

UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS - UNISINOS
UNIDADE ACADÊMICA DE GRADUAÇÃO
CURSO DE REALIZAÇÃO AUDIOVISUAL

LORENZO TELLES DA SILVA

FRAGMENTOS *BEAT EM MY OWN PRIVATE IDAHO*

SÃO LEOPOLDO

2020

LORENZO TELLES DA SILVA

FRAGMENTOS *BEAT EM MY OWN PRIVATE IDAHO*

Projeto de Pesquisa apresentado como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social, pelo Curso de Realização Audiovisual da Universidade do Vale do Rio dos Sinos - UNISINOS

Orientador: Prof. Ms. Milton do Prado Franco Neto

São Leopoldo
2020

AGRADECIMENTOS

Ao CRAV e seus professores, por tudo o que me ensinaram sobre cinema.

A Milton do Prado, por uma excelente orientação, conduzindo esta pesquisa para o que ela é hoje sem nunca perder o bom humor.

A Arthur Mazzoni, Augusto Kieling, João Schneider, João Telles e João Przyczynski, por caminharem toda a vida ao meu lado.

A Alice Sperb, Beatrice Fontana, Julia Zoppas e Thiago Dorsch, por me mostrarem que a melhor parte de fazer cinema são as pessoas que encontramos pelo caminho.

Aos meus demais amigos que, felizmente, são muito numerosos para serem citados aqui.

A Natália Bassani, por ser sempre a mais leve e agradável presença dos meus dias.

A Jandaira Telles e João Ricardo da Silva, por moldarem minha visão de mundo.

A Gus Van Sant, pela inspiradora sensibilidade de seus filmes.

A Jack Kerouac e William Burroughs, por me mostrarem que outros mundos são possíveis.

Meu mais verdadeiro obrigado!

(...) porque as únicas pessoas que me interessam são os loucos, os que estão loucos para viver, loucos para falar, que querem tudo ao mesmo tempo, aqueles que nunca bocejam ou falam chavões... mas queimam, queimam, queimam como fogos de artifício pela noite.

Jack Kerouac

RESUMO

Este trabalho estuda a presença de fragmentos da contracultura e literatura *Beat* no filme *My Own Private Idaho*, dirigido por Gus Van Sant e lançado em 1991. Para alcançar tal objetivo, o presente estudo parte da elaboração do conceito do fragmento *Beat*, que é elaborado como a unidade intertextual vinda dessa contracultura para compor o filme analisado. É a partir das teorias de intertextualidade de Julia Kristeva e do conceito de enciclopédia de Umberto Eco que se constrói a ideia de fragmento. Em seguida, a pesquisa compara *My Own Private Idaho* com duas obras seminais da literatura *Beat*, *Junky*, de William Burroughs, e *On the Road*, de Jack Kerouac, em busca destes fragmentos intertextuais. Por fim, elabora um panorama geral sobre a presença *Beat* no filme de Gus Van Sant.

Palavras-chave: *My Own Private e Idaho*, *On the Road*, *Junky*, Intertextualidade, Geração *Beat*

ABSTRACT

This research studies the presence of Beat counterculture and literature fragments in the film *My Own Private Idaho*, directed by Gus Van Sant and released in 1991. To achieve such objective, the present study begins by elaborating the concept of the Beat fragment, which is an intertextual unit coming from such counterculture to compose the analysed film. It is from the theories of intertextuality by Julia Kristeva and from the concept of the encyclopedia by Umberto Eco that the Beat fragment idea is constructed. Then, this research compares *My Own Private Idaho* with two seminal Beat literature books, *On the Road*, by Jack Kerouac, and *Junky*, by William Burroughs, looking for these intertextual fragments. Lastly, it elaborates a general panorama about the Beat presence in the film by Gus Van Sant.

Key words: *My Own Private Idaho*, *On the Road*, *Junky*, Intertextuality, Beat Generation

LISTA DE IMAGENS

Sequência A: Plano e contraplano. Scott, no funeral de seu pai, observa Mike, no funeral de Bob.	32
Sequência B: O contraste entre o Scott, sem camisa e com uma cinta no pescoço, e seu pai, prefeito da cidade. Nessa cena, o pai de Scott se refere ao filho como um “degenerado”	33
Sequência C: Dois planos que mostram os espaços urbanos ocupados pelos garotos	36
Sequência D: Os dois meninos, à beira da fogueira	38
Sequência E: Mike, em meio a uma estrada, tem um ataque de narcolepsia.	40
Sequência F: Ao beijar a mulher mais velha, Mike cai em sono profundo.	49
Sequência G: Mike, na rua, tem um ataque de narcolepsia. Uma casa de madeira é mostrada.	

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 O MOSAICO DE MY OWN PRIVATE IDAHO.....	15
2.1 Do texto literário à tela do cinema.....	16
2.2 Conhecimento enciclopédico em Umberto Eco	19
2.2.1 A enciclopédia Beat de Gus Van Sant.....	21
2.2.2 Notas sobre uma contracultura transformada	26
3 EM BUSCA DOS FRAGMENTOS BEAT	29
3.1 Vivendo na marginalidade como William Burroughs	31
3.1.1 Submundos urbanos: de Nova York a Portland	34
3.1.2 Queer e a identidade à margem da normatividade	36
3.2 Caindo na estrada com Jack Kerouac	39
3.2.1 Para a estrada, em busca de algo, e rápido!	40
3.2.2 Companheiros de estrada e a despedida na volta	43
3.3 On The Road e a poética da consciência	45
3.4 Técnica de recorte.....	52
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	56
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	59
REFERÊNCIAS FÍLMICAS	61

1 INTRODUÇÃO

O termo *Beat*, que foi descrito pela primeira vez em uma publicação por John Clellon Holmes em um artigo para a *New York Times Magazine* em 1952, é atribuído a Jack Kerouac e, apesar de ter um significado dúbio, define muito bem a essência do que hoje conhecemos como geração *Beat*. Surrado (do inglês, *beat-up*), beatífico (do inglês, *beatific*) e batida (no sentido de batida musical. Ou *beat*, em inglês) são três significados atribuídos ao termo que, juntos, expressam talvez um pouco do real significado do *Beat*.

Beat é primeiramente uma identidade contracultural. Sendo assim, é essencial pontuar que tudo o que hoje conhecemos por *Beat* está ligado, não por uma unidade estética, mas sim por uma atitude de rompimento com a cultura hegemônica norte-americana da época. Essa atitude contracultural levou a uma busca por novos valores e estéticas, encontrados às margens da sociedade e até mesmo no oriente, formando o que hoje entendemos como *Beat*.

O livro *Reconstructing the Beats*, organizado por Jennie Skerl, é um bom ponto de partida para se entender a *geração Beat* de forma mais ampla, sendo base para minha abordagem. Dentre todas as formas que a contracultura *Beat* tomou ao longo dos anos, é na literatura que encontramos os exemplos mais reconhecidos de sua expressão. Esse pequeno grupo de escritores e poetas, que se reuniram nos anos 1940 e ganharam popularidade na década seguinte, expressavam uma necessidade de romper com o modo de vida hegemônico da sociedade do seu tempo. A partir do fim da segunda guerra mundial, os Estados Unidos viveram um dos períodos de maior conformidade e homogeneização social de sua história. Os norte-americanos se mudavam em massa para os subúrbios, criavam seus recém nascidos *baby-boomers* e inauguravam uma felicidade ligada a ter os eletrodomésticos e carros de última geração.

Enquanto isso, como uma forma de resistência a essa homogeneização cultural, os autores *Beats* exploravam e escreviam sobre um mundo boêmio, marginalizado e avesso à conformidade em voga no país. Usuários de drogas pesadas (os famosos *junkies*), ladrões e caroneiros maltrapilhos, os *Beats* deram voz a um submundo cultural, como defende Robert Holton:

Uma razão para isso foi a tentativa dos *Beats* de explorar, adaptar e estabelecer espaços heterogêneos coletivos baseados nos exemplos de grupos marginalizados dos quais a exclusão parecia garantir uma imunidade dos

privilégios e perigos da modernidade *mainstream*”.¹ (HOLTON, 2004, p.12. Tradução nossa)

Holton defende que os *Beats* encontraram nas culturas renegadas da sociedade, que eram forçadas a permanecerem às margens da sociedade para expressar seus modos de vida, valores e estéticas, formas de fugir do *American way of life*. A comunidade negra, os pobres catadores de algodão, os viciados em heroína e a comunidade mexicana são alguns poucos exemplos de grupos encontrados fora da hegemonia cultural que tiveram sua identidade adotada pelos *Beatniks*. Assim, marginalizada e heterogênea, se forma a contracultura *Beat*.

O filme *My Own Private Idaho*² (1991), dirigido por Gus Van Sant, conta a história de dois garotos que vivem no submundo de Portland. Mike Waters (River Phoenix) e Scott Favor (Keanu Reeves) sobrevivem como garotos de programa. O filme acompanha os meninos enquanto eles se prostituem e levam sua vida às margens da sociedade, dormindo em prédios abandonados e criando uma família com outros maltrapilhos, renegados e drogados. Mike sofre da narcolepsia, uma doença que o faz entrar em sono profundo subitamente, e é apaixonado por Scott, filho do prefeito da cidade que renega sua vida de playboy para viver nas ruas. Scott sempre está presente para proteger Mike em suas crises de narcolepsia, mas não abre espaço para que um romance entre os dois aconteça. Juntos, os garotos saem a caminho de Idaho para encontrar a mãe perdida de Mike. A busca leva os meninos para a Itália, onde Scott se apaixona por uma garota. Mike, Scott e sua nova namorada voltam para Portland, mas a relação dos dois garotos e de Scott com as ruas já é totalmente diferente.

My Own Private Idaho já carrega consigo uma energia *Beat* em sua história. Mesmo que ambientado em outra época, o mundo marginal em que os garotos vivem é exatamente o tipo de espaço heterogêneo descrito por Holton que caracteriza os *Beats*. Os garotos vivem em um submundo junto com ladrões e drogados, com uma estética, um vocabulário e valores avessos à sociedade hegemônica. Scott, que vive naquele mundo, não por falta de opção, mas por uma escolha rebelde, repete a atitude *Beat* de buscar nas margens da sociedade uma vida com mais significado.

¹ Texto original: “One reason for this was the attempt by the Beats to explore, adapt, and establish collective heterogeneous spaces based on the examples of marginalized groups whose exclusion seemed to guarantee their immunity from the privileges and perils of mainstream modernity.”

² O filme teve seu título no Brasil traduzido como *Garotos de Programa*, título que foge do significado original, que estaria mais próximo de algo como *Meu Idaho privado*. Além de ser uma exceção entre as traduções internacionais, acredito que o novo título não carrega a sutileza poética do original, que fala muito ao próprio filme. Assim, ao longo desta pesquisa, estarei me referindo ao filme pelo seu título de origem.

A energia *Beat* do filme, entretanto, vai além da vida marginal dos garotos. O filme começa com Mike sozinho em uma planície americana com uma grande e reta estrada cruzando-a até onde a vista alcança. Seu monólogo inicial emana Jack Kerouac e seus personagens cruzando os Estados Unidos em *On The Road*:

Sempre sei onde estou pela aparência da estrada. Como se eu apenas soubesse que estive aqui antes. Simplesmente sei que já estive preso aqui... Como aquela porra de vez que, você entende? Sim. Não há outra estrada em nenhum lugar que se pareça com essa estrada. Quer dizer, exatamente como essa estrada. É um lugar único. Como o rosto de alguém. Como um rosto fudido.³ (MY Own Private Idaho, 1991. Tradução nossa)

A combinação desse monólogo inicial com o imagético das estradas vastas americanas estabelecem uma relação romântica com a estrada, muito presente nas obras de Kerouac. Além disso, o mundo dos viciados, em que os jovens vivem dentro de um prédio abandonado, parece ecoar os descritos por William Burroughs em *Junky* (1953).

A energia *Beat* em *My Own Private Idaho* não é coincidência. Gus Van Sant é um conhecido admirador da geração *Beat*. Jack Sargeant, em seu livro sobre cinema *Beat* (Naked Lens, 1997), descreve Gus Van Sant como o herdeiro dos *Beats* no cinema. Gus filmou seu primeiro curta adaptando uma história de Burroughs (*Discipline of DE*, 1982), e também contou com o autor *Beat* para atuar em seu filme *Drugstore Cowboy* (1989). Até mesmo seu primeiro longa metragem (*Mala Noche*, 1985) já foi uma adaptação da obra de um autor *Beat* chamado Walt Curtis.

Tendo em vista esse série de proximidades aparentes entre a obra de Gus Van Sant, *My Own Private Idaho*, e a contracultura *Beat*, trago o questionamento desta pesquisa: Em que níveis se dá a relação de *My Own Private Idaho* com as obras da geração *Beat*? Quais fragmentos contraculturais e estéticos vindos da literatura e da cultura da geração *Beat* podem ser observados no filme *My Own Private Idaho*?

Antes de mais nada, é importante delimitar o *corpora* desta pesquisa. Para responder às questões propostas, além do filme *My Own Private Idaho*, serão analisados dois livros seminais da literatura *Beat* que, juntos, carregam fortes exemplos dessa contracultura: *On The Road*, de Jack Kerouac e *Junky*, de William Burroughs.

³ Fala original: "You can always tell where you are by the way the road looks. Like I just know that I been to this place before. I just know that I been stuck here like this one fuckin' time before, you know that? There ain't no other road on earth that looks like this road. I mean, exactly like this road. One of a kind. Like someone's face. Like a fucked up face..."

Em um primeiro momento, me foco em entender como um texto literário, como os livros da literatura *Beat*, pode contaminar um filme. Para isso, mesmo não se tratando de um filme que adapta diretamente um livro, estudos usados no campo das adaptações literárias servem de base para compreender esse intercâmbio entre cinema e literatura. Assim, me baseio nos pensamentos sobre intertextualidade de Julia Kristeva que, a partir das teorias do dialogismo de Mikhail Bakhtin, entende os textos (entende-se, aqui, texto em seu sentido semiótico) como um mosaico de citações de textos anteriores ou sincrônicos. E também no trabalho de Umberto Eco estudando a participação do leitor na significação de um texto, para entender como Van Sant (como um leitor-autor) carrega fragmentos *Beat* para seu filme. A partir desses estudos, elaboro a ideia de fragmentos *Beat*, os quais tentarei identificar em *My Own Private Idaho*. Para que esses fragmentos possam ser identificados e entendidos também como um todo, parto da ideia que existem dois grandes grupos de fragmentos presentes no filme: os fragmentos contraculturais e os fragmentos estéticos.

Para identificar os fragmentos contraculturais presentes em *My Own Private Idaho*, é preciso contextualizar as questões socioculturais do movimento *Beat*. Para isso, me basearei no livro *Reconstructing the Beats* (2004, organizado por Jennie Skerl), que se ocupa em revisar a importância do *Beat* sob uma perspectiva da crítica contemporânea.

Dialogando com a ideia de marginalidade *Beat*, trarei o livro *Junky* de William Burroughs para a análise. Farei uma leitura analítica do livro, na qual buscarei identificar todos os aspectos do livro que dizem respeito às relações do personagem com o submundo e com a marginalidade, passando pelos afetos aos laços sociais com essa vida. Essas observações serão então justapostas com observações de mesmo caráter feitas em visualizações do filme, com o objetivo de comparar qualitativamente a marginalidade de *My Own Private Idaho* e a de *Junky*.

Seguindo, trago Jack Kerouac e *On The Road*. *My Own Private Idaho* carrega também uma temática sobre a vida na estrada e é repleto de um imagético que reforça a importância desse tema para o filme. Em uma leitura de *On The Road*, buscarei passagens do livro que retratem os laços do personagem com a estrada. Aproximarei, então, essas passagens e análises da presença da estrada no livro com a importância dos deslocamentos em *My Own Private Idaho* para compará-las qualitativamente. Assim, buscarei entender se os laços do filme de Van Sant com a estrada são impregnados com fragmentos *Beats*.

