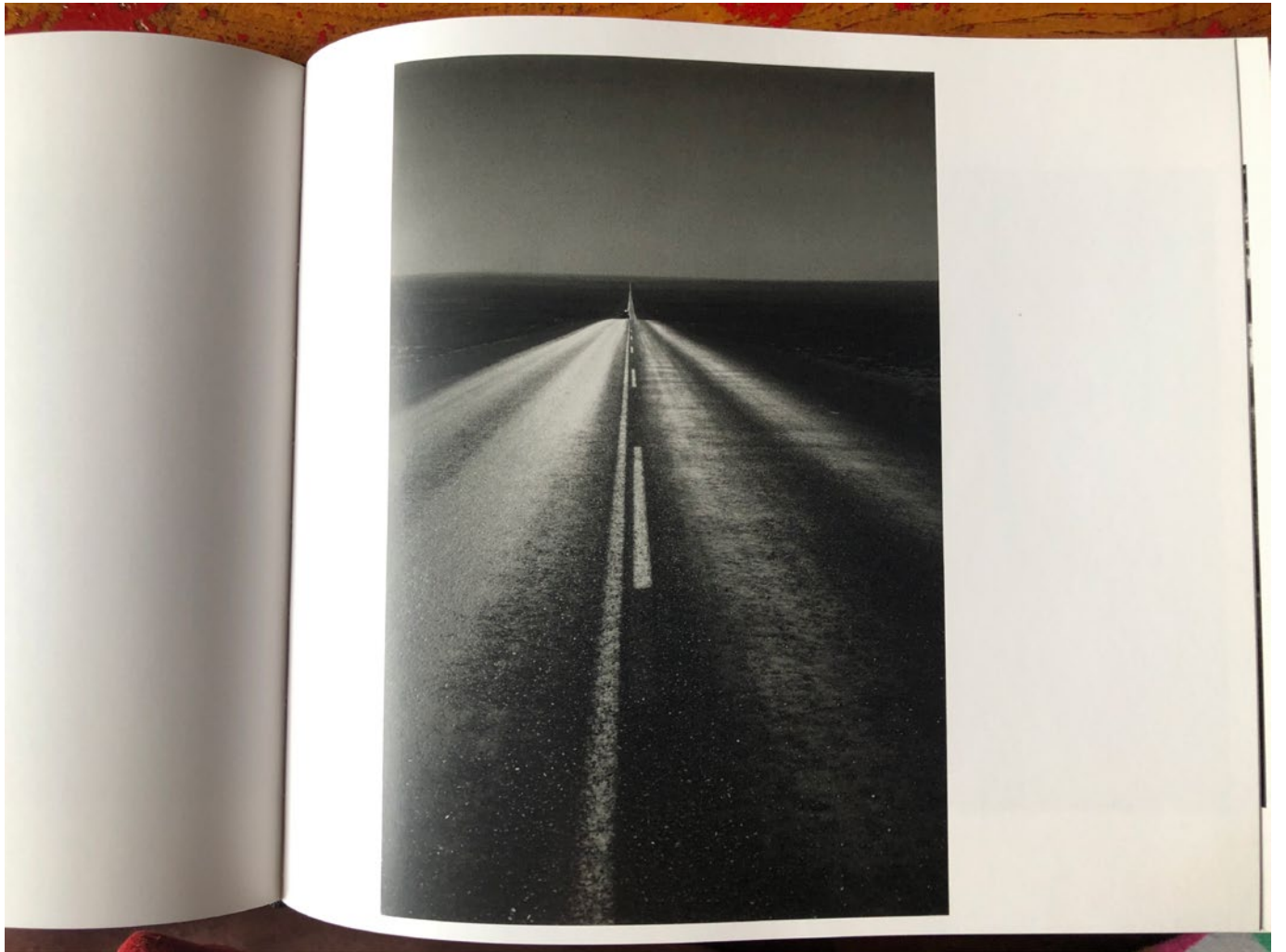


imagem 3. Robert Frank, *US 285, New Mexico*, sem data



Os elementos pontuais são rigorosamente isso, pontuais. Eles aparecem e desaparecem ao longo das paisagens serigráficas. Em *Well, well* (1979), duas torres de extração de petróleo, distantes uma da outra, balanceando o olhar do observador. Em *Two similar cities* (1980), uma esguia mancha magenta lança seu brilho mortiço pouco acima do horizonte, o céu de estrelas domina a imagem. Parece crepúsculo, porém o título sugere que sejam os espectros das luzes artificiais de duas cidades logo depois do horizonte.

---

Ed Ruscha recebeu uma retrospectiva de fôlego no Fine Arts Museum de São Francisco: *Ed Ruscha and The great American West* (2016) promovia um apanhado do artista em seu habitat natural.

O catálogo dessa exposição foi realizado em parceria com a editora da Universidade da Califórnia (2016). O livro recebeu o mesmo formato de paisagem da maioria das obras de Ruscha. Tenho ele aqui em mãos mas, para percorrer suas páginas sem acidentes, preciso deixá-lo sobre a mesa ou abri-lo no chão, de tão pesado. De quando em quando, um pôster se oferece, saltando do

volume em página tripla.

Desde os anos 1960, Ruscha se empenha também como editor. Foi um dos artistas americanos que abraçaram com mais convicção a ideia do livro como objeto de arte. “Entendi que eu podia ser o meu próprio editor e assim os erros que você encontrasse em meus livros, se você encontrasse algum, seriam todos meus erros, não erros de outra pessoa”, explica, no documentário do Louisiana Channel.

*Do it yourself*, diriam os *punks* nos anos 1970 com seus *fanzines* xerocados. Faça você mesmo.

Os primeiros livros de Ed Ruscha, cortados e costurados artesanalmente, trazem coleções fotográficas de adorável *pop dadá*. Os temas de suas coleções são os mais citadinos e comezinhos, mas a quantidade de imagens é tão extravagante que Ruscha diz decidi-la baseado pela sonoridade dos títulos. Assim podemos contar *Nine swimming pools/Nove piscinas* (1968), *Thirty-four parking lots/Trinta e quatro estacionamentos* (1967), *Twenty-six gasoline stations/Vinte e seis postos de gasolina* (1963).

O artista como arquivista, pequenos e portáteis gabinetes de curiosidades e de quinquilharias.

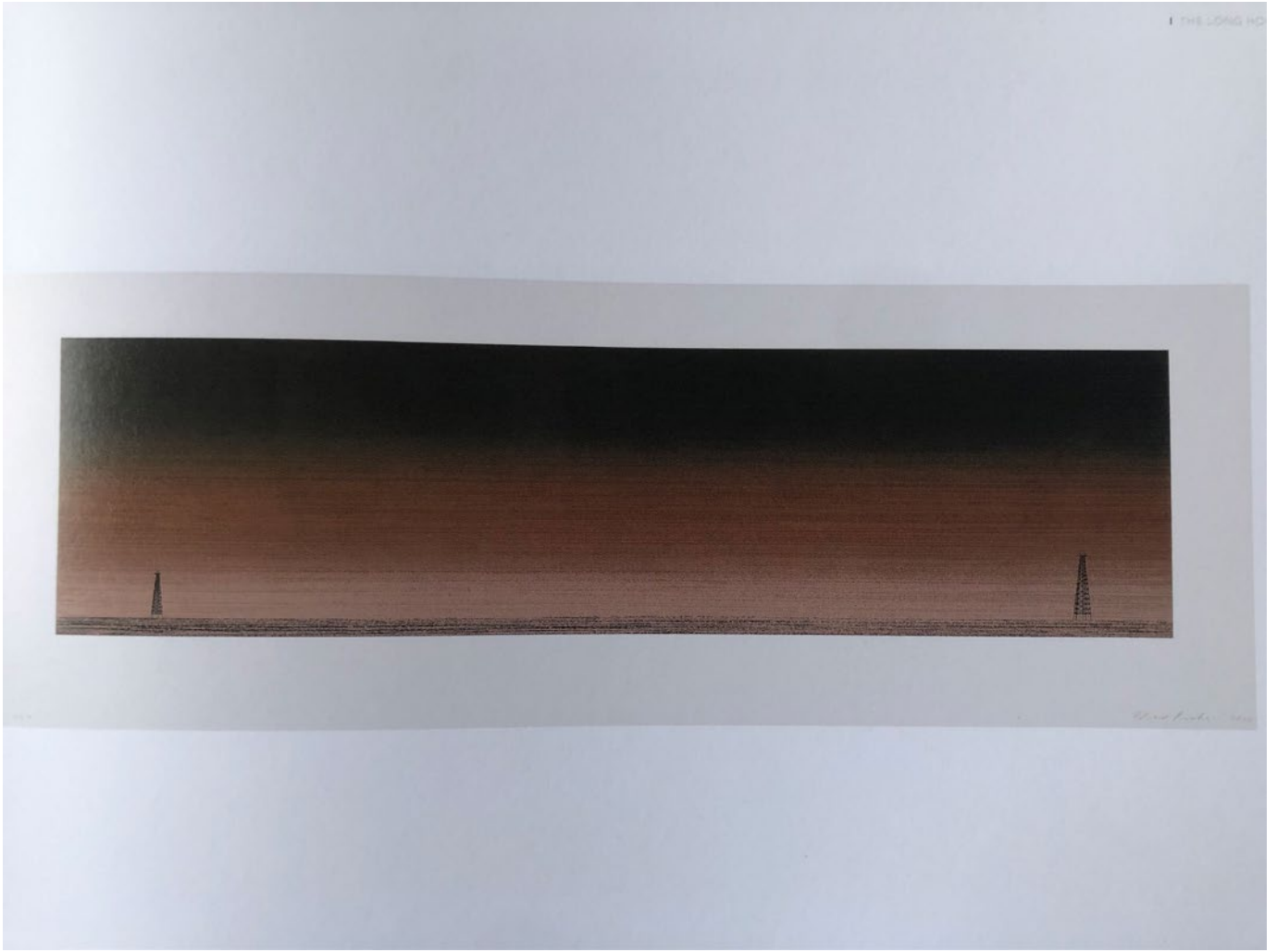
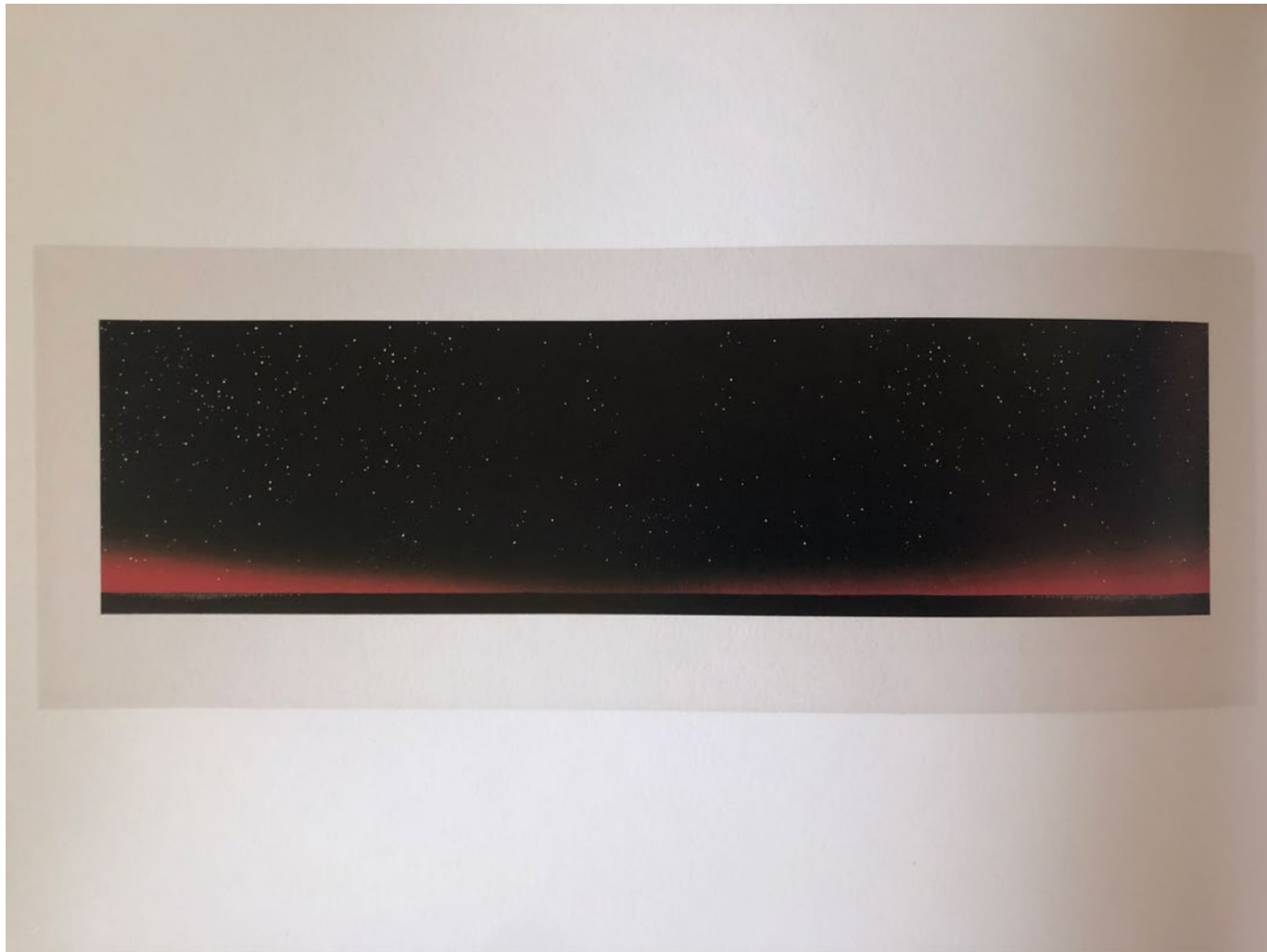


imagem 4. Ed Ruscha, *Well, well*, 1979





—

A ideia de fotografar postos de gasolina surgiu para Ruscha atrás do volante, em trânsito, no deslocamento entre Califórnia e Oklahoma. O primeiro posto que fotografou, em 1962, foi na entrada de Amarillo, Texas. Era um posto da rede Standard.

Mais uma vez, ele partia de uma imagem anterior feita por Robert Frank. Uma fotografia de um posto da rede Save nos arredores de Santa Fé, Novo México.

Nos anos 1960, muitos postos da Standard, conta Ruscha no documentário, eram erguidos a partir de peças pré-moldadas. “Eu moraria num deles”, ele diz no vídeo. Era uma arquitetura pré-fabricada que podia ser simplesmente reproduzida em diferentes arrabaldes graças a um sistema de encaixes e soldas.

Ruscha entendia aqueles postos de gasolina como intervenções feitas pelo homem na paisagem natural. Então ele começou a enquadrar aquela arquitetura alienígena em diferentes ângulos. Até que o posto descolou da paisagem ao redor para virar pura abstração. Uma forma geométrica a ser multiplicada.

