

José Luís Possolo de  
Saldanha

*t*

HIS IS PARADISE, I WISH I HAD A  
LAWNMOWER. A SOCIEDADE *e*  
PAISAGEM MOTORIZADA NOS  
ESTADOS UNIDOS DA AMÉRICA

140

pós-

#### RESUMO

O presente artigo aborda o modo como os territórios contemporâneos - cruzados de ferrovias, rodovias e veículos motorizados - se projetam na literatura, música e cinema, tomando por cenário de fundo a realidade norte-americana: expoente máximo do triunfo da indústria do automóvel. Para esse propósito, são convocadas diversas representações paisagísticas, nesses variados campos da criação artística, da produção de autores de referência da era moderna estadunidense, dentre os quais salientamos Jack Kerouac, Tom Waits, David Byrne e David Lynch, nas formas literária, musical e cinematográfica.

#### PALAVRAS-CHAVE

Paisagem norte-americana; David Byrne; Jack Kerouac; David Lynch; Tom Waits, paisagem urbana (Estados Unidos).

*IF THIS IS PARADISE, I WISH I HAD A  
LAWNMOWER: SOCIEDAD Y PAISAJE  
MOTORIZADO EN LOS ESTADOS UNIDOS  
DE AMÉRICA*

## RESUMEN

El presente artículo aborda el modo como los territorios contemporáneos – cruzados por ferrocarriles, carreteras y coches – se proyectan en la literatura, la música y el cine, tomando por escenario de fondo la realidad norteamericana: exponente máximo del triunfo de la industria automóvil. Para ese efecto, convocamos diversas representaciones paisajísticas, en esos variados campos de creación artística, de la producción de autores de referencia de la era moderna estadounidense, entre los cuales destacamos Jack Kerouac, Tom Waits, David Byrne y David Lynch, en las formas literaria, musical y cinematográfica.

## PALABRAS CLAVE

Paisaje norteamericano, David Byrne, Jack Kerouac, David Lynch, Tom Waits, paisaje urbano (Estados Unidos).

IF THIS IS PARADISE, I WISH I HAD A  
LAWNMOWER: A LANDSCAPE AND  
SOCIETY ON WHEELS IN THE USA

142

pós-

**ABSTRACT**

The article discusses how contemporary territories – traversed by railways, motorways, and cars – are portrayed in literature, music, and cinema. This study approaches this as a backdrop to the United States of America, the epitome of a society on wheels. For this purpose, we summoned many representations of landscape from the diverse fields of art, produced by artists who represent references in modern America, such as Jack Kerouac, Tom Waits, David Byrne, and David Lynch, in the fields of literature, music, and cinema.

**KEY WORDS**

North-American landscape, David Byrne, Jack Kerouac, David Lynch, Tom Waits, urban landscape (United States).

## I INTRODUÇÃO

*I've telled all the road now. [...] Went fast because the road is fast.*

Carta de Jack Kerouac para Neal Cassady, 22 de maio de 1951<sup>1</sup>

O estudo das origens do fenômeno urbano demonstra que, desde cedo, estabeleceram-se laços de interdependência entre cidade e região - a primeira gerindo e defendendo os recursos da última. Em breve, as primeiras urbes começam criando relações comerciais, culturais, políticas e diplomáticas com povoações afins, a distâncias cada vez mais remotas, significando que, quando o fenômeno urbano emerge, o faz em rede, em contextos territoriais, que se expandem com a passagem do tempo, de cidades interligadas entre si.

Assim, vemos que no curso do Império Romano a rede de vias, tanto marítimas e fluviais, como sobretudo terrestres, revelou-se decisiva para a mais duradora globalização política e territorial da história da Europa Ocidental e bacia mediterrânica - e como, em seguida, a decadência dessas redes de caminhos apressará o retrocesso da rede urbana da época, das condições de segurança das populações e de suas trocas comerciais, precipitando a queda de Roma e o período de quase mil anos que se segue, durante o qual a retoma da cidade ocidental se vê adiada.

Será com o advento da industrialização, no século 18, que essa circulação de pessoas e bens, e o subsequente efeito sobre o território, se intensificarão de modo inaudito. Com a economia de mercado, reforça-se a valorização simbólica e estética dos veículos de transporte, agora construídos em série - desde as locomotivas a vapor da Union Pacific, na viragem dos séculos 19 a 20, até ao supersônico avião Concorde, que, na entrada do último quartel do passado século e até 2003, fez a conexão entre o continente europeu e diversos rumos intercontinentais no planeta, com especial destaque para os aeroportos dos Estados Unidos da América - nação que constitui o cenário de fundo para a abordagem que segue.

A natureza individualista e materialista do ser humano irá agora projetar-se na dimensão icônica do veículo privado, objeto de desejo e de desenho no imaginário do pós-guerra - e metáfora da mobilidade. O automóvel na contemporaneidade assoma desse modo, com naturalidade e onipresença, no mundo das Artes, enquanto protagonista da representação de uma paisagem moderna, que constitui palco da errância do homem moderno nos Estados Unidos da América.

<sup>1</sup> Apud CUNNELL, 2007. p. 1.

## 2. A LINHA RETA SÓ PODERÁ CONDUZIR À MORTE<sup>2</sup> - A AMÉRICA NA ESCRITA DE JACK KEROUAC

<sup>2</sup> Adotamos, para título do presente capítulo, o nome de um dos textos introdutórios a "On The Road. The Original Scroll": *The Straight Line Will Take You Only to Death*, da autoria de Joshua Kupetz (2007, p. 83).

<sup>3</sup> KEROUAC, Jack. Manuscrito datilografado em 54 páginas da segunda versão de: **Shades of The Prison House**, agosto de 1949 (*apud* CUNNELL, 1987, p. 12). Kerouac faz uso de um tom modernista, que inclui neologismos de autoria do escritor - *vide "grapey"*, que optamos por traduzir para *uveiro*:

*Fresno, Selma, Ferrovia Southern Pacific; campos de algodão, uvas, ocaso uveiro; camiões, poeira, tendas, San Joaquín, mexicanos, Okies [vide parte 3 deste artigo], rodovias, bandeiras de sinalização vermelhas; Bakersfield, vagões, palmeiras, lua, melancia, gim, mulher...*

<sup>4</sup> Jean-Louis Kerouac nasceu em Lowell, Massachussets, filho de pais canadenses do Québec, a 12 de março de 1922, tendo morrido a 21 de outubro de 1969, em St. Petersburg, Florida.

<sup>5</sup> Uma primeira versão, denominada *Shades of The Prison House. Chapter 1 On The Road – May-July 1949*, fora já anteriormente datilografada sobre 24 páginas por Kerouac (CUNNELL, 2007, p. 10).

