

THE BEAT GENERATION OU PULL MY DAISY *

Gerald Bär

UNIVERSIDADE ABERTA

"Kathy, I'm lost," I said,
 Though I knew she was sleeping.
 "I'm empty and aching and I don't know why."
 Counting the cars
 On the New Jersey Turnpike.
 They've all come
 To look for America,
 All come to look for America.
 (Paul Simon, *America*, 1968)

THE BEAT GENERATION OU PULL MY DAISY

FILME & FACTOS

Quando em 1960, no congresso nacional dos Republicanos, o director da C.I.A., Edgar J. Hoover, constatou que "Communists, Beatnicks, Eggheads" formaram uma tripla ameaça aos Estados Unidos, o fenómeno dos "Beat" já se tinha tornado bastante popular, ou seja, notório, divulgado na literatura, em discos, em roupa e em filmes. No ano de 1959 houve dois filmes cujos produtores disputaram o título *The Beat Generation* e um terceiro com o título provisório *The Beatnicks* que nunca foi concluído. Quem ganhou a batalha pelo título

*Este ensaio baseia-se numa conferência apresentada em 1997 no Centro de Estudos Americanos da Universidade Aberta, do qual sou membro, a convite da Professora Doutora Laura Pires. Recordo vivamente a ocasião, uma vez que foi a minha primeira apresentação em Português. Sempre gostei e lembrarei a boa colaboração com a homenagiada como assistente em vários projectos, e a sua preciosa ajuda como orientadora da minha tese de doutoramento. Quanto à publicação deste ensaio agradeço aos Professores Doutores Laura Pires e Mário Avelar pelo apoio e ao Senhor Trindade e à Cinemateca Portuguesa por grande parte da bibliografia.

foi um melodrama de MGM, realizado por Albert Zugsmith (*The Beat Generation*, 1959 / 95 min.). A outra produção, que mudou o nome para *Pull my Daisy*, é um filme de curta-metragem de 28 minutos, baseado num episódio (3º acto) da peça inacabada *The Beat Generation* escrita por Jack Kerouac durante um fim-de-semana em 1957. No mesmo ano, Robert Frank, um já conhecido fotógrafo de origem suíça, e Alfredo Leslie, um 'action painter' de Nova Iorque, formaram a 'G-String Enterprises' e pediram ao autor para colaborar numa versão fílmica que iria focar um momento curioso na vida dos principais poetas "Beat": Kerouac, Ginsberg, Cassady e Orlovsky - num estranho encontro com um bispo suíço que acreditava no Karma. Segundo Gerald Nicosia, biógrafo de Kerouac, Carolyn e Neal Cassady tinham assistido em 1956 a uma palestra deste bispo, aparentemente progressista, na Liberal Catholic Church e convidaram-no para casa deles. Esta visita inspirou Kerouac a utilizá-la como cena central da sua peça, que pretendeu vender sem êxito à Metro-Goldwin-Mayer:

"That night after the speech the bishop came to the house, a scene that years later inspired Kerouac's script for the movie *Pull my Daisy*. The bishop brought along his mother and aunt, whom Allen teased by placing himself between them on the sofa as he questioned the bishop about sex. Meanwhile Jack sat on the floor with his bottle of wine, leaning against the bishop's leg and blustering over and over, 'I love you!'" (Nicosia: 498)

Como é óbvio, o comportamento inesperado dos "Beat" pareceu inadequado na ocasião, não correspondendo às normas sociais estabelecidas. Outra biografia acrescenta ainda uma perspectiva diferente e alguns pormenores à descrição dessa situação dúbia:

"The two old ladies sat on the couch. Allen made room for himself between them and put his head on the ladies' knees, insisting 'Let's talk about sex'. The Bishop was steadfastly 'mystical' through all the shenanigans, according to Carolyn [Cassady], but she was embarrassed. Neal, as always, just went on talking." (Charters: 405)

SEMELHANÇA DE ESTILOS: KEROUAC E O REALIZADOR ROBERT FRANK

Robert Frank nasceu em Zurique (1924) e emigrou em 1947 para os Estados Unidos, onde se juntou ao movimento "Beat". Em 1958 - ano em que adquiriu a cidadania do seu país

¹O título corresponde à primeira linha do poema "Fie My Fum", escrito por Ginsberg e Kerouac em 1948.