Em seguida, passarei a investigar o segundo grande grupo de fragmentos *Beats* no filme de Gus Van Sant. Considero os fragmentos estéticos aqueles que dizem respeito às

características de linguagem, estilo ou formais de *My Own Private Idaho* que tenham paralelos dentro da literatura *Beat*. Aqui, trarei inicialmente uma busca pela linguagem de fluxo de consciência no *corpora*. Voltarei a trazer *On The Road* para mostrar como essa prosa se dá na obra de Kerouac. Analisarei um trecho do livro buscando como esse usa a linguagem para comunicar as subjetividades do personagem. Voltando ao filme, trechos que representam um fluxo de consciência também serão analisados, permitindo a justaposição com a linguagem de *On The Road*, afim de comparar a natureza da linguagem de fluxo de consciência nas obras.

Por fim, partirei para uma investigação de um paralelo muito interessante entre os *Beats* e *My Own Private Idaho*. Contextualizarei uma técnica de escrita desenvolvida e muito utilizada por William Burroughs: a técnica de recorte, que consiste em um processo de colagem com pedaços de algum texto já feito. Ao fazer o roteiro de *My Own Private Idaho*, Gus Van Sant usa essa exata técnica, como descreve Danny Kahler (2014). Então, após explorar a presença da técnica nos trabalhos de Williams Burroughs, buscarei analisar o filme estruturalmente para perceber os sinais da técnica de recorte. Assim, analisarei quais os efeitos da transposição dessa técnica da literatura para o cinema e os resultados de tal parentesco.

Os movimentos descritos acima se dividirão da seguinte forma na pesquisa: Os estudos da intertextualidade e dos fragmentos irão compor o segundo capítulo do trabalho, servindo como uma base de teorias que irão possibilitar as análises feitas no restante da pesquisa. No terceiro capítulo o filme será colocado ao lado das obras *Beat* para uma análise, capítulo esse que será dividido na busca dos fragmentos contraculturais e na busca dos fragmentos estéticos. Ao fim dessas análises, que terão percorrido diversos aspectos do filme de Gus Van Sant, terei respostas de como fragmentos *Beat* compõem *My Own Private Idaho*. Então, ao juntar esses fragmentos, almejo responder os questionamentos estabelecidos por esta pesquisa.

Por fim, vale pontuar que a importância da literatura *Beat* na formação da minha visão de mundo é muito grande. São obras que me propuseram uma sensibilidade diferente em relação ao mundo. Então, como estudante e realizador audiovisual, entender como essa pulsão *Beat* ecoa no cinema contemporâneo e é expressa audiovisualmente me parece de grande valia. Gus Van Sant é, possivelmente, um dos diretores mais importantes da sua geração, laureado em Cannes com a Palma de Ouro e com o prêmio de melhor diretor por *Elephant* (2003) e indicado duas vezes ao Oscar de melhor diretor (por *Good Will Hunting* de 1997 e *Milk* de 2009), sua carreira sugere isso.

Acredito que *My Own Private Idaho* expressa, mais contemporaneamente, um pouco da energia contracultural *Beat*. Em tempos de pandemia, nos quais a estabilidade democrática capitalista se mostra muito mais frágil do que nunca, a filosofia *Beat*, de que a vida e a arte não precisam ser do jeito que nos é ensinado, parece ser mais atual do que nunca.

2 O MOSAICO DE *MY OWN PRIVATE IDAHO*

Uma estrada de pista única corta uma vasta planície árida, que se estende até onde a vista alcança. Um jovem com roupas surradas (River Phoenix) entra em quadro. Ele tira algo do bolso e caminha até a beirada da estrada. Vemos sua bolsa jogada ao seu lado. Esse é o primeiro plano de *My Own Private Idaho*. Para um espectador familiarizado com a geração *Beat*, não é difícil notar nesse plano coisas que o remetam à tal contracultura.

Logo de cara já é possível disparar dois ou três motivos apontando uma conexão desse plano com *On The Road*. As pequenas estradas que cortam vastas paisagens dos Estados Unidos e um jovem peregrino que se aventura maltrapilho, saltam aos olhos como elementos que poderiam ser tirados do imaginário das obras de Kerouac. Entretanto, uma percepção como essa ainda é rasa para as análises propostas nesta pesquisa. Qual a conexão entre os elementos citados do plano e a literatura *Beat*? Eles apenas nos remetem aos textos de Kerouac ou seriam referências, citações?

Para progredir em direção à uma análise mais profunda, proponho que isolemos apenas um desses elementos que elaborei anteriormente. A imagem da estrada que corta o deserto, por exemplo. Essa imagem, até agora tratada simplesmente como um elemento que remete de alguma forma a contracultura *Beat*, pode ser melhor denominada. Esta pesquisa trabalhará com a ideia de fragmentos *Beat*.

O cenário da primeira cena do filme, então, pode ser apontado como um fragmento *Beat*. O fragmento é a unidade mínima de relação do filme com essa contracultura e é definindo-o que poderemos entender e analisar os intercâmbios entre o *corpora* desse trabalho.

Para pensar como um elemento de uma contracultura, que foi representado em um texto literário, pode ser carregado para um produto audiovisual de outra época me apoio nas análises sobre intertextualidade de Julia Kristeva, elaboradas a partir dos pensamentos de Bakhtin acerca da adaptação literária, e também nas ideias de Umberto Eco sobre o papel do leitor na construção do texto. Esses estudos extrapolam o campo do cinema, fazendo parte das teorias da comunicação, pensando como representações podem impregnar os repertórios de autores e serem carregados para suas obras. Assim, são muito úteis para a compreensão desse intercâmbio de fragmentos entre diferentes formas de comunicação como é o do cinema com a literatura. Kristeva elabora sobre isso a partir da ideia de leitura:

O verbo *ler* tinha para os antigos uma significação que merece ser lembrada e valorizada, com vistas a uma compreensão da prática literária. *Ler* era também *recolher, colher, espiar, reconhecer os traços, tomar, roubar*. *Ler* denota, pois, uma participação agressiva, uma apropriação ativa do outro. (KRISTEVA, 1969, p. 105)

Assim, quando Gus Van Sant compõe *My Own Private Idaho*, ele o faz a partir de fragmentos que carrega em seu imaginário, sua bagagem de referências construída a partir da sua leitura do mundo, e os coloca como um mosaico para formar seu filme. O trabalho dessa pesquisa é identificar os fragmentos *Beat* que fazem parte desse grande mosaico, separá-los e estudá-los. Mas, primeiro, é preciso entender como se formam esses fragmentos.

2.1 Do texto literário à tela do cinema

My Own Private Idaho não é uma adaptação literária no sentido mais usual do termo, pelo menos não de uma obra *Beat*. Partes da histórias são inspiradas em Henry IV, de Shakespeare, mas entrarei em maiores detalhes nessa relação em um momento posterior. Mesmo assim, quando se estuda a adaptação literária de formas mais amplas, esse campo é essencial para rastrear o caminho dos fragmentos Beat até a obra de Van Sant.

Em seu texto, *O Filme Como Leitor do Texto Literário: Reflexões Teóricas* (2010), Josmar Reyes estabelece um panorama de algumas das mais importantes teorias utilizadas para entender a adaptação literária, passando pelos conceitos centrais de cada estudo teórico. Reyes toma exatamente uma abordagem mais ampla sobre adaptação literária, desenhando um cinema que dialoga com a literatura para muito além das adaptações diretas de livros para as telas de cinema.

Nesse entendimento, é necessário observar as adaptações como processos semióticos nos quais um texto é lido, seus signos são absorvidos e ressignificados pelo leitor, e esse é transformado um outro texto por esse mesmo leitor, que agora se torna também um autor. Reyes elabora, apoiando-se nos grande teóricos desse campo, um conceito de adaptação literária que acontece nesse processo de diálogo do autor do filme com os textos que compõe seu mundo:

A adaptação não é um simples veículo de conteúdos e assuntos. Ela é, em primeira instância, uma operação de leitura que depende da cultura e do mundo de referência do autor e do espectador. Mas o cinema não necessita retomar explicitamente a substância de uma obra literária para tratar o tema. Não existe neste sentido hierarquia entre a literatura e o cinema tanto quanto

entre obras literárias quando as consideramos como produtos de uma escrita. (REYES, 2010, p. 22)

Reyes defende que a adaptação não deve ser entendida como uma prática, mas sim como um processo, um fenômeno, que ocorre de diversas formas, com gradações diferentes. Assim, poderíamos pensar que um filme que tem sua trama diretamente adaptada de uma obra literária é somente uma das formas que a adaptação acontece. É, talvez, a que mais nos chama atenção ao processo. Mas é somente uma. Um filme que não aparenta ter relação com uma obra literária, mas que foi criado com um autor buscando inspirações em seus livros preferidos, também é fruto do mesmo processo, em outro grau de intensidade. *My Own Private Idaho*, criado por um Gus Van Sant abertamente admirador de obras *Beats*, é um exemplo desse processo.

Desassociar a adaptação literária à ideia da tradução é, segundo o texto de Reyes, essencial para entender esse processo de forma mais ampla. A tradução implica um processo de simples transferência, no qual o texto original estaria hierarquicamente acima do texto traduzido por ser o original. Equivaler as adaptações literárias no cinema com a ideia de tradução pressupõe que o valor do filme passa por sua fidelidade em relação à obra original. O processo de tradução é um no qual os significados são mantidos os mesmos (ou pelo menos os mais próximos possíveis dos originais) e apenas as palavras são alteradas para equivalentes em outra língua. “Na tradução, não há intertexto, uma outra voz. Trata-se de uma mesma voz (ou quase).” (REYES, 2010, p. 24). Entretanto, não existe a possibilidade de transferência direta entre a literatura e o cinema, uma vez que são registros semióticos bastante distintos. Josmar defende que, para um texto literário ser adaptado ao cinema, esse precisa tomar formas diferentes para gerar os significados desejados:

Nesta passagem, é preciso criar pelas imagens, pensar em imagens. Dizer o real pelo intermédio das palavras é dizer algo diferente sobre ele comparado ao que as imagens podem dizer/mostrar. Deve-se diferenciar os modos específicos segundo os quais a representação icônica opera sobre o real recortes que não coincidem com aqueles com os quais as palavras operam. Trata-se de uma idéia fundamental para abordar a transformação textual e para abolir o princípio de fidelidade textual. O que se diz com as palavras não poderá jamais ser igual ou semelhante àquilo que se mostra e diz no cinema. (REYES, 2010, p. 25)

Indo na direção oposta da adaptação entendida como tradução está Mikhail Bakhtin, autor com ideias fundadoras para o campo de estudos das adaptações literárias. Bakhtin

elabora o dialogismo, base para a análise de Reyes e também para o desenvolvimento de Julia Kristeva acerca da intertextualidade, pensamentos que formulam o entendimento de fragmento no qual esta pesquisa se apoia.

O dialogismo de Bakhtin parte da ideia que um texto surge sempre em um diálogo com todos os textos que o antecederam. Devemos entender a palavra texto no sentido semiótico, ou seja, um conjunto de signos que carregam significados. Assim, esse texto não é necessariamente literário e nem mesmo escrito. Um filme, assim como qualquer imagem, é semioticamente um texto que pode ser lido. Dentro do dialogismo, Bakhtin elabora a figura do autor leitor, afirmando que quando escreve um texto, o autor está colocando nele a sua leitura dos textos que o antecedem, assim fazendo o seu texto dialogar com a história. Essa análise é perfeita para explicar o processo de adaptação literária de uma forma mais abrangente. Um autor de um filme, quando escreve seu filme, o faz com base na sua leitura dos textos que o inspiram para aquela adaptação. É essencial salientar que o novo texto (o filme, nesse caso) é feito, não a partir do texto original, mas a partir de leitura do autor do texto original. Essa diferença é fundamental pois a leitura significa um processo de recepção por parte desse autor leitor, no qual ele interpreta os signos do texto original, lhes dando significado. A nova obra, então, surge contaminada pela voz do texto original, mas contendo sua nova voz. Vale pontuar que a intertextualidade só se concretiza, de fato, com a percepção do leitor de sua presença no texto. Kristeva, em seu texto *Introdução à Semanálise* (1969) resume bem esses pensamentos de Bakhtin:

Mas essa falta de rigor é, antes, uma descoberta que Bakhtin foi o primeiro a introduzir na teoria literária: todo texto se contrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar de noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla. (KRISTEVA, 1969, p. 68)

Aqui, temos a origem do conceito de fragmento que utilizarei nesse trabalho. Gus Van Sant, quando realiza *My Own Private Idaho*, o compõe a partir da absorção e incorporação de outros textos. O filme, então, nasce como esse mosaico de citações do conjunto de textos anteriores, como descrito por Kristeva. Evidente que a intertextualidade de Kristeva pode acontecer em diversas gradações, explicando desde uma absorção cultural inconsciente por parte do autor até um movimento consciente de referência, como uma espécie de citação. Voltando à analogia do mosaico de Kristeva, proponho que imaginemos que este mosaico contém fragmentos dos mais diferentes tamanhos, desde grandes pedaços até pequenos

farelos. Os grandes pedaços desse mosaico têm sua origem facilmente identificável, já os pequeninos, nem tanto. Assim, em um texto também existirão fragmentos intertextuais muito pequenos, tão misturados a outros que já não é mais possível traçar sua origem, e também existirão fragmentos maiores, que podem ser analisados a ponto de revelarem sua procedência. Nessa pesquisa, busco identificar no mosaico intertextual do filme de Van Sant somente os fragmentos com uma origem específica: os fragmentos *Beat*. Esta pesquisa se propõe a identificar e analisar tais pedaços, entendendo sua importância para a composição do grande mosaico que é o filme.

2.2 Conhecimento enciclopédico em Umberto Eco

Partindo da lógica do dialogismo de Mikhail Bakhtin, Gus Van Sant constrói sua obra a partir de sua leitura e sua interpretação do mundo ao seu redor. O autor, que nesse caso é diretor, atua antes como leitor, somente escrevendo seu texto a partir do que colhe do seu processo de leitura do mundo, que é subjetivo. Assim, os fragmentos que formam o mosaico de *My Own Private Idaho* não podem ser entendidos como simples pedaços tirados de outros textos, uma vez que a sua assimilação por um leitor, que dá significado a eles, é parte essencial na sua formação. Apesar dos processos de significação e interpretação interna de um leitor dificultarem uma análise pontual devido ao seu caráter subjetivo, compreender sua existência e especular sobre seus funcionamentos resulta em um melhor entendimento sobre esses.

Uma teoria que ajuda a explicar esse fenômeno, também citada no texto de Reyes acerca da adaptação literária, é o conceito de enciclopédia trabalhado ao longo das obras do semiólogo e escritor italiano Umberto Eco. A enciclopédia, para Eco, é um conceito semiótico que se espalha por seus estudos e está na raiz de seu entendimento do processo de significação e interpretação dos signos. Essa enciclopédia de Eco é uma espécie biblioteca que armazena as interpretações possíveis para um significante, construídas socialmente, e as relaciona. Existem, para Eco, a enciclopédia global, que armazena todas as possibilidades existentes de significados, e as enciclopédias locais, que são pedaços dessa grande enciclopédia formadas em algum dado da comunicação. Em um artigo para a revista acadêmica alemã *Semiotica*, Paolo Desogus reconstrói o conceito de enciclopédia a partir das obras de Eco:

Na semiótica de Eco, a enciclopédia é um espaço multidimensional de semiose. É um sistema complexo de conhecimento compartilhado que

governa a produção e interpretação de signos dentro de contextos comunicativos. Todo ato semiótico envolve os elementos que formam a enciclopédia.⁴ (DESOGUS, 2008, p.501. Tradução nossa)

A enciclopédia de Eco parte do conceito das unidades culturais. Essas, são aglomerados de significações que, a partir da construção coletiva através da comunicação, se juntam em torno de uma expressão, a conferindo seus significados. Um exemplo elaborado por Eco é o da expressão *cachorro*, que carrega consigo os conceitos de *animal*, *quadrúpede* e etc. Todas essas ideias relacionadas com a expressão *cachorro*, inclusive os exemplos de cachorros existentes, são amalgamadas para formar uma unidade cultural. Cada unidade cultural pode ser descrita como um gancho no qual são pendurados significados para formar um conceito mais complexo. Essas unidades são, ao mesmo tempo, formadas pela comunicação da sociedade e essenciais para que a própria comunicação aconteça.