<sup>6</sup> O escritor, todavia, não conseguiu ver a novela aceita pelas casas editoriais nesse formato, tendo tido que efetuar um

*Fresno, Selma, Southern Pacific Railroad; cottonfields, grapes, grapey dusk; trucks, dust, tents, San Joaquín, Mexicans, Okies, highway, red workflags; Bakersfield, boxcars, palms, moon, watermelon, gin, woman...*<sup>3</sup>

Enfrentamos a imensidão territorial da grande *nação-continente* dos Estados Unidos da América pela mão de escritores, músicos e cineastas, com especial relevo para Jack Kerouac, o iconoclasta autor do *Massachussets*<sup>4</sup>, cuja enumeração, extraída de um esboço literário denominado *Shades of The Prison House*, abre o presente trecho<sup>5</sup>. Para tal, consultamos obras na língua original inglesa, ainda quando se achassem disponíveis em português. Certas passagens em prosa serão traduzidas ao longo do artigo.

*Shades* constitui um dos diversos estudos inéditos em vida de Kerouac, que formam, em seu conjunto, a base de trabalho a partir da qual o autor norte-americano publicará (somente em 1957) sua obra maior: *On the Road*. Nela se evidenciam certas tendências *modernas* típicas: a sucessão; a multiplicidade; a velocidade; o ritmo; o movimento.

Foi-nos de particular utilidade, a edição da Penguin de 2007 de *On the Road*, da responsabilidade de Howard Cunnell, que trouxe por primeira vez a público a versão original dessa obra de Kerouac, que o escritor datilografou entre 2 e 22 de abril de 1951, sobre um longo rolo ininterrupto de papel - curiosa metáfora da *estrada* que o autor narra em sua celebrada *road novel*.<sup>6</sup>

Em Kerouac, reconhecemos o olhar múltiplo lançado ao território americano, repleto de cenários de oportunidade, que também havia feito divagar os *patriarcas* da poesia e da prosa norte-americana, Walt Whitman (1819-1892) e Mark Twain (1835-1910) – ambos autores já eminentemente *modernos*. Em registo mais urbano, será Carl Sandburg (1878-1967) a cantar a indústria e a cidade<sup>7</sup> (sobretudo Chicago e Illinois), assim como Charles Bukowski (1920-1994) ou Jim Morrison (1943-1971) realizam a invocação do legado cultural e paisagístico norte-americano.

"Ecos" de Whitman e Twain podem ouvir-se no pequeno trecho musical (omisso contudo da versão "scroll" de 1951) que Kerouac inclui na edição original de 1957 de *On The Road*<sup>8</sup> (2000, p. 232) e nos oferece uma geografia *usoniana* em movimento:

*The following midnight, singing this little song,  
Home in Missoula,  
Home in Truckee,  
Home in Opelousas,  
Ain't nohome for me.  
Home in old Medora,  
Home in Wounded Knee,  
Home in Ogallala,  
Home I'll never be;*

No começo dos anos '60, Kerouac gravaria domesticamente uma faixa sonora com uma letra expandida a partir dessa canção:

*I left New York nineteen forty-nine  
To go across the country, without a dad-blame dime  
Montana in the cold cold fall  
Found my father in a gamblin' hall  
Montana in the cold cold fall  
Found my father in a gamblin' hall  
Father father, where have you been?  
I've been in the world since I was only ten  
'Don't worry about me, I'm about to die of the pleurisy  
Cross the Mississippi, cross the Tennessee  
Cross the Niagara, home I'll never be  
Home in old Medora, home in ol' Truckee  
Apalachicola, home I'll never be  
Better or for worse, and thick and thin  
Well, I've been married to the little woman  
God loved me, just like I loved him  
I want you to do just the same for him  
Oh, the worms eat away  
But don't worry, watch the wind  
Oh, the worms eat away  
  
But don't worry, watch the wind  
Oh, the worms eat away  
But don't worry, watch the wind  
So I left Montana on an old freight train  
The night my father died in the cold cold rain  
Rode to Opelousas, rode to Wounded Knee  
Rode to Ogallala, home I'll never be  
Home in old Medora, home in ol' Truckee  
Apalachicola, home I'll never be  
Home I'll never be  
Home I'll never be.*

conjunto de compromissos de forma e conteúdo junto à *Viking Press*, para que o livro recebesse sua primeira edição, em 1957 - meio século, portanto, antes da publicação dessa outra versão *scroll*.

<sup>7</sup> Na página 359 da versão "Scroll" de *On The Road*, Kerouac assinala elogiosamente que, no quadro da sala de aula de Justin W. Brierly, professor de Ensino Secundário, havia visto escritos os nomes de Carl Sandburg e Walt Whitman. Trata-se, curiosamente, de uma das passagens retiradas da versão publicada em 1957.

<sup>8</sup> Disponível em diversas traduções na língua portuguesa, tanto no Brasil como em Portugal, desde aquela de 1960, por H. Santos Carvalho.

<sup>9</sup> A gravação da voz de Kerouac, foi adicionado acompanhamento musical.

<sup>10</sup> Ex-guitarrista da banda rock nova-iorquina *Sonic Youth*.

A gravação, em que Kerouac canta suavemente e sem acompanhamento instrumental, foi lançada a público sob a forma de disco em 1999<sup>9</sup>, em produção do compositor Jim Sampas e do músico Lee Ranaldo<sup>10</sup> (KEROUAC, 1999, faixa 3). Essa edição inclui outras gravações, com ou sem vocalização de Kerouac, dentre as quais salientamos uma peça, igualmente nomeada "On the Road"

<sup>11</sup> “Tinha-me debruçado sobre mapas dos EUA em Ozone Park durante meses, lendo até livros sobre os pioneiros e saboreando nomes como Cimarron e assim, e no mapa das estradas achava-se uma longa linha vermelha chamada Route 6, que seguia da ponta de Cape Cod directa a Ely Nevada e daí descia até Los Angeles. ‘Hei-de me manter na six todo o caminho até Ely’, disse a mim próprio, e confiantemente comecei.” (tradução nossa).

<sup>12</sup> “Sempre sonhara ir para o Oeste, vendo o campo, sempre vagamente planejando e nunca especificamente saindo e tal.”

<sup>13</sup> *Kerouac underscores the significance of the process of authentication itself – the journey rather than its end – thus demonstrating that that which would be deemed most authentic is actually a becoming rather than being.* (MOURATIDIS, 2007. p. 70). **Negritos** nossos.