escolhido – o amigo Jack Kerouac escreveu o prefácio para o seu agora já legendário álbum de fotografia, *The Americans*, no qual retratou os Estados Unidos dos anos cinquenta. Neste livro (inicialmente editado 1958 em Paris sob o título *Les Américains*) o fotógrafo – tal como Sal Paradise em *On the Road* (1947) – passa pelas estradas americanas (1955/56) tirando impressões que poderiam servir como ilustrações da obra de Kerouac. Algumas alusões simbólicas que por vezes entram no realismo fotográfico de Robert Frank reaparecem um ano mais tarde no seu filme: a cena da bandeira dos Estados Unidos que oculta a cara de um espectador na fotografia "Parede – Hoboken, New Jersey" repete-se em *Pull my Daisy*, quando as "estrelas e riscas" tapam a face do bispo durante o seu sermão. No seu prefácio do livro *The Americans*, Kerouac compara a recolha fotográfica com a técnica narrativa:

"That crazy feeling in America when the sun is hot on the streets and the music comes out of the jukebox or from a near-by funeral, that's what Robert Frank has captured in tremendous photographs taken as he travelled on the road around practically forty-eight states in an old used car (on Guggenheim Fellowship) and with the agility, mystery, genius, sadness and strange secrecy of a shadow photographed scenes that have never been seen before on film." (Frank: 5)

Kerouac adora as fotografias ("beautiful visual entirety"; "The humor, the sadness, the EVERYTHING-ness and American-ness of these pictures!") que nunca pensaria possível serem captadas em filme e ainda menos expressas em palavras. Ficou logo inspirado no sentido de as transformar em poesia, dando disso algumas amostras no seu estilo aplicado em *On the Road*.

Em palavras emprestadas do naturalismo, Kerouac descreve a relação imagem / poesia numa simples equação e elogia também o fotógrafo:

"Anybody doesnt like these pitchers dont like potry, see? Anybody dont like potry go home see Television shots of big hatted cowboys being tolerated by kind horses. Robert Frank, Swiss, unobtrusive, nice, with that little camera that he raises and snaps with one hand he sucked a sad poem right out of America onto film, taking rank among the tragic poets of the world. To Robert Frank I now give this message: You got eyes." (Frank: 9)

Segundo Allen Ginsberg, Kerouac era mais romântico; por seu turno, Frank era um desiludido, cansado do mundo. Por outro lado, ambos tinham uma admiração pelos pormenores excêntricos e selvagens, por pessoas fora do comum, pela loucura americana.

Após a publicação do seu álbum, Frank começou a trabalhar na produção de uma trilogia fílmica, e, inicialmente, sugeriu a temática do livro *On the Road* para completar essa experiência cinematográfica. Mas, entretanto, tinha surgido o projecto *Pull my Daisy*.

Muitos anos mais tarde Frank, distanciar-se-ia do movimento "Beat", caracterizando-o como um tempo em que ainda era possível sonhar com mudanças sociais profundas:

"Mais je n'ai jamais été beatnik: les beatniks étaient des gens sans responsabilités, qui vivaient seuls et au jour le jour. Mais ils m'ont aidé dans ma quête. C'était encore une époque où l'on pouvait rêver d'un changement profond. Et, de fait, ils ont changé beaucoup de choses au niveau du mode de vie - on s'en rend compte maintenant." (Monfourny: 48-49)

O parceiro de Frank, Alfred Leslie, achou impossível filmar em todos os locais mencionados em *On the Road*, por isso procuraram em casa de Kerouac material diferente, que poderia servir como guião. O resultado desta busca alcoolizada foi o achado de uma improvisada gravação da peça *The Beat Generation* na qual todos os papéis são preenchidos e recitados pelo autor:

"Jack had 'rewritten' his play *The Beat Generation* by improvising it aloud into his tape recorder, taking all the parts himself and bouncing off Symphony Sid's jazz from the radio. When Leslie heard the tape, he realized why he had had so much trouble imagining actors speaking the dialogue in Kerouac's novels. It struck Leslie that all the characters were really aspects of Jack, and that no voice but Jack's own could bring them to life. It was decided to make a silent film of Act Three, the scene of the Bishop's visit to the Cassady household, with Jack providing dubbed-in lip synchronization for all the parts." (Nicosia: 583)

Sem recorrer às habituais técnicas fílmicas, esta fragmentação do Eu seria realizada usando simplesmente a voz de Kerouac para acompanhar, mas não para sincronizar, os movimentos labiais dos actores. Desta forma, as personagens neste filme mudo pareceriam verdadeiramente aspectos ou opiniões personificadas do autor. Juntamente com os cortes e o Jazz de David Amram, a voz do autor determina estrutura e ritmo da produção, acrescentando um tom poético ao ambiente familiar pouco espectacular.