A enciclopédia, tal como Eco a descreve, é o espaço coletivo ocupado pelas unidades culturais. Dentro da enciclopédia, as unidades culturais funcionam referenciando umas às outras, estabelecendo conexões intertextuais para a interpretação e criação de signos. É no processo de comunicação, que essa enciclopédia se completa e se organiza, criando novos e diferentes conexões ao longo do tempo. Eco defende que existe uma enciclopédia global, contendo todos as possíveis unidades culturais e suas conexões já elaboradas pelo conhecimento humano. Essa enciclopédia global é, por sua vez, formada por enciclopédias locais, que são pedaços desse grande sistema de semiose.

O conjunto de todas as unidades culturais (e suas ligações, conferidas pela comunicação e pela semiose) já criadas em todas as culturas define o conceito da enciclopédia global. É o conjunto, sempre crescente, de todas as possíveis interpretações e correlações entre signos. Segundo Eco, essa enciclopédia global não distingue nem valoriza um certo conhecimento ou cultura acima dos demais, apenas os registra. Como ela registra o conhecimento acumulado durante todas as épocas, a enciclopédia global seria um espaço inclusive contraditório, registrando interpretações e conhecimentos de diferentes eras e culturas mesmo que um negue o outro. Para encontrar um espaço onde as interpretações são tencionadas umas contras as outras, é preciso observar as enciclopédias locais.

⁴ Texto original: “In Umberto Eco’s semiotics, the encyclopedia is a multidimensional space of semiosis. It is a complex system of shared knowledge that governs the production and interpretation of signs inside communicative contexts. Every semiotic act involves the elements that form the encyclopedia.”

As enciclopédias locais são recortes da enciclopédia global e são elas as únicas manifestações concretas do conceito de enciclopédia de Eco. Uma comunidade, um indivíduo, e até mesmo objetos textuais como um livro, um filme e uma foto conterão suas próprias enciclopédias locais. Essas enciclopédias carregarão as unidades culturais e as conexões necessárias para poderem articular significados. Ao contrário da enciclopédia global, nas enciclopédias locais certas conexões e correlações entre unidades culturais estarão mais em voga do que outras. Um exemplo disso é um grupo social, no qual a comunicação constante faz com que certas interpretações de dados signos sejam dominantes, diferenciando as interpretações válidas das supérfluas.

Voltando para a ideia de mosaico de citações construída a partir do dialogismo de Bakhtin e da intertextualidade de Kristeva, o conceito de Eco de enciclopédias pode ser aplicado, com certa liberdade nessa transposição, à busca pelos fragmentos *Beat* na obra de Gus Van Sant. Pode-se usar o entendimento das enciclopédias locais para elaborar suposições sobre como as unidades culturais e suas significações funcionam nos objetos de estudo dessa pesquisa. A contracultura *Beat*, Gus Van Sant, *My Own Private Idaho* e a época em que o filme foi realizado tem suas próprias enciclopédias locais. Proponho aqui que, para o andamento da pesquisa, sejam observadas duas dessas enciclopédias citadas, olhando para como elas trabalham os símbolos relacionados à contracultura: a de Gus Van Sant, que pode ser especulada através de uma breve análise de sua filmografia até 1991 (ano de realização do filme objeto dessa pesquisa), e a da sociedade americana do começo dos anos 1990.

2.2.1 A enciclopédia *Beat* de Gus Van Sant

O conceito de enciclopédia local de Eco diz respeito a como as unidades culturais se articulam dentro de algum determinado contexto interpretativo e comunicativo. Assim, ao contrário da enciclopédia global, o conhecimento das enciclopédias locais se organizará de modo que certas significações e ligações sejam (ou estejam) mais relevantes que outras. Quando se aponta que a estrada no meio do deserto, do primeiro plano de *My Own Private Idaho*, carrega uma energia *Beat* das obras de Kerouac já está se falando sobre como uma unidade cultural se articula dentro de enciclopédias locais. A imagem da estrada, no filme, logo evoca a unidade cultural de estrada que, para o leitor, pode conter (em meio a uma

coleção de conceitos relacionados a *estrada*) as viagens de Sal Paradise⁵ em *On The Road*. Assim, para esse leitor, a interpretação daquele símbolo passa pela literatura *Beat* em sua enciclopédia, carregando consigo essa conexão no significado do símbolo.

Ao analisar a estrada como um fragmento, antes de afirmar que ela vem da contracultura *Beat* simplesmente por estabelecer esse paralelo com a literatura de Kerouac, é necessário especular sobre a presença do imaginário *Beat* na enciclopédia de Gus Van Sant ao realizar o filme. Esse processo é essencial para que as inferências sobre o mosaico do filme possam ser feitas de maneira mais próxima à origem da obra e não apenas como interpretações de um leitor que carrega a contracultura *Beat* em sua própria enciclopédia.

Apesar de ser impossível observar a enciclopédia de Gus Van Sant de modo completo, é razoável que essa pesquisa busque pela presença do imaginário *Beat* nesta enciclopédia, uma vez que a quantidade de tal presença irá fundamentar a busca pelos fragmentos mais adiante. Para especular sobre a enciclopédia de Van Sant no momento de realização de *My Own Private Idaho* é possível olhar para sua produção audiovisual até dado momento. Observando a presença de ligações explícitas com a contracultura *Beat* nas suas obras anteriores será possível supor com mais precisão sobre a enciclopédia a partir do qual foi feito o longa metragem de 1991.

Gus Van Sant certamente não é um autor *Beat*. Seus primeiros filmes só vão ser realizados nos anos 1980, décadas depois da onda contracultural. Porém, o cineasta norte americano tem claras conexões com autores e obras da geração de rebeldes dos anos 1950. Rafael Dias, em sua dissertação sobre Van Sant (*O cinema de Gus Van Sant e a temporalidade do afeto*), explica muito bem a relação do diretor com a contracultura dos *Beats*: “O contato de Van Sant com os *beatniks* é da ordem de um idílio espiritual.” (DIAS, 2013, p. 21). Mesmo sem entrar em profundas análises das obras de Van Sant, um começo de carreira farto de adaptações, colaborações e amizades com autores e obras *Beats* demonstram o que Dias defende ao declarar o “idílio” do diretor a tal contracultura.

Seu primeiro filme importante no intercâmbio com as produções *Beat* também marca o início de uma parceria que renderia outros frutos para o diretor: o curta-metragem de 1982

⁵ Sal Paradise é o pseudônimo usado por Kerouac para descreve-lo em *On The Road*. A obra é um romance autobiográfico e, a época, os editores tinham medo que, se os nomes reais fossem utilizados, poderiam haver problemas por causa das passagens extravagantes descritas no livro.

*Discipline of D.E.*⁶, adaptação de um conto de William Burroughs de mesmo nome. O filme, que conta com uma narração sobre imagens durante todos os seus nove minutos de duração, apresenta ao espectador um modo de viver descrito como *Do Easy*. Em um misto de obsessão por organização com um estado meditativo Zen budista, o narrador defende que todas as mínimas atividades do dia a dia devem ser feitas com total atenção até serem realizadas perfeitamente. Pense como largar uma xícara na mesa antes de largá-la, para fazer esse movimento do modo mais gracioso possível. Se falhar, pegue a xícara de novo e repita até a ação ser perfeita. Essa estilo de fazer as coisas é pregado durante o filme, de modo sério, mas sem perder o lado cômico. “DE simplesmente significa fazer o que for que você estiver fazendo do jeito mais fácil e relaxado que você conseguir, que também será a maneira mais rápida e eficiente, como você irá perceber conforme avança em DE”⁷ (*DISCIPLINE of D.E.*, 1982. Tradução nossa)

O primeiro longa metragem de Gus Van Sant é outra adaptação de um texto *Beat*, dessa vez de um autor chamado Walt Curtis, de Portland, cidade onde Gus Van Sant passou parte de sua vida. O filme, de 1986, se chama *Mala Noche* e conta a história de Walt Curtis (interpretado por Tim Streeter), um rapaz branco que se apaixona por um imigrante ilegal mexicano chamado Johnny (Doug Cooney). Walt fica obcecado por Johnny e tenta seduzi-lo para suprir seus desejos sexuais. O filme acompanha essa paixão não correspondida, na qual os dois rapazes nem conseguem se comunicar com clareza, visto que um só fala espanhol e o outro só fala inglês. Nesse longa de estréia, já é possível ver características do cinema de Van Sant, como o interesse pelos personagens marginais (os *outsiders*) e as tramas com temática *queer*, muito presentes nas obras da contracultura *Beat*.

Em 1989, Gus Van Sant realiza seu segundo longa metragem: *Drugstore Cowboy*⁸. O filme é uma adaptação de um romance autobiográfico de James Fogle, que estava preso no período de realização do filme por assaltar uma farmácia. Essa trabalho marca a segunda colaboração de Gus Van Sant com William Burroughs para o cinema. O ator *Beat* interpreta

⁶ O curta nunca teve seu título traduzido para o português. Em uma tradução literal, seria algo com *A Disciplina de F.F.* sendo *F.F.* uma abreviação de *Fazer Fácil*, uma vez que *D.E.* signifique *Do Easy* no título original.

⁷ Texto original: “DE simply means doing whatever you do in the easiest most relaxed way you can manage, which is also the quickest and most efficient way, as you will find as you advance in DE.”

⁸ Sem tradução para o português, o título quer dizer algo como *Vaqueiro de Farmácias*. Vale destacar que *Vaqueiro* vem do termo *Cowboy* que, dentro da cultura norte americana, carrega consigo diversos significados que estão enraizados na cultura americana. Muito construída pelos filmes *westerns*, a imagem do *cowboy* está associada a de um anti herói.

um padre, viciado em drogas pesadas que é uma espécie de mentor do personagem principal, Bob Hughes. O longa metragem acompanha um grupo de dois casais de viciados que tocam a vida assaltando farmácias atrás de drogas para usar e vender. O líder do grupo e protagonista do filme é Bob Hughes (Matt Dillon) que, junto com sua namorada Dianne (Kelly Lynch), Nadine (Heather Graham) e Rick (James Le Gros), são forçados a se moverem constantemente, fugindo da polícia. Depois da overdose de Nadine, que Rick atribuí a uma maré de mã sorte causada por um chapéu deixado em cima da cama, Bob decide ficar limpo e entra em um programa de reabilitação. Lá, ele encontra um velho amigo, o Padre Tom, interpretado por William Burroughs. O autor *Beat* é colocado no filme de forma a chamar atenção para sua pessoa. O personagem do padre tem um passado que parece se confundir com as histórias do próprio Burroughs (o de um viciado em drogas pesadas das antigas) e até suas falas parecem sair de um de seus livros. Entre imagens surrealistas, que representam as viagens de anfetaminas de Bob, e uma conexão com os marginais, *Drugstore Cowboy* mereceria uma pesquisa dedicada à análise de seus próprios fragmentos *Beat*. Jack Sargeant, em seu livro *Naked Lens: Beat Cinema* (1997), dedicado a pensar as ramificações da contracultura Beat para o cinema, separa algumas páginas a Gus Van Sant e, nelas, articula um pouco das conexões de *Drugstore Cowboy* com a contracultura:

Drugstore Cowboy é localizado no meio dos alienados e das margens rebeldes da sociedade americana, que são - em parte - as mesmas margens em que os Beats engajavam nas suas relações com os traficantes e ladrões mesquinhos, ao redor da Times Square durante os anos 40 e 50. O filme nunca julga moralmente o uso de drogas ou assaltos o protagonista, mas os marca como marginais, na forma do clássico anti-herói existencial - um fato evidenciado pela utilização das palavra “cowboy” no título do filme.⁹ (SARGEANT, 1997, p. 223. Tradução nossa)

O último exemplo de um intercambio entre Van Sant e os *Beats* antes da realização de *My Own Private Idaho* vem de outra colaboração com Burroughs. *Thanksgiving Prayer* é um video clipe de 1990 no qual William Burroughs recita, durante todos os seus dois minutos de duração, agradecimentos irônicos aos Estados Unidos da América. O rosto centralizado do Beatnik é sobreposto a imagens documentais do país enquanto ele agradece pelo extermínio

⁹ Texto original: “*Drugstore Cowboy* is located in the milieu of the alienated, rebellious edges of American society, which are — in part — the same edges that the Beats engaged in their relationships with hustlers and petty thieves, in and around Times Square in the ‘40s and ‘50s. Van Sant’s film never moralizes about the protagonists’ drug usage or robberies, but rather marks them as outsiders, in the form of the classic, existential anti-hero — a fact that is emphasized by the usage of the word ‘cowboy’ in the film’s title.”

indígena, pela Ku Klux Klan, pela guerra às drogas e por diversos outros episódios sombrios da história norte americanas do século 20. O vídeo clipe foi realizado como divulgação do álbum *Dead City Radio*, de Burroughs, no qual ele recita textos sobre música. A obra acaba com o rosto de Burroughs sobreposto a imagens da expedição espacial e a fala: “Obrigado pela última e mais grandiosa traição do último e mais grandioso entre os sonhos da humanidade.”¹⁰ (THANKSGIVING Prayer, 1990. Tradução nossa)

Após essa colaboração com Burroughs, Gus Van Sant realizará *My Own Private Idaho*. Seu filme seguinte *Even Cowgirls Get Blues* (1993, traduzido como *Até as Vaqueiras Ficam Tristes*) ainda é apontado como fazendo parte desses filmes vansantianos com forte relação com a contracultura *Beat*. “Pelo menos, seus quatro primeiros filmes (*Mala Noche*, *Drugstore Cowboy*, *Garotos de Programa* e *Até as Vaqueiras Ficam Tristes*) poderiam ser enquadrados como filhos-temporão do Beat Cinema.” (DIAS, 2013, p. 20). A partir daí, o cinema de Van Sant passa a se distanciar das referências *Beatniks*, apesar de serem influências que, de um modo ou de outro, sempre irão se fazer presentes nos trabalhos do diretor. Para a investigação da possível enciclopédia de Van Sant proposta anteriormente, sua filmografia anterior à obra analisada é a mais valiosa, pois diz respeito ao repertório do diretor no momento de elaboração do filme estudado. Ao inspecionar a superfície desses filmes, já é possível afirmar com propriedade que a contracultura *Beat* era parte importante das referências do diretor na época. As parcerias, adaptações e temáticas *Beat* citadas mostram que, dentro da enciclopédia de Gus Van Sant, esse imaginário compunha suas unidades culturais, se transpondo para suas obras pelo simples processo de criação do universo fílmico.

Outra coisa que fica clara ao se repassar os primeiros anos de carreira de Gus Van Sant é a sensibilidade dos seus filmes. Seu cinema consegue, assim como a literatura *Beat*, expressar os anseios dos seus personagens de maneira muito rica. Os rostos de *Mala Noche*, embebedos em sombra; as lembranças de Bob enquanto anda de ambulância em *Drugstore Cowboy*, filmadas com uma câmera na mão no estilo “caseiro”; a delicada cena na fogueira de *My Own Private Idaho*, onde Mike abre seus sentimentos por Scott; todas são exemplo dessa expressividade característica da autoria de Gus Van Sant. O diretor, imprime nos seus filme seu estilo, sua marca, deixando sua sensibilidade aparente. No conhecido ensaio de Alexandre Astruc, *Nascimento de Uma Nova Vanguarda: A Caméra-Stylo*, o autor fala de um cinema que está amadurecendo como arte. Um cinema que, para ele, deixa de ser espetáculo para se

¹⁰ Fala original: “Thanks for the last and greatest betrayal of the last and greatest of human dreams”

tornar uma linguagem. Astruc observava o nascimento de um cinema com uma forte autoria, como o de Orson Welles. Não é à toa que Astruc, para explicar esse novo cinema, o compara com a literatura, até mesmo elaborando a figura da *Câmera-Caneta* (a *Caméra-Stylo*, em francês). O texto de Astruc, publicado em 1948 (na mesma época que os *Beats* começavam a se expressar, curiosamente), ficou conhecido por anunciar que um cinema que se libertava, nos passos da literatura: “*Por isso não é mais possível falar de um cinema. Haverá cinemas como hoje há literaturas, pois o cinema como a literatura, antes de ser uma arte particular, é uma arte que pode exprimir qualquer setor do pensamento.*” (ASTRUC, 1948). O cinema feito por Gus Van Sant faz parte desse que tinha sua chegada anunciada por Astruc. Van Sant escreve seus filmes com sua *Câmera-Caneta* e, certamente, coloca muito da literatura e contracultura *Beat* nas suas obras ao fazê-lo.