Como os postos Standard, aliás, foram eles próprios multiplicados ao longo da estrada. Ruscha desenhou e pintou e decalcou esses postos de gasolina em diferentes suportes, em diferentes cenários, por décadas e décadas. Soando como um *leitmotiv* que ele traz de volta de tempos em tempos.

—

Para fotografar os postos de gasolina à beira da estrada, Ed Ruscha descia do automóvel. E procurava manter no visor da câmera um ponto de vista a partir do asfalto. A ideia era reproduzir na imagem fixa a visão mais frequente que as pessoas têm desses lugares: um vislumbre passageiro, em movimento.

O posto de gasolina é apontado por Marc Augé como exemplo de não-lugar. Assim como rodoviárias e aeroportos, estações de metrô e meios de transporte, grandes redes de supermercados e cadeias de hotéis. O não-lugar se colocaria diametralmente oposto ao lar, à residência, aos espaços personalizados. É um espaço de passagem, de trânsito, não de permanência.



imagem 6. Robert Frank, *Santa Fe, New Mexico*, fotografia sem data



imagem 7. Ed Ruscha, *Standard station*, Amarillo, Texas, 1962



imagem 8. Ed Ruscha, *Standard station*, 1966

*Se um lugar pode ser definido como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional nem como histórico definirá um não lugar.*

(AUGÉ, 1994, p. 73)

Lugar e não-lugar, prossegue Augé, são polaridades em que o primeiro nunca é completamente apagado e o segundo nunca se realiza inteiramente — ele propõe um “jogo embaralhado” de relações e de identidades. Como parece saber Ruscha ao dizer, mesmo que seja apenas brincando, que poderia morar num posto Standard.

—

Ruscha levou para dentro do perímetro urbano de Los Angeles sua poética do deslocamento. Passou a fotografar os prédios do ponto de vista do asfalto. Apontando a câmera em linha reta, na altura do olhar de quem passa de carro e vira a cabeça para o lado. As fotografias são expostas coladas umas às outras, formando um panorama retilíneo em *continuum* de calçadas e os quarteirões comerciais. Fez isso com a Hollywood Boulevard e a Wilcox Avenue.

A experiência de Los Angeles, para Ruscha, é mediada pelo automóvel. Já visitei a cidade, uma vez, no final dos anos 1990, e posso dizer que é um lugar praticamente impossível de conhecer — se você não alugar um carro. Morando em Brasília, no coração do Plano Piloto, bem, posso garantir que aqui não é diferente. A visão mais recorrente que tenho da Asa Sul e da Asa Norte vem do ponto de vista dos eixinhos — como as *strips* e os bulevares de LA — a cruzarem o cerrado.

Nelson Brissac Peixoto escreveu sobre esse tipo de vivência urbana. Houve um momento, ele acredita, em que o olhar pressupunha uma identidade e um significado intrínseco no objeto olhado. A tarefa do olhar, então, era “descobrir um sentido que se tomava dado nos indivíduos, relações, paisagens”. Ou seja, era pressuposta uma realidade anterior ao olhar, uma realidade anterior ao “processo de exposição que chamamos de comunicação” (BRISSAC, 1988, p. 361).

Isso não acontece mais, diz o autor. A paisagem urbana contemporânea se confunde com *outdoors*. O mundo se converte em cenário, pano de fundo, como num teatro. É uma cidade-cinema. “Tudo é imagem.”

*Mudanças na estrutura urbana, na arquitetura, nos meios de comunicação e transporte viriam alterar profundamente a própria construção de realidade. As autopistas de velocidade transformam por completo o perfil das grandes cidades e portanto nossa experiência e nossa maneira de ver. O indivíduo contemporâneo é em primeiro lugar um passageiro metropolitano: em permanente movimento, cada vez mais para longe, cada vez mais rápido. Essa crescente velocidade determinaria não só o olhar mas sobretudo o modo pelo qual a própria cidade, e todas as outras coisas, se apresentam a nós. A velocidade provoca, para aquele que avança num veículo, um achatamento da paisagem. Quanto mais rápido o movimento, menos profundidade as coisas têm, mais chapadas elas ficam, como se estivessem contra um muro, contra uma tela.* (BRISSAC, 1988, p. 361)

---

**Quentin Tarantino, nascido e criado em Los Angeles, escreveu e dirigiu o filme *Once upon a time in Hollywood/ Era uma vez em Hollywood* (2019). Produção de época.**

**A história se passa em 1969, mesmo período em que Ed Ruscha estava fotografando as ruas da cidade.**

**Tarantino conta que quis trazer de volta a percepção que ele tinha daquela época: uma criança cruzando a cidade no banco de trás do carro. Então sua câmera se encontra constantemente dentro de carros, Brad Pitt ao volante, para longos planos.**

**Uma das maiores preocupações da equipe de filmagem, e ali boa parte do orçamento foi empregada, esteve em remodelar quarteirões comerciais da Sunset Strip para que suas fachadas voltassem à aparência da época. Nas marquises dos cinemas, os nomes dos filmes foram trocados para aqueles que estavam em exibição em 1969.**

---

*Eu gostava de assistir aqueles seriados de caubói que passavam nas salas de cinema nas manhãs de sábado, dez centavos a sessão, sabe? Às vezes, algum filme de ação. Então eu penso que este meu presente interesse no formato retangular, no formato de uma imagem de cinema projetada na parede, foi criado por ter visto tantos filmes quando era criança. Eu olhava para aquelas*

*coisas nas paredes e, cara, elas se moviam! Não era como numa pintura, não era como uma tela pintada em óleo de uma imagem estática. Aquelas imagens se moviam, você tinha ação e entretenimento.*  
(RUSCHA, 2016, p. 35)

—

A crítica Lucy R. Lippard já apontava no calor do momento, meados da década de 1960, Ed Ruscha como o principal nome da *pop art* na Costa Oeste. E entre suas obras mais consideráveis, ela garantia, estavam os postos de gasolina.

*Edward Ruscha, especialmente em suas pinturas de letreiros e de postos de gasolina, se preocupa com uma perfeição hermética e glacial. A combinação de um imaginário inicial baseado em produtos de comércio com uma técnica impecável de rotulagem e desenho baseada nas convenções publicitárias, aproxima-o mais da pop pura do que qualquer outro artista que trabalha hoje na Califórnia. Mas ele manifesta pouco ou nenhum interesse na reprodução*

*sumária de uma imagem já pronta, preferindo, antes disso, sua irônica iconografia comercial.*  
(LIPPARD, 1976, p. 163)

Os postos da Standard levavam Lucy R. Lippard a comparar Ruscha com a arquitetura industrial geométrica que Charles Sheeler privilegiava em suas pinturas. Porém, num acinte bem *pop art*, depois de muito reproduzir a mesma imagem em diferentes situações, Ruscha acabará por tacar fogo no posto de gasolina, pintando labaredas sobre a distinta marquise Standard.

Daquele posto de gasolina de Amarillo, Texas, restará na virada para o ano 2000 apenas uma spectral sombra geométrica, o contorno vazio da antiga marquise reluzente, pairando sobre a paisagem natural de uma montanha que bem pode ser uma das imemoriais montanhas fotografadas por Ansel Adams na década de 1940.



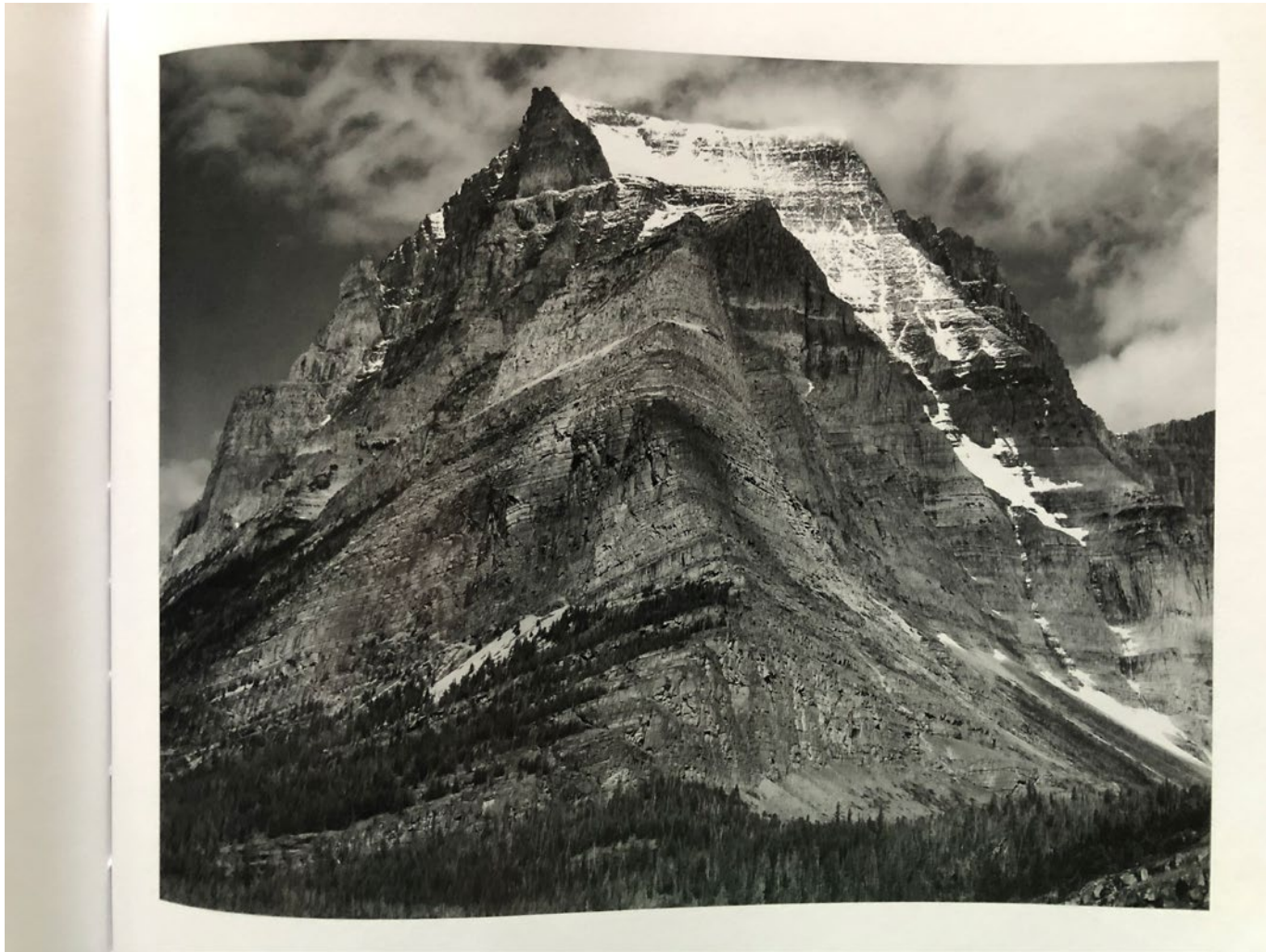


imagem 9. Ansel Adams, *Going-to-the-Sun Mountain*, 1942





imagem 10. Ed Ruscha, *Mountain standard*, 2000

### **TERCEIRO MOVIMENTO: WALTER DE MARIA E O DESERTO**

Walter De Maria representa, neste nosso passeio, a geração da *land art*, formada por artistas que interferem diretamente no mundo real. O gesto do partir significa abandonar convenções e protocolos da arte institucionalizada para propor situações em lugares distantes do habitual. Distantes mesmo. Artistas como Robert Smithson e Michael Heizer, como o próprio De Maria, encontram na vastidão geográfica dos Estados Unidos o ambiente que buscam.

O primeiro interesse artístico de Walter De Maria, no entanto, foi a música, dominando piano e bateria ainda na infância. Na juventude, cumpriu dupla graduação em Berkeley, Califórnia, nos anos 1950: arte e história. Dali pra São Francisco seria um passo natural. De Maria começou a frequentar os *happenings* e a se ligar na poesia *beat*.

Próximo do músico de vanguarda La Monte Young, ele tinha passe livre também nas cenas de teatro e de dança contemporânea. Já desenhava e pintava, passou a trabalhar em esculturas nessa época. Alguns de seus primeiros trabalhos vinham acompanhados de instruções para o observador/agente da ação, o que se

tornaria expediente de grupos como o Fluxus.

Quando se mudou para Nova York na companhia de La Monte Young, em meados dos anos 1960, De Maria começou a frequentar a turma de Andy Warhol. Detalhe saboroso: montou uma banda de *rock* conceitual chamada The Primitives que contava com um intelectual erudito e um poeta *beat* na formação. Por não tolerar os humores de seus colegas de banda, ele faltava a demasiados ensaios. Um dia chegou no estúdio e foi surpreendido: John Cale e Lou Reed agora tinham uma moça na bateria, Moe Tucker. Por sugestão de Warhol, The Primitives passaram a se chamar The Velvet Underground.

—

A escultura mais famosa de Walter De Maria, pelo menos a mais famosa que cabe dentro de uma galeria de arte sem arruiná-la, foi *Bed of spikes/Cama de prego* (1968). Inspirado na ideia de conforto espiritual dos faquires indianos, o artista estava disposto a causar desconforto geral.

*Bed of spikes* atende às noções mais caras ao minimalismo. Seis painéis de aço são deitados diretamente sobre o chão da galeria. Cada um deles está cravejado por variada quantidade de espigões de aço

inoxidável, polidos até ficarem reluzentes. Cada dente medindo 28 centímetros de altura.

A pedido do artista, ainda hoje, a galeria que montar *Bed of spikes* precisa que o espectador assine um termo de condições no qual declara estar ciente do perigo a que estará exposto diante da obra, assumindo plenamente os riscos de qualquer acidente ou inconveniência.

“Uma escultura que pode te matar”, a chamada da exibição.

—

Outro trabalho muito particular do artista é a *Earth room/Sala de terra* (1968) — sim, exatamente isso. Da primeira vez que ele montou a obra, numa galeria de Munique, Alemanha, três salas de exposição receberam centenas de carrinhos de mão cheios de terra. O material foi despejado diretamente sobre o chão. Fechando o vão da porta, uma barreira de vidro, mais ou menos na altura da cintura de um adulto, a permitir que o distinto público dali apreciasse o cenário sem sujar seus sapatos.

A Dia Art Foundation ainda mantém, em seu endereço de Nova York, no bairro do Chelsea, uma *Earth room* (1977) em exibição permanente: 127 toneladas de

terra, pedregulho, turfa e casca de árvore compoendo um aterro indoor com 56 centímetros de profundidade.

—

Mais do que barbarizar o espaço sagrado da arte, e da arte comercial em particular, o *Earth room* tinha esse elemento catártico de negar o ambiente urbano, extrapolar a perspectiva não apenas institucional de um espaço expositivo, mas a perspectiva civilizada e culta da cidade grande.