AS FILMAGENS

As rodagens iniciaram-se a 2 de Janeiro de 1959 no apartamento de Leslie perto de Bowery (Fourth Avenue / 12th Street, Manhattan, Lower East Side, em Nova Iorque), com uma câmara (Arriflex, 16 mm, preto e branco), um *spotlight* e uma actriz profissional.

Delphine Seyrig estava prevista para o papel de esposa. Ginsberg e Orlovsky eram eles próprios, os poetas; Corso preenchia o papel de Kerouac, mas ficou também por actuar como ele próprio. Os restantes figurantes eram amigos da cena artística-literária nova-iorquina que receberam 20 \$ por dia (14 dias de rodagem). No guião, Cassady transformava-se em Milo, um ex-drogado trabalhador dos caminhos-de-ferro, representado por Larry Rivers. Logo no início tiveram de alterar o título previsto do projecto, uma vez que a Metro-Goldwyn-Mayer já tinha assegurado o *copyright* para a expressão *The Beat Generation*. Tiveram por isso de alterar o título previsto do projecto.

Entre os poemas seleccionados por Ginsberg para o acompanhamento musical do filme encontraram *Pull my Daisy*, o preferido de Alfred Leslie. Na composição de David Amram esse texto tornou-se tema principal da banda sonora dando também título à produção. Uma primeira versão do poema – uma co-produção de Kerouac e Ginsberg escrita no Natal de 1948 – tinha sido publicado na Primavera de 1950 numa revista de vanguarda nova-iorquina chamada *Neurotica* – outras duas versões só foram impressas em 1961.

Brincando com palavras, alusões e sons, os autores evocam imagens fálicas não claramente expressas. Utilizando o contraste de forma (canção de crianças; quase rezando) e conteúdo, a provocação ganha ainda mais impacte. O texto integrado na canção do filme consiste em dois fragmentos menos ofensivos da versão mais longa com pequenas alterações. Sob protesto dos poetas, um verso foi alterado e assim Anita Ellis canta:

"Pull my Daisy
tip my cup
all my doors are open
Cut my thoughts
for coconuts
all my eggs are broken
Hop my heart song - (verso auto-censurado; no original: *Hop my heart on!*)
harp my hight
seraphs hold me steady
Hip my angel

hype my light
lay it on the needy”²

O *budget* modesto da produção cinematográfica era de \$15.000. Cada um dos realizadores entrou com \$1.000, o restante veio do *Dreyfus Fund*, tendo sido solicitado pelo ‘Wall Street Wizard’ e crítico de Belas Artes, Walter Gutman, que só se envolveu no projecto porque achou muito atraente a esposa de Robert Frank, uma escultora.

O plano original previa a rotação de um minuto por dia. Através da escolha de actores não profissionais e pessoas que se representaram a si próprias, tentava criar-se uma mistura de ficção e realidade. Várias posições fixas da máquina de filmagens e movimentos dos actores foram estabelecidos por Leslie com antecedência; durante as filmagens ele recitava o texto, para que as personagens o imitassem. Esse controlo perdeu-se após pouco tempo dando um espaço maior à espontaneidade desejada. Lembra-se Frank:

“Then Alfred did the directing in his editing. Because after two days of rushes we sort of gave up on the story. It is in this way that it is to my mind a pure film rather than an acting film.” (Kerouac/PMD: 17-18)

Movimentaram-se em terreno de lusco-fusco procurando verdades onde o documentário se torna ficção e a ficção toma características e a aparência da factualidade: “O que tínhamos que fazer era inventar, seguindo o guião muito por alto sem nos preocuparmos com o diálogo e cenas originais, diz Ginsberg. Era nisso que Robert era bom. Não nos fazia decorar o guião nem tínhamos de representar. Tudo o que tínhamos que fazer, era sermos nós próprios e improvisar dentro do contexto ... do mesmo modo que teríamos improvisado na vida real, na cozinha ou na sala do Neal Cassady em *Los Gatos* ... e o filme tinha a qualidade que Robert permitira, ficando para a eternidade e simultaneamente ali bem presente.”³

