


número 1 volume 1 junho 2015

ISSN 2446-757X



CÍRCULO DE GIZ

André Bueno • Alfredo Bronzato da Costa Cruz • Alessandra Serra Viegas •
Daniel Augusto Pereira Silva • Diogo Cesar Nunes • Eduardo Gusmão de
Quadros • Ian Almond • Júlio França • Leonardo Cesar do Carmo • Louise
Lemos de Azevedo • Marcelo Fonseca Alves • Maria João Cantinho

CÍRCULO DE GIZ ©

REVISTA CÍRCULO DE GIZ
REVISTA MULTIDISCIPLINAR DE ARTES E HUMANIDADES

Rio de Janeiro

NÚMERO 1, VOLUME 1, ANO 1 (junho de 2015)

Semestral

ISSN 2446-757X

1. Humanidades - Periódico. 2. Artes - Periódico. 3. Filosofia - Periódico. 4.
Multidisciplinar - Periódico.

Capa e diagramação: Diogo C. Nunes.

Fotografia da capa: Alfredo Bronzato.

Revisão e revisão técnica:

Louise Azevedo, Diogo C. Nunes,
Marcelo Fonseca Alves e Alfredo Bronzato.

Ilustrações: Anna Corina Gonçalves.



www.circulodegiz.org

Uma viagem sem destino: o conceito de liberdade em *Easy Rider*

Eduardo Gusmão de Quadros*

RESUMO | A simbologia da viagem geográfica como uma conquista de si permeia a literatura universal, ao menos, desde Homero. Na década de sessenta do século passado, o ambiente da contracultura estimulou a busca de alternativas aos padrões da sociedade capitalista hegemônica, o que pode ser visualizado através do filme *Easy Rider* (*Sem Destino*, em português), dirigido por Denis Lee Hopper em 1969, com roteiro de Peter Fonda. Ambos encarnarão como atores os jovens protagonistas deste *Road Movie* que retrabalha os valores da sociedade americana, em especial, o mito fundador de ser a “terra da liberdade”. Investigaremos como este conceito iluminista, e os confrontos que desperta, foi abordado na narrativa fílmica.

PALAVRAS-CHAVE | Contracultura; Juventude; Liberdade; Viagens.

ABSTRACT | The symbolism of journey as a geographical conquest of self permeates the universal literature, at least, since Homer. In the sixties, the counter-culture environment stimulated the search for alternatives to capitalist society hegemonic patterns, which was expressed through the movie *Easy Rider*, Directed by Denis Lee Hopper, in 1969, from a screenplay by Peter Fonda. Both played as actors young people protagonists in story of this *Road Movie*, that rethinking the values of American society. In particular, the founder myth of be a "country of freedom". We investigated in this paper how this enlightenment concept, and the clashes that awakens, was approached in filmic narrative.

KEYWORDS | Counter-culture; Youth; Freedom; Journey.

Tudo o que é bom está na estrada
Emerson.

A BUSCA DE UM CAMINHO É O ENCONTRO DE UMA ESSÊNCIA. A afirmação pode parecer paradoxal, mas neste aspecto a dubiedade da palavra alemã *Wesen*, explorada por Heidegger, é exemplar. Ele joga com ambos os sentidos para indicar que a linguagem está sempre em movimento, *no* caminho e, principalmente, na experiência que é feita no ato de passar, e passear, pela palavra (2003, 134-136). É a essência/caminho, afirma, que “nos permite alcançar o que nos alcança” (Ibid., p. 154).

* Doutor em História pela Universidade de Brasília. Professor da Pós-graduação em Ciências da Religião da Pontifícia Universidade Católica de Goiás e do departamento de História da Universidade Estadual de Goiás.

O filme *Easy Rider* apresenta uma saga em busca da experiência norte-americana. A estória desenrola-se por espaços amplos e o movimento de câmera leva ao imaginar-se sem fronteira. Claro que ambiguidade fronteira é evidente e sabe-se como a fronteira fora determinante na formação dos Estados Unidos da América. Ali a história foi feita pelo movimento, pelo expansionismo, seja imperialista ou não. Por outro lado, o movimento inverso também fora fundamental, já que este país tem exercido forte atração sobre tantos povos do mundo. Encontram-se entradas e saídas no miolo da globalização.