De Maria vinha cortejando os amplos espaços do continente americano desde 1967, quando ele e seu amigo e conterrâneo californiano Michael Heizer viajaram de carro pelo Sudoeste — Novo México, Arizona, Nevada, Califórnia — numa pesquisa de campo buscando locais para futuros projetos. Ali nascia conceitualmente o *Mile long drawing/Desenho de uma milha de comprimento* (1968), a ser executado no ano seguinte.

Alguns desenhos que De Maria fazia no papel eram riscos muito tênues, quase invisíveis, o grafite mal imprimindo seu traço. Imagine isso numa escala elevada à enésima potência. Dois riscos no chão do Deserto do Mojave, Califórnia.

—

*The lightning field/O campo de relâmpagos* (1977) surgiria numa dialética entre o minimalismo e esses *earth works*, os trabalhos com terra. Sua forma está muito próxima à da *Cama de pregos*. Mas aqui já não precisamos mais do suporte da chapa de aço. Cada parte da obra é instalada diretamente sobre a terra.

“A terra não é o cenário da obra, mas parte dela”, anotou Walter De Maria no caderninho, segundo a ensaísta Camille Paglia (PAGLIA, 2014, p. 170). Esta parece ser a melhor definição possível, se for preciso dar uma, para o termo *land art*.

No deserto do Novo México, próximo ao vilarejo de Quemado, De Maria delimitou um retângulo de uma milha por um quilômetro. Quatrocentos postes de aço inoxidável, de seis metros de altura cada, todos polidos até reluzirem, foram instalados a distâncias iguais um do outro, calculados 67 metros, cobrindo todo o quadrilátero. Como o chão é irregular, pois se trata de um deserto e não de uma galeria de arte, cada poste de aço tem uma base feita em carbono que encrava no solo e ali pôde ser ajustada de acordo com as variações de inclinação do terreno.

Assim todos os cumes dos postes ficam na mesma altura — e um programa de computador foi utilizado para tanto. O conceito de Walter De Maria era que, alinhados perfeitamente, os ápices dos postes pudessem sustentar uma imaginária folha de vidro da mesma extensão do terreno.

Quemado, este nome não foi dado por acaso, registra uma frequência relativamente alta de tempestades elétricas entre os meses de junho e agosto.

—

Não é por estar no meio do deserto que *The lightning field* não tem dono. Trata-se de uma obra comissionada pela Dia Art Foundation, tal qual o *Earth room*, de modo que as visitas são estritamente reguladas.

As visitas ocorrem apenas na primavera e no verão. E não se trata de subir numa kombi e chegar lá e fazer uma *selfie* e pronto. Aos entusiastas da *land art* se exige que passem a noite no deserto. Uma cabana de madeira foi ali erguida para esse fim. Tem a capacidade de receber seis pessoas por vez, divididas em três quartos.

Então há uma burocracia envolvida. O interessado deve

seguir o protocolo disponível no site da instituição. Em linhas gerais...

No dia primeiro de fevereiro de cada ano, à meia noite no horário do Novo México — o fuso Mountain Standard Time (MST) — o interessado deve mandar e-mail para o escritório da Dia Art. Na solicitação, nome completo dele e do(s) acompanhante(s). Deve também oferecer uma janela de dias em que estaria interessado em visitar.

Três ou quatro semanas mais tarde, a Dia Art responde o e-mail dizendo se foi possível, em que data foi possível, e fornecendo os dados bancários para o depósito da taxa de visitação — meia-entrada para estudantes. Uma vez confirmado o pagamento, você tem que se apresentar no dia tal e em tal hora no posto avançado da fundação, um escritório em Quemado (distante pouco menos de 200 quilômetros de Albuquerque).

É também necessário assinar eletronicamente um documento atestando a ciência de que profissionais da Dia Art te levarão de Quemado ao campo e, na manhã seguinte, te trarão de volta. Estarás devidamente acomodado na cabana com água e alimentação — mas saibas: tu e teus colegas aventureiros ficarão ali sozinhos.

No meio do deserto.

Dia Art Foundation também parece ser rigorosa em relação à divulgação de imagens das obras de seu acervo. Sabe-se que fotografias e vídeos são proibidos em *The Lighting field*. Há muito poucas imagens do campo na internet. Quase todas são de páginas ligadas à Dia Art. Os vídeos no YouTube parecem clandestinos.

Mesmo imagens das obras, digamos, mais convencionais de Walter De Maria são raras. Estas que aqui estão foram roubadas da internet via Google. Quis manter nelas os sinais visuais da ferramenta de pesquisa justamente para evidenciar sua natureza enciclopédica.

—

Uma das primeiras obras tridimensionais de Walter De Maria, ainda em São Francisco, 1962, se chamava *Move the ball slowly down the row/ Mova a bola vagorosamente fileira abaixo*. Uma espécie de instrumento sonoro que ele fez em homenagem a La Monte Young.

Assim: pequenas bolas de alumínio estão encaixotadas em retângulos de metal, cada caixa tem o mesmo comprimento, mas formatos e inclinações diferentes,

às vezes a esfera rola ligeiro dentro de um dos objetos, enquanto noutros mais parece ter encaixado.

De Maria estava a confundir a expectativa de sua audiência, demonstrando como o tempo de uma mesma ação pode se revelar surpreendentemente breve ou intoleravelmente longo.

A percepção do tempo, natural para um músico, fundamental para um baterista, se impunha ali, de repente, dentro de uma realidade física.

Camille Paglia lembra desse exercício com as bolinhas de alumínio em seu ensaio dedicado a *The lightning field* dentro do livro *Imagens cintilantes* (2014). O tempo no deserto de Quemado, afinal, se impõe como a quarta dimensão.

*De Maria declarou certa vez: “Toda boa obra de arte deve ter pelo menos dez significados”. Ao contrário de muitas outras artes pós-pop, com suas reclusas ironias urbanas, O campo de relâmpagos tem uma dimensão metafísica, colocando os artefatos humanos em uma dimensão cósmica. De Maria dizia que seus primeiros trabalhos de land art se inspiram no “campo visual completo de um deserto”.*

*Também o campo de relâmpagos é um “campo visual”, cujas hastes reunidas evocam campos de trigo dourados ou cintilantes exércitos de prontidão. A obra não é tanto sobre relâmpagos quanto acerca de aguardar o relâmpago — a ira de Deus ou o fulgor da revelação, o trovão da inspiração artística ou do amor à primeira vista. O ar é elétrico, com antecipações e suspense, como se os postes fossem antenas sintonizadas em sinais inaudíveis. Também parecem dardos em forma de míssil: mas serão agressivos ou defensivos? Estará o homem fadado à alienação em relação à natureza ou à cooperação com ela? Como seus antepassados nômades, ele continua indefeso ante os elementos selvagens. Com os postes de metal de De Maria reunidos em um solo coberto de verde e de flores selvagens, O campo de relâmpagos se assemelha a uma das passagens assombradas de Emily Dickinson, onde os mortos são testemunhas congeladas da eternidade. A grade é o jogo, um lúdico mapa dos segredos da vida, que a arte aceita, mas a ciência jamais pode explicar inteiramente.*  
(PAGLIA, 2014, p. 170)