<sup>14</sup> *John Clellon-Holmes astutely noted that the breakup of [Kerouac’s] Lowell-home, the chaos of the war years and the death of his father, had left him disrupted, anchorless, a deeply traditional nature thrown out of kilter, and thus enormously sensitive to anything uprooted, bereft, helpless or preserving. To Kerouac, this personal sense of loss and restlessness [...] led to faith in the possibilities of movement, and to a connection with the historic aspirational belief in movement as the means of self-transformation.”*

(KEROUAC;WAITS, 1999, faixa 9), gravada por Tom Waits e pela banda rock Primus, existente e disponível em outro *take* (KEROUAC;WAITS, 2006b, faixa 18). Finalmente, Tom Waits gravou ainda, “ao vivo” (com letra ligeiramente adaptada) e acompanhamento de piano, uma variante da música, por ocasião do tributo a Allen Ginsberg, no Wadsworth Theatre da UCLA, a 21 de junho de 1997, disponível como “Home I’ll Never Be” (KEROUAC; WAITS, 2006a, faixa 12).

Se a canção que Kerouac grava começa com a busca do pai pelo filho, já no livro, e na vida real, suas *errâncias* principiam com a morte do pai do escritor. As tão ansiadas viagens ao Oeste da grande nação começam em julho de 1947 (KEROUAC, 2007, p. 115):

*I’d been poring over maps of the U.S.in Ozone Park for months, even reading books about the pioneers and savoring names like Platte and Cimarron and so on, and on the roadmap was one long red line called Route 6, that led from the tip of Cape Cod clear to Ely Nevada and there dipped down to Los Angeles. “I’ll just stay on six all the way to Ely”, I said to myself and confidently started.<sup>11</sup>*

A sedução americana do Oeste – território mítico, de algum modo afim ao *Outback* australiano ou ao *sertão* brasileiro, de colonização e mapeamento mais recentes - é recorrente nos EUA: “*I’d always dreamed of going west, seeing the country, always vaguely planning and never specifically taking off and so on.*” (KEROUAC, 2007, p. 109)<sup>12</sup>.

A pulsão pelo movimento em Kerouac é já clara, quando, na primeira referência que faz em diário (a 23 de agosto de 1948) ao *road-book* que pensa escrever, assinala: “*I keep thinking about [...] two guys hitch-hiking to California in search of something they don’t really find, and losing themselves on the road, and coming all the way back hopeful of something else.*” (negrito no manuscrito). Note-se que, nessa ocasião, Kerouac já havia vivido a experiência falhada de julho de 1947, em que tentara percorrer a *Route 6* de costa a costa, desde Cape Cod (sobre o Atlântico) a Los Angeles. Ou seja: a intenção deliberada de percorrer uma *linha reta* vê-se gradualmente substituída por um desejo de movimento, no qual o importante não é o *destino*, mas antes a *viagem*. Aquilo que se tomaria por mais autêntico seria a *transformação* e não a *essência*<sup>13</sup>.

Na verdade, a “fé na transformação pelo movimento”<sup>14</sup> afeta profundamente o modo de vida americano, virtualmente desde a colonização europeia do continente e, de um modo incrementado, com o advento das ferrovias e, logo depois, com a hegemonia da indústria do automóvel. A urgência pelo movimento fica sublinhada ainda quando, havendo chegado a Nova Iorque com seu amigo Neal Cassady, já em finais de agosto de 1949, e estando ambos tão habituados a viajar, Kerouac (2000, p. 224; 2007, p. 349) escreve: “*We were so used to traveling we had to walk all over Long Island, but there was no more land, just the Atlantic Ocean, and we could only go so far.*”<sup>15</sup>

Como a leitura da novela vem provar, um pouco à maneira da primeira surtida de *D. Quixote* – o plano de Kerouac para percorrer a *Route 6* é mal sucedido, contribuindo eventualmente para a formação da sua teoria do *círculo do desespero* (KEROUAC, 2006, p. 248-249), que propõe no diário de viagens que ele mesmo intitula *1949 Journals*<sup>16</sup>:

(CUNNEL, 1987, p. 7 – negrito nosso).

<sup>15</sup> *Estávamos tão acostumados a viajar, que tínhamos de andar por Long Island em toda sua extensão, mas não havia mais terra, só o Oceano Atlântico, e não podíamos seguir mais adiante.* (tradução nossa).

<sup>16</sup> O original encontra-se na “Coleção Berg de Literatura Inglesa e Americana” (da *New York Public Library*) e foi publicado originalmente pela Viking Penguin, nos Estados Unidos da América, em 2004.

<sup>17</sup> *A experiência da vida é uma série regular de deflexões que finalmente resulta num círculo de desespero. Tais círculos também ocorrem em pequenas doses diárias. É um círculo; é realmente o desespero. Porém a linha recta só poderá conduzir à morte, imediatamente.* (tradução nossa).

<sup>18</sup> “Para Kerouac, esta série de deflexões não assume o padrão de um barco fazendo bolinas contra o vento, sempre em movimento para diante; ao invés, Kerouac ilustra estas deflexões como uma série de curvas à direita, que continuam até formarem um círculo completo, que circunscreve uma ‘coisa’ incognoscível que é... ‘central à... existência’. Toda a tentativa de evitar o círculo do desespero terminará em falhanço, argumenta Kerouac, pois **‘a linha reta só poderá conduzir à morte’**” (tradução e negrito nossos).

*The experience of life is a regular series of deflections that finally results in a circle of despair.*

*Such circles also exist in small daily doses.*

*It is a circle; it is really despair. However, the straight line will take you only to death at once.*<sup>17</sup>

Joshua Kupetz (2007, p. 89) clarifica o sentido do *círculo de desespero*:

*To Kerouac, this series of deflections does not assume the pattern of a ships’ tacking into the wind, always moving forward; instead, Kerouac illustrates these deflections as a series of right-hand turns that continue until one makes a complete circle that circumscribes an unknowable “thing” that is “central to... existence”. Attempts to avoid the circle of despair will end in failure, Kerouac contends, for “the straight line will take you only to death”.*<sup>18</sup>

A negação da linha reta, enquanto possibilidade de abordagem da realidade, já fora, de resto, abordada por outro *mestre* da literatura americana, Thomas Lanier Tennessee Williams (1911-1983), na peça teatral de 1947 “Um bonde chamado desejo”, com a personagem Blanche Dubois: “*Straight? What’s ‘straight’? A line can be straight, or a street. But the heart of a human being?*”

O projeto inicial de viagem de Kerouac tem semelhanças com o mapa com que *Chérie* (representada por Marilyn Monroe), no filme *Bus Stop* (1956), pretendia atingir o *Eldorado* californiano. *Chérie* (ainda...) deposita fé na linha reta que, como sabemos, também ela não irá percorrer até o fim...