A experiência que expõe o viajar só pode ser feita livremente. É diferente de marchar, onde a origem, o destino e o ritmo são organizados por fatores externos. E ali está a terra da liberdade, aonde a aventura vai além do método. Lugar dos ensaios, das tentativas, das invenções. Trata-se de um mito? Concordamos, mas qual o problema disso? Afinal, são os mitos que movem as culturas e os sujeitos, são eles que fazem bater o coração de uma sociedade. Mitos funcionam como motores.

Um mito fundante está presente na obra, o do personagem conquistador. Seja aquele que veio atravessando o oceano de navio, como os *Pilgrim' fathers*, seja o que anda à cavalo, como no *far west*. O conquistador e o aventureiro formam o mesmo tipo. Contudo, se focarmos na atitude básica do estrangeiro, de enfrentamento do estranho, teremos uma visão parcial do processo. O rosto só reflete-se no espelho do reconhecimento. Na verdade, não há imagem do eu se não houver algum espelho¹. Então, o eu é formado de outros na sua exuberante diferença. Destarte, a conquista poderá ser simplesmente a de si.

Em *Easy Rider*, a meta última da jornada é participar de uma festa de carnaval em Nova Orleans. Trata-se de um objetivo viável, porém relativamente intangível. Busca-se não um objeto, mas uma experiência semelhante ao ato de jogar, quando nada se leva a não ser uma memória preche de sentidos. A função significativa do jogo, ensinava Huizinga (2000), é a mesma do caminhar. Daí o encontro orgiástico do fim, quando o encontro levou à perda, à fusão de um “todos” que ao mesmo tempo não é “nenhum”.

A aventura pelo desconhecido deste *road movie* constituiu-se de

¹ Essa é a tese do famoso texto de Jacques Lacan “O estagio do espelho como formador da função do eu”, onde partindo da crítica do cogito cartesiano, espécie de eu autocentrado e imobilizado, o autor considera o percurso da identificação como aquilo que articula a totalização individualizante (1989, p.90)

revelações progressivas da semântica identitária. Os personagens e as paisagens decorrentes trazem lições que levam à transcendentalidade histórica. Daí o tema insistente da liberdade, início e fim da saga. Tal liberdade, com certo toque iluminista, obviamente só é possível na transcendência, no passo além, no ultrapassar dos limites, pois historicamente ela somente é conquistada enquanto libertação. Processo histórico *sem destino*.

Nas ações desenvolvidas pelos personagens centrais, a lógica da acumulação torna-se suspensa. Por isso, o símbolo da festa é plenamente apropriado para o término da narrativa. Deseja-se com intensidade a experiência carnavalesca para que, de um modo bastante eliadiano (Eliade, 1990), sejam rompidos os limites do tempo e do espaço. Profanando valores, os protagonistas retornam ritualmente ao momento sagrado da criação. A América a ser criada, numa futuridade aberta, trás de volta um mito de origem: ser a terra das promessas, e permanecer como promessa.

Com isso, o filme proclama que no início preexiste um destino. Mas o mito de origem estava morrendo para aquela geração. Sim, mitos não são eternos, podem morrer. O antropólogo Claude Levi-Strauss, por sinal, afirmou que eles morrem por falta de espaço (1993, p.269). O ronco das duas motocicletas percorrendo o território norte-americano sugere que a utopia originária ainda poderia *comover*. Com sua simbologia juvenil, enraizada na contracultura dos anos sessenta, anuncia-se um mundo distinto, mesmo que ele seja mais renovador que inovador. Esse mundo a ser (re)conquistado começa com a crítica do tempo linear, com a ruptura do ritmo acumulativo e progressivo da sociedade capitalista hodierna².

O relógio ao chão

O primeiro combate, no início do filme, se dá com o tempo. Tudo está preparado para a partida: algum dinheiro, pouca bagagem, os meios de transporte cuidadosamente aparelhados. Logo, uma primeira referência à presença do mito norte-americano através das cores da bandeira estampadas no capacete, na jaqueta e no tanque da motocicleta de Wyatt. A câmara os enquadra, destaca esse aspecto nacional. Os personagens são motivados não exatamente por um negócio ou uma

² Interessante que Walter Benjamin ressalte o papel destruidor desse tempo vazio, linear, em suas famosas “Teses sobre a História”. Descrevemos a representação temporal deste profícuo pensador alemão no artigo “Tempo messiânico e tempo histórico” (Quadros, 2012).

tarefa que lhes é atribuída, mas pelo próprio *American dream*. A inquietude desse sonho é o principal “combustível” por debaixo dos capacetes³.