2.2.2 Notas sobre uma contracultura transformada

Para se analisar a composição de *My Own Private Idaho*, é essencial dar um passo para trás e olhar para como o filme se posiciona além de seu lugar na filmografia de seu diretor. Ao comparar um filme do início dos anos 1990 com as produções de um movimento contracultural que teve seu auge 40 anos antes, as mudanças nos contextos sociais e culturais são fatores essenciais a serem considerados para que o processo de transposição dos fragmentos possa ser entendido perfeitamente. Tanto as obras da geração *Beat* quanto os filmes de Gus Van Sant expressam formas de contracultura, mas em períodos históricos diferentes, negando hegemonias culturais diferentes. O próprio conceito de enciclopédias locais de Eco afirma que diferentes épocas irão ter enciclopédias diferentes. Assim, os símbolos contraculturais, mesmo que semelhantes, assumem diferentes significações quando lidos a partir de enciclopédias diferentes.

Daniela de Paula Gomes, em sua dissertação *Outsiders no cinema de Gus Van Sant (1985-1991)*, analisa os três primeiros filmes do diretor norte-americano partindo da figura do *outsider*¹¹. Para isso, a autora elabora que o desvio da cultura hegemônica da época seria a temática unificadora da trilogia de Portland¹². Gomes, antes de analisar os filmes, passa por seu contexto social, que argumenta ser essencial para a análise:

¹¹ *Outsider* é uma pessoa fora da curva: o divergente, o marginal.

¹² Trilogia de Portland se refere aos três primeiros longas de Gus Van Sant (*Mala Noche*, *Drugstore Cowboy* e *My Own Private Idaho*), visto que todos se passam em Portland.

Como exemplo extraído do universo desviante juvenil, observamos que a imagem do jovem delinquentes uniformizado com jeans, camisetas brancas e jaquetas de couro que por muitos anos “guiou” a identificação de certo grupo, tanto no cinema como na sociedade ocidental, não se sustenta na contemporaneidade com as constantes mudanças corporais empregadas como marcas de identificações por grupos distintos. (GOMES, 2017, p. 24)

Aqui, a autora elabora um exemplo que pode muito bem ser explicado pela ideia de enciclopédia de Eco. O jovem de jeans e jaqueta de couro é um símbolo que, dentro da interpretação de determinadas enciclopédias locais ocidentais do século XX, era sinônimo de um rebelde e de uma contracultura. Atualmente, os mesmos símbolos são lidos de maneiras muito diferentes. As unidades culturais daquelas roupas já não carregam consigo mais significações de rebeldia. Assim, fica claro que a análise dos contextos socioculturais são essencial para tratar das questões contraculturais.

Dos anos da geração *Beat* até o mundo onde vivem Mike e Scott, os meninos de *My Own Private Idaho*, a sociedade norte-americana mudou muito: a contracultura expressada pelos *Beatniks* tomou forma mais política com o movimento *Hippie*, que vai contra as guerras internacionais e a favor do amor livre; lutas pelos direitos civis são vencidas pela comunidade negra, com as marchas pelo fim da segregação; a segunda onda do feminismo surge focada em combater às desigualdades de gênero; o movimento da Libertação Gay vem incentivando o orgulho gay e lutando pelos direitos da comunidade LGBTQ+; entre outras lutas de grupos marginalizados. Assim, comunidades que destoavam da homogeneidade da sociedade hegemônica, nas quais os *Beats* encontravam espaços para se expressar, conquistam seu espaço digno, formando uma sociedade estadunidense mais heterogênea que a encontrada no pós-guerra.

Porém, a partir do começo dos anos 1980, o partido republicano passa a dominar a política norte americana com a vitória de Ronald Reagan e surge o neoconservadorismo. Assim, esses grupos que conquistavam seus direitos nas décadas anteriores, voltam a virar alvo de uma marginalização. A ideologia neoconservadora valoriza a modelo tradicional da família estadunidense, que seguia os ideais do “sonho americano”¹³. No projeto nacional de Reagan, as identidades que fugissem dessa estreita visão de sociedade, como os grupos contraculturais e as classes beneficiadas pelos programas de bem estar social, estavam

¹³ O “sonho americano”, o *American Dream*, é o ethos estadunidense que cria a imagem do indivíduo que, com suas liberdades individuais, alcança a prosperidade econômica para si e para sua família através do trabalho duro.

renegadas à marginalidade, sendo entendidos como o mal da sociedade. O cinema, como argumenta Daniela de Paula Gomes, foi um dos espaços onde o neoconservadorismo se expressava:

A ideologia neoconservadora ganhou ecos na produção cinematográfica norte-americana da década de 1980 em diante empenhada em estabelecer uma visão pedagógica moral criando modelos ideais a serem seguidos e, especialmente, combatendo práticas desviantes que feriam a ideologia conservadora dominante. Nesse universo, a figura de indivíduos outsiders era marcada por representações corretivas (no sentido de disciplinar o desvio) que criavam estereótipos negativos sobre as ações desviantes sempre vislumbrando a manutenção do status quo social. (GOMES, 2017, p. 20)

É possível perceber, então, que as identidades contraculturais estavam em momentos muito diferentes em 1991, ano de lançamento de *My Own Private Idaho*, e durante as décadas da geração *Beat*. Talvez uma das maiores diferenças venha pelo fato da contracultura dos anos 1950 se criar com ideais vanguardistas, modernistas e até mais idealistas, como sugere a busca dos Beats por uma iluminação espiritual, que os coloca em contato com o Zen Budismo. A marginalidade que o filme de Gus Van Sant retrata parte de uma enciclopédia local diferente nas suas significações contraculturais. A rebeldia do começo dos anos 1990 passa por um neoconservadorismo que coloca as marginalidades, e suas representações na cultura, no centro de um embate ideológico. Van Sant, ao colocar seus meninos marginais na tela, o faz indo na contramão de uma representação moralizante das contraculturas. Nesse sentido a contracultura de *My Own Private Idaho* também pode ser contrastada com a geração *Beat* por seu carácter pós-moderno, uma vez que sua estética no filme seja construída em meio a trechos de *Falstaff*, de Shakspeare, com moradores de rua recitando as falas (adaptadas) do famoso dramaturgo.

Entretanto, a representação da contracultura de Gus Van Sant também carrega muitas similaridades com as da geração *Beat*. Tanto os outsiders da Trilogia de Portland, quanto os retratados pelos *Beatniks* compartilham um aspecto muito importante: Sua identidade contracultural passar por uma significação própria: eles não se tornam marginais por uma caracterização por parte da sociedade, se tornam por auto-identificação. Daniela de Paula Gomes apresenta isso como peça central nesses três primeiros filmes de Van Sant:

O desejo pelas margens, a escolha por um estilo de vida destoante daquele esperado e incentivado é o *leitmotiv* de suas narrativas e mostra o quão variável um julgamento sobre desvio se estabelece e, sobretudo, o quão complexas são as representações dos outsiders. (GOMES, 2017, p. 21)

3 EM BUSCA DOS FRAGMENTOS *BEAT*

A contracultura *Beat* foi um movimento que vai mundo além de seus registros literários, pelo qual ficou mais conhecida. Quando se fala em geração *Beat*, não está se falando apenas do seleto grupo de escritores que promoveram uma literatura de vanguarda. A geração *Beat* compreende todo um movimento contracultural que teve seus ideais espalhados pela literatura mas foi, além disso, uma cultura coletiva, que ocupava espaços públicos da cidade para expressar sua necessidade de viver fora do modo de vida dominante. Clinton R. Starr argumenta que reconhecer a contracultura *Beat* para além de sua literatura, evidenciando os *Beatniks* não artistas, é essencial: “Levar a geração *Beat* a sério como uma contracultura requer colocar esses indivíduos por muito tempo esquecidos no centro, não na periferia da análise.”¹⁴ (STARR, 2000, p.45. Tradução nossa). Assim, para analisar a contracultura *Beatnik* através de suas produção literária é necessário lembrar que os livros são, antes de mais nada, representações de um movimento rebelde vibrante, que foi além dos autores famosos.

Com isso dito, a literatura *Beat* é, além de muito vanguardista, um dos melhores registros dessa contracultura disponível atualmente. Os textos que compõe esse *corpus*, apesar de extremamente diversos entre si, transmitem uma unidade. O que liga as obras não é uma questão estética e nem mesmo temática (apesar de certas temáticas da marginalidade atravessarem as obras *Beat*), mas sim um sentimento de época, uma busca por novas possibilidades de vida e de percepção. Assim, é preciso que fique claro que o objetivo final deste trabalho não é encontrar as similaridades entre o filme de Gus Van Sant e certos livros que compõe uma biblioteca *Beatnik*, mas sim descobrir o modo como esse sentimento *Beat* se expressa dentro de *My Own Private Idaho*. Observar as obras é, simplesmente, o melhor jeito de alcançar tal objetivo. Os livros, então, servirão como exemplares da expressão de uma contracultura e não como textos fechados em si. Portanto, as obras selecionadas para esse processo de análise são, por excelência, textos seminais da literatura *Beat*, de forma que tiveram enorme influência na formação dessa contracultura e estão na raiz do movimento literário.

Junky, livro de William S. Burroughs publicado em 1953 é talvez, dentro dos livros *Beat*, um dos que melhor descreve sua época. O título do livro vem da palavra *Junk*, que por um dicionário é traduzida como *porcaria* mas é uma gíria para se referir às drogas pesadas da

¹⁴ Texto original: “Taking the Beat Generation seriously as a counterculture requires placing these long ignored individuals at the center, not the periphery, of analysis.”

época. *Junky*, então, é simplesmente o usuário de *Junk*. O título se refere ao próprio Burroughs, que passou boa parte de sua vida viciado em injetáveis como a morfina e, mais tarde, a heroína. Burroughs narra, no livro, suas vivências¹⁵ com o mundo das drogas pesadas em Nova York de maneira extremamente crua e detalhada. *Junky* acompanha a vida de um viciado em todos os detalhes, explicando sobre as relações com os traficantes, as artimanhas para o uso dos injetáveis, a rotina de bater carteiras no metrô e também sobre os sofridos períodos de desintoxicação. Essa prosa crua, que simplesmente vai contando para o leitor sobre como era aquela vida, é o motivo pelo qual *Junky* funciona como um registro tão bom de uma faceta da contracultura *Beat*. O livro, que além de ser quase um guia pra a vida de viciados em drogas pesadas e também descrever algumas relações homossexuais de Burroughs, sofreu muito para conseguir ser publicado devido à censura da época. Alan Ginsberg, em um prefácio escrito para a edição de 1977 de *Junky*, conta que o processo editorial foi muito difícil e que ele fez diversas tentativas até achar alguém que aceitasse publicar *Junky* (o próprio Ginsberg trabalhou como uma espécie de agente de Burroughs, tentando vender o manuscrito). E, mesmo quando publicado, o livro foi editado com um prefácio editorial explicando todas as “perversidades” descritas na narrativa. Na primeira edição do livro foram inseridos parênteses educativos escritos por outra pessoa que contradiziam as descrições do autor, dando explicações conservadoras para os conteúdos narrados. Burroughs descrevia como as drogas que usavam tinham efeitos nele e, logo depois, viria uma explicação entre parênteses “educando” o leitor sobre o assunto. Apesar de tudo isso, *Junky* só pode ser vendido acoplado a outra publicação de um ex-agente da delegacia de entorpecentes. “Um livro se juntava ao outro, invertido: um 69. Sem dúvida um pacote dos mais bizarros.” (GINSBERG, 2013, p. 9)

Quatro anos depois da publicação do livro de Burroughs, em 1957, Jack Kerouac publica *On The Road (Pé na Estrada)*¹⁶. O livro, assim como *Junky*, também é uma autobiografia com misturas ficcionais. Nele, Kerouac narra o período da sua vida em que ele atravessou os Estados Unidos algumas vezes e a sua relação com um Neal Cassady, um amigo quase irmão de Kerouac que o coloca na estrada. A vida pelas estradas, descrita no livro, é o modo de Kerouac buscar sua marginalidade. Do pobre trabalho nos campos de algodão, às

¹⁵ Devido à censura da época, Burroughs utiliza o pseudônimo de William Lee para contar suas histórias.

¹⁶ O livro foi publicado no Brasil pela L&PM com o título original e tradução como um subtítulo: *On The Road - Pé na Estrada*.

noites embaladas a Benzadrina, aos cabarés do México, *On the Road* mostra a busca dos *Beats* por uma América ainda intocada pela conformidade social do pós guerra. Atualmente, o livro é visto como uma bíblia da geração *Beat*, tendo inspirado inúmeras pessoas a assumirem o ethos *Beatnik*. Ao contrário de *Junky*, a prosa de *On The Road* é bem mais estilizada, por vezes se aproximando da poética. A velocidade dos pensamentos de Kerouac ditam o tom acelerado do livro que, notoriamente, foi escrito em um único rolo de papel de 36 metros, em um só parágrafo. Para ser publicado, *On the Road* teve que ser dividido em capítulos e os nomes dos personagens tiveram que ser alterados. Hoje, a manuscrito original já foi publicado e é nele que esse trabalho se baseia. Pela sua prosa única e status quase lendário entre às obras *Beats*, o livro de Kerouac compõe a dupla de obras que esta pesquisa utilizará como textos base para as análises. *Junky* é um registro detalhado, local e com uma prosa discreta detalhando uma vida marginal. *On the Road* é um registro caótico, com uma prosa marcante e vanguardista, mostrando os limites da expressividade das obras *Beat* em uma busca por possibilidades de vidas à margem.

3.1 Vivendo na marginalidade como William Burroughs

“Droga pesada não é um meio de aumentar o prazer de viver. Junk não é um barato. É um meio de vida.” (BURROUGHS, 2013, p. 19). É assim que William Burroughs termina o capítulo introdutório de *Junky*. A frase resume um pouco de como Burroughs trata os submundos marginalizados no qual toda sua obra perambula: um misto de frieza e fascínio. A relação com a marginalidade no filme de Gus Van Sant é muito próxima com a de *Junky*. Apesar da vida que os meninos levam no filme ser dura (afinal, eles dormem em um prédio abandonado e se prostituem para ganhar dinheiro), ela também é uma alternativa mais encantadora do que a vida na sociedade da época. Ao final do filme, quando Scott herda o dinheiro de seu pai e se afasta da vida marginal, o vemos encarando melancolicamente de longe os garotos marginais no funeral de Bob (que acontecia ao mesmo tempo que o funeral do pai de Scott), possibilitando uma interpretação de que aquela vida marginal fosse o que ele realmente desejava. Tanto em *My Own Private Idaho*, como em *Junky*, uma vida em um grupo marginalizado, nos submundos de suas cidades, é a maneira dos personagens de negarem uma vida nos moldes de suas sociedades e encontrarem espaços nos quais essas vidas contraculturais possam se realizar.

Sequência A: Plano e contraplano. Scott, no funeral de seu pai, observa Mike, no funeral de Bob.



Fonte: DVD *My Own Private Idaho*.