Vera (interpretada por Eileen Heckart), olhando para o mapa que lhe mostra *Chérie*:

- *What’s that line for?*

Chérie: - *That line?! You might say that this line here is a history of my life up till now. See right there where it starts?*

Vera: - *Yeah.*

Chérie: - *That’s River Gulch, the little old town where I was born.*

Vera: - *I never heard of it.*

- *Well, it ain’t there anymore, anyway. Floods washed all us away, all except me and my sister Nan..*

A circunstância trágica de que a povoação onde nasceu a protagonista do filme tivesse sido destruída pela fúria dos elementos, e seus habitantes obliterados (com exceção de *Chérie* e sua irmã), contribui para sublinhar comicemente a simplicidade da personagem. É curioso verificar que a realidade, porém, não fica aquém da ficção: o trecho que passa no estado de Utah, da mesma *Route 6* que Kerouac se propusera percorrer em 1947, atravessa a povoação de Thistle, até 1983 - quando a cidade desaparece inteiramente, em consequência de uma grande cheia e deslizamento de terras, naquela que foi a mais dispendiosa calamidade desse tipo, de todos os tempos, na nação norte-americana (UTAH GEOLOGICAL SURVEY, 2005) e primeira declaração presidencial de *área de desastre* naquele estado americano.



*Chérie* elucida um pouco melhor, quanto ao modo como seus projetos de vida se acham interligados com o mapa que leva consigo. Uma leitura mais atenta levanta a ironia da situação: a *chanteuse* de River Gulch acredita ingenuamente ter uma *direção na vida*, porque a linha que tem percorrido rumo à Califórnia é reta (não esqueçamos ainda que, como já se viu com Blanche Dubois, *straight* na língua inglesa encerra também o significado de "correto"):

- *Anyway, that's how I got my direction, and all.*

Vera: - *Direction?!...*

- *Oh, sure! If you don't have a direction, you just keep going round in circles. Look, you can see by this [aponta o mapa] just how straight my direction is.*

### 3. *DON'T LEAVE ME STRANDED HERE, I CAN'T GET USED TO THIS LIFESTYLE!* – A PAISAGEM SUBURBANA NA OBRA DE DAVID BYRNE

O mundo das Artes nos EUA dá expressão reiterada (quicá de modo inconsciente) ao mítico editorial do *New York Tribune*, de 13 de julho de 1865, do jornalista e político Horace Greeley (1811-1872): "*Go West, young man, go West and grow up with the country*" - um lema que os trabalhadores rurais do Oklahoma (que originam a expressão *okies*, aplicada com conotação negativa aos emigrantes desse estado), cujas atribuições John Steinbeck (1902-1968) narra em *As Vinhas da Ira*, se veem compelidos a seguir, nos anos '30, *Route 66* afora. Nesse sentido, o *Oeste* exerce também uma força centrípeta no imaginário americano de diversos *road-movies*: assim, *Travis* (Harry Dean Stanton) é conduzido pelo irmão *Walt* (Dean Stockwell), desde o Texas até Los Angeles, em *Paris, Texas*, de Wim Wenders (1984). Não por acaso, a produtora cinematográfica berlinense do realizador alemão recebe o nome de *Road Movies*...

Do mesmo modo, Rutger Hauer (no papel de John *Ryder* – itálico nosso) e C. Thomas Howell (como Jim Halsey), em *A Morte Pede Carona*<sup>19</sup> (*The Hitcher*, 1986), fazem seu atribulado roteiro entre Chicago e San Diego - e até mesmo o "cazaque" Borat, criado pelo ator Sacha Baron Cohen, deixa Nova Iorque e a Costa Leste, com a aspiração de atingir as praias de *Baywatch*, na Califórnia (BORAT, 2007).

Do leque imenso de abordagens à paisagem americana na produção musical contemporânea, destacamos o músico David Byrne, mentor de uma das mais importantes bandas rock da pós-modernidade, que se deixa atrair pelo sonho da imensidão americana. No último álbum dos Talking Heads, *Naked*, e à maneira do *Nirvana* de Charles Bukowski, Byrne interessa-se pela banalidade da viagem de um *Greyhound* subindo às paragens mais elevadas dos USA (BYRNE et al., 1988b):

**Mommy, daddy, you and I**

*All the way home from Baltimore*

*We couldn't find a seat*

*Conductor says he's sorry for*

*The blisters on our feet  
Comes a-riding in a bus  
The high and the low  
Mommy, daddy, you and I  
Going on a trip  
And we're not going home  
Mommy, daddy, you and I  
Driving, keep driving  
Driving, driving all night  
Sleeping on my daddy's shoulder  
Drinking from a paper cup  
And I'm wearing my grandfather's clothes  
And they say that up North it gets cold  
Crawling out of bed one night  
Walking in my sleep  
We're not the only family  
To take this little trip  
Driving all the way up  
It's 30 below  
Mommy, daddy, you and I*

*Even little kids  
Getting ready to go  
Mommy, daddy, you and I  
Chilly, Chilly-Willy  
It's colder the further we go  
Some are born to take advantage  
But saying it don't make it so  
So hold me and don't let me go  
'Cause the sidewalks are covered with snow  
[...]*

*Making changes day by day  
And we still ain't got no plan  
How we gonna make our way  
In this foreign land?*

*Well we'll keep driving, keep driving  
Driving with all of our might  
Changing, still changing  
Changing the water of life  
Keep that little man a shining  
See how the tail can wag the dog*

*And we're all riding in this old bus  
And the driver is singing to us  
And we're wearing out grandfather's clothes  
'Cause we heard that up North it gets cold, a long time ago.*

Por outro lado, em *Road to Nowhere*, (BYRNE et al., 1985), os "Heads" oferecem uma alternativa bastante niilista e muito *pós-moderna*, tanto à linha reta de *Chérie*, como ao *círculo de desespero* de Kerouac:

**Road to Nowhere**

*Well we know where we're goin'  
But we don't know where we've been  
And we know what we're knowin'  
But we can't say what we've seen  
And we're not little children  
And we know what we want  
And the future is certain  
Give us time to work it out.*

*[CHORUS] We're on a ride to nowhere  
Come on inside  
Takin' that ride to nowhere  
We'll take that ride.*

*I'm feelin' okay this mornin'  
And you know,  
We're on the road to paradise  
Here we go, here we go.  
[CHORUS]*

*Maybe you wonder where you are  
I don't care  
Here is where time is on our side  
Take you there...take you there.*

*We're on a road to nowhere (3x)*

*There's a city in my mind  
Come along and take that ride  
and it's all right, baby, it's all right.*

*And it's very far away  
But it's growing day by day  
And it's all right, baby, it's all right*

*Would you like to come along  
And to help me sing this song  
And it's all right, baby, it's all right.*

*They can tell you what to do  
But they'll make a fool of you  
And it's all right, baby, it's all right  
We're on a road to nowhere.*