Certo pragmatismo rasteiro havia corrompido esse sonho. O patriarca pátrio Benjamim Franklin não declarou solenemente que “tempo é dinheiro”? Logo, a vida passou a ser marcada por aquilo que Max Weber denominara de *filosofia da avareza*, que propaga o “dever que tem o indivíduo de se interessar pelo aumento de suas posses como um fim em si mesmo” (2004, p.45). Aí está uma condensação sarcástica da vida social capitalista.

Não haveria transcendência possível em uma sociedade assim. O sistema de trocas, tão necessário à vida comunitária, tinha sido viciado pelo critério utilitário. A dádiva, portanto, havia perdido seu valor, deixando de cumprir o papel fundamental que tinha nas relações humanas das sociedades mais simples (Mauss, 1974). Troca interesseira não é dádiva, muito menos quando o básico da vida é substituído por pedaços de papel com letras, um conjunto de números e alguns desenhos. Mais irônico ainda se nesse mesmo papel se afirma “a confiança em Deus”. Mas qual deus?⁴

Para a jornada atingir sua meta, portanto, é necessário suspender tal temporalidade. Na narrativa fílmica, no momento de partir, Wyatt olha as horas, olha para o horizonte (a paisagem a sua frente), olha novamente para o relógio, desata do pulso e lança-o com violência na areia. Faz-se, então, um corte para o *close* no relógio abandonado.

Deixar o tempo é abrir um lugar. As duas dimensões existenciais estão conjugadas. Micro-espacos, com princípios não utilitaristas, surgirão no decorrer da narrativa fílmica (um fazendeiro, uma comunidade hippie, indígenas, entre outros, os ajudarão a prosseguir na viagem). Outro tipo de troca, agora baseada na gratuidade, e a vivência de um novo tempo, estão correlacionais nesta obra.

Quem percebeu claramente essa implicância da economia com o tempo foi o pensador argelino Jacques Derrida. Ele aborda a temporalidade comentando, justamente, a análise que Marcel Mauss da economia da dádiva (1991). O presente torna-se impossível, diz, porque ao trazer um dever para o outro deixa de ser um presente. O futuro e o

³ Note-se que em uma cena logo a seguir, o dinheiro que eles levam para a viagem é escondido dentro do tanque de combustível. O que move a nação não é a causa da viagem empreitada pelos dois amigos.

⁴ Lembramos que a imagem de Benjamin Franklin está estampada na nota de 100 dólares, com a frase “In God we trust” escrita destacada ao alto da figura no verso.

passado, então, se apresentam nessa ação de dar que, no fundo, é trocar. Nem linear, nem circular, o tempo estaria mais para um *espaço aberto*, para “o que vem”, de maneira imprevisível (1991, p.156). Então, o imediato deixa-se romper por uma expectativa que, ao encampar o coletivo, transforma-se em esperança.

A viagem dos dois *riders* indica algo semelhante. Jogando o relógio ao chão, demonstra-se a abertura ao imprevisto descabida em qualquer sistema. Tempo e espaço abertos são representações daquilo que é incontrollável. A contracultura, portanto, se manifesta não com um gesto puramente romântico (combater canhões com flores, por exemplo), mas atingindo as bases do capitalismo de dentro do núcleo geopolítico do sistema capitalista.

Esse gesto de ruptura lança o percorrer da estória, pois ao inverter a noção clássica de tempo, ou seja, a aristotélica, não faz do deslocamento no espaço algo que cria o tempo. Nessa perspectiva, é o tempo que abre a possibilidade da mudança.

O motor enquanto arma

A conquista será feita para que se atinja um território habitável. A América está sempre por fazer-se, em construção, mito que pode ser readequado a qualquer lugar (Bercovitch, 1988, P.150). Cabe aos sujeitos transformar os espaços indeterminados em lugares, onde o próprio possa encarnar-se. Não é essa a origem etimológica da palavra *territorium*, uma terra que é possuída por alguém? Mas a posse, nesse caso, não é cartorial, não depende dos ritos oficiais, não é legal, mesmo que seja totalmente legítima⁵.

Tal edificação territorial é um trabalho primordial da identidade. Assim, envolve o desejo de existir, de tomar posse de si, de se realizar-se. Naquele momento contracultural dos anos sessenta, articulava-se, em diversos espaços, um projeto contraposto às produções topológicas hegemônicas. O Estado é o representante máximo dessa instância e, como lembra Deleuze e Guatari, ele caminha acompanhado do dinheiro no exercício da dominação (Deleuze e Guatari, 1996, p. 205).