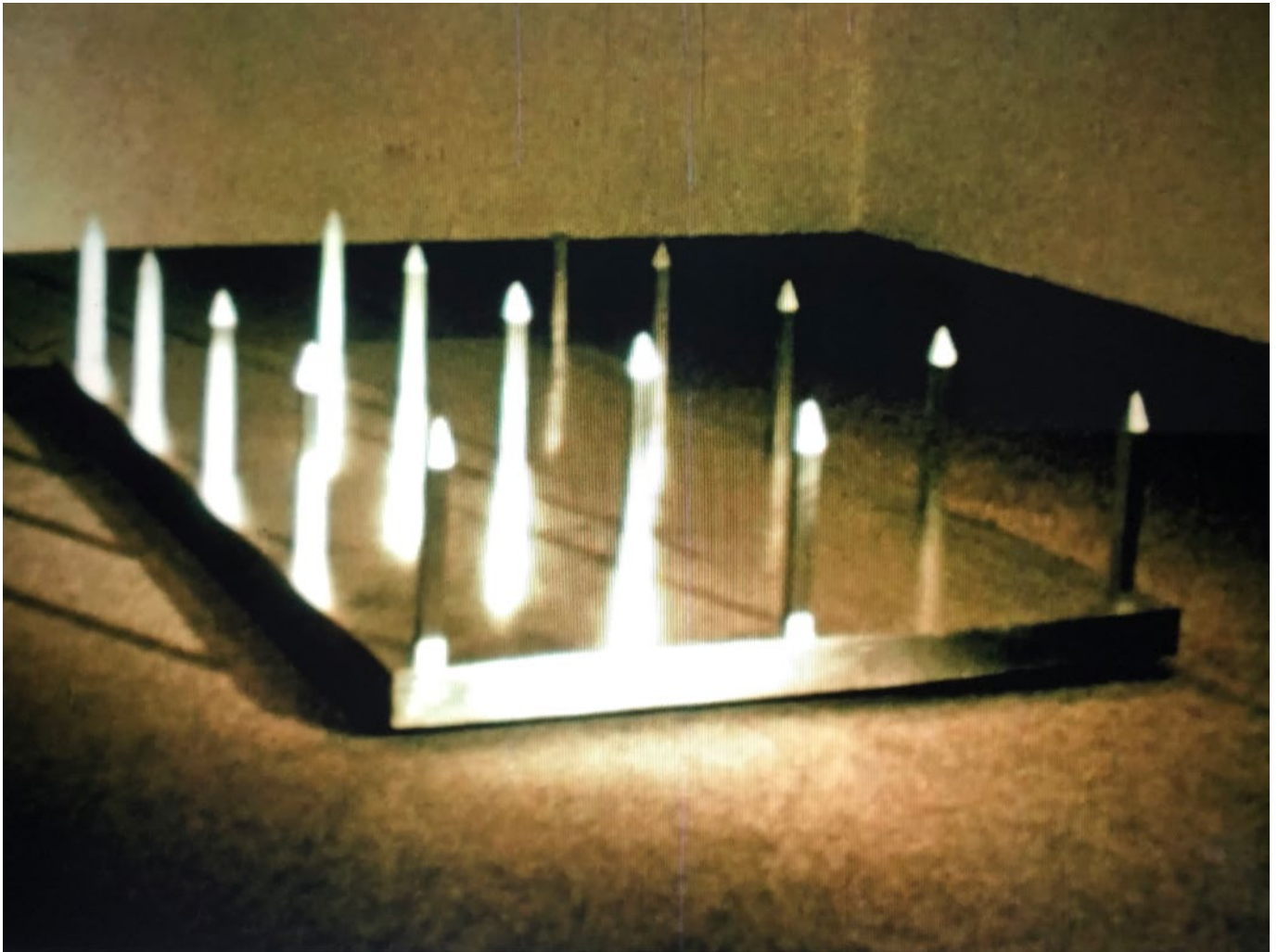


imagem 11. Walter De Maria, *Bed of spikes*, 1968

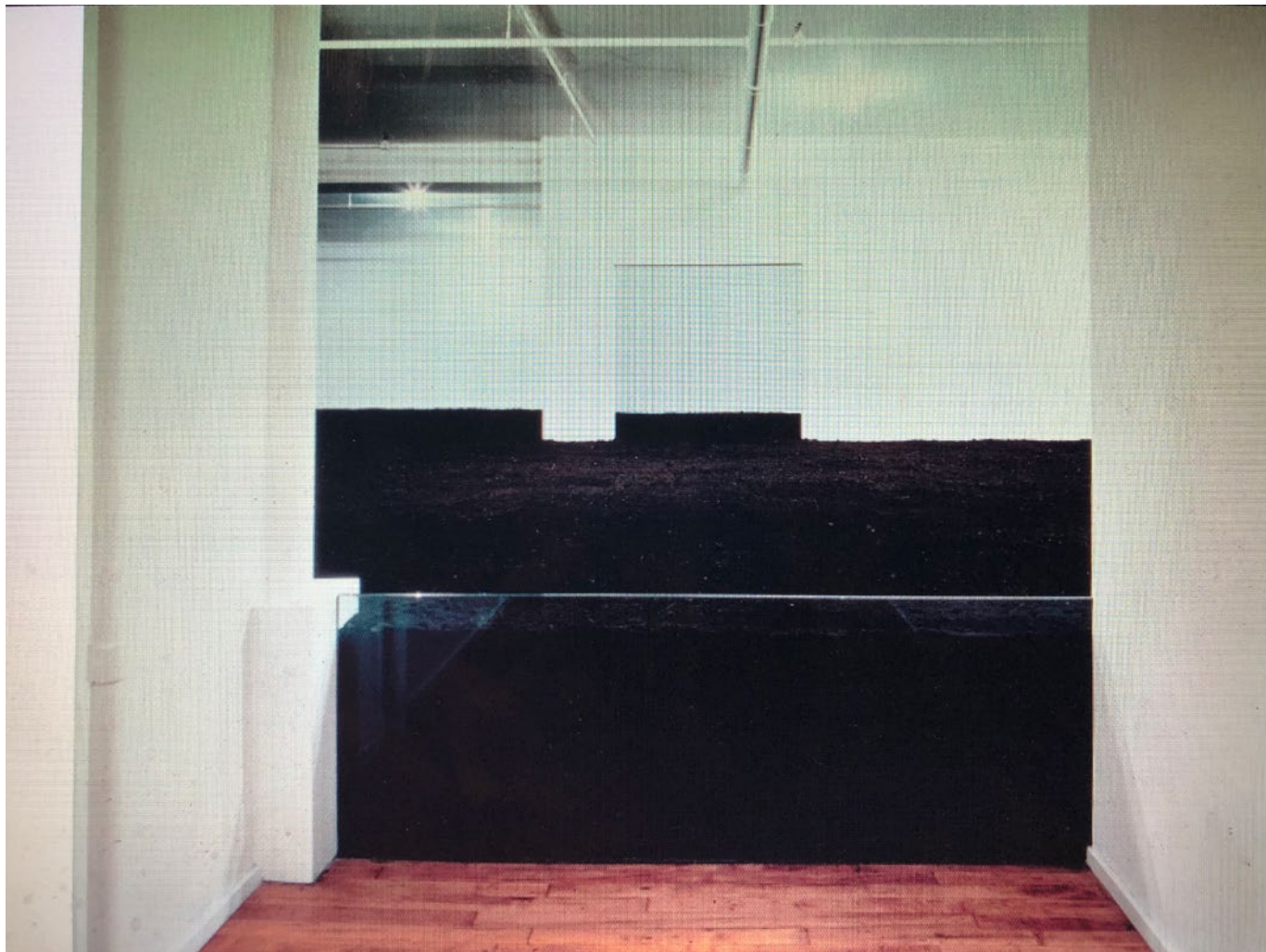


imagem 12. Walter De Maria, *New York earth room*, 1977



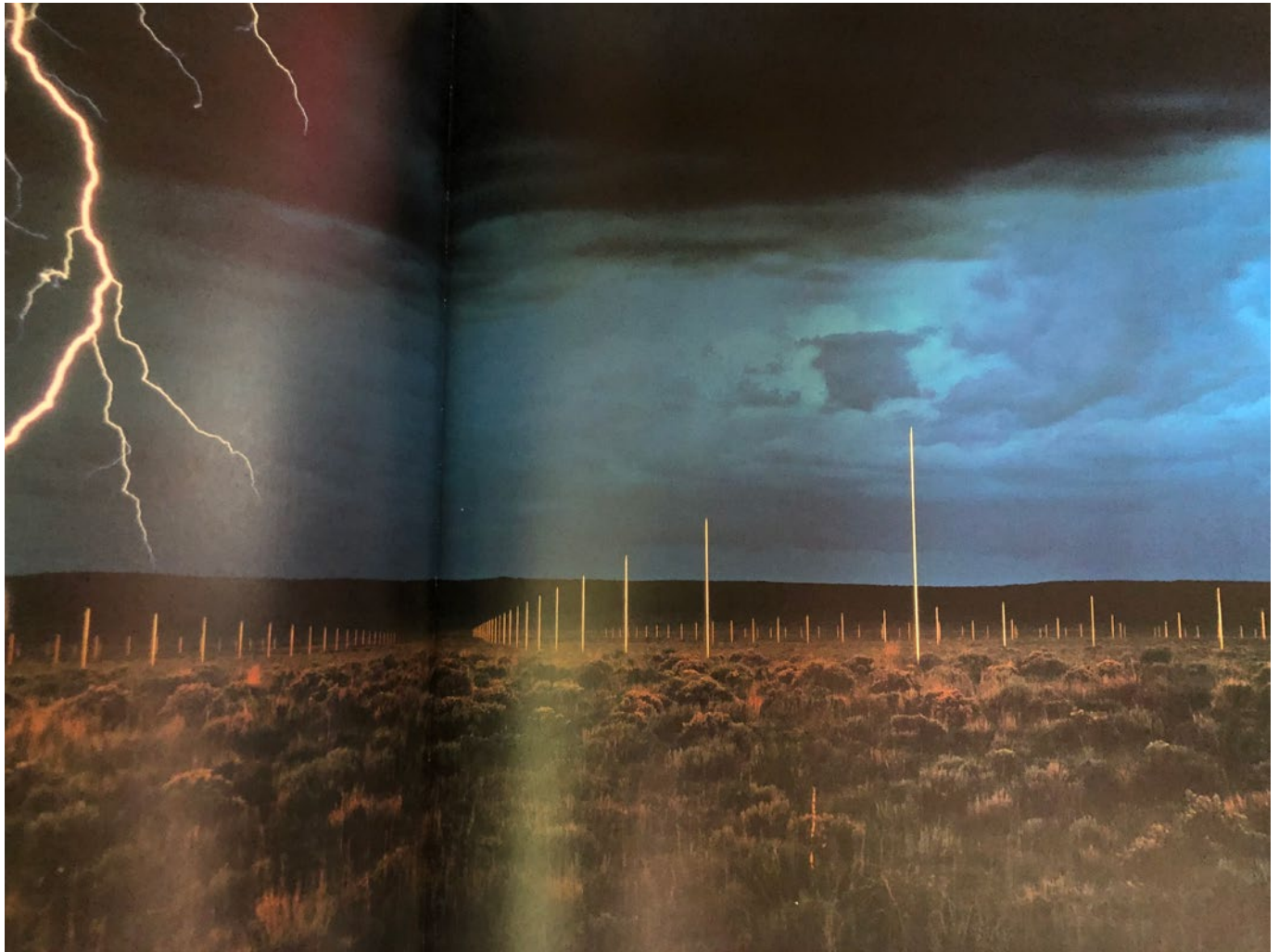


imagem 13. Walter De Maria, *The lightning field*, 1977

Jane McFadden é pesquisadora do Arts Center School da Califórnia e autora do livro *Walter De Maria: Meaningless work* (2016). Ela foi convidada para dar uma palestra na sede de Houston, Texas, da Dia Art Foundation em 2017, como parte dos eventos pelos quarenta anos de *The Lightning field* (<https://www.youtube.com/watch?v=sCJxTBnRk5Y>, visualizado em 21/04/21).

Ela conta que conheceu a obra quando fez uma viagem de carro em seus tempos de universidade. Lembrou que o próprio De Maria, quando se recordava da viagem com Michael Heizer nos 1960, dizia ter sido aquela sua “maior experiência escultural da vida”.

McFadden diz ter entendido naquele momento, cruzando o Novo México vinda da Califórnia, que De Maria não estava sendo hiperbólico. “Aquela viagem mudou minha vida também. Senti a diferença entre o conhecimento intelectual de um estudante acadêmico e a realidade física da experiência em campo”, explicou na palestra de Houston.

*The lightning field*, define Jane McFadden, é um espaço de constante estranhamento mas também de encontro para o observador. “Estamos isolados, possivelmente acompanhados por estranhos, e estamos atentos à

passagem do tempo.” A perspectiva sobre o trabalho muda a cada vez, de acordo com o deslocamento do visitante. Se ele caminha em torno dos postes ou cruza para dentro deles. Em cada novo ponto de vista o trabalho revela diferente aspecto, escondendo outros tantos. Em ponto nenhum daquela planície semi-deserta consegue-se ver a obra inteira.

—

Anne Cauquelin entende a *land art* como um desdobramento e uma extrapolação, um sucedâneo da arte conceitual dos anos 1960. Os *land artistas* levando às últimas consequências o ato de sair do espaço expositivo convencional. Um movimento que coloca em xeque noções que pareciam estabilizadas e confortáveis.

Cauquelin se reporta ao filósofo Gilles Tiberghien para defender que o que está em jogo nesses trabalhos é a “visibilidade presumida das categorias de espaço e tempo” (CAUQUELIN, 2005, p. 141).

*Colocar um rochedo no deserto de Nevada,  
traçar uma linha sobre quilômetros de paisagem,  
dispor círculos de pedras em um local afastado  
chamam a atenção sobre a constituição de  
uma cena que passaria despercebida sem*

*essas marcas, sobre a composição de toda a cena em geral. Marcas que se fundem na paisagem natural, apagam-se com o tempo, ou exigem tempo para descobri-las ou percorrê-las. Invisíveis para os amadores devido a seu afastamento, impossíveis de serem expostos em locais institucionais, afastados do público, os trabalhos da land art fazem do espectador não mais um observador-autor como queria Duchamp, mas uma testemunha de quem se exige a crença: apenas as fotografias, um diário de viagem, notas tomadas ao longo do trabalho de reconhecimento estão disponíveis atestando que, de fato, existe alguma coisa relacionada à arte acontecendo “lá longe”, em algum lugar. A presença efetiva nos locais, ou seja, a relação visual que sempre é, de algum modo, de natureza emocional, está esmaecida. É claro que há algo visível, mas está fora do alcance; é apenas seu duplo, uma marca de segundo grau, que atesta sua realidade.*

(CAUQUELIN, 2005, p. 141)

Lucy R. Lippard, que encontramos há pouco tratando de postos de gasolina, trocou a cidade de Nova York pelo interior do Novo México nas últimas duas décadas. Seu livro mais recente, *Undermining* (2014), trata de temas como a ocupação de solo no Sudoeste dos EUA, a expansão econômica e populacional da região e os problemas ambientais resultantes, notadamente a exploração de recursos minerais e o acúmulo de rejeitos.

Lippard nota um ponto de inflexão no interesse dos cidadãos urbanos eruditos das duas costas, como ela própria já foi, em relação ao interior dos Estados Unidos, o Sudoeste em particular. Ela aponta o surgimento das grandes obras de *land art*, no final dos anos 1960 e começo dos 1970, como esse momento.

Entre as obras mais significativas do gênero, ela enumera: *Spiral jetty/Cais espiralado* (1970), de Robert Smithson; *Sun tunnels/Túneis solares* (1973-76), de Nancy Holt; *The lightning field/o campo de relâmpagos* (1977), de Walter De Maria; *Star axis/Eixo estrelar* (1976-), de Charles Ross; *Roden crater/Cratera de Roden* (1977-), de James Turrell; *Double negative/Duplo negativo* (1969) e *Complex city/Complexo urbano* (1972-), ambas de Michael Heizer.

—

Os próprios títulos dos trabalhos, assinala a autora, indicam a óbvia ambição de cada um deles. Todos os artistas são brancos e, com uma única exceção, são todos homens (“botas e chapéus de caubói”). É mesmo muito raro para uma artista mulher, prossegue, conseguir movimentar as centenas de milhares de dólares envolvidas nesses trabalhos.

*Três desses trabalhos se dirigem aos céus, três estão sendo construídos há mais de três décadas e um tem sido constantemente afetado e modificado pela natureza durante seus quarenta anos de existência. Todos estão imersos em uma natureza exuberante e são aprimorados pelo clima, pelas estações do ano, pela luz e pela sombra. Eles perdem em escala para o ambiente ao redor, enquanto absorvem seu poder emocional da distância a distância das pessoas, a distância das questões ecológicas, a distância até mesmo dos lugares.*  
(LIPPARD, 2014, p. 82)

—

**Para a *land art* ainda fazer sentido no século 21, propõe**

Lippard, é preciso que se resgate o interesse de gente como o pioneiro Robert Smithson. Ela se lembra de conversas que teve com o artista e com Nancy Holt sobre detalhes precisos dos ambientes que estavam pesquisando.

Smithson estudava geologia, buscava saber a composição mineral das pedras que utilizava. Compreendia as forças físicas envolvidas na sedimentação das rochas. Calculava a probabilidade de as águas do Zuni Salt Lake, onde construiu seu *Spiral jetty*, em Utah, subissem de nível ao longo dos anos e assim tomassem novamente para si o espaço criado pelo homem.

**Robert Smithson morreu em 1973 num acidente com o avião monomotor que usava para inspecionar seus trabalhos.**

*Quando a land art era novidade, ela tirava os provincianos nova-iorquinos de seus lofts e fazia com que subissem montanhas. A expansão da consciência era oferecida duplamente como experiência e como estética. Idealmente parte land e parte art, a land art era melhor localizada em espaços distantes, nos quais ninguém aparecia de repente. Como as ruínas antigas e as obras paleolíticas, os trabalhos são pungentes*

*lembranças da efemeridade humana e da vitória do tempo. O observador, como o artista, está tão maravilhado, tão sensibilizado, tão consciente dos materiais e do clima, do espaço natural e da vida selvagem, que a obra coexiste com a natureza que a abriga. Tons religiosos e o sentimento do sublime, como no século 19, fazem parte de seu apelo.*  
(LIPPARD, 2014, p. 87)

—

Lucy R. Lippard escreveu *Undermining* (2014) ainda durante os anos de Barack Obama na Casa Branca. Porém ela antevia, através do colapso ambiental, a ascensão de um discurso negacionista — que atingiu plenos poderes na eleição de Donald Trump e no surgimento ao redor do planeta de outros líderes políticos obscurantistas.

Considero importante, nestes anos inglórios de peste e de ignorância, retomar Anne Cauquelin. No livro *No ângulo dos mundos possíveis* (2011), ela vai a Aristóteles para buscar o conceito de “sublunar”. Tudo o que está sobre a superfície da Terra cabe numa mesma definição — sublunar — por estar na mesma situação. Tudo que

se move sobre o solo ou nada nos mares, tudo que está vivo, que respira e se reproduz, animais e também as plantas, todos pertencemos ao que é contingente, efêmero, fugaz. Temos começo e certamente teremos fim. Estamos sujeitos à decadência física e biológica, ao ocaso, à morte e à extinção.

*Este mundo se estende deste a Terra até a região situada imediatamente abaixo da Lua. Ele tem por céu a porção de universo compreendida entre a Terra e o céu dos planetas, como a Lua. Até mesmo esse céu, para o qual se volta o nosso olhar, é imperfeito: os planetas nele vagamundeiam e não se movem de maneira uniforme.*  
(CAUQUELIN, 2011, p. 25)

Aristóteles, nota Cauquelin, parte da constatação do movimento celeste para argumentar sobre o lugar da Terra no cosmos e o lugar do homem na Terra. Bastou a ele olhar os céus.

—

Toca a Michel Onfray o fato de *The lightning field* ser uma obra de *land art* que almeja os céus, uma obra que

conduz o olhar de seu observador para os céus.

Walter De Maria desloca o relâmpago, esculpe o relâmpago, descreve Onfray (ONFRAY, 2015, p. 448). A *land art* reata com uma tradição pré-histórica, primitiva, genealógica. Os artistas da *land art* são demiurgos da natureza. Convidam o observador a subir montanhas, adentrar desertos, a reencontrar lugares simbólicos cujos sentidos se perderam ao longo de milhares de anos de civilização.

*No espírito xamânico dos homens do neolítico que esculpam as pedras, combinavam-nas para produzir alinhamentos pautados pelo sol, a lua, as estrelas e o movimento dos planetas, no mesmo espírito desses sacerdotes, druidas ou sábios que estão na origem de Carnac ou Stonehenge, Filitosa ou Córsega, dos nuragues da Sardenha e outros megálitos nas Baleares e em Malta — e em todo o planeta — os artistas da land art restauram o gesto estético inscrito entre a natureza e a paisagem.*

(ONFRAY, 2015, p. 447)

Teóricos da arte compreendem a *land art*, já vimos, como desdobramento da arte conceitual: uma geração de artistas a saírem da galeria e a negarem os suportes mais caros ao mercado da arte. Onfray admite esse vínculo. Porém, reforça o que há de ambíguo na proposta: em tempos de desmaterialização da arte, a *land art* reafirma sua materialidade dentro de um espaço cambiante, o espaço natural.

A materialidade da obra nos permite voltar a enxergar os arredores, a materialidade da obra nos reinsere na Terra — e debaixo do céu. “O cosmos nos reunirá”, diz Onfray. (ONFRAY, 2015, p. 11)

## **QUARTO MOVIMENTO: DENNIS HOPPER E AS MOTOCICLETAS**

*Uma manhã, enquanto eu ruminava no chuveiro sobre o tipo de slogan que poderia resumir de forma sucinta as táticas de crescimento da inteligência, três palavras vieram à minha mente. Com o corpo molhado e uma toalha em torno da cintura, fui até meu estúdio e escrevi a frase: “Ligue-se, sintonize-se, libere-se”. Mais tarde, isso se tornou bastante útil para mim, como chefe de torcida, para variar.*

*“Ligue-se” significava voltar-se para dentro de si, para ativar o equipamento genético e neurológico, tornar-se sensível aos muitos e vários níveis de consciência e dos gatilhos específicos que os disparavam. As drogas eram um dos caminhos para alcançá-los.*

*“Sintonize-se” significava interagir harmoniosamente com o mundo ao redor — externar, materializar, expressar suas novas perspectivas internas.*

*“Libere-se” sugeria um processo ativo, seletivo e cheio de graça, de desligamento dos compromissos involuntários ou inconscientes. “Libere-se” significava autoconfiança, a descoberta da singularidade de cada um, o compromisso com a mobilidade, a escolha e a mudança.*

(LEARY, 1989, p. 265)

***Easy rider/Sem destino (1969)*, em largo aspecto, é um filme sobre “liberar-se”, *to drop out*, cair fora.**

Logo em uma de suas primeiras cenas, presumivelmente rodada nas franjas de Los Angeles, beirada do deserto, o personagem de Peter Fonda, ainda esquentando sua motocicleta novinha, tira do pulso o relógio dourado e o atira no chão. Não terá mais uso.