² Uma outra parte deste projecto intitulava-se *The Sin of Jesus* (1961). Tratava-se de um filme sobre uma mulher que encontra Jesus numa quinta de galinhas de New Jersey, e recebe um anjo da guarda com quem se casa e depois acidentalmente mata. O realizador Robert Frank iria produzir mais alguns filmes com temáticas relacionadas com tópicos ‘Beat’: entre 1965-8 a sua primeira longa-metragem *Me and My Brother*, com Peter Orlovsky e Allen Ginsberg, um estudo semi-documentário sobre esquizofrenia. Em 1972 publica o livro “Lines of My Hand”, e começa a trabalhar com os Rolling Stones num filme documentário chamado “Cocksucker Blues”. E, em 1987, apresenta o filme *Candy Mountain*, uma história de um Rocker acabado que atravessa a América à procura de um construtor de guitarras. Mas só *Pull my Daisy* ainda agrada ao próprio realizador.

³ Jack, Kerouac, *Pull My Daisy*. Text ad-libbed, New York: Grove Press 1961; compare também: Allen Ginsberg, Jack Kerouac, Neal Cassady, “Pull my Daisy”, em Jack Kerouac, *Scattered Poems*, Pocket Poet Series N8 28, San Francisco: City Light Books, 1970, 3.

O músico David Amram (no filme *Mezz McGillicuddy*) recorda que toda a gente envolvida queria divertir-se e ninguém pretendia "psicanalizar o cenário" .

"It was a madhouse. If things were getting dull, Allen and Gregory would start cutting up, take off their clothes and threaten to jump out of the window or pour water on anybody that looked like they weren't interested. There were also a few onlookers sitting around getting high. Most of us were drinking wine and trying to think up outrageous jokes that we could pull on Robert Frank so that he would laugh so hard that he wouldn't be able to film us in action. Robert was a great photographer. He was very serious, but it was often hard for him to know where to point the camera." (Amram: 313)

Gregory Corso estava consciente de que, em comparação com Hollywood, essa produção tinha no mínimo um potencial alternativo:

"This is supposed to be real and poetic, beautiful and soulful. Not that show-business bull shit. This is life and truth and God touching us all with his divine finger of reality. Later with all that acting. This is rea-*al*-ity, captured forever by the sacred box of the angel Robert Frank."(Amram: 314)

Embora uma das características dos "Beat" tenha sido a de não levar nada a sério, nem sequer a si próprios, Kerouac tinha uma perspectiva semelhante do seu ponto de vista mais distanciado:

"Looking down on the action from a scaffold, Jack also perceived that the film's virtue was its exact visual documentation of real life – this before the era of documentaries." (Nicosia: 584)

Para aumentar o efeito realista, Frank movimentou a objectiva da câmara como se fosse os olhos de um observador na sala. Esta técnica expressionista de "libertar a câmara" na procura de mais subjectividade, foi frequentemente utilizada pelo "new American cinema" com as suas pretensões artesanais. Introduzindo elementos inovadores (tema, duração, estilo documentário, dramaturgia e técnica), foi encenado um filme contra os hábitos da percepção visual impostos pelas produções de Hollywood. Sentiu-se nele ainda a rudeza e a simplicidade gráfica do estilo fotográfico demonstrado na obra *The Americans*.

Em retrospectiva, Robert Frank diz que tinha feito *Pull my Daisy* sem outras influências que a poesia de Kerouac.⁴

Alfred Leslie também estava muito entusiasmado, pensando filmar um "clássico americano". Gostou nomeadamente da espontaneidade criada ao serviço de um realismo "Beat". Infelizmente, a relação entre Kerouac e Leslie nunca foi boa desde que se conheceram num bar em Greenwich Village no final dos anos quarenta. Um dia durante as rodagens Kerouac levou um vadio para o apartamento de Leslie. Consequentemente, o autor foi proibido de assistir à continuação das filmagens. Após 6 semanas existiu um primeiro corte de 90 minutos. Em Northport, Kerouac tentava em vão uma sincronização adaptada aos lábios dos actores. Só com *Pull my Daisy* reduzido a 28 minutos conseguiu uma nova narrativa improvisada no estúdio de Jerry Newman, onde via o filme e ouvia Amram tocar Jazz ao mesmo tempo. Neste processo de elaboração da versão final, uma parte inicial da espontaneidade e originalidade teve de ficar pelo caminho, tal como aspectos da continuidade da acção. Para desalento de Kerouac, que preferia uma narrativa intacta, essa versão incluiu cortes de quatro gravações diferentes. Existem mais uma em francês e uma com sotaque chinês:

"It was the universality of the story that he was trying to get across. The emphasis in *Pull my Daisy* upon the environment of a fifties New York tenement heightens the impact of the basic human situations the film portrays." (Nicosia: 584)

O guião definitivo foi publicado em 1961 pela editora Grove Press. Mais informações sobre a produção do filme encontram-se no livro *Vibrations* (1968) de David Amram e no artigo de Alfred Leslie "Daisy: 10 Years Later", na revista *Village Voice* (28/11/1968).