Já na última faixa do lado A do derradeiro disco dos Talking Heads, David Byrne aborda uma de suas obsessões pessoais e recorrentes: a paisagem suburbana americana. No registo irônico, que fez da banda um ícone do mundo pós-moderno – ele próprio, um dos períodos mais iconográficos da História da humanidade –, Byrne e os *Heads* (BYRNE et al., 1988a) fccionam um mundo “verde”, talvez pós-apocalíptico, de onde *shoppings*, autoestradas e *fast-food* sumiram, para dar lugar a um cenário, teoricamente paradisíaco, onde cada pessoa se converteu em agricultor. A conclusão (ou “moral da história”) aproxima-se sucessivamente, à medida que o cantor vai evocando com nostalgia tudo aquilo que deixou para trás – com o desfecho chegando fulminante: “*Don't leave me stranded here, I can't get used to this lifestyle!*”

#### **(Nothing But) FLOWERS**

*Here we stand  
Like an Adam and an Eve  
Waterfalls  
The Garden of Eden  
Two fools in love  
So beautiful and strong  
The birds in the trees  
Are smiling upon them  
From the age of the dinosaurs  
Cars have run on gasoline  
Where, where have they gone?  
Now, it's nothing but flowers*

*There was a factory  
Now there are mountains and rivers  
you got it, you got it*

*We caught a rattlesnake  
Now we got something for dinner  
we got it, we got it*

*There was a shopping mall  
Now it's all covered with flowers  
you've got it, you've got it*

<sup>20</sup> The Wall Street Journal  
On-Line. Disponível em:  
<[http://www.youtube.com/  
watch?v=brCk1-AVvRK](http://www.youtube.com/watch?v=brCk1-AVvRK)>  
Acesso em: 23 jan. 2013.

*If this is paradise  
I wish I had a lawnmower  
you've got it, you've got it*

*[...] This used to be real estate  
Now it's only fields and trees  
Where, where is the town  
Now, it's nothing but flowers  
The highways and cars  
Were sacrificed for agriculture  
I thought that we'd start over  
But I guess I was wrong*

*Once there were parking lots  
Now it's a peaceful oasis  
you got it, you got it*

*This was a Pizza Hut  
Now it's all covered with daisies  
you got it, you got it*

*I miss the honky tonks,  
Dairy Queens, and 7-Elevens  
you got it, you got it  
[...]*

*This was a discount store,  
Now it's turned into a cornfield  
you got it, you got it*

***Don't leave me stranded here  
I can't get used to this lifestyle*** [negrito nosso].

Quase um quarto de século decorreu, desde o anúncio oficial do fim da banda Talking Heads, em dezembro de 1991. Entretanto David Byrne ajustou ligeiramente seu discurso. Em *Bicycle Diaries* (2009), o *cantautor*, tornado adepto fervoroso da bicicleta, como meio de transporte e veículo ideal para visitar cidades, desenvolve uma leitura crítica do *urban-sprawl* americano – e, por extensão da abordagem, das cidades modernas em geral: Berlim, Istambul, Buenos Aires, Manila, Sidney, Londres, São Francisco e Nova Iorque (além de um capítulo inicial dedicado às cidades norte-americanas). Seu interesse pelo tema levou-o até a desenhar suportes metálicos para estacionamento de bicicletas, que se acham em produção, para colocação em pontos escolhidos na cidade<sup>20</sup>.

Byrne geralmente apresenta-se crítico do modo como as cidades ocidentais viram sua paisagem urbana e suburbana impiedosamente retalhada pelas autoestradas e vias rápidas de vários tipos. Comenta (2009, p. 11) que, enquanto passeia de bicicleta nesses locais:

Por vezes a única forma de ir do ponto A para o ponto B é por via rápida. Os arruamentos menores atrofiaram, ou por vezes desapareceram inteiramente. Com frequência foram cortados em dois ou esquadrejados pelas artérias maiores de tal modo que já não podemos passar de um lugar a outro em ruas ao nível do chão, mesmo que queiramos.

Suas críticas são porém algo ambíguas e brandas, no mesmo tom irônico e morno que, desde o final dos anos '70 (quando se tornou personalidade da vanguarda artística nova-iorquina), escolheu para abordar assuntos. O mesmo com que, durante o histórico *True Stories - Histórias de um Quotidiano*, de 1986, se faz filmar como personagem principal pelas ruas da cidade (ficcional) de *Virgil*, Texas, deixando ao espectador a impressão clara de *dissimulação*, de alguém que não está inteiramente comprometido com o que diz ou faz. Na verdade, sendo *forasteiro*, Byrne veste-se à melhor maneira texana - apesar de se interrogar sobre a razão por que aquelas peças de vestuário se vendem nas lojas, mas ele é o único sujeito a usá-las...

O humor está igualmente patente no subtítulo do filme na língua inglesa: *True Stories. A Completely Cool, Multi-purpose Movie*. A película se apoia no conjunto de faixas musicais que formam o álbum homólogo dos Talking Heads (TRUE, 1986), cada uma das quais, de acordo com entrevista acessível na internet (DAVID, [198?]), foi inspirada em estórias reais retiradas de tabloides da imprensa local. De resto, o grande protagonista do filme é realmente a cidade, com seus *shoppings*, loteamentos residenciais e autoestradas, que Byrne caracteriza:

- Well – I suppose these freeways made this town and a lot of others like it possible. They're the cathedrals of our time, someone said... Not me!...

You know, around here they have names for the various kinds of freeway-drivers: the sling-shotter, the adventurer, the marshmallow, the nomad!... and... and the weaver.

*Yeah - it's fancy driving alright. You know - things that never had names before, are now easily described. Makes a conversation easy...*

O tom dissimuladamente ingênuo de Byrne fica ainda claro na passagem em que diz para a câmara: *"I have something to say about the difference between American and European cities. But I forgot what it is. I have it home written somewhere"*.