A relação dos personagens dessas duas obras com a marginalidade passa exatamente pela maneira como Robert Holton explica a busca dos *Beats* por espaços heterogêneos. O autor argumenta que, defronte a uma sociedade nas quais as possibilidades de modos de vida alternativos estavam drasticamente reduzidos, os *Beats* buscaram grupos marginalizados para tomar como seus. Holton descreve esses espaços heterogêneos (nome dado em contraponto à homogeneidade do *mainstream*) como pedaços da sociedade que, por não serem aceitos dentro da cultura dominante, desenvolvem sua cultura a parte. A comunidade dos drogados de Nova York em *Junky* e o grupo de meninos que vivem de prostituição na Portland de *My Own Private Idaho* são exemplos disso. Em ambos os casos, um grupo marginalizado é o espaço onde os personagens se sentem melhor. Apesar da pobreza e da perseguição policial sofrida pelos meninos de Gus Van Sant e por Burroughs, esses espaços heterogêneos permitem que o horizonte de possibilidades para suas vidas pessoais e coletivas seja expandido radicalmente.

Abandonar o junk significa abandonar um meio de vida. Já vi junkies largarem o vício, caírem no bebum e acabarem abotoando o paletó em poucos anos. O suicídio é frequente entre ex-junkies. Por que um junky abandona o junk por vontade própria? Ninguém sabe. Não é um levantamento consciente das desvantagens e dos horrores da vida junky que leva o sujeito a cair fora. A decisão de abandonar o junk é uma decisão celular, e uma vez que se decidiu abandonar o junk, não se volta mais a ele em termos permanentes, tanto quanto não se conseguia ficar muito tempo longe dele antes. Quem volta da vida junky vê tudo diferente, como alguém que esteve fora muito tempo. (BURROUGHS, 2013, p. 173)

Nesse parágrafo de *Junky*, Burroughs se refere ao vício como uma forma de vida, uma forma diferente de ver o mundo. Apesar desse caso especial também se referir às alterações químicas no corpo de um viciado, que transforma sua vida, é inegável que o submundo dos

viciados representa mais para Burroughs do que apenas um grupo de drogados. Quando o autor afirma que “Quem volta da vida Junky vê tudo diferente”, ele também está se referindo a uma volta ao mundo homogeneizado, longe das diferenças de percepção que um mundo à margem apresenta. Logo no capítulo introdutório do livro, Burroughs conta que começou como jovem a cometer pequenos delitos como invadir casas e perambular por elas, sem pegar nada, e dirigir como um “tarado”, nas palavras do escritor. O autor fala dessas atitudes como aventuras, já sinalizando essa exata relação de atos de marginalidade com possibilidades de saída da normalidade. Em *My Own Private Idaho*, o personagem de Scott é um exemplo disso. Ao contrário de Mike, que é mostrado no filme como tendo uma vida dura e sem nenhuma estrutura familiar concreta, Scott, que é filho do prefeito da cidade, não precisa do dinheiro da prostituição para viver e nem mesmo de um prédio abandonado para dormir. Mas, mesmo assim, o menino assume aquela vida, se rebelando contra o modo de viver de sua família.

Sequência B: O contraste entre o Scott, sem camisa e com uma cinta no pescoço, e seu pai, prefeito da cidade. Nessa cena, o pai de Scott se refere ao filho como um “degenerado”.



Fonte: DVD *My Own Private Idaho*.

A marginalidade em *My Own Private Idaho*, representada pelo submundo em que vivem os garotos, é um fragmento da contracultura *Beat*. A relação de Scott com a vida à margem da sociedade emula o movimento dos *Beatniks* de se afastarem da vida *mainstream* buscando grupos dissidentes, que abriam as possibilidades para experiências diferentes, como defende Robert Holton. Entretanto, é preciso pontuar que a trajetória de Scott o desvia do ethos *Beat*. Scott, com a morte de seu pai ao fim do filme, recebe a herança e assume seu lugar como herdeiro. Junto com Carmella, sua namorada vinda da Itália, Scott abandona os garotos e toma uma vida de conformidade social, virando suas costas para Bob, Mike e o resto dos

garotos. Nesse sentido, Mike, que é o protagonista do filme, tem seus valores *Beats* preservados. Após os dois se encontrarem durante os funerais, Mike se vira para os meninos, que festejam sobre o caixão de Bob, e os abraça, não voltando a olhar para Scott, por quem era apaixonado. Na cena seguinte, peixes pulam para fora da água, nadando contra a forte correnteza do rio. Mike se mantém fiel à vida dissidente, nadando contra a correnteza imposta pela sociedade.

3.1.1 Submundos urbanos: de Nova York a Portland

A marginalidade é, sem dúvidas, umas das essências da identidade contracultural *Beat* que se expressa tanto em *Junky* como em *My Own Private Idaho*. Porém, também é verdade que essa marginalidade *Beatnik* está longe de ter uma única forma de expressão, sendo a heterogenia cultural uma definição melhor para a rebeldia *Beat* do que qualquer unidade de estéticas dissidentes possivelmente expressada por esses grupos. Assim, mesmo que a marginalidade do longa de Gus Van Sant se expresse em uma identidade diferente que a marginalidade de livro de Burroughs (um se concentra em jovens que vivem de prostituição e o outro em um homem mais velho que vive ao redor de drogas pesadas), os fragmentos da contracultura *Beat* podem ser encontrados nas comparações menos específicas entre as obras. Uma dessas comparações é a importância dos ambientes urbanos em ambas. Tanto em *My Own Private Idaho* como em *Junky*, a marginalidade transcende a identidade dos personagens, ela se expressa fisicamente pelos espaços em que eles, junto com grupos de identidades parecidas, ocupam. Esses espaços nas obras compõem um submundo, que fica espacialmente junto da sociedade urbana mas socialmente distante dela, no qual a marginalidade ganha espaço para ser. Portland, no caso dos meninos de Van Sant, e Nova York, no caso de Burroughs, existem para seus personagens de modo diferente que essas metrópoles existem para a sociedade convencional. Em ambas as obras, a marginalidade urbana faz surgir da cidade um submundo.

Em *Junky*, os espaços coletivos são os principais. Burroughs até descreve em certos momentos seu apartamento ou alguma outra residência de um drogado que ele vai para comprar ou vender drogas mas os espaços mais importantes, e os que o autor se preocupa em descrever aos detalhes, são sempre os urbanos e coletivos. São esses espaços da cidade, muitas vezes marginais, que compõem o pano de fundo de *Junky*: bares pela cidade; estações de metro em meio à madrugada; antigas farmácias e esquinas onde se passam drogas. Seja em

Nova York, a principal cidade do livro, ou durante uma viagem para a Cidade do México, em *Junky*, a diferença entre uma cidade convencional e seu submundo sempre fica muito clara. Burroughs descreve, mais de uma vez, suas habilidades para, quando em uma cidade nova, identificar os submundos escondidos dentro das metrópoles onde os consumidores de drogas pesadas habitam.

Mal cheguei na Cidade do México, sai à caça de junk Pelo menos, estava sempre com um olho aberto pra coisa. Como já disse, eu sei localizar um território junky. Na primeira noite, andando pela rua Dolores, vi um grupo de junkies chineses na porta de uma biboca de Chop Suey. E difícil chegar num chinês. Eles só fazem negócio entre si. Eu já sabia que era perda de tempo tentar descolar junk com aquelas figuras.

Um dia, vagando pela San Juan Létran, passei em frente de uma cafeteria com azulejos coloridos na fachada e no piso, Tinha um ar indisfarçável de Oriente Próximo. Uma pessoa estava saindo da cafeteria. A típica figura que você só encontra nos arredores de um território junky.

Do mesmo jeito que geólogos em busca de petróleo se orientam pelas formações rochosas de um terreno, também certos sinais indicam a proximidade do junk. Sempre se acha junk perto de bairros obscuros ou em transição. Rua Catorze lado leste, perto da Terceira Avenida em Nova York; Poydras com St. Charles em New Orleans; San Juan Létran na Cidade do Mexico. Aí se encontram lojas: de membros artificiais, perucas, equipamentos para dentistas e *lofts* industriais -- edifícios com andares-salões abrigando maquinaria e operários - que fabricam perfumes, pomadas, bijuterias, óleos essenciais. São pontos em que negócios bizarros convivem com a boca do lixo. (BURROUGHS, 2013, p. 133)

Em *My Own Private Idaho*, a cidade de Portland também é a base para um submundo contracultural. Além das casas e quartos de hotéis que Mike trabalha se prostituindo, todos os outros espaços que vemos o garoto no filme são lugares públicos e urbanos. Ele sai de um programa em um quarto de hotel e vai para um banheiro público; perambula pela cidade a pé, observando os outros pedestres; dorme diversas vezes pelas calçadas da cidade. Mike é um menino sem teto que tem como lar um prédio com a construção abandonada¹⁷ no centro de Portland, junto com os outros meninos. Mesmo lá, Mike passa a noite ao ar livre, coberto com pedaços de plástico. Até mesmo nos momentos de lazer e nas refeições os garotos se juntam em bares e restaurantes, sentando em algumas mesas para conversar. A vida marginal dos garotos só é possível pois eles tomam conta desses espaços urbanos e o transformam em seu submundo, onde seu modo de viver tem espaço para existir. Apesar de ser uma condição de

¹⁷ Em certo momento do filme o lugar é chamado de hotel, mas parece ser somente uma maneira carinhosa daqueles moradores de rua se referirem ao seu lar.

extrema dureza, essa relação com a cidade é tratada em momentos com tons românticos. Como quando Mike e Scott cruzam a cidade com uma motocicleta, Scott questiona Mike: “Mikey, a quanto tempo eu estou aqui, nessas ruas, nessa cruzada?”. A maneira como o ambiente urbano se faz essencial para uma contracultura coletiva, viva no submundo das cidades, também é um fragmento da contracultura *Beat*, visto em *Junky*, que pode ser identificado em *My Own Private Idaho*.

Sequência C: Dois planos que mostram os espaços urbanos ocupados pelos garotos



Fonte: DVD *My Own Private Idaho*.

3.1.2 Queer e a identidade à margem da normatividade

Há ainda uma outra característica que aproxima o filme de Gus Van Sant com o primeiro livro de William Burroughs: os personagens, assim como ambos os autores, tem orientações sexuais desviantes de suas sociedades heterossexuais e monogâmicas. Clinton R. Starr, em seu texto já citado nesse trabalho, defende que a homossexualidade masculina foi um centro contracultural da geração *Beat*. Starr afirma que os espaços heterogêneos frequentados pelos *Beats* eram, por se formarem às margens e de modo desviante à conformidade social, lugares onde seus participantes sentiam liberdade para expressar sua orientação homossexual ou bissexual. Para muitos, as práticas sexuais e afetivas desviantes eram vistas como outra forma de lutar contra os ideais da sociedade norte americana conformista. É evidente que por *Junky* e *My Own Private Idaho* serem de épocas muito distintas (com inclusive importantes avanços nos direitos LGBT+ entre tais períodos) e pela profundidade necessária para tratar do

assunto, comparar tais obras em relação a suas representações *queer*¹⁸ poderia render uma pesquisa à parte. Entretanto, com uma breve análise, algumas claras diferenças e similaridades entre o assunto nas duas obras vêm à tona.

Logo depois de *Junky*, Burroughs escreve um livro chamado *Queer*, que da sequência ao seu primeiro livro. Contudo, *Queer*, que explora as paixões e os desejos sexuais do personagem alter ego de Burroughs depois de largar as drogas pesadas, somente foi lançado em 1985 devido à censura. Apesar de ser mais focado na relação do autor com as drogas, um pouco do que *Queer* vai explorar já está tratado em *Junky*. Burroughs descreve em seu primeiro livro momentos que ele tenta largar as drogas e, conseqüentemente, passa a ter um desejo sexual mais aflorado.

Dobrei minha calça, a deixei sobre uma cadeira e pus meu revólver em cima. Joguei a camisa e a cueca em cima da arma. Sentei pelado na beira da cama e fiquei apreciando o strip-tease do garoto. Com muito cuidado, ele dobrou a calça do seu terno azul já bem gasto. Tirou a camisa e pendurou a sobre o paletó, no encosto da cadeira. Tinha uma pele cor de cobre suave. Fez a cueca escorregar pelas pernas, se virou pra mim e sorriu. Dai, veio se sentar ao meu lado na cama. Passei a mão lentamente por suas costas, enquanto a outra descia pelo peito até a concavidade de seu estômago enxuto. Ele sorriu e deitou.

Mais tarde, fumamos um cigarro, nossos ombros se tocando de baixo das cobertas. O garoto disse que precisava ir embora. Pusmos a roupa. Fiquei imaginando se ele ia querer dinheiro. Achei que não. Lá fora, nos separamos numa esquina com um aperto de mão. (BURROUGHS, 2013, p. 135)

Nessa passagem, o autor narra um encontro com um menino mexicano (que, por sua vez, ecoa o primeiro longa de Van Sant, *Mala Noche*). Como Jamie Russell aponta em seu livro, *Queer Burroughs* (2001), o autor sempre trata de seu desejo sexual por homens, mesmo muito desviante em relação à sua época, abertamente e sem reproduzir os preconceitos da sociedade. Entretanto, Burroughs mantém nos seus romances uma recusa e até mesmo um forte preconceito contra a feminilidade em homens. Burroughs usa diversas vezes o termo “veados”¹⁹ para se referir de forma pejorativa à homens gays e afeminados. Assim, como defende Russell, Burroughs prega em seu texto a libertação gay, mas somente daqueles homens gay que estiverem dispostos a preservar sua identidade masculina. *Junky* habita

¹⁸ É importante pontuar que o termo *queer* tem seu significado debatido. Neste trabalho, entendo o termo da maneira que Foucault o define, que parte da idéia de transgressão. Assim, *queer* refere-se, de modo abrangente, aquele indivíduo que, através de sua orientação sexual, identidade ou expressão de gênero, se distancia do padrão de normatividade sexual cis, hetera e monogâmica.

¹⁹ O termo utilizado, no original, é *fags*.

exatamente esse espaço, no qual a liberdade sexual é posta como natural mas sem que as identidades de gênero desviantes da masculinidade dominante sejam aceitas.

Em *My Own Private Idaho*, a cena em que Mike se declara a Scott, a beira de uma fogueira durante a viagem dos dois a Idaho, é perfeita para analisar como Van Sant trabalha a temática *queer*. Mike, encolhido na frente da fogueira fala para Scott de que gostaria de que os dois fossem mais próximos, mesmo que os dois já sejam melhores amigos. Scott então afirma que ele só transa com homens por dinheiro, e que dois homens não podem se amar. Mike, relutante, diz que não concorda, que o ama e que quer beijá-lo. Scott, não abre espaço para o relacionamento dos dois, mas convida Mike para se deitar ao seu lado. Gus Van Sant cria, com os dois personagens, uma homossexualidade que é usual entre todos os garotos mas mostra que os envoltórios amorosos entre eles não estão postos da mesma maneira dentro daquela contracultura.

Sequência D: Os dois meninos, à beira da fogueira



Fonte: DVD *My Own Private Idaho*.

É possível observar que, em ambas as obras, as orientações sexuais desviantes dos personagens estão conectadas às suas identidades marginais. Em *My Own Private Idaho*, Scott se afasta da marginalidade vivida pelos meninos ao mesmo tempo em que assume um relacionamento heterossexual com Carmella, que conheceu na Itália, dando um indício de que, para ele, as práticas sexuais desviantes estavam relacionadas à sua identidade contracultural. Assim, o fato de tanto os meninos de Gus Van Sant como William Burroughs habitarem um submundo contracultural os dá liberdade para terem uma maior libertação sexual em relação à cultura dominante de suas épocas, indo ao encontro do que diz Starr sobre a homossexualidade masculina entre os *Beatniks*. Vale também notar que o personagem de

Scott, assim como Burroughs, reproduz conservadorismos. Burroughs se nega a admitir como normal a feminilidade em homens, enquanto Scott nega a existência de amor entre homens.