Um filme sobre “mobilidade, escolha e mudança”, para tomar emprestados os termos usados por Timothy Leary, psicanalista e neurocientista, pioneiro do uso clínico do LSD, involuntariamente elevado à condição de guru da lisergia anos 1960.

—

Peter Fonda conseguia se lembrar do momento específico em que lhe surgiu a ideia primeira de *Easy rider*. Ele estava em num quarto de hotel, na cidade de Toronto, Canadá, em setembro de 1967. E estava bastante aborrecido.

Naquele dia, ele tivera de participar da promoção de um filme chamado *The trip* (1967), uma produção de baixo orçamento do venerável Roger Corman para o estúdio American International Pictures. Em algum momento, algo se desvirtuara. O que era simplesmente uma fita de *exploitation*, que se aproveitava da juventude *hippie* numa história não muito linear sobre jovens transtornados pelos excessos químicos, dera uma guinada conservadora em alguma etapa da pós-produção e encampara um discurso moralista em seus minutos finais.

Fonda, o protagonista do filme, se sentia enganado. Não tinha participado dessa mudança, não estava sabendo, não concordava com ela. Agora tinha receio de estar queimando seu filme. Ele acreditava na revolução psicodélica, frequentava os círculos mais liberais de Hollywood. Era amigo dos Beatles e irmão mais novo da ativista Jane Fonda.

Naquela noite, fumando um baseado no quarto de hotel, Fonda estava vendo fotografias de filmes anteriores de Corman. Numa das fotos, ele aparecia ao lado do amigo Bruce Dern pilotando motos. *The wild angels* (1966) era um filme de ação ostensivamente inspirado nos Hell's Angels.

A epifania aconteceu ali naquele instante: dois amigos percorrendo o Sul dos Estados Unidos — como num faroeste — Cary Grant e John Wayne — motocicletas em vez de cavalos.

Dennis Hopper era a pessoa para esse trabalho.

—

O jornalista Lee Hill, biógrafo de Peter Fonda, conta que havia certa rusga entre os atores (HILL, 1989). Desentendimentos relativamente comuns em Hollywood quando dois profissionais com os mesmos interesses e o mesmo perfil disputam os mesmos papéis.

Hopper também havia trabalhado em *The trip* meses antes. Seu papel era desimportante, verdade. Porém ele tinha convencido Roger Corman a lhe confiar a





imagem 14. Cena do filme *Easy rider*, 1969

segunda unidade de filmagem. Hopper então tomou conta de uma equipe pequena para fazer algumas cenas no deserto. Corman gostou do que foi feito, Fonda também.

Hopper tinha surgido como ator na aba do chapéu de James Dean, pegando pequenos papéis nos filmes *East of Eden/Vidas amargas* (1955) e *Giant/Assim caminha a humanidade* (1956). A morte do prodigioso amigo num acidente de carro nas estradas californiana acabou por lançar Hopper à melancolia — e à própria sorte. Ganhou fama de intratável, de mau profissional.

Fonda, ele próprio uma ovelha negra, sabia que Hopper tinha também as melhores referências. Hopper lia os *beats*, frequentava os círculos da *pop art*, saía em turnê com a banda Grateful Dead. Além de trabalhar no cinema, ele era pintor e fotógrafo. E Fonda sabia que Hopper também não permitiria que executivos transformassem *Easy rider* num filme careta, não.

—

Dennis Hopper seria o diretor. Peter Fonda, o produtor. Eles precisavam agora de um roteiro, uma história por escrito. Pensaram em Terry Southern, que naquele momento estava trabalhando como roteirista em

*Barbarella* (1968), a aventura *camp*-espacial dirigida por Roger Vadim e estrelada por Jane Fonda.

Veterano da Segunda Guerra, Terry Southern era alguns anos mais velho que Fonda e Hopper. Tinha trabalhado com Stanley Kubrick em *Dr. Strangelove/Dr. Fantástico* (1964), escrevia para a revista *Esquire*. Fonda não tinha dinheiro para pagar profissional desse gabarito. Southern, porém, era texano e gostou tanto do argumento de *Easy rider* que pediu um cachê praticamente simbólico de 350 dólares semanais.

Southern emprestava respeitabilidade ao projeto. Para fechar a equipe criativa, Fonda e Hopper apostaram no diretor de fotografia húngaro Laszlo Kovacs, que estava trabalhando em pequenas produções de Hollywood e não tinha muito a perder.

Na década anterior, Kovacs estudava cinema em Budapeste. Ele foi para a rua com a câmera portátil Arriflex, da sua escola, quando eclodiu uma revolta popular contra o regime comunista. Filmou tanques de guerra acuando as pessoas. E conseguiu fugir do país levando escondidas as latas de negativo. Esse material seria depois muito apreciado pelo jornalista Walter Cronkite e pela emissora CBS.

Ainda mais apreciada seria a desenvoltura de Laszlo Kovacs, com a câmara Arriflex no ombro, ao capturar longos planos de duas motocicletas ligeiras cortando a paisagem americana.

—

*As estradas que Billy e Wyatt percorrem a toda velocidade os colocam em contato com uma espetacular diversidade de personagens que simbolizam as contradições do ardentemente procurado, mas altamente ilusório, Sonho Americano. A natureza desses encontros é quase sempre transitória, pois a promessa do sonho não cessa de se deslocar para mais adiante na estrada. Como protótipo de muitos filmes de estrada ulteriores, Sem destino estabelece uma tradição narrativa que será definida por personagens à deriva, numa desconcertante paisagem de nostalgia, promessas rompidas e desapontamentos, abandono e interrupção, e destinos elípticos demais para serem reconhecidos ou terríveis demais para serem suportados.*

(HILL, 1989, p. 56)

O mote de *Easy rider* ocupa poucas linhas: dois amigos levantam um bom dinheiro vendendo cocaína e empregam o dinheiro numa viagem de moto da Califórnia a Nova Orleans para o Mardi Gras.

Aprendemos, porém, com Jack Kerouac e Ed Ruscha e os outros tantos poetas da estrada, que o trajeto vale mais que a chegada. *Easy rider* tem aquele cheiro de documentário, está impregnado pelo mundo real — ao mesmo tempo em que manipula o imaginário dos Estados Unidos.

Como em *On the road*, a cada curva da estrada um novo personagem aparece, para mais adiante ele partir. Porque os entremeios se constituem de relações provisórias e cambiantes, assentadas em outros tipos de entendimento, como vimos em Michel Onfray (ONFRAY, 2009).

O filme se sucede em episódios: o pneu da moto está furado, o aprazível almoço oferecido pela família de roceiros do Arizona, o encontro fortuito com o caroneiro *hippie*, uma roda de fumo em torno da fogueira, a visita à simpática comunidade alternativa, o Jack Nicholson embriagado na porta da cadeia, outra roda de fumo em torno da fogueira, tensão e hostilidade com forasteiros num restaurante da Louisiana...

Ao lado das paisagens e da trilha sonora, esses episódios compõem uma crônica semovente dos Estados Unidos de 1969.

—

A epifania de Peter Fonda, naquele quarto de hotel, girava em torno de Cary Grant e John Wayne num filme de caubóis sobre duas rodas. O personagem de Dennis Hopper portanto se chamará Billy — como o Billy, the Kid. Fonda será Wyatt — como o Wyatt Earp.

Billy tem longos bigodes e cabelos compridos, sobe na moto usando um chapéu de vaqueiro feito do mesmo couro de sua jaqueta e de suas calças *hippies*. Wyatt tem costeletas e as protege num capacete de motociclista pintado com as *stars and stripes*, pintura que combina com o tanque de sua moto e com sua jaqueta de couro. Wyatt é chamado de Capitão América.

Os dois parceiros, um tocando o outro em frente, repetem a dinâmica de Sal Paradise e Dean Moriarty. Porém, conforme anunciava Bob Dylan na canção de 1964, *The times they're a-changin'*, os tempos mudam. A trilha desta viagem é o *rock*, e não mais o *jazz*. Ainda se fuma maconha, verdade, mas agora também se toma ácido.

Nossos heróis não precisam mais se apertar dentro de automóveis ou boleias de caminhão. Cada um numa moto, a individualidade possível e almejavél dentro do pequeno narco-empendedorismo de Billy e Wyatt. Individualidade que jamais se torna individualismo. Agora são eles a darem carona.

—

Billy e Wyatt rasgam a paisagem americana a toda velocidade. Porém a câmera de Laszlo Kovacs, a montagem e a trilha sonora mergulham o espectador num filme de ritmo contemplativo.

Revejo *Easy rider* num DVD, artefato de longa estima, relíquia do tempo em que os filmes eram objetos físicos. Quando Peter Fonda atira seu relógio no chão, invejavél gesto de desprezo, eu tomo cá meu aparelho de telefonia móvel em mãos. Pois sei que se desenrolará a sequência dos créditos de abertura, momento propício para registrar com a câmera do aparelho algumas das imagens desta pesquisa.

Mais adiante, as motos cortam as montanhas — emprestando movimento e uma escala humana para a grandiosidade da natureza que Ansel Adams registrara em suas fotografias branco e preto. O filme

colorido, aliás, nos sugere que as cores enxergadas pela pintora Georgia O’Keeffe em suas montanhas não eram liberdade pictórica — mas geológico realismo.

O tempo joga a favor do observador. Posso pegar o celular, acertar meu corpo no sofá, destravar a câmera, apontá-la para o monitor de tevê, acertar o *zoom* com a ponta dos dedos, esperar o ligeiro ajuste automático do foco e então aguardar o instante desejado porque as motinhos aceleradas ainda estão passando pelas montanhas imensas.

Os planos compridos de Hopper & Kovacs permitem toda essa movimentação de seus atores e de seus espectadores.

---

*Coloquemo-nos no limite entre clássicos e românticos: de um lado, vemos a moto do ponto de vista de sua aparência superficial — forma importante de encará-la — e de outro lado podemos começar a vê-la como um mecânico a vê, em termos de forma subjacente — uma forma também importante de ver as coisas.*

*Por exemplo, estas ferramentas — esta chave de boca — têm uma certa beleza romântica inerente, mas foram criadas para desempenhar funções essencialmente clássicas. Destinam-se a transformar a forma subjacente da máquina.*  
(PIRSIG, 2000, p. 94)

Quando se está a falar sobre a contracultura nos Estados Unidos dos 1960 e 1970, bom ter em mãos *Zen e a arte da manutenção de motocicletas* (2000), de Robert M Pirsig. Metade romance de formação e metade autoajuda contracultural. Uma espécie de ensaio holístico sobre homem-natureza-máquina.

A certa altura de sua aventura, o narrador em primeira pessoa de Pirsig sente a moto engasgar bem de leve. No dia seguinte, desmonta o motor para limpar as velas, que estavam mesmo muito sujas. Então ele se lança numa especulação sobre “as forças do calor e da pressão no interior do motor”.

A máquina tende ao cansaço e ao dismantelo. Ela exige atenção e cuidado. Um pipoco no cano de escape ao acelerar a moto pode indicar um desarranjo interno que aparecerá de forma incontornável alguns quilômetros

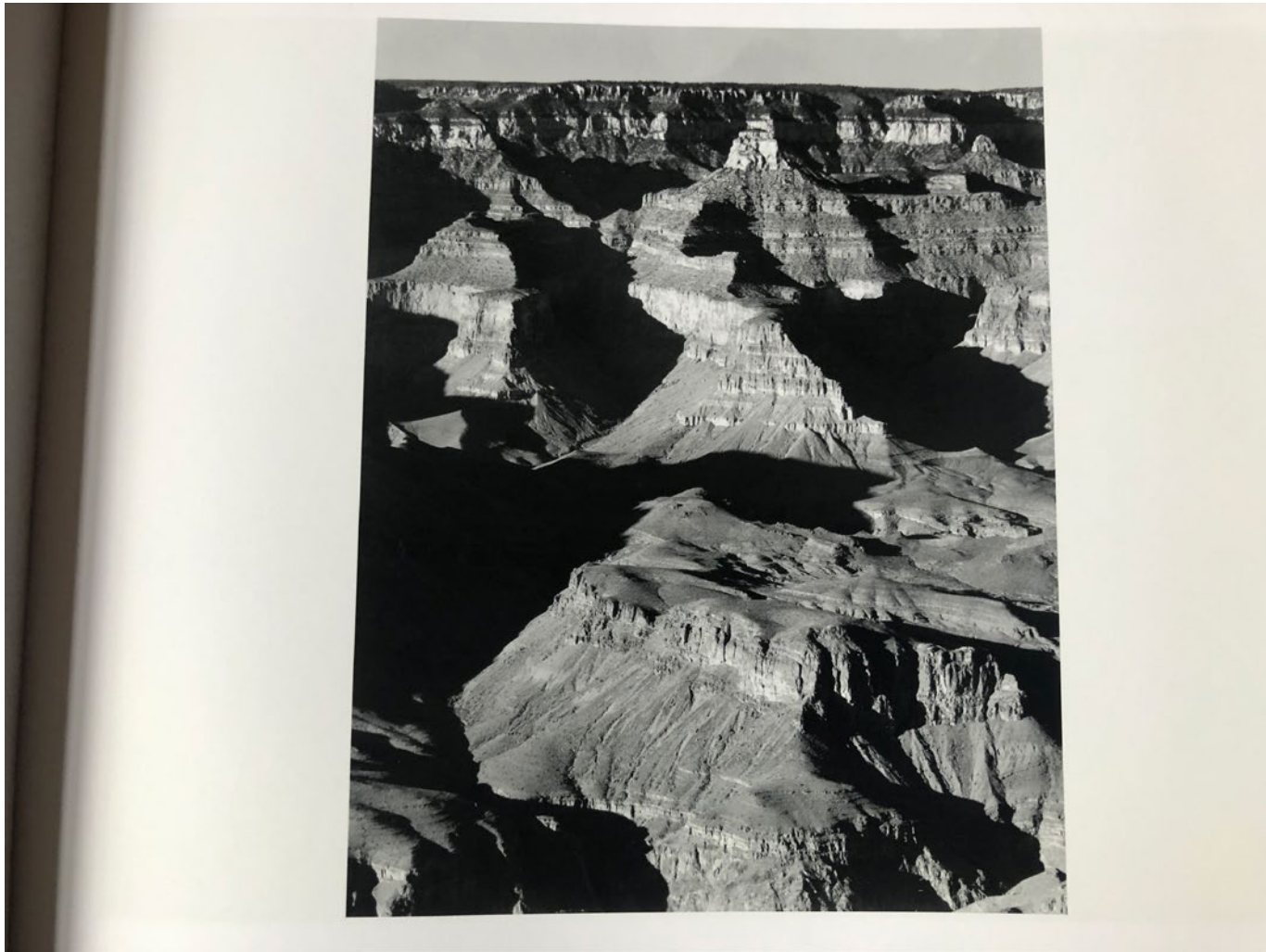


imagem 15. Ansel Adams, *Grand Canyon National Park*, Arizona, 1942





60. Georgia O'Keeffe. *Red and Yellow Cliffs*. 1940. Oil on

imagem 16. Georgia O'Keeffe, *Red and yellow cliffs*, 1940





adiante bem na subida de uma serra. Tudo pode ser prevenido, explica Pirsig, num ajuste mecânico, em precisão de milímetros. Eis aí a beleza de ferramentas como uma chave de boca, “capazes de controlar a forma subjacente”.