#### 4. *THIS IS NOT A RENTAL CAR! THIS IS PRIVATELY OWNED!!!* - O AUTOMÓVEL ENQUANTO METÁFORA DE LIBERDADE

Em *Bycycle Diaries* (que possui edições na língua portuguesa, tanto no Brasil, quanto em Portugal), Byrne faz alusões às emissões de carbono e à dilapidação dos recursos petrolíferos - mas não nos abandona o cenário suburbano “motorizado”, que permanece furtivamente no centro das obsessões afetivas de David Byrne (2009, p. 8-9):

*I grew up in the suburbs of Baltimore. [...] We lived right where suburban development had (temporarily) stopped – at the point where it met the farmland. Like a lot of people, I grew to disdain the suburbs, their artificialness and sterility. But I could never shake them entirely. There was some kind of weird fascination and attraction that I (and I think many others) can't quite get out of my system.<sup>21</sup>*

Nesse sentido, seu filme *True Stories* tem claros indícios autobiográficos. Que o fundador dos Talking Heads se entregue a digressões em torno do tema do automóvel e da rodovia, não surpreende: afinal, é oriundo do país que, de forma mais intensa e temporalmente remota, se *motorizou*. A extensão do país e suas paisagens, aliadas aos recursos metalúrgicos, de que goza em abundância, tornaram-no em pouco tempo território para Walter P. Chrysler ou Henry T. Ford fazerem fortuna e gravarem o nome na história do planeta. O próprio automóvel conversível vermelho que Byrne conduz no filme assume a dimensão de *objeto de desejo* que a sociedade capitalista lhe consagrou:

*- This is not a rental car! This is privately owned!!!*

Esse “livre-trânsito” simbólico da mobilidade, liberdade e independência faz-se representar, no cinema (entre muitos outros casos), com películas como *American Graffiti* (versão brasileira, *Loucuras de Verão*), de George Lucas (1973), ou *Grease*, de Randal Kleiser (1978). Na vertente motociclista, ganharam estatuto icônico, *The Wild One (O Selvagem)*, de 1953, dirigido por László Benedek e protagonizado por Marlon Brando, ou *Easy Rider* (versão brasileira: *Sem Destino*), de 1969, dirigido por Dennis Hopper e coprotagonizado por este, por Jack Nicholson e Peter Fonda. Porém o potencial de errância, contracultura e objeto de resistência surge mais finamente sublinhado em *Sexo, Mentiras e Videotape*, de Steven Soderbergh (1989), passado em Baton Rouge (Louisiana), cuja personagem principal, Graham Dalton (interpretado por James Spader), recusa possuir qualquer propriedade (ou qualquer chave que lhe aceda), além do carro conversível em que se desloca e conserva os pertences de mais valor. Não será errado admitir que o carro, e a liberdade que o mesmo aporta, será ironicamente uma das *chaves* da sua vida:

Graham Dalton: *- Right now I have only one key, you know?! Everything I own is in the car. I like that. If I get an apartment – that's two keys. If I get a job, you know, I might have to open or close... That's more keys...*

[...]

<sup>21</sup> “Cresci nos subúrbios de Baltimore. [...] Vivíamos lá, onde a expansão suburbana havia (temporariamente) parado – no local onde encontrava a ruralidade. Tal como um monte de gente, habituei-me a desdenhar dos subúrbios, de sua artificialidade e esterilidade. Mas nunca consegui inteiramente desligar-me deles. Havia uma espécie de fascínio estranho e uma atração que eu (e penso que muitos outros) não consigo inteiramente descartar”. (tradução nossa).

<sup>22</sup> Tanto no filme “Paris, Texas” quanto em “Borat”, existem também grandes-planos sobre mapas de estrada.

<sup>23</sup> *The freedom the Buick brought coincided with Waits' increasing curiosity about the rest of America – the sense of coast-to-coast possibility afforded by owning your own wheels. For the seventeen-year old, the distances within the US were 'exhilarating, especially when you set out in the morning in a late-model Ford, and you're leaving California, driving to New York'. Knowing you could point your car east and drive nonstop for a week was for Waits the quintessence of the American dream.* (HOSKYNS, B., 2009, p. 34)

<sup>24</sup> A Cadillac produz Brougham's e DeVille's durante vários períodos de sua existência, mas o automóvel a que Waits faz referência diz respeito provavelmente aos carros produzidos nessa marca da General Motors entre 1977 e 1984 – período em que os modelos Brougham e DeVille são viaturas praticamente idênticas.

<sup>25</sup> *"Well he came home from the war  
With a party in his head,  
And a modified Brougham DeVille".*

<sup>26</sup> *The demented life of Manhattan took its toll on Waits, who never quite adjusted to the city's feverish pace and missed the inviolable space provided in California by automobiles.* (HOSKYNS, B., 2009, p. 303).

<sup>27</sup> Waits falou descontraidamente à *Free Press* sobre sua vida e arte. Lamentou a falta de um automóvel decente, declarando que o trânsito é um ambiente que cobijava.

- *I just like having the one key. It's clean.*

John Mullany: - *Get rid of the car when you get the apartment. Still one key...*

Graham Dalton: - *I like having the car. You know?! The car's important. You gotta be mobile.*

Eventualmente, Graham Dalton acaba arrendando um pequeno sobrado, nas paredes do qual afixa duas plantas cartográficas que se podem apreciar em vários planos do filme: um mapa-múndi, que aparenta ser uma edição da empresa americana Rand McNally (do Illinois), e uma carta dos Estados Unidos da América, sobre a qual se reconhecem marcações, naturalmente sugestivas das *errâncias* de Dalton, que constituem um paralelo com os mapas de Marilyn e de Kerouac<sup>22</sup>.

Os foros simbólicos que o carro adquire na sociedade americana figuram igualmente na obra artística, bem como na vida pessoal, do já citado músico Tom Waits. Sobretudo na fase jovem da vida, Waits era não somente obcecado por Kerouac e toda a literatura *beatnik*, como também pelo imaginário americano do automóvel. Em sua prolífica produção musical, as referências a carros (obviamente de produção americana, que são os que encaixam no imaginário e paisagem americanos...) são recorrentes. A primeira grande canção de Tom Waits, *Ol' 55*, que o historiador de Arte britânico Simon Schama descreve como *"the single most beautiful love song since Gershwin and Cole Porter shut their piano lids"* (apud HOSKYNS, 2009, p. 51), constitui precisamente uma homenagem de Waits ao seu primeiro automóvel – um Buick Roadmaster de 1955<sup>23</sup>. Poderemos ainda salientar o Brougham DeVille<sup>24</sup>, na histórica faixa *"Swordfishtrombones"* (do álbum homólogo de 1983)<sup>25</sup>. De resto, com a exceção de um par de hiatos mal sucedidos, durante os quais reside em Nova Iorque<sup>26</sup>, Tom Waits assume plenamente (HOSKYNS, 2009, p. 102) a sedução da paisagem e do modo de vida rodoviário: *Waits talked off-guardedly to the Free Press about his life and his art. He bemoaned his lack of a decent automobile, stating that traffic was an environment he craved*<sup>27</sup>.