3.2 Caindo na estrada com Jack Kerouac

Enquanto William Burroughs, em *Junky*, se aproveita do espaço urbano, coletivo, para encontrar uma contracultura que se forma às margens da cidade, Jack Kerouac, que também vivia em Nova York no período de escrita de *On the Road*, foge da metrópole, adentrando a América do Norte. Apesar de muito diferente da marginalidade urbana de Burroughs, existe um aspecto extremamente contracultural em se lançar à estrada como faz Kerouac. Viajar, ainda mais em um mundo não hiperconectado como o atual, é uma oportunidade para se descolar de sua cultura, do modo como as coisas funcionam dentro de um particular grupo social, e experimentar outras possibilidades de ver o mundo. Essa atitude de se expor a possibilidades diferentes está no centro da identidade contracultural *Beat*. Um simples exemplo disso são as frequentes viagens dos *Beatniks* para o México (tanto *Junky* como *On the Road* retratam idas ao país latino), nas quais eles se colocavam em contato com uma cultura muito diferente da hegemônica estadunidense. Para Kerouac, viajar era a sua forma de ir de encontro às culturas ainda intocadas pelo *american way of life* dentro do próprio Estados Unidos, experimentando-as. Assim, cair na estrada também é uma forma de marginalidade. Ou, pelo menos, uma busca por ela.

Dentro da literatura, os textos sobre viagens, que compreendem desde os relatos de exploradores de terras longínquas da antiguidade, são um gênero muito antigo, que foi se transformando com o passar dos séculos. André Telles do Rosário, em sua tese acerca dos trajetos e traduções de *On the Road*, pontua que no século XX a literatura de viagem toma forma como um meio dos autores criarem textos que refletissem as condições da sua sociedade a partir dos contrastes criados pelos deslocamentos. O livro de Kerouac também se posiciona dessa maneira.

A viagem sendo um momento de encontro para a crítica de modelos sociais existentes e a proposição de novos parâmetros para a civilização – e também um motivo para a criação de novos padrões e estilos literários, culturais e existenciais. (ROSÁRIO, 2012, p. 36)

No cinema, os filmes de viagem, muitas vezes referidos como *road movies*, também são um importante gênero. Alguns desses, como *Bonnie and Clyde* (1967) e *Easy Rider* (1969), viraram símbolos contraculturais por carregarem a mesma tônica de *On the Road*, na qual os protagonistas, desajustados, caem na estrada se desprendendo da conformidade social e explorando marginalidades. *On the Road* foi inclusive adaptado para o cinema e lançado em 2012, num filme dirigido pelo brasileiro Walter Salles e bem mais esteticamente comportado que a obra original. Apesar de *My Own Private Idaho* não ser primeiramente enquadrado como um *road movie*, visto que os garotos não caem na estrada até a metade do filme e os deslocamentos, em sua maioria, acontecem durante elipses, a importância da estrada e dos deslocamentos é central para o filme e para Mike, um personagem que tem sua identidade marginal intimamente ligada com o ato de se deslocar.

3.2.1 Para a estrada, em busca de algo, e rápido!

Após um plano detalhe de um dicionário mostrando a definição de narcolepsia: “Uma condição caracterizada por breves ataques de sono profundo”, o filme começa com Mike sozinho em meio a uma estrada. Ele parece perdido. Dá alguns passos para frente enquanto olha para o seu relógio e conta até dez. Mike para de caminhar, levanta a cabeça e olha para trás, como se esperasse que algo pudesse ter acontecido. Após um monólogo sobre a sua intimidade com as estradas (já citado aqui), ele olha para o céu. Vemos um plano subjetivo do olhar de Mike. As nuvens se movem rapidamente. Mike então olha para a estrada e começa a tremer. Ele larga sua bolsa no chão e desmorona em cima dela, tremendo. Mike está tendo um ataque de narcolepsia. Uma sequência onírica se inicia. Paisagens naturais são intercaladas. Uma pequena casa de madeira é mostrada. Vemos Mike no colo de uma mulher, que aparenta ser sua mãe, lhe dizendo repetidamente que tudo vai ficar bem. Mike acorda em um susto, num quarto de hotel recebendo sexo oral de um homem.

Sequência E: Mike, em meio a uma estrada, tem um ataque de narcolepsia.





Fonte: DVD *My Own Private Idaho*.

Mike é um menino que tem traumas de seu passado. Ele provavelmente teve uma infância conturbada, sem uma estrutura familiar. Toda vez que algo o remete a alguma antiga memória sua, o menino tem um ataque de narcolepsia como uma forma de defesa. Mike cai em sono profundo e seu imaginário o leva para lindas paisagens de Idaho, em uma versão mais acolhedora do seu passado. Esse primeiro sonho, com sua mãe lhe reconfortando, é um bom exemplo disso. Os deslocamentos estão intimamente ligados com o trauma de Mike, que por não ter tido uma estrutura familiar estável, cresceu nas estradas. Ele mesmo, ao fim do filme afirma: “Sou um conhecedor de estradas. Venho experimentando-as durante toda minha vida.”²⁰ (*MY Own Private Idaho*, 1991. Tradução nossa). Em uma conversa com Scott, Mike afirma que voltou a Portland faz três anos, confirmando a vida de deslocamentos vivida por ele.

Entretanto, os personagens de *My Own Private Idaho* só caem na estrada depois da metade do filme. Em uma conversa em um restaurante, na qual alguns dos meninos sem teto falam seus maiores sonhos (um deles afirma querer ter o próprio estúdio musical, por exemplo) Mike diz que não liga para seu futuro. Porém, quando questionado por Scott sobre o que eles devem fazer em seguida, Mike sugere visitar seu irmão, que mora no “estado das

²⁰ Texto original: “I’m a connoisseur of roads. I’ve been tasting roads my whole life. This road will never end. It probably goes all around the world.”

batatas”²¹ ou, como Scott logo aponta, Idaho. A viagem que então se inicia, mesmo que proposta de uma maneira aparentemente muito casual, é no fundo uma tentativa de Mike de enfrentar seus traumas, se pondo a caminho das memórias que o atormentam. Essa viagem, para Mike, é algo muito maior do que uma visita, ela é uma jornada em busca de uma transformação interna do menino. A busca pela estrada como um agente de transformações é exatamente o que liga esse deslocamento de Mike com os eternizados por Jack Kerouac em *On the Road*.

Em uma agitada noitada na cidade de São Francisco (chamada sempre de Frisco por Jack Kerouac) Neal Cassady e Jack entram em um bar de jazz e tem uma experiência quase catártica aos sons de um saxofonista. Kerouac descreve toda a cena, inclusive se utilizando de onomatopéias para imitar os sons produzidos pelo sax, e a êxtase que ele e Neal sentem. “Uau, as noites de Frisco, o fim do continente e o fim da dúvida. Adeus, dúvidas estúpidas e tolas.” (KEROUAC, 2017, p. 340). Esse momento, quando Jack descreve o fim da dúvida, parece ser um dos poucos em todo o romance no qual os viajantes encontram o que buscam. Em um texto escrito para acompanhar a versão definitiva de *On the Road*, George Mouratidis define as viagens de Kerouac como uma busca pelo autêntico. Jack sai de sua casa pois não estava satisfeito com sua vida, começando o que ele chama de sua vida na estrada. Nela, Kerouac passa por diversas realidades, como se estivesse em busca uma experiência diferente. A estrada o leva, em certo momento, a viver como um colhedor de algodão junto com uma pobre família de mexicanos, vida a qual ele não consegue se adaptar.

A espécie de vida que, para Kerouac, existia fora dos limites objetivos é incumbente na busca transgressiva da autenticidade através do processo sociocultural, a busca pela “pérola” acenada, entregue ao viajante na estrada, o “paraíso” prometido no fim da viagem “a pérola estava lá, a pérola estava lá”, como afirma “Jack Kerouac”/ Sal Paradise, mas sempre um pouco aquém do alcance. (MOURATIDIS, 2017, p. 92)

Um dia depois da noite frenética no bar de jazz em Frisco, Neal relembra a noite anterior, afirmando para Jack que o músico tinha AQUILO. Jack questiona o que seria AQUILO e Neal passa então a recontar noite anterior: “De repente no meio do refrão ele CONSEGUE AQUILO — todo mundo olha e sabe: todos escutam: ele segura e vai em frente. O tempo para. Ele preenche o espaço vazio com a substância de nossas vidas.” (KEROUAC,

²¹ O fato de Mike se referir a Idaho, um estado vizinho do que vive, como o “estado das batatas”, pode ser interpretado como uma maneira do garoto de evitar levantar memórias de sua infância, fingindo nem lembrar o nome do estado onde parece ter passado o início de sua vida.

2017, p. 345). AQUILO, é a pérola a qual se refere Mouratidis. A partir daí, Jack passa a falar no livro sobre a busca por AQUILO. A estrada, para Kerouac, é uma busca por algo, algo que, é melhor definido por simplesmente chamando-o de AQUILO, com letras maiúsculas, sempre. Assim como Mike, Jack cai na estrada a vendo como uma agente de transformações, que no caso de Kerouac, mal podem ser descritas. Viajar, nas duas obras, é uma possibilidade de se viver uma experiência e, ao fim dela, voltar diferente. Na última viagem que fazem juntos, rumo ao México, Neal fala animado para Jack: “Homem finalmente encontraremos AQUILO!”(KEROUAC, 2017, p. 413). Essa relação de Kerouac com a estrada, parece ser um fragmento *Beat* que compõe *My Own Private Idaho*.

3.2.2 Companheiros de estrada e a despedida na volta

A viagem, tanto para Mike quanto para Jack vai além de uma busca por uma transformação pessoal. Um aspecto muito importante de ambas as viagens são as companhias. Mike viaja ao lado de Scott e Kerouac ao lado de Neal Cassady. É verdade que muitas vezes Kerouac não está ao lado de Cassady mas, mesmo quando sozinho, Jack viaja para encontrar Neal ou levando o amigo como uma inspiração. Não é a toa que a primeira frase de *On the Road* conta como os dois se conheceram, na cidade de Nova York, e logo depois introduzindo a vida na estrada de Kerouac. Mesmo sem estarem sempre juntos, é a amizade com Neal que coloca Jack na estrada. Em *My Own private Idaho*, Scott também tem papel fundamental para fazer Mike cair na estrada, sempre cuidando do garoto em seus ataques de narcolepsia.

Um dos motivos da importância de Neal Cassady em *On the Road* é a simples admiração que Kerouac carrega por ele. Se, como George Mouratidis defende, as viagens de Kerouac são uma busca pelo autêntico, Neal é a encarnação dessa autenticidade nos olhos de Jack. Na noite que Neal conhece Allen Ginsberg, Kerouac descreve sua admiração pelos dois, de maneira a explicar a autenticidade que Jack via e tanto perseguia com Neal:

... mas nessa época eles dançavam pelas ruas como piões e eu me arrastava atrás como sempre tenho feito toda minha vida atrás de pessoas que me interessa, porque as únicas pessoas que me interessam são os loucos, os que estão loucos para viver, loucos para falar, que querem tudo ao mesmo tempo, aqueles que nunca bocejam ou falam chavões... mas queimam, queimam, queimam como fogos de artifício pela noite. (KEROUAC, 2017, p. 129)

Apesar de estar bastante longe de como Kerouac enxerga Cassady, a relação de Mike com Scott também é construída a partir da admiração que Mike sente por seu amigo. Claro que, enquanto Neal é tido como um exemplo de sujeito para Jack, Mike parece ser apaixonado por Scott. Quando os dois meninos chegam na Itália, em busca da mãe de Mike, encontram apenas Carmella em seu endereço, uma jovem italiana que conta que a mãe de Mike viveu com ela a troco de aulas de inglês. Scott e Carmella logo começam a viver um romance e Mike fica desolado ao acompanhar os dois se apaixonando. É evidente que a natureza das relações das parcerias de viagem de *On the Road* e *My Own Private Idaho* são muito distintas. Entretanto, para os objetivos dessa pesquisa, é válido notar que ambos os deslocamentos feitos tem uma figura muito central de um companheiro de estrada que desperta um profundo envolvimento do protagonista. Seja na garupa da motocicleta Norton de Scott, ou no banco do passageiro do Hudson de Neal, os companheiros de viagem são centrais para colocarem os protagonistas na estrada.

Depois de todas as andanças de *On the Road*, o livro tem uma espécie de epílogo que narra o encontro final entre Kerouac e seu companheiro de estrada, Neal Cassady. Alguns meses se passaram desde da última viagem dos dois juntos, para o México, onde Neal abandona o amigo, doente. Nesse epílogo, Jack já está de volta a Nova York com uma nova namorada e Neal atravessa os Estados Unidos para encontra-lo. Os dois tem uma despedida melancólica: em uma gélida noite nova-iorquina, Jack está indo para um concerto com alguns amigos e Neal pede uma carona, que lhe é negada. Jack, de dentro do carro, vê Neal se afastar, pensando que o amigo agora terá que atravessar o país de novo. Ao fim da vida na estrada, os dois amigos se separam friamente. Em *My Own Private Idaho*, o rompimento dos meninos é menos sutil. Com sua nova namorada e com a fortuna herdada de seu pai, Scott abandona completamente a marginalidade. Em um paralelo com a cena final de *On The Road*, Scott passa em sua limusine e avista Mike dormindo na rua, maltrapilho como Neal Cassady. Ao ver Scott, de terno, entrar em um chique restaurante, Bob vai atrás do garoto. Lá, o menino vira as costas para Bob e pede que ele nunca mais se aproxime. Essa rejeição causará, logo em seguida, a morte de Bob. Em ambos os casos, ao fim da estrada, que uniu os personagens intimamente, está a separação dos amigos. Apesar de Mike nunca ter encontrado sua mãe e Kerouac e Cassady não terem encontrado AQUILO, todos eles voltam para a casa transformados de maneira que suas vidas não são mais compatíveis.

Neal Cassady, curiosamente, tem algumas semelhanças com o personagem de Mike Waters. Cassady também teve uma família desestruturada na infância e isso o levou a viver às

margens da sociedade, assim como Mike. No livro, a relação de Neal com seu pai, que estava frequentemente na cadeia, é descrita como o motivo pelo qual Cassady levou uma vida marginal, sem ter uma estrutura familiar que o desse a possibilidade de viver uma vida convencional. O pai de Neal vivia pulando em trens e viajando pelo país. Assim, o garoto cresceu pela estrada, como Mike. A relação dos dois com a família e a marginalidade se assemelha muito. Assim como o personagem de Gus Van Sant busca sua mãe, Neal também passa *On the Road* atrás de seu pai. Apesar desse não ser o objetivo das viagens do livro, Neal, em diversos momentos, fala sobre o desejo de encontrar seu velho pai em alguma das cidades pela qual ele passa. Mas, como Kerouac pontua no final de seu livro, assim como Mike não acha sua mãe, Neal também nunca encontra seu pai.

Um último fato, no mínimo curioso, da relação dessas duas obras sobre deslocamento é a Itália dentro da trama. Em *My Own Private Idaho*, ao irem atrás da mãe de Mike em um hotel que ela trabalhava, os meninos descobrem que ela se mudou para a Itália. Os dois, então, vendem a moto de Scott para Hans (Udo Kier), compram suas passagens e partem para o país europeu. Em um momento de *On the Road*, Jack e Neal contam seu dinheiro e, aparentemente sem grandes motivos, Jack sugere que os dois devem ir para a Itália. A idéia impacta Neal que, logo em seguida, aceita-a. Aquele é um momento de extrema conexão entre eles (Kerouac até descreve seus olhos cheios de lágrimas) e, a partir dali, a ideia de os dois irem para a Itália fica acertada. Entretanto, o casamento de Neal com uma mulher chamada Camille e um filho que os dois tem juntos põe um fim na viagem para o velho continente. Apesar de não ser uma conexão óbvia, é interessante notar que nas duas obras as idas a Itália (e, de certa forma, as amizades) são atrapalhadas pela paixão do companheiro de viagem por uma mulher.

3.3 *On The Road* e a poética da consciência

Antes de começar as partes seguintes da análise desse trabalho, é importante destacar que agora ela se focará em um outro tipo de fragmento *Beat*: o fragmento estético. Até o momento, esse capítulo vinha levantando, identificando e analisando fragmentos da contracultura *Beat* no filme de Gus Van Sant. Assim, o aspecto guia da análise eram as expressões de marginalidade, nas quais se baseia a contracultura *Beatnik*, presentes em *My Own Private Idaho*. A partir de agora, os fragmentos buscados são os estéticos. Esses, são compreendidos como todos aqueles que dizem respeito aos estilos literários, uso de linguagem e prosas vanguardistas da literatura *Beat* que possam ser identificados no filme de

Gus Van Sant. Assim, a busca desses fragmentos se baseará muito menos no entendimento do movimento *Beat* com uma contracultura coletiva e se preocupará em analisar aspectos marcantes e inovadores das obras lançadas por tal contracultura.