A viagem desconstrói esse modo de apropriação pois ela é eivada de deslocamentos alternativos. Nos parâmetros urbanísticos, é deixar as

⁵ Patrícia Seed (1992) fez um interessante estudo comparativo de como os rituais conferiam legitimidade à posse das terras do Novo Mundo. A cosmovisão dos conquistadores ingleses está ligada ao trabalho.

grandes avenidas para embrenhar-se pelos becos e vielas. O ato de caminhar permite o desdobrar de novas possibilidades. Numa jornada, afinal, deixa-se um lugar para que muitos sejam encontrados.

Essas novas possibilidades encontradas irão acontecer por meio de duas motocicletas. Não é indiferente tal modo de deslocar-se. Ele embute um campo de representações que enlaça o eixo da narrativa. Antes desta película, a imagem do motociclista era dominada pela violência e pelas gangues, a exemplo do que foi exposto no filme *The Wild One* (*O selvagem da motocicleta*, no Brasil), estrelado por Marlon Brando em 1953⁶. Já no filme *Easy Rider*, o *design* predominante é o do movimento *hippie*, utilizando-se a moto como instrumento da paz.

As motocicletas na década de sessenta acarretavam esse imaginário de alternatividade. Muitos jovens do pós-guerra formavam moto-clubes buscando expressar uma forma particular de protesto, de sociabilidade e de liberdade. Lembramos, ainda, que um importante porta-voz dessa geração, o cantor e compositor Bob Dylan, colocou na contracapa de seu disco *Highway 61* uma polêmica fotografia dele próprio pilotando uma moto. Essa mudança no imaginário relativo à motocicleta foi bem sintetizada por Lily Philips (2005):

Ao surgir em uma era na qual estava sendo difundida a suspeita com a política e a sociedade em geral, quando demonstrar rebeldia e inconformidade era algo valorizado, a figura do motociclista parece ser uma escolha ímpar para se representar os Estados Unidos de algum modo. [...] Durante os anos de 1947 a 1969 começou esta transformação do motociclista de vilão em herói. Tal transformação foi significativa porque espelhou diretamente a mudança de atitude com a delinquência juvenil, remetendo igualmente ao deslocamento sísmico característico para a cultura de rebeldia dos jovens.

Assome-se, no caso do filme analisado, que as motocicletas estão bastante customizadas, ou seja, expressam com sua pintura e acessórios especiais um processo de personalização do que seria, a princípio, um produto da cultura de massa. As resistências sócio-políticas são transmitidas pelo *design*, pela poder da estética.

⁶ Essa imagem da criminalidade era tão forte que a campanha de lançamento da Honda nos Estados Unidos da América, em meados da década de cinquenta, possuía como slogan: “Se você conhece uma pessoa de bem, ela está sobre uma Honda”. O filme *The Wild* foi inspirado em uma briga de gangues realmente ocorrida em uma pequena cidade da Califórnia e devia funcionar como um alerta, como estampa o texto do início da película.

As motos deixam de ser um mero meio de transporte para demonstrar os novos ideais. A associação entre a liberdade e esse tipo de veículo é, ainda hoje, explorada pela publicidade. O contato com a natureza, a facilidade de movimentos, a forma de pilotar fornecem sensações diferentes em relação aos outros veículos. Por outro lado, elas funcionam como um símbolo de quem as dirige, o que é explicitado na forma como os motociclistas foram representados em *Easy Rider*.

A caracterização dos personagens é carregada de referências que se sobrepõem a tal ideário. Destaque-se o colete de *comboy* e chapéu utilizado pelo personagem Billy, sugerindo um paralelo com a expansão para o oeste, a conquista territorial que transformou as acanhadas *treze colônias* britânicas na sede de um novo império. Só que o sentido da viagem traçada na película é o oposto, deixando-se a costa oeste para ir em direção ao estado da Louisiana. Como o nome *Louis* indica, historicamente aquela região pertenceu inicialmente à França, remetendo de maneira geográfica aos conhecidos ideais revolucionários - Liberdade, Igualdade e Fraternidade – inspiradores da nação norte-americana.