A mitologia do automóvel exprime-se sonoramente em Waits, na extraordinária genealogia de veículos que o agregado familiar possuiu através dos anos. Em tom épico, Waits elenca:

### The Pontiac

*Well let's see, we had the eh, we had the Fairlane.  
Then the u-joints went out on that and the bushings and then your  
mother wanted to trade it in on the Tornado, so we got the Tornado.  
God, I hated the color of that son of a bitch.  
And the dog destroyed the upholstery on the Ford.  
Boy, that was long before you were born.  
We called it the Yellowbird, two-door, three on the tree.  
Tight little mother.  
Threw a rod, sold it to Jacobs for a hundred dollars.*

*Now the Special eh, four-holer, you've never seen body panels lining  
up like that.*



<sup>28</sup> "A minha infância foram casas elegantes, ruas com renques de árvores, o leiteiro, construir fortins no quintal, aviões zumbindo, céus azuis, vedações em madeira, relva verde, cerejeiras. *Middle America* tal como deve ser. Mas, na cerejeira, há uma seiva que ressuma – alguma preta, alguma amarela, e milhões de formigas vermelhas rastejando por todo lado. Descobri que, se olharmos um pouco mais perto deste mundo maravilhoso, há sempre formigas vermelhas por debaixo. Como eu cresci num mundo perfeito, todo o resto era um contraste." (tradução nossa).

*Overhead cam, dual exhaust.  
You know I had, let's see I had, four Buicks, loved them all.*

*Now your Uncle Emmet, well he drives a Thunderbird, it used to belong to your Aunt Evelyn.  
Now, she ruined it, drove it to Indiana with no gear oil.  
That was the end of that!!!  
Sold that Cadillac to your mom.  
Your mom loved that Caddy.  
Independent rear suspension,  
Landau top, good tires.  
Gas hog.  
I swear it had the power to repair itself.*

*I love the old, Dan Steele used to give 'em to me at a discount.  
Showroom models and that.*

*And then there was the Pontiac and...*

**God, I loved that Pontiac.** [negrito nosso]

*Well, it was kind of an ox-blood.*

*It just kinda handled so beautifully.*

*Yeah, I miss that car. Well, it was a long time ago, a long time ago...*

## 5. CONCLUSÃO: THIS IS AN INCREDIBLE ENVIRONMENT!!!

Concluímos a nossa errância na maior cidade americana da Costa Oeste, Los Angeles, justamente onde a presença do automóvel se faz notar de modo mais intenso – ao ponto de que, nesse imenso *urban sprawl*, o próprio sistema metropolitano de ferrovias foi extinto, em meados do século 20, para dar lugar hegemônico ao carro. Abordamos a cidade com o cineasta David Lynch.

Curiosamente, Lynch nasceu na relativamente pequena cidade de Missoula, que Jack Kerouac invoca, na musiquinha que cantarola em "On The Road" - no próprio estado de Montana, onde o escritor situa seu encontro com o pai moribundo, na gravação áudio a que fizemos alusão anteriormente.

Missoula é pintada em cores suaves por Lynch – circunstância que, de acordo com o realizador/compositor/pintor, vem justificar que seus interesses derivassem para territórios improváveis - *por contraste*. O que encontramos claramente em *Blue Velvet* ou *Twin Peaks*: localidades pacatas onde, subitamente, sucedem ocorrências dissonantes.

*My childhood was elegant homes, tree-lined streets, the milkman, building backyard forts, droning airplanes, blue skies, picket fences, green grass, cherry trees. Middle America as it's supposed to be. But on the cherry tree there's this pitch oozing out – some black, some yellow, and millions of red ants crawling all over it. I discovered that if one looks a little closer at this beautiful world, there are always red ants underneath. Because I grew up in a perfect world, other things were a contrast. (RODLEY, 2005, p. 10-11)<sup>28</sup>.*

Assim, no cinema de Lynch, existe uma exploração constante de temas do mundo “moderno”, que, desde sua famosa e primeira longa-metragem, *Eraserhead* (versão portuguesa, *No Céu Tudo é Perfeito*), concluída e apresentada a público em 1977, se torna evidente nas paisagens exteriores, de natureza pesadamente industrial, escolhidas por Lynch para as filmagens, bem como pelo constante rumorejar mecânico que acompanha, em pano de fundo, toda a duração da película. Lynch acrescenta um depoimento que caracteriza a natureza de seus interesses:

*It makes me feel good to see giant machinery, you know, working: dealing with molten metal. And I like fire and smoke. And the sounds are so powerful. It's just big stuff. It means that things are being made, and I really like that.* (RODLEY, 2005, p. 110).<sup>29</sup>

Deste modo, encerramos o presente artigo, acompanhando o trecho próximo do final do documentário televisivo de 1989, *Don't Look at Me*, dirigido por Guy Girard para o canal francês *La Sept*. Aqui, David Lynch conduz um carro conversível (tal como David Byrne em *True Stories*, ou James Spader/Graham Dalton em *Sexo, Mentiras e Videotape*), com seu ator *fétiche* Jack Nance, que em *Eraserhead* havia representado *Henry Spencer* (personagem principal da película), sentado no banco traseiro do automóvel.

Juntos, realizam o trajeto de aproximação ao local onde *Henry* vivia. O périplo, que a câmera de filmar instalada no banco de trás do automóvel registra, percorre amplas zonas suburbanas de Los Angeles, cujos sons e paisagens anônimos Nance e Lynch comentam elogiosamente.

Finalmente, atingem o abrigo que *Henry* habitava: um túnel escondido sob uma via rápida construída na primeira metade do século 20, pela *Work Projects Administration (WPA)* – a agência estatal que Franklin Roosevelt criou em 1935, para executar grandes obras infraestruturais e gerar emprego para os milhões de desempregados que ainda existiam nos Estados Unidos, na ressaca da Grande Depressão de 1929.

David Lynch:

- Now... this is like, ah... this is like an incredible... this is an incredible environment.  
It's almost impossible to go by here without... pick-nicking, or... stopping for the day!

Jack Nance:

- We could get some donuts and a cup of coffee...

DL: - *This is too beautiful! ABSOLUTELY BEAUTIFUL!!!*

Isn't it beautiful right here?

*Man, this is beautiful!*

JN: *That's WPA!*

DL: *Yes, they don't make...*

JN: *The 30's...*

DL: *Yeah, this is our [inaudível]*

<sup>29</sup> “Sinto-me bem a ver maquinaria gigante, sabe, trabalhando: lidando com metal fundido. E gosto de fogo e fumo. E os sons são tão poderosos. São coisas fortes. Quer dizer que há coisas que estão sendo feitas, e eu gosto mesmo disso.” (tradução nossa).