Antes da publicação deste artigo, no qual Leslie afirma que havia, tal como em qualquer produção num estúdio de Hollywood, *scripts* e ensaios, iluminação, encenação, gravação e edição a um nível profissional, *Pull my Daisy* foi louvado como uma obra de mestre do improviso. Mas, de facto, todas as posições de câmara eram fixas; a filmagem foi feita de ângulos e perspectivas diferentes e executada com vários "takes". Finalmente houve 3 horas de material filmico produzidas para só 28 minutos da versão final.

⁴ Allen Ginsberg, entrevista, videotape no.13, Museum of Fine Arts, Houston (citação em: FINA, Luciana, *Robert Frank* (Catálogo da edição 1990 da Mostra Internazionale RIMINICINEMA), Lisboa: Cinemateca Portuguesa 1991, 51.

RECEPÇÃO E CRÍTICAS

O filme estreou-se no dia 11 de Novembro de 1959 no Cinema 16 (Cinémathèque de Amos Vogel) em Nova Iorque. Ironicamente – e de forma comprometedora para o autor, que testemunhou a colagem do seu texto –, Dwight McDonald, crítico cinematográfico da revista *Esquire*, elogiou a narrativa como a melhor prosa espontânea escrita por Kerouac. Algum tempo mais tarde *Pull my Daisy* foi mostrado com grande sucesso em vários festivais de filmes alternativos e no Museum of Modern Art sendo cada vez mais apreciado oficialmente. A opinião mais conceituada sobre o filme veio do realizador, crítico e teórico, Jonas Mekas, que, em 1955, tinha fundado a revista *Film Culture* como órgão independente do cinema alternativo. Mekas atribuiu à narrativa “immediacy, poetry and magic that is without precedent in American cinema” e acentua também o carácter de improvisação, contribuindo assim para a criação de um mito do poeta visionário:

“The film was made without sound. Jack Kerouac speaks for each person and discusses the action freely. While the commentary was being taken Kerouac improvised quite without preparation and knowing nothing about the film, in a sort of poetic trance, comparable to the visions of a drug addict. *Pull my Daisy* has no plot, follows no logical pattern. Above all, it is a portrait of the secret condition of a whole generation [...] insofar as ‘beat’ is the expression of the younger generation’s rejection, either conscious or unconscious, of middle-class and business attitudes. No pretensions, no lying, no moralising.” (Marcorelles: 140)

Espontaneidade, intuição e improvisação são os ingredientes deste novo cinema americano que se define como arte de acção, negligenciando princípios de disciplina na execução de papéis pré-determinados dando expressão à vida interior numa continuação de sentimentos autênticos. Critérios de comercialização, estética, cronologia de factos e mensagem ideológica, ficam assim em segundo plano.

Na sua primeira comunicação no Verão de 1961 o *New American Cinema Group*, que constava entre os seus membros fundadores Frank e Leslie, criticou as práticas do cinema oficial considerando-o moralmente corrupto, esteticamente ultrapassado, tematicamente superficial e temperamentalmente aborrecido:

“The official cinema all over the world is running out of breath. It is morally corrupt, aesthetically obsolete, theatrically superficial, temperamentally boring. Even the

seemingly worthwhile films, those that lay claim to high moral and aesthetic standards and have been accepted as such by critics and the public alike, reveal the decay of the Product Film. The very slickness of their execution has become a perversion covering the falsity of their themes, their lack of sensitivity, their lack of style." (Adams Sitney: 80)

Referindo-se aos produtores cinematográficos na Europa (incluindo os da Rússia e da Polónia comunistas), o nono e último ponto deste *First Statement* concluiu numa manifestação de solidariedade num sentido mais ético do que estético contra o sistema supostamente monopolizador e enganador das grandes companhias em Hollywood:

"As they [Europeans], we have had enough of this Big Lie in life and in the arts. As they, we are not only for the New Cinema: we are also for the New Man. As they, we are for art, but not at the expense of life. We don't want false, polished, slick films – we prefer them rough, unpolished, but alive; we don't want rosy films – we want them the color of blood." (Adams Sitney: 82-83)

O tom patético destas exigências idealistas faz lembrar a programática do movimento expressionista do princípio do século.