Não há propriamente combates revolucionários no filme, mas os ideais utópicos são readaptados à conjuntura dos anos sessenta, ao impulso comunitário da juventude daquele período. Adentra-se no *tempo das tribos*, onde a fraternidade se dá através de mitos e símbolos (Mafesolli, 1998, p.15). Esta na narrativa vai se revelando pela estrada, nos encontros prosaicos com os demais personagens. A utopia de uma nova sociedade fundamenta essa comunhão, mas ela vem equilibrada por, somente, duas rodas.

O ronco alto dos motores das duas grandes motos contrapõe-se, portanto, à mecanização da sociedade e à solidariedade *mecânica* de matiz durkheimniana⁷. Os motores em movimento pretendem fabricar valores humanos, demasiadamente humanos, sem feitichização da mercadoria, sem a reprodução instantânea dos comportamentos reificados típicos da cultura de consumo.

Tal ruptura com o ritmo maquínico da vida moderna também é evidenciado pelas constantes paradas para “curtir” os lugares. As motos aceleram para, de modo contraditório, romper com o avanço da

⁷ Como se sabe, o sociólogo francês (Durkheim, 1998) distinguiu duas formas básicas de coesão social, a mecânica e a orgânica. A primeira seria um atributo das sociedades antigas, sem tanta diferenciação social, e a segunda seria típica das sociedades contemporâneas, onde haveria mais individualidade e liberdade. Na ótica do filme, tomando cenas de certo primitivismo, a falta de liberdade do mundo moderno é reiteradamente denunciada.

velocidade na vida social denunciada por Virilio (1996). Os motores em movimento potencializam tecnologicamente a arte de recriar os caminhos do *american way of life*.

O tempo da utopia

Essa micro-utopia *revolucionária*, se podemos chamar assim, é colocada explicitamente em uma cena ao redor de uma fogueira, numa conversa banal acerca de extraterrestres. Os valores e crenças expostas neste pequeno diálogo, claro, estão difundidos por diversas partes do filme, porém essa imagem de um outro planeta, de uma *outra* sociedade, resume didaticamente a mensagem a ser transmitida.

O personagem chamado George – referência indireta ao herói da independência norte-americana, primeiro presidente da República e que possui sua imagem impressa na nota de um dólar? – afirma que os habitantes venusianos são bem mais evoluídos que nós. Conforme seu relato, eles

não têm guerras, não têm sistema financeiro, nem dirigentes, porque cada um é senhor de si mesmo. Devido à tecnologia podem alimentar-se, vestir-se, ter um teto e transportar-se em igualdade de condições e sem esforço... (0: 55’).

Como se vê, além da aproximação da ilha da utopia de More (2001), o planeta escolhido pelos roteiristas remete mitologicamente ao lugar da beleza e do amor⁸. Se falava tanto nas missões para Marte, na época em que os norte-americanos pisaram o solo lunar, mas o planeta escolhido é o oposto daquela divindade guerreira e sangrenta. Significativo.

Os três personagens da cena ficam encantados com aquela outra sociedade. Os elementos sociais descritos excluem a guerra e o dinheiro, prezando pela autodeterminação, pela satisfação das necessidades básicas e gerando-se um local onde igualdade e liberdade se abraçam.

Todavia, tais valores não estão projetados somente para outros planetas. Podemos dizer que, em certo sentido, formaram os sonhos dos que vieram criar o *Novo Mundo*⁹. O caminho para uma sociedade diferente, imaginada inicialmente pelos *Pilgrins’ Fathers*, fora historicamente desvirtuado. A proposta do filme é reascender o encanto

⁸ É o que a deusa Vênus representa na mitologia romana, sendo responsável pela sedução (Brandão, 1993, 303). A crítica implícita é que seus encantos estavam despercebidos em *nossa* sociedade, enquanto a divindade guerreira, Marte, era continuamente “cultuada”.

⁹ Ressalte-se que na Utopia de Thomas More, há referências claras à América (2001, p.21) e ao Novo Mundo (2001, p.91).

venusiano, ao encarnar por seus personagens a energia de tais virtudes.

A mensagem foi retomada em outra cena semelhante, onde os três viajantes estão, novamente, em torno de uma fogueira. O diálogo que se segue indica com clareza que algo deu errado na história, existindo tanto desvios quanto desvirtuações dos ideais humanísticos:

George – Este já foi um bom país. Não consigo perceber o que lhe aconteceu. (...)

Billy – As pessoas se fecharam com medo...