DL: *Right here Jack!!! Right There!*

JN: *That's our tunnel!*

DL: *That's out tunnel...*

JN: *Yeah! Of course it is!...*

DL: *We couldn't... that... well, that's the tunnel, right there!*

DL: *This really is, you know...*

[...] *It's just great to be back here!*

## REFERÊNCIAS

### Bibliografia

- BYRNE, David. *Bicycle diaries*. Londres: Faber&Faber, 2009. 297 p.
- BYRNE, David. *Diário da bicicleta*. Tradução de Vasco Teles de Menezes. Lisboa: Quetzal, 2010. 392p.
- BYRNE, David. *Diários de bicicleta*. Tradução de Otávio Albuquerque, Anna Lim, Fabiana Carvalho. Barueri (SP): Amaryllis, 2009. 336 p.
- CUNNELL, Howard. Fast this time. In: \_\_\_\_\_. *On the road – the original scroll*. [S.l.]: Penguin Classics, 2007. p. 1-52. (Deluxe edition).
- HOSKYNS, Barney. *Lowside of the road: a life of Tom Waits*. Londres: Faber&Faber, 2009. 640 p.
- KEROUAC, Jack. *On the road*. Londres: Penguin Modern Classics, 2000. 320 p.
- KEROUAC, Jack. *Pela estrada fora*. Tradução de H. Santos Carvalho. Lisboa: Ulisseia, 1960. 317 p.
- KEROUAC, Jack. *Windblown world*. The journals of Jack Kerouac 1947-54. Douglas Brinkley (Ed.). Londres: Penguin Books, 2006. 480 p.
- KEROUAC, Jack. *Diários de Jack Kerouac 1947-54*. Tradução de Edmundo Barreiros. Porto Alegre: L&PM, 2006. 359 p.
- KEROUAC, Jack. *On the road – the original scroll*. Editado por Howard Cunnell. [S.l.]: Penguin Classics, 2007. 408 p. (Deluxe Edition)
- KEROUAC, Jack. *Pela estrada fora: o rolo original*. Tradução, notas introdutórias e notas de Margarida Vale de Gato; Revisão de Helder Guégués. Lisboa: Relógio d'Água, 2011. 400 p.
- KEROUAC, Jack. *On the road – o manuscrito original*. Tradução de Eduardo Bueno e Lúcia Brito. Porto Alegre: L&PM, 2011. 356 p.
- KUPETZ, Joshua. The straight line will take you only to death: the scroll manuscript and contemporary literary theory. In: CUNNELL, Howard (ed.). *On the road – the original scroll*. [S.l.]: Penguin Classics, 2007. p. 83-95. (Deluxe Edition).
- MOURATIDIS, George. Into the heart of things. In: CUNNELL, Howard (ed.). *On the road – the original scroll*. [S.l.]: Penguin Classics, 2007. p. 69-81. (Deluxe Edition).
- RODLEY, Chris. *Lynch on lynch*. ed. rev. New York: Faber and Faber, 2005. 322 p.

### Discografia

- BYRNE, D. *et al.* (Nothing But) Flowers. Intérpretes: Talking Heads. In: TALKING HEADS. *Naked*. Londres: EMI, p1988b. 1 disco sonoro. Lado 1, faixa 5.
- BYRNE, D. *et al.* Mommy, daddy, you and I. Intérpretes: Talking Heads. In: TALKING HEADS. *Naked*. Londres: EMI, p1988a. 1 disco sonoro. Lado 2, faixa 3.
- BYRNE, D. *et al.* Road to nowhere. Intérpretes: Talking Heads. In: TALKING HEADS. *Little creatures*. Londres: EMI, p1985. 1 disco sonoro. Lado 2, faixa 4.
- KEROUAC, J. On the road. Intérprete: Jack Kerouac [com acompanhamento instrumental adicionado de Victor Juris e John Medeski]. In: JACK KEROUAC. *Jack Kerouac reads On the road*. Produção: Jim Sampas, Lee Rinaldo. [S.l.]: Rykodisc, p1999. 1 CD. Faixa 3.

- KEROUAC, J.; WAITS, T. Home I'll never be. Intérprete: Tom Waits. In: TOM WAITS. *Orphans - bastards*. [S.l.]: ANTI-, p2006b. 1 CD. CD 3, faixa 12.
- KEROUAC, J.; WAITS, T. On the road. Intérpretes: Tom Waits & Primus. In: TOM WAITS. *Orphans - bastards*. [S.l.]: ANTI-, p2006a. 1 CD. CD 3, faixa 18.
- KEROUAC, J.; WAITS, T. On the road. Intérpretes: Tom Waits & Primus. In: JACK KEROUAC. *Jack Kerouac reads On the road*. Produção: Jim Samps, Lee Rinaldo. [S.l.]: Rykodisc, p1999. 1 CD. Faixa 9.
- TALKING HEADS. *True stories*. Londres: EMI, 1986. 1 disco sonoro, 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol.
- WAITS, T. Swordfishtrumpets. New York: Island Records, p1983. 1 CD. Faixa 10.
- WAITS, T. The pontiac. Intérprete: Tom Waits. In: TOM WAITS. *Orphans - Bastard*. [S.l.]: ANTI-, p2006. CD 3, faixa 15.

#### Documentos de acesso em meio eletrônico

UTAH GEOLOGICAL SURVEY. Thistle landslide revisited, Utah County, Utah. *Survey Notes*, v. 37, n. 2, May 2005. Disponível em: <<http://geology.utah.gov/surveynotes/geosights/thistle.htm>>. Acesso em: 23 jan. 2013.

#### Filmografia

- BORAT. Cultural learnings of America for make benefit glorious nation of Kazakhstan: Direção: Larry Charles. [S.l.]: 20th. Century Fox, 2007. 1 DVD.
- BUS stop. Direção: Joshua Logan. [S.l.]: 20th. Century Fox, 1956. 1 DVD.
- PARIS, Texas. Direção: Wim Wenders. Berlin: Road Movies Filmproduktion, 1984. 1 DVD.
- SEXO, mentiras e videotape. Direção: Steven Soderbergh. [S.l.]: Outlaw Productions, 1989. 1 DVD.
- TRUE stories: David Byrne. Burbank CA: Warner Bros, 1986. 1 DVD.

#### Imagens em movimento em meio eletrônico

- DAVID Byrne Interview. [S.l.]: [s.n.], [198?]. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=dE-mxVxFLg&feature=related>>. Acesso em: 23 jan. 2013.
- DON'T look at me. Direção: Guy Girard. [S.l.]: LA SEPT, 1989.
- Disponível em: <[http://www.youtube.com/watch?v=\\_buwF0VoyQ&list=PL43FF6EFE66171E28](http://www.youtube.com/watch?v=_buwF0VoyQ&list=PL43FF6EFE66171E28)>. Acesso em 23 jan. 2013.

#### Nota do Editor

Data de submissão: Maio 2012

Aprovação: Dezembro 2012

---

#### José Luís Possolo de Saldanha

Professor auxiliar do Departamento de Arquitectura e Urbanismo do Instituto Universitário de Lisboa. Presidente do Conselho Pedagógico do Instituto Universitário de Lisboa.

Investigador do Dinâmia-CET  
Edifício ISCTE-IUL  
Avenida das Forças Armadas  
1649-026 – Lisboa, Portugal  
(351) 217903000  
jlpsa@iscte.pt