O paralelo mais claro entre o filme e as obras analisadas é com a prosa em um estilo de fluxo de consciência estabelecido por Jack Kerouac em *On the Road*. O livro tem sua história de origem já envolta em uma aura quase lendária de como o autor o escreveu freneticamente, com um gigante rolo de papel saindo de sua máquina de escrever. Nele, Jack Kerouac estabelece uma prosa em primeira pessoa na qual conta, de forma semi ficcional, a história da sua vida na estrada. Entretanto, apesar da escrita já ser um processo de fluxo muito importante para a prosa do livro, o que interessa aqui não é o processo, mas seu resultado. Toda a história de *On the Road* se passa sob a perspectiva de Kerouac (ou Sal Paradise, como publicado pela primeira vez). O texto flui das descrições do que estava acontecendo nas cenas narradas, às impressões de Jack de algum elemento da situação, a alguma lembrança do personagem, por exemplo. Sem grandes marcações de tempo (ainda mais considerando a versão do manuscrito original, sem parágrafos nem capítulos) o texto de *On the Road* se alterna em diversos ritmos, até mesmo dando grandes pulos no tempo sem avisos. Assim, cria-se uma prosa que está, antes de mais nada, pontuada pela percepção do personagem narrador, na qual os limites estéticos só se dão pelos limites da consciência de Jack. É importante voltar a destacar que essa análise se baseia na versão do manuscrito original de *On the Road*, publicada anos depois, visto que a diferença das duas versões é muito significativa para uma análise estética como esta.

Antes de prosseguir, é essencial que seja delimitado o significado do termo fluxo de consciência, que por vezes é usado sem precisão para descrever obras que se relacionam com o subjetivo dos personagens. Em seu livro sobre o fluxo de consciência na literatura, *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, Robert Humphrey define-a como aquela literatura que expressa níveis de consciência dos personagens além dos níveis racionais. Humphrey argumenta que a consciência pode variar de expressões racionais, como a fala, por exemplo, a níveis muito mais incipientes, que ocorrem antes de um processo total de racionalização. A literatura de fluxo de consciência seria, então, aquela que a prosa explora os níveis menos racionais de consciência dos seus personagens. Em um registro que flui entre o que o protagonista vê, lembra e sente, *On the Road* parece ser um exemplo do tipo de registro que Humphrey descreve em seu texto. A preocupação do romance com temáticas não racionais

(como a busca do, já citado, AQUILO, que os personagens nem conseguem explicar) ajuda a justificar essa classificação.

My Own Private Idaho também pode ser considerada como uma obra de fluxo de consciência. A focalização do filme funciona ao redor do personagem vivido por River Phoenix e as seus ataques de narcolepsia. Por se caracterizarem como ataques de sono profundo, os momentos que Mike tem suas crises de narcolepsia são marcados por um nível muito incipiente de consciência: o mundo dos sonhos e das memórias antigas. A partir disso, Gus Van Sant constrói imagens para representar essa consciência não racional de Mike. Em seu texto *Da Literatura ao Cinema: Uma Tragédia Americana*, Serguei Eisenstein já falava sobre o monólogo interior cinematográfico, descrito como o momento que o cinema usa de suas imagens para retratar o mundo subjetivo dos personagens. É interessante notar que o autor soviético defende que o cinema é uma linguagem mais eficiente do que própria literatura para explorar níveis mais profundos da consciência, uma vez que a literatura está presa às palavras, que por natureza são uma forma de expressão mais racional que as imagens, das quais se constrói o cinema. Tal conceito de monólogo interior se aproxima bastante da narrativa de fluxo de consciência. Entretanto, o entendimento de montagem de Eisenstein não é suficiente para explicar como tais sequências se articulam no filme de Gus Van Sant.

No livro *Estética da Montagem*, Vincent Amiel define um tipo de montagem que explica bem as técnicas adotadas em *My Own Private Idaho* para a representação dos estados mais profundos da consciência de Mike Waters. Amiel elabora o conceito de montagem de correspondências, um tipo de montagem que surge de forma esporádica em filmes através de interrupções no fluxo da narrativa com imagens que se concentram no seu valor sensível, que impera sobre as significações narrativas desses planos. O autor defende que, para ocorrer, a montagem de correspondências trabalha com o ritmo e com as rimas. Quanto ao ritmo, essa montagem pode funcionar tanto com uma sucessão acelerada de planos, que faz o espectador ficar desorientado, o levando a um nível de consciência menos racional, até a extrema desaceleração da montagem, que dá ao espectador a consciência do próprio tempo. Já quanto às rimas, Amiel afirma que a montagem de correspondências tem a capacidade de, através de planos que rimem um com o outro por similaridades ou repetições ao longo do filme, estabelecer ecos de significação que transponham a narratividade linear mais óbvia da obra. Um exemplo dessas rimas, são os planos com os peixes nadando rio acima dispostos no início e no final de *My Own Private Idaho*, propondo ao espectador um outro nível de significações, que vai além da narrativa linear clássica. Uma possível interpretação é que assim como os

peixes, que nadam contra a corrente de volta para onde nasceram para se reproduzir, Mike também busca uma volta ao seu “ninho”, nadando contra a corrente.

Em suma, a montagem de correspondências, por permitir encarar outras ligações além das da sucessão ou do encadeado, e por afrouxar os mecanismos intelectuais para deixar que a sensibilidade ocupe os intervalos, oferece aos espectadores uma outra dimensão da representação. Uma verdadeira poética, elaborada com a própria matéria do filme o seu fluxo temporal. (AMIEL, 2007, p. 81)

My Own Private Idaho é cheio de momentos em que a montagem quebra a estética de uma narratividade clássica, trazendo imagens destoantes do universo dos meninos de Portland para dentro das cenas. Gus Van Sant faz isso, como maneira de retratar os ataques de narcolepsia de Mike Waters. Quando o menino vê algo que o induzirá a uma crise, a montagem se liberta do que está acontecendo no momento para trazer imagens que uma força sensível, como uma forma de ilustrar o subjetivo do personagem. Nesse sentido, essa ferramenta de linguagem utilizada em *My Own Private Idaho* tem tudo a ver com o conceito de fluxo de consciência trabalhado por Robert Humphrey. Essas imagens permitem ao filme adentrar para níveis mais profundos da consciência de Mike, que estão abaixo de sua consciência racional. Para elaborar tal representação, a montagem do filme se aproxima do tipo de montagem de correspondências a qual Amiel se refere. A primeira vez que isso ocorre no filme é na já descrita primeira cena quando, depois de observar as nuvens, Mike desaba adormecido no asfalto e uma sequência de montagem se inicia no filme. Apesar de ser o mais longo momento em que essas imagens aparecem no filme, essa sequência também é o momento que os créditos iniciais e o título do filme aparecem. Assim, ela parece estar em um lugar esperado, visto que muitos filmes se utilizam de sequências de montagem desassociadas do filme para apresentar o título da obra. Por isso, para analisar a montagem por correspondência de *My Own Private Idaho*, os melhores exemplos são alguns ao longo do filme, mesmo que menores em duração.

Em uma cena, no começo do filme, Mike chega na mansão de uma mulher mais velha. Lá, ele encontra Scott e mais um garoto. Scott afirma que ela gosta de ter três caras. Mike entra no quarto dela primeiro. Ele olha as decorações da mulher. A mulher mais velha aparece. Filmagens com um aspecto antigo de uma mãe com uma criança aparecem. Mike e a mulher mais velha começam a se beijar. As imagens voltam, a mulher das filmagens antigas é muito parecida com a que Mike beija. O garoto começa a tremer, e cai no chão.

Sequência F: Ao beijar a mulher mais velha, Mike cai em sono profundo.



Fonte: DVD *My Own Private Idaho*.

Já mais para o final do filme, depois de Mike voltar da Itália, ele sai a rua e olha para uma chaminé, que solta fumaça. A visão o faz começar a tremer e entrar em outro ataque de narcolepsia. O plano que segue é um lento pan por um campo rural amarelado. No meio do pan, há uma velha casa de madeira, banhada pela luz do fim da tarde. Logo depois, Scott passa na sua limusine e vê Mike ao chão, em sono profundo. Dessa vez, Scott não ajuda Mike.

Sequência G: Mike, na rua, tem um ataque de narcolepsia. Uma casa de madeira é mostrada.



Fonte: DVD *My Own Private Idaho*.

Essas duas cenas são exemplos dessa montagem que segue o fluxo de consciência do personagem de Mike, que flutua para fora de seu controle nos momentos que o menino cai em sono profundo. Apesar de não estabelecerem quebras nos ritmos de suas cenas, eles trabalham com as rimas descritas por Amiel. Do começo ao fim do filme, as temáticas dessas imagens subjetivas de Mike ecoam umas com as outras. Os lindos campos do estado de Idaho, filmagens de infância de uma criança e a imagem de uma casa de madeira se repetem. As casas, inclusive, não são as mesmas. Porém, para o efeito de retratar um imagético menos racional, as rimas geradas pelas imagens de casas de madeira ao meio de paisagens vazias são o suficiente para carregar a força sensível da qual Amiel fala. Apesar de não estarem totalmente desprendidas da narrativa do filme, essas imagens tem como principal função criar uma representação desse espaço sensível do imaginário de Mike, indo ao encontro da definição de montagem por correspondências de Amiel.

Há ainda, no filme, um outro estilo alternativo de montagem que não está ligado às alterações na consciência de Mike. Nas cenas explícitas de sexo do filme, que são duas, a montagem distorce o tempo: a ação é toda representada com planos nos quais os personagens ficam imóveis, em diversas posições. Não são fotogramas, pois a câmera está rodando e somente os atores ficam parados. Essa é uma quebra na *mise en scène* que pode ser entendida

por se valer do ritmo para construir uma montagem que altere as representações e faça surgir um outro tipo de sensibilidade dessas cenas.

On The Road também experimenta de uma linguagem que se liberta da narratividade usual. O livro é conhecido por uma prosa que tem sua origem na técnica de escrita de Jack Kerouac: a prosa espontânea. Esse estilo de escrita explorada pelo autor consiste em um processo no qual o livro é escrito em um processo de fluxo. O objetivo é criar um texto que emane diretamente da sensibilidade do autor, sem que haja muita racionalização sobre sua realização. Muito inspirado pelas improvisações do jazz *bebop*²², Kerouac incorpora a ideia de improviso na sua técnica de escrita. O ritmo acelerado era essencial para que o fluxo de escrita continuasse sem que fosse interrompido por qualquer racionalização. O texto escrito em parágrafo único é uma expressão dessa técnica. Assim, Kerouac cria uma prosa essencialmente veloz, na qual o ritmo é um elemento central. O texto flui, com descrições, pensamentos e falas se misturando. Mesmo assim, não é simplesmente por ser um texto de prosa espontânea que *On the Road* se encaixa no fluxo de consciência. Tais técnicas não são sinônimas. De fato que, pelo menos de acordo com a definição de Humphrey, a prosa espontânea de Kerouac não é uma prosa de fluxo de consciência. Entretanto, apesar de grande parte do livro não explorar os níveis mais profundos da consciência, existem diversos momentos em que tais descrições subjetivas acontecem, articulando uma linguagem que se aproxima do fluxo de consciência. Um desses trechos acontece durante a ida de Jack e Neal para o México. Eles estacionam a beira da estrada para dormirem em uma noite extremamente quente. Nesse trecho, é possível ver Kerouac elaborando uma escrita que explora níveis mais profundos e menos racionais da consciência, se utilizando de descrições sensoriais para fazê-lo.

Voltei à minha cama de aço e me estiquei de braços abertos. Nem sequer sabia se acima de mim havia galhos ou as imensidões do céu, e não fazia diferença. Abri a boca e aspirei profundamente o ar da selva. Aquilo não era ar, nunca seria, era a emanção palpável e vívida das árvores e dos pântanos. Fiquei acordado. Os galos começaram a anunciar a chegada da aurora em algum lugar além dos matagais. Mesmo assim nada de ar, nem brisa, nem orvalho, mas o mesmo peso do Tropic de Câncer que nos mantinha fincados à terra a que pertencíamos e onde nos coçávamos. (KEROUAC, 2017, p. 445)

²² Kerouac era um grande fã de jazz e a música está presente por toda sua obra. Em *On the Road*, o autor cita diversas vezes a genialidade de Charlie Parker.

Nesse trecho de *On the Road* é possível ver várias descrições nas quais o autor se vale da uma linguagem poética. Quando descreve o ar que respirava, Kerouac elabora figuras que racionalmente não fazem sentido porém entregam para o leitor significações sensíveis. O texto, quando fala do “peso do Trópico de Câncer”, por exemplo, emana sensações. *On the Road* está impregnado com esse tipo de linguagem. Momentos em que Kerouac está descrevendo alguma coisa que acontece com ele e de repente sai da representação objetiva das coisas e assume uma linguagem poética na qual fica claro de que aquilo que ele está descrevendo não é uma verdade racional, mas sim uma verdade sensível. Quando o texto diz “Aquilo não era ar”, fica claro ao leitor que aquilo era de fato ar, mas esse mesmo leitor é levado a reconstruir aquela significação de uma maneira sensível, imaginando como é respirar “a emanção palpável e vívida das árvores e dos pântanos”. Talvez esses momentos em que Kerouac se utiliza da uma linguagem poética não sejam o suficiente para enquadrar todo o seu livro ou sua prosa espontânea como de fluxo de consciência. Entretanto, momentos como os do trecho citado de fato exploram níveis da consciência que se desprendem da realidade. Portanto, fica claro que o fluxo de consciência, assim como descrito por Humphrey, é um tipo de prosa que compõe partes de *On the Road*.

Depois de observar tanto as cenas de *My Own Private Idaho* como o trecho de *On the road*, ficam evidentes alguns pontos comuns, assim como algumas diferenças. No filme de Gus Van Sant, a entrada de imagens que extrapolam a narrativa é sempre muito motivada pela história. A montagem só se liberta nos momentos que Mike tem um ataque de narcolepsia, caindo em sono profundo. O livro de Kerouac, por outro lado, toma liberdades poéticas de maneira muito mais solta. Elas vem como devaneios do personagem, quando tenta descrever alguma sensação que pode ser melhor explicada com uma linguagem que se solta de uma representação objetiva. Porém, em seus momentos poéticos, ambas as obras buscam retratar subjetividades de seus personagens que ocorrem em um nível de consciência pouco racional. Assim, tanto Kerouac quanto Van Sant criam momentos de fluxo de consciência, se utilizando de representações sensíveis para construir imagens internas de seus personagens.

3.4 Técnica de recorte

Por fim, existe uma semelhança de *My Own Private Idaho* com as obras de William Burroughs que só pode ser observada com precisão ao se olhar além das obras, para seus processos de realização. Gus Van Sant escreve *My Own Private Idaho* a partir de três outros

roteiros menores do próprio autor, que não tinham nenhuma relação uns com os outros. Danny Kahler conta, em um artigo sobre o tema, que a primeira história era sobre dois garotos marginais tentando ganhar a vida em Portland, a segunda sobre um jovem procurando pelos seus pais na Europa e a terceira era uma adaptação de *Falstaff - O Toque da Meia Noite* (1965), filme de Orson Wells (que por sua vez é uma adaptação de *Falstaff* de Shakespeare). Já próximo de Burroughs na época de escrita do filme devido a suas colaborações em *Discipline of DE* e *Drugstore Cowboy*, Van Sant se utiliza de uma técnica de escrita criada pelo próprio autor *Beat* para elaborar o roteiro de seu longa metragem: a técnica de recorte²³.