George - Eles não têm medo de vocês, tem medo é do que significam...; e o que significam para eles é a liberdade.

Billy – A liberdade é que é o problema?

George - Claro. Mas falar dela e pô-la em prática são duas coisas diferentes. É difícil ser realmente livres quando somos moedas de troca.

Não lhes digam que eles não são livres, porque desatam a matar e estropiar para provar que o são. Falam, falam, falam até a exaustão sobre a liberdade individual, porém ficam assustados quando veem alguém livre... Tornam-se perigosos (1:07’).

A liberdade, tão cara à cultura norte-americana, é lançada na arena. Mesmo sem qualquer referência a Marx, uma crítica das ideologias burguesas é exposta através de uma linguagem simples. Afinal, o idealismo está colocado em contradição com as condições reais de existência dos sujeitos sociais.

As pessoas estariam vivendo na fantasia de serem livres, achando que o dinheiro é a chave da liberdade, mas não percebiam que elas próprias viraram “moeda de troca”, uma peça em uma engrenagem maior. Não estão somente estão conectadas, elas estão acorrentadas. Karl Marx escreveu um belo texto, em sua juventude, no qual expõe esta função da crítica de romper com as correntes:

A crítica não arranca das cadeias as flores imaginárias para que o homem suporte as cadeias sem fantasias ou consolos, senão para que se despoje delas e possa colher as flores vivas. [...] (Ela) desilude o homem para que pense, para que aja e molde sua realidade como um homem sem ilusões e que adentrou na razão; para que gire em torno de si mesmo e, portanto, de seu sol real (Marx, 1979, p.94).

Em torno da fogueira e em torno do sol. A denúncia é para funcionar como uma luz que irrompe no meio das trevas do conformismo cultural, da concorrência desenfreada, da carreira a todo custo, do trabalho sem descanso, do acúmulo de bens sem sentido, enfim, dos mecanismos de alienação analisados impiedosamente pela

teoria marxista. Por outro lado, surge no texto uma correlação clara com o mito platônico da caverna.

Os personagens consideram aquela forma de vida “normal” uma verdadeira escravização. Contudo, o diálogo afirma que muitos consideravam aquele lugar de “trevas” algo aprazível. Por isso os *riders* são estranhos para os outros, quase estrangeiros¹⁰. Não importa que estejam reencarnando as crenças e valores que fundaram o próprio país. Se há um mito fundante, este trecho declara que ele deveria permanecer dentro do *status* de mito.

Os personagens durante a narrativa fílmica não denunciam diretamente nada disso. Eles não acusam ninguém, não fazem campanhas, nem panfletagem. A mensagem é transmitida pela simples presença, pela utopia que levam consigo, que os motivou a partir naquela jornada. Isso incomoda tanto que desperta medos profundos. Os três personagens do diálogo serão punidos por causa disso. A tragédia do final se assemelha ao daquela pessoa que deixou o sombrio e opressor ambiente da caverna platônica.

Mas antes, há o carnaval. *New Orleans* é o lugar da alteridade inclusiva, da convivência plural. Isso por ser francesa, por ser negra, por romper as regras civilizadas pela “desorganização” festiva. É preciso retomar com Mikhail Bakhtin o potencial crítico da carnavalização? Esse tempo e espaço festivos rompem as hierarquias, suspendem as regras civilizadas, trazem “uma libertação temporária da verdade dominante e do regime vigente” (Bakhtin, 1987, p.8). Além disso, criam uma experiência de êxtase, um sair de si, que semelhante ao transe religioso, recompõe os sujeitos. Então, os personagens ali imiscuem-se desta energia libertadora fundamental.

Isso é representado cinematograficamente pelos efeitos visuais inseridos e pela forma de edição das cenas, que de modo indireto remetem ao final de outra odisseia, a “espacial”, filmada por Stanley Kubrick dois anos antes (Kubrick, 1968). O segundo elemento é dado pelo pitoresco cenário escolhido para cenas de sexo: um cemitério. Então, a vida e a morte estão unidas, Eros e Thanatos, como um retorno ao fim.

¹⁰ Freud (1996) explorou muito bem esse sentido perigosamente ambíguo do estranho, pois a partir da palavra alemã *unheimlich* descreveu o sentimento de medo relacionando-o com aquilo que era extremamente familiar (*heimlich*) mas não deveria ser revelado.