É correto chamar certas instituições governamentais e culturais de “sistema”, explica Robert M. Pirsig, porque funcionam por ajustes de peças, como o motor de aço de uma máquina. Foram moldados, soldados, colocados à prova em testes de esforço. Porém, como qualquer outro conglomerado mecânico submetido a forças de calor e de pressão, as instituições também precisam ser constantemente ajustadas, sob o risco de romperem-se e tornarem-se tristes e inúteis trambolhos de ferro velho.

---

*Você tem que lembrar que eles tinham nos deixado do lado de fora. Este filme é do final dos anos 1960, quando a festa — ao menos a melhor parte dela — já estava acabada. Ter pessoas fumando maconha em um filme sem que elas depois saíssem matando um bando de freiras era algo jamais visto. A ideia de que você poderia fazer um filme para pessoas como*

*you, sobre o tempo em que você vive, não era permitida. Porque as fórmulas dos filmes tinham sido congeladas dentro da indústria e não havia filme algum independente. Então este filme foi algo único e eu tive muita sorte de estar ali. (...) Os anos 1960 estavam praticamente terminados quando Easy rider foi lançado. Mas Hollywood nunca antes tinha tratado sobre os anos 1960, drogas, amor livre, ácido, comunidades. Os jovens tinham parado de ir ao cinema. Preferiam ir aos love-ins, como no Golden Gate Park, oitenta mil pessoas tomando ácido juntas. Finalmente, com Easy rider, essas pessoas se viam no cinema.*

(HOPPER, 2010, p. 470)

Dennis Hopper gostava de apresentar como garoto do campo, nascido no Kansas, ou seja, ele dizia, “filho de ninguém e vindo de parte alguma”, um caipira que “seguiu os trilhos do trem até ver onde eles iam dar”.

Os trilhos do trem deram em Los Angeles. Hopper costumava frequentar as festas dos jovens e badalados artistas de cinema — e dos empresários dos grandes estúdios — contando pequenas blagues, fazendo

piada das origens roceiras e fazendo pouco de sua formação familiar. Mas havia, como não?, um tanto de automitologia pessoal.

Peter L. Winkler, na biografia *Dennis Hopper: The wild ride of a Hollywood rebel* (2011), se ocupa em passar em revista os trilhos que levaram Dennis Hooper da infância no interior do estado do Kansas até os palcos de Kansas City, Missouri, onde começou a estudar artes cênicas. Matuto, ele não era. Pois começou a fazer filmes em Hollywood ainda nos anos 1950, depois passou um tempo como foi aluno de Lee Strasberg numa temporada de cinco anos no Actors' Studio, em Nova York.

Por onde andava, ele levava sua pequena máquina fotográfica. Quando começou a se indispor nos estúdios e sua carreira como ator declinou, Hopper começou a fotografar de verdade. Tinha trânsito fácil entre os jovens atores de Hollywood, o núcleo de músicos de Laurel Canyon e a cena *hippie* de São Francisco.

Uma seleta desse período forma o livro *Photographs 1961-1967* (2011), monolito editado pela Taschen de pouco menos de quinhentas páginas pesando mais de quatro quilos. Numa temática próxima a das polaróides de Andy Warhol, ele fazia registros arte & vida de amigos. Logo despertou o interesse de revistas como a

Vogue. Mas Hopper não seria mero *paparazzi*. Rodou os Estados Unidos com Martin Luther King, do Alabama a Washington.

—

*as pessoas aqui  
se tornam  
as pessoas  
que estão fingindo ser*  
— Los Angeles, Califórnia, 27/7/81  
(SHEPARD, 1984, p. 49)

—

*Easy rider* foi largamente financiado por Peter Fonda. Eles não tinham tempo de pedir dinheiro para produtores ou terceiros interessados, precisavam agir ligeiro pois a ideia era filmar o clímax da aventura nas ruas de Nova Orleans, e o carnaval de 1968 estava se aproximando.

O que mais pesava no cartão de crédito de Fonda eram as contas de hospedagem, transporte e alimentação. Algo raro naquele tempo, *Easy rider* foi realmente filmado na estrada, principalmente entre Arizona e Novo México.

Não apenas as cenas externas nas paisagens naturais. As cenas internas também. O aspecto documental do filme, assim, vaza para dentro da história a cada pequena cidade e a cada posto de gasolina. Na cena em que Wyatt e Billy são hostilizados num restaurante de Morganza, Louisiana, eles contracenam com moradores locais, gente de verdade, que não precisava de figurino ou de preparação de elenco.

Bob Rafelson e Bert Schneider, que entrariam como produtores ao lado de Peter Fonda, só assumiram as contas quando quase toda a filmagem já estava pronta. O custo total da aventura saiu, em cifras da época, por 400 mil dólares. Bastante razoável. *Easy rider* levantou na bilheteria, também em cifras da época, 60 milhões de dólares. Um fenômeno.

—

O sucesso de *Easy rider* provocou uma mudança geracional em todos os estúdios de Hollywood. História contada em pormenores pelo jornalista Peter Biskind no livro *Easy riders, raging bulls* (1998).

Em linhas gerais, o que aconteceu foi que os estúdios se deixaram arejar por novas pessoas, novos temas e novos procedimentos. Uma geração de cineastas e roteiristas

e produtores que estava sendo formada em cursos acadêmicos de cinema, pela primeira vez na história da arte, foi absorvida pela demanda por novos talentos. Martin Scorsese, Francis Ford Coppola, Steven Spielberg e George Lucas são alguns de seus expoentes.

—

O desfecho de *Easy rider* é brutal e aponta para o clima geral do final dos anos 1960. Como dizia Dennis Hopper, a festa estava acabada. Os assassinatos da Família Manson, o fatídico show dos Rolling Stones em Altamont, Califórnia, e a escalada da Guerra do Vietnã empestevam o ambiente. *The dream is over*, o sonho acabou, cantaria John Lennon.

1969 foi também o ano de *Midnight cowboy/Perdidos na noite*, outro marco da Nova Hollywood, outro filme de *outsiders* que se recusava a dar aos seus personagens um *Hollywood ending*, um final feliz.

Entrando nos anos 1970, os filmes se tornariam mais e mais brutais, niilistas, pessimistas: de *Taxi driver* (Martin Scorsese, 1976) a *The deer hunter/O franco atirador* (Michael Cimino, 1978); de *Bonnie & Clyde* (Arthur Penn, 1967) a *Badlands/Terra de ninguém* (Terrence Malick, 1973); de *Rosemary's baby/O bebê de Rosemary* (Roman

Polanski, 1968) a *The Texas chainsaw massacre/O massacre da serra elétrica* (Tobe Hooper, 1974).

—

Conheci *Easy rider* primeiro pela trilha sonora, eu ainda era menino, apenas tempos depois vi o filme. Meus pais tinham comprado o vinil em Milão, ano de 1979. Prensagem italiana, sem data, selo da MCA Records.

Peguei o disco para mim há mais de vinte anos e acho que meu pai nunca deu pela falta. Ao lado de quatro ou cinco álbuns dos Beatles, a trilha de *Easy rider* era um dos raros desvios roqueiros de sua coleção. E esse simples fato já me soa como um dado significativo sobre o impacto cultural atingido por Dennis Hopper & Peter Fonda.

Tenho o vinil em mãos. Seu lado A começa com um par de canções da banda Steppenwolf: *The pusher/O traficante e Born to be wild/Nascido para ser selvagem*. Certa feita, final dos anos 1990, John Kay, cantor e compositor do Steppenwolf, veio a Brasília acompanhado pelo que restava da banda para show no Setor de Indústrias e Abastecimento. Entrevistei John Kay. Ele se dizia ainda impressionado como *Born to be wild* se tornara maior que a banda, maior do que ele, algo que tomara vida

própria a partir daquele filme.

O disco segue com a banda The Byrds e Jimi Hendrix, entre outros. Roger McGuinn, dos Byrds, como artista solo, canta *It's alright, ma (I'm only bleeding)/Tudo bem, mãe (Estou apenas sangrando)*, original de Bob Dylan. Ao som dessa música o filme se encerraria.

Porém, segundo Peter Winkler, o próprio Dylan teria comentado com Dennis Hopper, numa exibição privada do filme ainda não lançado, que aquelas imagens brutais pediam uma música de letra metafórica. Dylan então teria feito ali na hora alguns versos que McGuinn arrematou como *The ballad of Easy rider/A balada de Sem destino...*

“O rio flui para o mar, onde quer que o rio vá eu quero estar”, diz a balada. “Corra, rio, corra, que suas águas me levem pela estrada até uma outra cidade.”

No ensaio *A água e os sonhos*, Gaston Bachelard se refere ao imaginário de autores como Paul Claudel e Edgar Allan Poe. Trata também de mitologia grega. Bachelard não estava a tratar de Roger McGuinn e Bob Dylan. Mas podemos estabelecer algumas relações aqui: a letra de *Ballad of Easy rider*, a metáfora gráfica e verbal em que uma estrada se assemelha a um leito de rio, o brutal desfecho do filme.

*A água é realmente o elemento transitório. É a metamorfose ontológica essencial entre o fogo e a terra. O ser voltado à água é um ser em vertigem. Morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona constantemente. A morte cotidiana não é a morte exuberante do fogo que perfura o céu com suas flechas; a morte cotidiana é a morte da água. A água corre sempre, a água cai sempre, acaba sempre em sua morte horizontal.*

(BACHELARD, 2018, p. 7)

## QUINTO MOVIMENTO: WIM WENDERS E O DESTERRO

*Nunca estive orgulhoso deste país, nunca desejei ficar na Alemanha. Desde menino, queria desaparecer daqui e, assim que tive idade, eu pude ir: Inglaterra, França, Espanha. Agora posso entender que não estava atraído pela distância, mas estava sim rechaçando o que me era próximo. E o que estava próximo de mim era o vazio, uma estranha falta de passado. Não se pode ensinar a uma criança que não se deve olhar para trás. Apesar disso, me ensinaram que olhar para trás era ruim. Estávamos saindo das trevas e todos olhavam apenas para a frente, ocupando-se com a “reconstrução”, trabalhando para o “milagre” da economia.*  
(WENDERS, 2005, p. 188)

Wim Wenders pertence a uma geração de cineastas que se preparou academicamente para exercer o ofício. Após abandonar os cursos de medicina e de filosofia, graduou-se na Faculdade de Televisão e Cinema de Munique, final dos anos 1960. Entremeou as aulas com exercícios práticos em curta-metragens e com críticas de cinema

escritas para periódicos alemães.

Para desenvolver uma carreira profissional, e não apenas empilhar exercícios de faculdade, um cineasta alemão naquela época tinha também que se apresentar como homem de negócios. Quem conta isso é o crítico Peter Buchka, ele próprio um cinéfilo da mesma geração, no livro *Os olhos não se compram* (1987). O cineasta tinha que estar preparado para manejar também a produção e a distribuição de filmes.

Os jovens cineastas americanos dessa época estavam tomando de assalto Hollywood, porque, como vimos Dennis Hopper explicar, um cinema independente praticamente não existia nos Estados Unidos. Enquanto isso, aos seus colegas alemães só restava serem independentes. Uma vez que a indústria cinematográfica da Alemanha tinha se tornado tão próxima à máquina de propaganda nazista que nada sobrou dela após a queda do Terceiro Reich.

Era esse o passado de trevas a que Wenders se referia.

—

*Olhos não se compram* (1987), livro de Peter Buchka, tinha sido encomendado e ligeiro foi publicado na

Alemanha para não perder o salto triplo que se anunciava a Wenders: da Alemanha para a América e para o mundo.

O livro funciona — para usar um termo da literatura alemã — como um *bildungsroman*, romance de formação que acompanha nosso protagonista nos anos de aprendizado. Buchka publicou a primeira edição do livro em 1983. Teve que fazer uma segunda, dois anos depois, acrescida de um quinto e último capítulo em que dá conta dos eventos de 1984: o lançamento da produção franco-germano-americana *Paris, Texas* e sua premiação com a Palma de Ouro no Festival de Berlim.

Nada mal para um confesso apátrida que, quando precisou montar sua própria produtora de cinema, deu-lhe o nome anglófono de Road Movies. Filmes de estrada.

—

Wenders havia formado uma pequena e fiel equipe que o permitiu trabalhar em ritmo incessante ao longo da década de 1970, lançando um título por ano, para o cinema ou para a tevê, sempre mirando para além das fronteiras estreitamente vigiadas da então Alemanha Ocidental. Seus filmes muitas vezes faziam

do deslocamento a sua poética (*road movies*) e não raro acenavam para temas estadunidenses (notadamente *Der scharlachrote Buchstabe/A letra escarlate*, 1973, baseado no romance de Nathaniel Hawthorne).

Partir para a América, afinal, tinha dado certo para os alemães Fritz Lang e Douglas Sirk e para o polonês Billy Wilder antes da guerra — Wenders apostava que poderia dar certo para ele também.

*Alice in den Städten/Alice nas cidades* (1974) foi a primeira aventura transoceânica de Wenders. Filmado e financiado parte na Alemanha, parte nos Estados Unidos.

Philip Winter (Rüdiger Vogler) é um jovem alemão que vive em Nova York na expectativa de escrever seu primeiro romance. Quando o dinheiro acaba, ele se vê obrigado a voltar para Munique. Porém, graças a um desses desvios folhetinescos, nosso herói involuntário termina por tomar conta de Alice, uma menina de dez anos (Yella Rottländer).

Durante a primeira metade do filme, giramos por Nova York com Winter numa pegada *beat*. Ele faz polaróides de edifícios, bancas de jornal e lanchonetes. Durante a segunda metade, rodamos com Winter pelas cidades

do vale do Ruhr, na Alemanha. Ele precisa deixar Alice na casa da avó.