Em uma aula²⁴ dada na Universidade de Naropa, William Burroughs explica de forma breve a origem da técnica de recorte e como ela era utilizada. O autor conta que a ideia surgiu em uma colaboração com seu amigo próximo e também artista Brion Gysin. Juntos, os dois adaptaram a ideia de recortes, há muito tempo explorada pelas artes plásticas, como com a técnica de colagem utilizada por pintores como Pablo Picasso. Burroughs e Gysin começaram a aplicar esse mesmo conceito à escrita. A ideia era simples: recortar pedaços de um texto, como palavras soltas ou mesmo frases, e dispor tais recortes em uma nova ordem até que uma nova frase se formasse. Os materiais de origens poderiam ser dos mais variados, indo de anúncios de jornal a poemas. Depois de experimentar com textos, Gysin também testa o método em fitas com gravações de voz, em um processo que já se aproxima da montagem cinematográfica. Burroughs, inclusive, afirma ter descoberto que a técnica de recortes por vezes tinha poderes de prever o futuro. O autor conta que alguns de seus textos escritos dessa forma se mostraram premonições. Independente de suas características sobrenaturais, a técnica vira uma importante ferramenta para Burroughs, que a leva ao extremo ao escrever uma trilogia de livros se utilizando dela, a trilogia *Nova*²⁵. É interessante notar que os textos construídos com a técnica de recorte sejam, provavelmente, a expressão mais literal do mosaico de citações de Kristeva. Nesse caso, os fragmentos estão ali, inclusive fisicamente, recortados a tesoura de sua origem.

Gus Van Sant, então, ao se deparar com o processo de unir três roteiros para a criação de seu longa, adota a técnica de recorte como ferramenta criativa. As três histórias, que eram

²³ Em inglês, a técnica é conhecida como *Cut-ups*, que tem um significado bem próximo a *recortes*.

²⁴ Aula na Universidade de Naropa em Junho de 1975. Áudio gravado e disponível em: <http://archives.naropa.edu/digital/collection/p16621coll1/id/958/>

²⁵ Originalmente conhecida como *The Nova Trilogy*, ela é composta por três livros: *The Soft Machine* (1961); *The Ticket That Exploded* (1962); *Nova Express* (1964).

completamente diferentes, viram uma só. Não é difícil de identificar a história dos meninos marginais tentando sobreviver em Portland e nem a de um garoto que procura pelos seus pais na Europa. Essas se concentram, em sua maioria, na primeira metade do filme e depois dos meninos saírem de Portland, respectivamente. É evidente que, mesmo que essa separação seja clara, os roteiros originais não ficaram intactos, uma vez que juntar tudo em uma história coesa requer muitas adaptações. Nesse sentido, a técnica de recorte serve como uma valiosa ferramenta criativa para explorar possibilidades de combinações entre as histórias, possivelmente ajudando Van Sant a encontrar formas para unir tais textos. Entretanto, a terceira história que compõe *My Own Private Idaho* está bem mais espalhada ao longo do filme. A peça de Shakespeare, filmada por Orson Welles, conta a história da relação do príncipe Hal com Falstaff. Hal é filho de Henry IV, rei da Inglaterra. Hal, entretanto, é um príncipe que leva uma vida boêmia, passando a maior parte de seu tempo em uma taverna bebendo com seus amigos. Falstaff é um velho cavalheiro que vive como marginal, ele é um amigo e grande mentor para Hal. Ao fim da peça (e do filme de Welles) o rei Henry IV morre e Hal herda o trono. Falstaff acredita que com isso vai se tornar parte da realeza mas é rejeitado por Hal. Falstaff, então, morre de desgosto. Ficam claras aqui as similaridades com o filme de Van Sant. Hal é Scott, que herda a fortuna de seu pai, prefeito da cidade. Já Falstaff é Bob, uma figura paterna marginal para Scott. A imagem de Bob é, inclusive, muito inspirada em Falstaff: um homem gordo, bêbado e com roupas que parecem um dia terem sido nobres. Várias cenas do filme também são adaptações de *Falstaff*, como quando Bob assalta um grupo de bêbados e logo em seguida é assaltado por Scott e Mike fantasiados, que tomam o dinheiro só para escutar as mentiras inventadas por Bob. Tanto no filme de Welles como na peça original, essa cena acontece com Falstaff assaltando peregrinos e logo em seguida sendo assaltado por Hal, que também quer escutar suas mentiras. Além disso, vários diálogos são adaptações dos textos de Shakespeare.

Sequência H: Bob, com suas roupas maltrapilhas.



Fonte: DVD *My Own Private Idaho*.

Apesar da técnica de recorte não ter sido usada por Burroughs para escrever seu livro analisado nesta pesquisa, ela é muito importante para a literatura do autor, que é reconhecido por isso. O fato de Gus Van Sant ter usado tal técnica na escrita de *My Own Private Idaho* demonstra, por um lado, a proximidade do autor com a literatura *Beat* na realização de seu filme. Por um outro lado, e talvez mais importante, o uso da técnica de recorte imprime no longa metragem características que, apesar de difíceis de serem julgadas, o relacionam com as obras de Burroughs. O processo de criação do filme a partir de outros textos, auxiliado pela técnica de recorte, rende uma narrativa heterogênea, que mistura elementos muito diferentes uns dos outros sem dissolver totalmente as substâncias que a compõe. Essa característica não deixa de ser uma herança dos experimentos de Burroughs. Assim, a composição de *My Own Private Idaho* se mostra um pouco mais *Beat*.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como apresentado no segundo capítulo desta pesquisa, os fragmentos que compõem o mosaico de *My Own Private Idaho* são incontáveis. Dos grandes pedaços até os mais pequeninos, o filme é construído a partir de uma infinidade de fragmentos. Essa pesquisa se voltou a buscar, dentro de todo o mosaico, somente aqueles que parecem ter em sua origem a contracultura e literatura *Beat*. Porém, mesmo dentro desse escopo reduzido, fica evidente que a pesquisa só conseguiu abranger uma parcela do total de fragmentos com origem *Beatnik*. Entretanto, acredito que os fragmentos encontrados e analisados representam parte importante do mosaico de *My Own Private Idaho*, revelando bastante sobre a essência da obra.

Antes das demais conclusões, é importante pontuar que o conceito de fragmento elaborado nesta pesquisa se mostrou pertinente e serviu à análise de forma precisa. Visto que o filme analisado não tem uma relação usual (como seria uma de adaptação ou citação) com a contracultura *Beat*, elaborar uma ideia mais abrangente de intercâmbio entre obras foi essencial para a pesquisa. A justaposição das teorias de Mikhail Bakhtin, Julia Kristeva e Umberto Eco permitiu essa compreensão mais aberta sobre a composição intertextual de uma obra, uma vez que a raiz semiótica de tais teorias as permite observar o campo das comunicações amplamente. Foi através dessa ótica, que parte de fora dos estudos propriamente cinematográficos, que a observação desses fragmentos *Beats* intertextuais se mostrou eficaz.

Um fato que vale ser comentado antes dos fragmentos em si é a presença incontestável das produções *Beat* no início da filmografia de Gus Van Sant. A breve análise feita de seus primeiros trabalhos, com o foco na trilogia de Portland, mostra o quanto esses filmes foram influenciados pela contracultura *Beatnik*. Entre as colaborações (e amizade) com Burroughs e as adaptações de textos da própria literatura *Beat*, fica claro que os fragmentos identificados vão além de meras sintonias contraculturais ou estilísticas. Gus Van Sant tem, em seus primeiros filmes, uma conexão real com o imaginário *Beat*, levando essa intimidade para o centro de suas obras. As narrativas são sobre *outsiders*, desajustados, lutando para viver de um modo próprio, afastados de hegemonia cultural da sociedade. Em sua essência, a geração *Beat* compartilhava dessas mesmas lutas. Os visíveis paralelos entre a trilogia de Portland e tal contracultura mostram que isso não era coincidência.

A relação de *My Own Private Idaho* com a geração *Beat* se mostrou como uma herança contracultural. O filme de Gus Van Sant não é uma obra *Beatnik*. Uma sociedade

transformada faz com que os valores rebeldes dos meninos de Portland não sejam os mesmos valores da geração dissidente da década de 1950. Mike e Scott não são nem idealistas e nem politizados como seus vários de seus antecessores *Beatniks*. O filme também está longe de ser uma adaptação, homenagem ou qualquer forma de reconhecimento da geração de rebeldes de Kerouac e Burroughs. Entretanto, *My Own private Idaho* não deixa de estar intimamente ligado a tal movimento. O filme expressa uma forma de herança da contracultura *Beat*. Assim, mesmo em tempos transformados, a obra de Gus Van Sant compartilha da essência que fez aquela geração se rebelar. A necessidade de buscar possibilidades de vida que transcendem as normas sociais, a identificação com os mundos à margem e até mesmo a busca de uma estética que vai além do usual, se libertando para explorar sensibilidades, são sintomas dessa relação. Como um filho que, mesmo sem se dar conta, herda de seus pais formas específicas de ver o mundo, *My Own Private Idaho* herda a essência contracultural da geração *Beat*.

Os fragmentos que dizem respeito à identidade contracultural analisados se mostraram os mais significativos para explicar tal relação entre o filme e as obras da literatura escolhidas. O desvio social através da marginalidade é parte fundamental da identidade rebelde tanto nas obras de Burroughs quanto no filme de Gus Van Sant. Uma contracultura que se forma nos submundos urbanos, onde comportamentos desviantes tem seu lugar de ser, mostra que fragmentos das obras do autor *Beat* compõem a marginalidade de *My Own Private Idaho*. Além disso, a construção da estrada no filme, que existe como uma possibilidade de transformações, também é composta por fragmentos vindos direto do icônico livro de Jack Kerouac, *On the Road*. A presença de um forte companheiro de viagens e a curiosa relação das duas obras com a Itália, são alguns outros pedaços vindos dessa intercambio para compor o mosaico intertextual do longa metragem.

O filme também mostrou conter alguns fragmentos estéticos da literatura *Beat*. Através de uma espécie de montagem de correspondências, *My Own Private Idaho* articula sequências que flertam com o fluxo de consciência, exatamente assim como Jack Kerouac faz em *On the Road*. Ambas as obras se libertam de uma narratividade tradicional para construir imagens que se comuniquem de forma sensível com seu espectador ou leitor. Já, ao olhar para o próprio processo de construção do mosaico do filme, Gus Van Sant se utiliza de uma técnica desenvolvida exatamente por William Burroughs. Isso imprime uma característica no mosaico do filme remanescente das obras do autor *Beat*.

Ao realizar esta pesquisa, fica evidente que os estudos sobre o legado que a geração *Beat*, como um dos mais importantes movimentos contraculturais do século 20, imprimiu nas

obras que vieram depois de seu tempo ainda pode ser muito explorado. Dentro da própria filmografia de Gus Van Sant, há outros casos nos quais análises similares seriam pertinentes. Destaca-se, dentre elas, os outros dois filmes que compõem a trilogia de Portland: *Mala Noche* e *Drugstore Cowboy*.

A herança da contracultura *Beat* ainda está presente. Acima das formas em que aquela geração se rebelou, os *Beatniks* mostraram a importância de se buscar novas possibilidades de se enxergar o mundo. Kerouac, Burroughs e tantos outros fugiram para as margens e encontraram todo um horizonte de novas possibilidades de vida. *My Own Private Idaho* é uma prova de como essa herança ecoou para muito além de seu tempo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASTRUC, Alexandre. Nascimento de uma Nova Vanguarda: a Caméra-Stylo. **L'écran français**, Paris, n° 144, 1948. Tradução de: Matheus Cartaxo.

BURROUGHS, William. **Junky**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. Tradução de: Reinaldo Moraes.

DESOGUS, Paulo. The encyclopedia in Umberto Eco's semiotics . **Semiotica**, 192, p. 501-521, 2012.

DIAS, Rafael Batista. **O cinema de Gus Van Sant e a temporalidade do afeto**. Recife, 2013. 130 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/10837/1/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20Rafael%20Dias.pdf>. Acesso em: 11 abr. 2020.

ECO, Umberto. **Lector in fabula: a cooperação interpretativa no texto narrativo**. São Paulo, Perspectiva, 2002. Tradução de: Attilio Cancian.

EINSENSTEIN, Serguei. Da Literatura ao Cinema: Uma Tragédia Americana. In: XAVIER, Ismail. **A Experiência do Cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal Ltda, 1983.

GINSBERG, Allen. Introdução à edição de 1977. In: BURROUGHS, William. **Junky**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. Tradução de: Reinaldo Moraes.

GOMES, Paula. **Outsiders no cinema de Gus Van Sant (1985-1991)**. Ouro Preto, 2017. 114 f. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Ciências Sociais Aplicadas, Universidade Federal de Ouro Preto. Disponível em: https://repositorio.ufop.br/bitstream/123456789/8255/1/DISSERTA%C3%87%C3%83O_OutsideersCinemaGus.pdf

HOLTON, Robert. "The Sordid Hipsters of America": Beat Culture and the Folds of Heterogeneity. In: SKERL, Jennie. **Reconstructing The Beats**. Nova York: Palgrave Macmillan, 2000

HUMPHREY, Robert. **Stream of Consciousness in the Modern Novel**. 7. Ed. Los Angeles: University Of California Press. 1968.

KAHLER, Danny. **Gus Van Sant: Cut-Up Cinema**. 2014. Disponível em: https://www.academia.edu/8742971/Gus_Van_Sant_Cut-Up_Cinema. Acesso em: 14 abr. 2020.

KEROUAC, Jack. **On The Road: o manuscrito original**. 2. ed. Porto Alegre: L&pm, 2017. Tradução de: Eduardo Bueno.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à Semanálise**. 2 ed. São Paulo: Perspective, 2005. Tradução de: Lucia Helena França Ferraz.

MARINHO Cristiane; VERAS Elias. Micheal Foucault e a teoria *queer*. **Bagoas**, São Paulo, n. 16, p. 21-28, 2017.

MOURATIDIS, George. Em direção ao coração das coisas: Neal Cassady e a busca pelo autêntico. In: KEROUAC, Jack. **On The Road: o manuscrito original**. 2. ed. Porto Alegre: L&pm, 2017. Tradução de: Eduardo Bueno.

REYES, Josmar. O filme como leitor do texto literário: Reflexões teóricas. **Revista de Literatura, História e Memória**, Cascavel, v. 6, n° 7, p. 21-34, 2010.

ROSÁRIO, André. **Pé nas Encruzilhadas: Trajetos e Traduções de *On the Road* pela América Latina**. Recife, 2012. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/11677/1/P%c3%89%20NAS%20ENCRUZILHADAS%20-%20final.pdf>

RUSSEL, Jamie. **Queer Burroughs**. 1 ed. Nova York: Palgrave, 2001

SARGEANT, Jack. **A Brief Introduction to the Beat (in) Film**. Postado em: Set. de 2000. Disponível em: <http://sensesofcinema.com/2000/feature-articles/beat/>. Acesso em: 09 abr. 2020.

_____. **Naked Lens: Beat cinema**. 3 ed. Londres: Creation Books, 2009

SKERL, Jennie. **Reconstructing The Beats**. Nova York: Palgrave Macmillan, 2000

STARR, Clinton. "I Want to Be With My Own Kind": Individual Resistance and Collective Action in the Beat Counterculture. In: SKERL, Jennie. **Reconstructing The Beats**. Nova York: Palgrave Macmillan, 2000

VIOLI Patrizia. Global and local: Encyclopedic meaning revisited. **Semiotica**, 206, p. 89-108, 2015.

REFERÊNCIAS FÍLMICAS

MALA Noche, 1985. Direção: Gus Van Sant, Produção: Gus Van Sant. Brasil: Magnus Opus, 2009. 1 DVD (78 min), NTSC, Fullscreen, 4x3, PB.

DRUSGTORE Cowboy, 1989. Direção: Gus Van Sant, Produção: Avenue Pictures. Brasil: Obras Primas, 2017. 1 DVD (99 min), NTSC, Fullscreen, 1:85:1, Colorido.

MY Own Private Idaho, 1991. Direção: Gus Van Sant, Produção: New Line Cinema. Brasil: PlayArte. 1 DVD (105 min), NTSC, Fullscreen, 4x3, 1:85:1, Colorido.