Não existem categorias exatas para esse encontro transfigurado em êxtase. A *maravilhosa graça*¹¹ da experiência real, ensinava Emerson, não pode ser obtida por meio da análise. Devemos reconhecer nosso limite: “Tudo o que é bom está na estrada” (Emerson, 1997, p.135).

Considerações finais

O mito da caverna, ou o de Cristo, é o pano de fundo dessa estória. No final da película, ocorre a morte injusta de quem demonstra a possibilidade de viver diferente, assinado por uma sociedade que não realiza os valores que crê. O filme não se propõe a desmitologizar a nação americana, mas coloca em confronto seus mitos. Billy, assassinado através de uma brincadeira inconsequente, acaba morrendo com a bandeira norte-americana ao peito, como se fosse um herói de guerra.

A guerra apontada neste filme¹² se localiza entre o que é dito e a existência. A linguagem norte-americana não seria a casa do ser (Heidegger, 2003, p.127). Mas naquele espaço, ou em qualquer um, quem se propõe à aventura da busca corajosa, pode encontrar “as palavras-guia no caminho que atravessa a vizinhança da poesia e pensamento”. Assim grávidas de arte, continua o pensador, elas “contêm uma indicação para perto da qual gostaríamos agora de nos dirigir...” (Id., p.157). Ao invés de estátuas, novas estradas da liberdade.



Referências bibliográficas

Bahktin, Mikail. *A cultura popular no Renascimento*. São Paulo: Ed. UNESP, 1993.

Bercovitch, Salvan. A retórica como autoridade: puritanismo, Bíblia e o mito da América. In: Sachs, Viola et ali. *Brasil e Estados Unidos*. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1988, p.141-159.

¹¹ Uma referência ao famoso hino gospel *Amazing Grace*, tão significativo na cultura norte-americana.

¹² Quando foi receber o prêmio no Festival de Cinema em Cannes, o ator, roteirista e produtor Peter Fonda foi vestido com um uniforme de cavalaria. Explicou que representava a “segunda guerra civil”, o que remete às batalhas simbólicas e reais tratadas na obra (Biskind, 1998, p.73).

- Biskind, Peter. *Easy riders, raging bulls: How the sex-drugs-and-rock-and-roll generation saved Hollywood*. New York: Simon and Schuster Paperbacks, 1998.
- Brandão, Junito. *Dicionário mítico-etimológico – Mitologia e religião romana*. Petrópolis: Vozes, 1993.
- Deleuze, G e Guatarri, F. *O anti-Édipo – capitalismo e esquizofrenia*. Lisboa: Avino e Alvim, 1996.
- Derrida, Jacques. *Donner le temps 1 – La false monnaie*. Paris: Gallimard, 1991.
- Durkheim, Emile. *Da divisão do trabalho social*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- Eliade, Mircea. *O Sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- Emerson, Ralph W.. *Experiência*. In: Cavell, Stanley. Esta América nova, ainda inabordável. São Paulo: Editora 34, 1997, p.125-148.
- Fausto, Boris (org.). *Fazer a América*. São Paulo: Edusp, 2000.
- Freud, Sigmund. *O estrangeiro*. In: Freud, S. Obras completas (vol. XIX). Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- Heidegger, Martin. *A caminho da linguagem*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003.
- Huizinga, Joham. *Homo ludens*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- Kubrick, Stanley. *2001: a space odyssey*. Metro Goldwin-Meyer, 1968.
- Lacan, Jacques. *Escritos*. 15ª ed. Madrid: Siglo Veinteuno, 1989.
- Maffesoli, Michel. *O tempo das tribos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.
- Mauss, Marcel. Ensaio sobre a dádiva. In: *Sociologia e antropologia* (vol.II). São Paulo: Edusp, 1974.
- More, Thomas. *A utopia*. São Paulo: Martin Claret, 2001.
- Philips, Lily. Blue jeans, black leather jackets and a sneer: the iconography of 1950's biker and its translation abroad. *International Journal of Motorcycle Studies*, vol.1, March 2005 (<http://ijms.nova.edu/>)
- Quadros, Eduardo Gusmão. Tempo messiânico e tempo histórico. *Revista Eletrônica Mosaico*, PUC Goiás, Vol.5, num.2, 2012.
- Seed, Patrícia. *Cerimônias de posse na conquista europeia do Novo Mundo*. São Paulo: Editora da UNESP. 1992.
- Weber, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. Trad. José M. M. de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