Alice, no entanto, não se lembra do nome da avó, nem tem certeza de qual cidade ela mora. Assim como a menina, Wenders não se sente em casa no seu próprio país. Não consegue se lembrar, não quer se lembrar.

—

Sam Shepard lançou em 1982 um livro chamado *Crônicas de motel* (1984). Pequenos estilhaços de história, alguns *flashbacks*, poemas curtos. Cheiro de estrada, a partir do título. Como se Shepard apenas tivesse juntado anotações feitas em guardanapos de papel. Ao pé de cada pequeno texto, o autor anota lugar e data em que o escreveu: da Califórnia à Dakota do Sul.

Esse clima de transitório e inacabado, essa sugestão de movimento contínuo a partir de pequenos vislumbres, prenderam a atenção de Wim Wenders ao ler *Crônicas de motel*.

A história de um filme — então a se chamar *Transfixion* — se insinuou para Wenders a partir de um estilhaço de imagem à Shepard. Um homem caminha a passos retos no deserto, infatigável e imperturbável, ele não

se detém ou olha ao redor, segue firme, resoluto, como se tivesse uma meta em pleno deserto.

*A história trata de um homem que surge do nada, algures no deserto, e regressa à civilização. Para a preparação do filme, percorremos de carro toda a fronteira mexicano-americana, mais de 2500 quilômetros. A região onde depois acabamos por filmar fica a sudoeste do Texas e chama-se Big Bend. É uma zona protegida de lindíssimas montanhas entre as quais o Rio Grande escavou o seu leito. Todos os que passam ilegalmente a fronteira atravessam esse rio a nado. Quando sobrevoamos de helicóptero o trajeto, o piloto autóctone contou-nos que um pouco mais além havia um pedaço de terra denominado “cemitério do demônio”. Essa paisagem abandonada por Deus não estava sequer assinalada no nosso mapa e revelou-se uma paisagem de sonho gigantesca e abstrata. Não há aqui polícia e muitos emigrantes que por aqui passam morrem neste deserto, porque não há uma gota de água.*  
(WENDERS, 1990, p. 91)



Encontramos Travis (Harry Dean Stanton) a cruzar o cemitério do demônio em passos resolutos. Ele é recolhido pelo irmão Walt (Dean Stockwell), que o coloca no carro e, com certo custo, consegue levá-lo de volta a Los Angeles. Aos poucos vamos entendendo o que se passa. Travis estava desaparecido havia quatro anos. Walt e sua mulher, Anne (Aurore Clément), por todo esse tempo, têm cuidado do menino Hunter (Hunter Carson), o filho de Travis.

A convite de Wenders, Shepard assumiu a posição de roteirista, tratando da trama e dos diálogos, e também ajudando a escolher as locações.

—

Sam Shepard se formou na cena teatral de Nova York, anos 1960. Suas primeiras peças, textos curtos em único ato, foram montadas no teatro experimental La MaMa e vinham temperadas pela prosódia de Jack Kerouac, pelo niilismo de Samuel Beckett e pelo cenário do Meio-Oeste dos Estados Unidos. Shepard fora criado numa fazenda no Illinois, para onde seu pai se retirara após a experiência de pilotar bombardeiros na Segunda Guerra.

Dramaturgo, diretor e ator de teatro, Shepard chegou ao cinema ao alinhar um roteiro com Allen Ginsberg para ser dirigido por Robert Frank. Não é fácil de se encontrar para assistir *Me and My Brother* (1969) hoje em dia mas, pelo que leio, foi desenvolvido numa zona nebulosa entre o documentário e a ficção. As filmagens giravam em torno da relação do poeta Peter Orlovsky com seu irmão Julian. Após passar anos numa clínica para pacientes mentais, Julian visita Nova York na companhia de Peter.

Mais tarde, Shepard participaria de *Renaldo & Clara* (1978), a única experiência de Bob Dylan como diretor de cinema. Uma excentricidade de época. Misturando *vaudeville* com *happening*, vinhetas improvisadas de humor *nonsense* e o registro da turnê *Rolling Thunder Revue* (1975 e 1976), da qual participaram, entre outros, Joan Baez e Joni Mitchell, Allen Ginsberg e Harry Dean Stanton.

Quando Wenders procurou Shepard, portanto, o nome de Harry Dean Stanton surgiu naturalmente. Ator de cinema e de teatro, cantor e músico, Stanton já tinha trabalhado com Shepard nos palcos. E logo na sequência de Paris, Texas, ambos tomariam parte da versão cinematográfica de Robert Altman para *Fool for love/Louco de amor* (1985), peça de Shepard. Kim Basinger





imagem 19. Cena do filme *Paris, Texas*, 1984

entraria para compor o triângulo amoroso com Stanton e Shepard.

Shepard também levou a *Paris, Texas* a experiência de ter participado do roteiro de *Zabriskie Point* (1970), *road movie* que o italiano Michelangelo Antonioni rodou no deserto da Califórnia, com trilha sonora do Pink Floyd e de Jerry Garcia. Espécie de filme-ensaio sobre a contracultura *hippie* dos anos 1960, pode ser entendido como um inesperado desdobramento do fenômeno *Easy rider* (1969). Antonioni é um dos ídolos de Wenders.

—

Wenders conta que muitos de seus *road movies* partiam de rotas de viagem, em vez de partirem de argumentos. Filmar assim, ele compara, seria como um voo cego sem instrumentos. “Voa-se de noite e de manhã chega-se a qualquer lado.” (WENDERS, 1990, p. 92)

Sua ideia primeira para *Transfixion* — que viria a se chamar *Paris, Texas* — envolvia filmagens muito mais complexas do que aconteceu de fato. A intenção era filmar um deslocamento dos personagens entre o Alasca e o Meio-Oeste, dali pra Califórnia e só então o Texas — um zigue-zague pelo continente.

Shepard segurou o entusiasmo do amigo alemão e conduziu seu voo cego até um terreno firme. Perceba que o Texas, ele disse para Wenders durante a preparação do roteiro, é grande o suficiente para esta história, é diverso o suficiente. “Você já tem no Texas os Estados Unidos todos.” (WENDERS, 1990, p. 92)

A sequência de abertura, portanto, seria feita na região chamada pelos povos nativos de “cemitério do demônio”, grandes formações rochosas e vales de terra batida. Então Wenders, Shepard e o diretor de fotografia Robby Müller começaram a delinear um crescendo de urbanidade para o filme. Aos poucos a natureza selvagem perde espaço na tela para locações mais e mais urbanas, uma escalada que visualmente estaria a refletir o retorno de Travis para o mundo e para sua família após seus quatro anos de deriva.

—

A música ajuda a impregnar no espectador o torpor do deserto. A montagem da sequência inicial escorre lenta e viscosa como o suor de Travis. O tema instrumental é de Ry Cooder, músico e produtor californiano, um *nerd* do *blues*, perito em diversas configurações do gênero.



Nessa faixa de abertura, Cooder deixa de fundo pequenas vibrações eletroacústicas a emularem um som ambiente do deserto, enquanto, em primeiro plano na mixagem, ele sola em *lap steel*, aquele violão deitado na horizontal, uma chapa de metal deslizando sobre as cordas do instrumento, como um arco de violoncelo.

A *lap steel* é uma das tradições ancestrais do *blues* texano e, ao longo da trilha, inteiramente composta por ele, Cooder esmerilhará outros temas eletroacústicos em violão e texturas eletrônicas, emprestando uma melancolia de permanente desterro à paisagem sonora do filme.

—

Antonio Querino Neto escreveu uma resenha sobre *Paris, Texas* para uma compilação temática organizada por Amir Labaki, *O cinema dos anos 80* (1991). Em seu texto, o jornalista e crítico de cinema recorre ao sociólogo Jean Baudrillard para tirar água daquele deserto.

No livro *América* (1986), editado um par de anos após o filme de Wenders, Baudrillard entende o deserto como uma marca do homem — uma marca negativa, no caso. Uma paisagem em que a presença do homem acaba sendo reafirmada através de sua ausência — como o negativo de uma imagem.

*Se as linguagens, as técnicas, os edifícios do homem constituem uma extensão de suas faculdades construtivas, só o deserto é uma extensão de sua faculdade de ausência, o esquema ideal de sua forma desaparecida.*  
(Jean Baudrillard, citado por QUERINO NETO, 1991, p. 166)

E as cidades começam a surgir como miragens.

—

A primeira locação urbana, aponta Wim Wenders, foi uma aldeola, um vilarejo chamado Camellot (WENDERS, 1990, p. 92). Travis aparece perambulando por ali e, um tanto desorientado, é atendido pelo médico da região. Camellot não era muito maior do que aquilo que se pode ver no filme — e foi escolhida para as filmagens por pura piada interna da equipe com as vibrações anglossaxãs que o nome desperta.

Marathon foi a locação seguinte. Então a escala urbana já começa a contaminar a tela com prédios, cruzamentos, semáforos. Walt e Travis jantam num restaurante à beira da rodovia. Uma cidade de médio porte, El Paso,

surge e desaparece no movimento do carro, fotografada do ponto de vista da rodovia interestadual cruzando as ruas metropolitanas.

Em Los Angeles, onde Hunter mora com Walt e Anne, o espaço privilegiado pela narrativa é um subúrbio arborizado. Wenders e Müller aproveitam esse cenário típico classe-média estadunidense para a sequência em que Travis vai buscar o menino na escolinha.

Na única cena em que a urbanidade de LA pode ser compreendida em sua envergadura, Travis caminha a passos retos sobre um viaduto, ao fundo dele, a cidade se estende infinita até a fuligem do horizonte. Travis agora caminha firme, como caminhava firme na cena de abertura — está decidido a ir-se dali. Vai levar o filho de volta para a mãe, Jane (Nastassja Kinski).

Uma cidade americana só aparece na tela realmente em todo seu esplendor de asfalto e de cimento quando Travis e Hunter chegam a Houston, Texas. Logo na entrada da cidade, uma sobreposição arquitetônica de viadutos e *highways*.

—

Vi *Paris, Texas* pela primeira vez na televisão, final dos

anos 1980, numa sessão noturna da Rede Bandeirantes. Era o horário dedicado a filmes contemporâneos “de arte”, notadamente de autores europeus da época — os alemães Wenders e Percy Adlon, os italianos Vittorio e Paolo Taviani, os franceses Luc Besson e Leos Carax.

Já tinha lido sobre *Paris, Texas* na revista *Set*, então prestei atenção. Mas não posso dizer que entendi exatamente o que estava se passando em todas suas implicações. Lembro que me causou grande impressão o boné vermelho poeirento de Travis e o pulôver cor-de-rosa de Jane.

Ao longo da vida toda revi esse filme em diferentes formatos, em VHS e DVD, mas nunca cheguei a vê-lo na sala de cinema. Apesar das evidentes limitações dos monitores domésticos, a fotografia de Robby Müller nunca me pareceu menos do que espetacular.

No espaço aberto, há sempre indicações da monumentalidade da paisagem. Os enquadramentos do horizonte lembram o Grande Oeste de Ed Ruscha. E quando Travis, ainda no começo do filme, caminha seguindo os trilhos do trem, uma breve tomada mostra a ferrovia seguindo ao infinito.

O que tem ali?, pergunta Walt a Travis, apontando o

horizonte — sem receber resposta.

—

Wenders costuma tratar, em palestras e ensaios, sobre a natureza da imagem na contemporaneidade. Ele fala da substituição do mundo real, físico e palpável, pelas imagens — fotografias, filmes e mesmo *video games* — desse mesmo mundo. Em decorrência disso, muitas vezes as memórias são formadas a partir dessas mesmas imagens — não de experiências reais no mundo físico.

Embora não seja o tipo de filme-ensaio que Wenders tem feito recentemente, e embora não trate de nenhum desses aspectos diretamente, *Paris, Texas* já trazia um tanto desse seu interesse. Por exemplo, o reencontro de Travis com Hunter. O garoto era ainda um bebê quando o pai se afastou da mãe. Então ele não se lembra de Travis e dele se mantém distante. Os dois só começam a se aproximar quando todos na casa — Travis e Hunter, os tios Walt e Anne — se reúnem na sala para ver antigos filmes da família, filmes caseiros feitos em Super 8. Naqueles registros, Hunter ainda neném, Travis e Jane aparecem juntos.

Travis localiza Jane através de depósitos bancários que ela faz para Walt manter Hunter. Travis e o menino

então vão atrás dela. Descubrem que ela trabalha num clube em Houston — Travis toma coragem para ir falar com ela.

Jane e Travis, porém, não se encontram fisicamente. Na sequência em que os dois finalmente se vêem, mesmo ali, eles permanecem separados um do outro — distanciados pelo vidro de uma cabine de *peep show* e pelo jogo de luz que deixa Jane às claras enquanto mantém seu observador, Travis, no escuro.

Jane percebe, ao longo da conversa, que aquele estranho é Travis. Ele então sugere a ela que apague a luz na cabine dela enquanto ele acende a luz da sala onde está. A imagem no vidro se modifica com a mudança da luz: podemos então ver o rosto de Travis se refletir sobre o rosto de Jane, que se aproxima dele e agora está bem atrás do vidro, criando um palimpsesto de imagens. É a única vez que temos Jane e Travis num mesmo enquadramento.

—

*Palermo shooting/Imagens de Palermo* (2008) é um filme-ensaio de Wim Wenders em que ele tenta dar conta, narrativa e visualmente, de algumas de suas ideias sobre a natureza da imagem.



O personagem principal é um fotógrafo que se dedica a ensaios de moda os mais convencionais. Quando ele visita a cidade italiana de Palermo para um trabalho, acaba se desviando de rota. Num rompante alegórico, nosso protagonista se encontra com um sujeito metido numa capa preta, dentro de uma biblioteca medieval. O desconhecido é vivido por Dennis Hopper, num de seus últimos papéis, num reencontro entre o ator e o diretor que tinham feito juntos o cultuado *Der amerikanische Freund/O amigo americano* (1977).

Hopper se apresenta: sim, ele é a Morte, e ele está ali para fazer seu serviço.

“Não me tome por engano, não sou contrário à fotografia, eu até tenho muita estima por ela. Porque mostra o meu trabalho melhor do que qualquer outra coisa. A maioria das fotografias pode ser entendida como a morte trabalhando. A vida capturada. Eu gosto da ideia do negativo de um filme: o revés da vida, o revés da luz.”

—

O conceito “Paris, Texas” é para Travis antes uma imagem do que um lugar real.

Ficamos sabendo, junto de Walt, depois de encontrar o irmão no deserto, porque Travis cruzava aquele imenso lugar nenhum de forma tão convicta. Ele carregava uma fotografia, empoeirada e amarfanhada, de um lote vazio. Ele comprara aquele pedaço de chão pelo correio, quando ainda estava casado com Jane.

Paris, povoado do condado de Lamar, fica distante cinco milhas de Reno, Norte do Texas.

Talvez seja para ali que Travis se dirige, na última cena do filme, após promover o reencontro entre a mãe e o filho, quando segue adiante na caminhonete. Talvez Travis tenha chegado a Paris, Texas. Não cabe a nós saber.



imagem 20. Um lote em Paris, Texas

*Em Rapid City, Dakota do Sul, minha mãe me deu cubos de gelo envoltos em guardanapo pra chupar. Meus dentes estavam saindo e o gelo entorpecia minha gengiva.*

*Naquela noite, cruzamos as Badlands. Eu ia no espaço atrás do banco traseiro do Plymouth e contemplava as estrelas. O vidro da janela estava gelado caso você o tocasse.*

*Paramos na pradaria num lugar com imensos dinossauros de gesso branco dispostos em círculo. Não havia uma cidade. Apenas os dinossauros, brilhando, iluminados por luzes coloridas colocadas no chão.*

*Minha mãe me levava enrolado num cobertor marrom do exército, cantarolando baixinho uma melodia. Acho que era Peg a' My Hearth. Cantarolava suavemente para ela mesma. Como se seus pensamentos estivessem longe.*

*Demos voltas vagorosamente entre os dinossauros. Através de suas pernas. Sob suas barrigas. Ao redor do Brontossauro. Encarando os dentes do Tiranossaurus Rex. Todos tinham aquelas luzinhas azuis em lugar dos olhos.*

*Não havia ninguém em volta. Apenas nós e os dinossauros.*

*— Homestead Valley, Califórnia, 9/1/80  
(SHEPARD, 1984, p. 9)*

A epígrafe deste ensaio — *Adeus aqui, onde quer que seja* — foi emprestada de Arthur Rimbaud, poeta de formação para a geração *beat*. Está no livro de Frédéric Gros *Caminhar, uma filosofia* (2010). Volto a Rimbaud para amarrar as pontas deste ensaio.

A partir de Kerouac, tentei formar um conjunto de artistas de diferentes procedimentos e mídias, porém todos com obras que se vinculam ao gesto ancestral de Rimbaud. Sair de casa, a cada verão, como fazia o jovem Kerouac.

Uma pulsão que se transforma em poética e que irrigaria de imagens o trabalho de Ed Ruscha, um jovem que do outro lado do país-continente, também fazia da carona seu meio de transporte.

Já embebidos dessa experiência *beat*, Walter De Maria e Dennis Hopper promovem o ato de partir à condição de um gesto de rompimento geracional e artístico. Ir-se passa a ser um movimento de ruptura com o mercado das artes e com a indústria do cinema nos anos 1960 e 1970.

Do outro lado do oceano, um artista alemão enxerga as possibilidades de um país que não é o seu — e então a partida se torna um exílio, o abandono de sua pátria, a

tentativa de encontrar um lar — um lar de imagens e de referências culturais, ao menos.

—

Assim como Wenders, cresci muito longe dos Estados Unidos — porém perto, tão perto deles. Aqui no Brasil, durante minhas décadas de infância e adolescência, 1980 e 1990, a cultura americana nos chegava hegemônica. Tão hegemônica que, em meio às grandes peças da indústria de massa (os filmes de grande bilheteria, os *best sellers* literários), éramos também um tanto contaminados pela parcela da contracultura que havia sido absorvida pelo *mainstream*.

Pude encontrar *On the road*, em sua versão brasileira de 1984, na biblioteca do Colégio Marista de Brasília. Foi o momento singularmente definidor entre todos os longos anos passados naquela instituição. A partir daquela leitura, num livro cujo empréstimo era renovado por um carimbo a cada par de semanas, aconteceu meu deslocamento pessoal. E estou me deslocando até hoje.

Ali passei a entender que um livro escrito décadas antes de eu ter nascido, escrito em outra época e outro lugar, poderia se deslocar até a minha cidade, os meus dias, os

meus interesses presentes. O que estava naquele livro se deslocava até a mim — e eu me deslocava também, empurrado pela leitura — partia de onde parecia ter sido para sempre confinado: o colégio de padres, a casa dos pais, a música que tocava na rádio.

Havia mais a ser lido, mais a ser ouvido, mais a ser entendido do que tudo aquilo que havia chegado até a mim. Esse sentimento e essa dinâmica de que um livro leva a outro, uma música leva a outra, um filme leva a outros mil, permanecem ainda hoje e me movem em meus interesses acadêmicos. E agora este trabalho está aqui.

Este ensaio foi movido tanto pelos meus estudos formais quanto pelos meus interesses pessoais, tanto pelos meus professores da Universidade de Brasília quanto pelas minhas intuições.

Estes cinco movimentos aqui estudados têm uma vizinhança em comum. A ideia ancestral e deflagradora de que é preciso sair de onde se está para se chegar ao mundo. Por isso um cineasta como Wim Wenders desconfia tanto da imagem — quando ela passa a substituir o mundo.

Durante a escrita deste ensaio, eu me vi impedido de ir ao mundo, de voltar ao mundo nestes meses de

quarentena, isolamento social e ensino a distância. Como se de novo estivesse confinado no colégio de padres — ainda esperando tocar o sinal — interminável manhã — os livros e as imagens como meu único mundo possível e particular.

—

Muito se passou de *Paris, Texas* até o presente momento, no entanto penso que a obra de Wim Wenders se oferece como o melhor ponto de arremate para este ensaio. Em *Paris, Texas* encontramos a estrada e a viagem, a paisagem natural e o cenário urbano, o *blues* e a *beat*.

À medida em que avançamos nos anos 1990, mudanças geopolíticas e tecnológicas de enorme impacto deixam o mundo muito distante daquele planeta palmilhado nas décadas anteriores. A cada vez mais vertiginosa e globalizante circulação de notícias e de imagens nas mídias eletrônicas. A criação e a popularização da internet, no umbral dos anos 2000, marca o começo de um novo capítulo para humanidade — e para as artes.

A crônica destes dias já está sendo escrita — em tempo real — em multiplataformas — por uma algaravia de vozes — como convém a estes tempos. Para atravessar

esta nova paisagem, de instagram e google earth e gps e que tais, as velhas botinas de Jack Kerouac parecem desgastadas demais. Poeirentas demais.

Brasília, maio de 2021.

PS: Professora Karina Dias lembra aqui para mim uma passagem de Paul Celan. “Faz zarpar os seus sonhos, enfia-te dentro dos teus sapatos.” Há novos caminhos a serem inventados, a serem percorridos. Vamos lá.

## CRÉDITOS DE IMAGENS

1. Viagens de Jack Kerouac. The Paris Review. Fonte: internet, via Google.
2. Ed Ruscha, mapa da viagem com Bill Elder (1954), tinta sobre mapa rodoviário, 41,3 x 54 cm, coleção particular. Fonte: livro *Ed Ruscha and The great American West*, Fine Art Museums of San Francisco/University of California Press.
3. Robert Frank, *US 285, New Mexico*. Fonte: livro *The Americans*, editora Steidl.
4. Ed Ruscha, *Well, well* (1979), serigrafia, 48,9 x 139,7 cm, tiragem feita pelo artista, Fine Art Museums of San Francisco. Fonte: livro *Ed Ruscha and The great American West*, Fine Art Museums of San Francisco/University of California Press.
5. Ed Ruscha, *Two similar cities* (1980), serigrafia, 55,9 x 152,4 cm, tiragem feita pelo artista, Fine Art Museums of San Francisco. Fonte: livro *Ed Ruscha and The great American West*, Fine Art Museums of San Francisco/University of California Press.
6. Robert Frank, *Santa Fe, New Mexico*. Fonte: livro *The Americans*, editora Steidl.
7. Ed Ruscha, *Standard station, Amarillo, Texas* (1962), fotografia, 12,5 x 12,9 cm, Whitney Museum of American Art. Fonte: livro *Ed Ruscha and The great American West*, Fine Art Museums of San Francisco/University of California Press.
8. Ed Ruscha, *Standard station* (1966), serigrafia, 49,5 x 93,4 cm, tiragem feita por Audrey Sabol, Villanova, Philadelphia, Fine Art Museums of San Francisco. Fonte: livro *Ed Ruscha and The great American West*, Fine Art Museums of San Francisco/University of California Press.
9. Ansel Adams, *Going-to-the-Sun Mountain, Glacier National Park, Montana, 1942*. Fonte: livro *In the national parks*, editora Little, Brown and Company.
10. Ed Ruscha, *Mountain standard* (2000), acrílica sobre tela, 162,6 x 182,9 cm, coleção privada. Fonte: livro *Ed Ruscha and The great American West*, Fine Art Museums of San Francisco/University of California Press.
11. Walter De Maria, *Bed of spikes* (1968), chapas de metal com pregos de metal, diferentes dimensões, Dia Art Foundation. Fonte: internet, Dia Art, via Google.
12. Walter De Maria, *The New York earth room* (1977), earth work, Dia Art Foundation. Fonte: internet, Dia Art, via Google.
13. Walter De Maria, *The lightning field* (1977), land art em Quemado, Arizona, Dia Art Foundation. Fonte: livro *Art & Place*, editora Phaidon.
14. *Easy rider* (1969). Direção de Dennis Hopper. Fonte: DVD, Columbia Pictures/Sony Pictures.
15. Ansel Adams, *Grand Canyon National Park, Arizona, 1942*. Fonte: livro *In the national parks*, editora Little, Brown and Company.
16. Georgia O'Keeffe, *Red and yellow cliffs* (1940), óleo sobre tela, 61 x 91,4 cm, Metropolitan Museum of Art, Nova York. Fonte: livro *Georgia O'Keeffe — Flores no deserto*, editora Taschen.
17. *Easy rider* (1969). Direção de Dennis Hopper. Fonte: DVD, Columbia Pictures/Sony Pictures.
18. *Paris, Texas* (1984). Direção de Wim Wenders. Fonte: plataforma Mubi, Argos Films.
19. *Paris, Texas* (1984). Direção de Wim Wenders. Fonte: plataforma

Mubi, Argos Films.

**20.** Fotografia do filme *Paris, Texas* (1984). Fonte: internet, via Google, Argos Films.



## BIBLIOGRAFIA

ADAMS, Ansel. **In the national parks**. Little, Brown and Company. Nova York, 2010.

AUGÉ, Marc. **Não-Lugares — Introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Tradução de Maria Lúcia Pereira. Papirus. São Paulo, 1994.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos — Ensaio sobre a imaginação da matéria**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. Martins Fontes. São Paulo, 2018.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Tradução de Gabriel Valladão Silva. L&PM. Porto Alegre, 2019.

BENKE, Britta. **Georgia O'Keeffe — Flores no deserto**. Tradução de Jorge Valente. Taschen. Colônia, 2011.

BIVAR, Antonio. **Jack Kerouac**. Brasiliense. São Paulo 2004.

BRISSAC, Nelson. **O olhar do estrangeiro**. Em NOVAES, Adauto (org) O olhar. Companhia das Letras. São Paulo, 1988.

BUCHKA, Peter. **Othos não se compram — Wim Wenders e seus filmes**. Tradução de Lúcia Nagib. Companhia das Letras. São Paulo, 1987.

BUIN, Yves. **Kerouac**. Tradução de Rejane Janowizer. L&PM. Porto Alegre, 2007.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea — Uma introdução**. Tradução de Rejane Janowitzer. Martins Fontes. São Paulo, 2005.

CAUQUELIN, Anne. **No ângulo dos mundos possíveis**. Tradução de Dorothée de Bruchard. Martins Fontes. São Paulo, 2011.

FRANK, Robert. **The americans**. Steidl. Göttingen, 2008.

GIFFORD, Barry e LEE, Lawrence. **O livro de Jack — Uma biografia oral**

**de Jack Kerouac**. Tradução de Bruno Gambarotto. Biblioteca Azul. São Paulo, 2013.

GROS, Frédéric. **Caminhar, uma filosofia**. Tradução de Lilian Redon da Silva. É Realizações. São Paulo, 2010.

HILL, Lee. **Sem Destino**. Tradução de Pedro Karp Vasquez. Rocco. Rio de Janeiro, 2000.

HOBBSAWM, Eric J. **História social do jazz**. Tradução de Angela Noronha. Paz e Terra. Rio de Janeiro e São Paulo, 2019.

HOPPER, Dennis. **Photographs 1961-1967**. Taschen. Colônia, Alemanha. 2011.

KEROUAC, Jack. **Livro de haicais**. Tradução de Claudio Willer. L&PM. Porto Alegre, 2013.

KEROUAC, Jack. **On the Road — Pé na estrada**. Tradução de Eduardo Bueno e Antonio Bivar. Brasiliense. São Paulo, 1984.

LEARY, Timothy. **Flashbacks — LSD: a experiência que abalou o sistema**. Tradução de Luiz Antonio Chagas e Fernando Vugman. Brasiliense. São Paulo, 1989.

LIPPARD, Lucy R. **A arte pop**. Tradução de H. Silva Letra. Editora Verbo/ Editora da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1976.

LIPPARD, Lucy R. **Undermining — A wild ride through land use, politics, and art in the changing west**. The New Press. Nova York e Londres, 2014.

MAFFESOLI, Michel. **Sobre o Nomadismo — Vagabundagens pós modernas**. Record. Rio de Janeiro e São Paulo, 2001.

MILES, Barry. **Jack Kerouac — King of the Beats**. Tradução de Roberto Muggiati, Cláudio Figueiredo e Beatriz Horta. Rio de Janeiro. José Olympio, 2012.

ONFRAY, Michel. **Cosmos – Uma ontologia materialista**. Tradução de Dorothee de Bruchard. Martins Fontes. São Paulo, 2018.

ONFRAY, Michel. **Teoria da viagem – Poética da geografia**. Tradução de Paulo Neves. L&PM. Porto Alegre, 2009.

PAGLIA, Camille. **Imagens cintilantes**. Tradução de Roberto Leal Faria. Apicuri. Rio de Janeiro, 2014.

PIRSIG, Robert M. **Zen e a arte da manutenção de motocicletas – Uma investigação sobre valores**. Tradução de Celina Cardim Cavalcante. Paz e Terra. São Paulo, 2000.

QUERINO NETO, Antônio. **Paris, Texas**. Em: LABAKI, Amir (org). O cinema dos anos 80. Editora Brasiliense. São Paulo, 1991.

RUSCHA, Ed. **Ed Ruscha and the great American West**. Fine Arts Museum of San Francisco/University of California Press. São Francisco, 2016.

SHEPARD, Sam. **Crônicas de motel**. Tradução de Bettina Becker. L&PM. Porto Alegre, 1984.

WENDERS, Wim. **A lógica das imagens**. Tradução de Maria Alexandra A. Lopes. Edições 1970. Lisboa, 1990.

WENDERS, Wim. **El acto de ver**. Ediciones Paidós. Tradução de Héctor Piquer. Barcelona, 2005.

WINKLER, Peter L. **Dennis Hopper – The wild rise of a Hollywood rebel**. Barricade. Fort Lee, New Jersey, 2011.