A maneira dos "Beat" de ver a vida como processo com mudanças permanentes quase obsessivas – tal como o conceito do Jazz – contribuiu para a definição deste novo estilo de cinema, embora num sentido aparentemente menos ideológico. Na sua avaliação das produções vanguardistas no seu artigo "Notes On The New American Cinema" (*Film Culture* no. 24, Primavera de 1962) Jonas Mekas leva essa influência em consideração:

"...a spoof on the beat generation, a nonsense comedy, [*Pull My Daisy*] blended most perfectly the elements of improvisation and conscious planning, both in camera work and directing. The plotless episode has never been more eloquent than it is in this film. That feeling of 'being there', of which Leacock speaks in connection with the documentay, was achieved in this fictional film to the highest degree. Its authenticity is so effective, its style so perfect, that the film has fooled even some very intelligent critics: They speak about it as if it were a slice-of -live film, a piece cut out from the raw stream of life, a documentary. Instead of criticising the film, they criticize the beat generation. The film's amazing sense of style and fom escapes through their fingers like a fluid - it is almost invisible, transparent. No other film

ever said so much, and in such a pure and condensed manner, about the man of the beat generation." (Adams Sitney: 95-96)

Uma das primeiras críticas de *Pull my Daisy* publicada na revista *Film Quarterly* ainda no Outono de 1959 destaca "a câmara suavemente poética" com a sua própria maneira de criar um humor subtil. Thalia Selz, a autora do artigo, elogia o facto de Ginsberg se representar a si próprio tendo acrescentado humor ao filme. As alusões eróticas do tema musical (auto-censuradas) passaram despercebidas e escaparam à crítica. Embora seja reconhecido o valor documentário de retratar a nova boémia com as suas convenções, constata-se um determinado amadorismo - "a certain amateurish quality in the editing." Na opinião da crítica essa louvada espontaneidade da produção provoca igualmente o seu defeito principal:

"Paradoxically, the chief fault of the film – its sloppy way of just-letting-things-happen – is also its very excellence, for the mood of aimlessness permeating it expresses well the casual indirection of the beat movement as a whole. Careful planning, however, might have achieved the same effect with both greater efficiency and greater artistry. But this would have necessitated a clear point of view on the part of the film-makers and, as is suggested at the beginning of this review, choice of attitude is precisely what they have avoided." (Selz: 56)

Por falta de perspectivas femininas no movimento, o artigo critica especialmente o papel pouco favorável da mulher que se vive no ambiente "Beat". A autora não só observa a passividade da mulher que nunca se levanta da cama e a postura conservadora da mãe e da irmã do bispo, mas igualmente a insatisfação e indignação da esposa do "railroad poet", perante o comportamento picaresco dos seus companheiros. Antes de sair, a única resposta sua às acusações dela é: "I certainly do know what there is to cry about and it ain't nothing that has to do with this that's happening right now."

A crítica lamenta o facto de o filme não aprofundar esta problemática, minimizando-a com o comentário lacónico: "...she'll get over it."

Jerry Tallmer na sua introdução à transcrição considera o filme, no mínimo, uma pequena obra de mestre. Elogia o realismo e o trabalho da câmara que, inconscientemente, quase por acaso captou imagens, contextos com conotações que só depois foram descobertos e explicados aos próprios realizadores. Sobre a narração comenta:

"It is also an epic poem, a self-appraisal, a stoicism, a plain unvarnished delight. [...] It is also, like the movie, an ugly poem – ugly for its put-downs, its woman-

hatred, its sexual squareness (all beat sex is square), its holier-than-thou infantile anarchies. This too is part of its honesty. And its beauty – and, inversely, its joy.” (Kerouac/PMD: 18-19)

No seu artigo “For Shadows, Against Pull My Daisy” (*Film Culture* no. 24, Primavera de 1962) Parker Tyler critica duramente tanto a ‘Beat Generation’ como o filme comparando-o com a famosa obra de John Cassavetes, que aprecia muito mais:

“*Shadows* is not part of the Beat da-da-da. Beatism is a wee, wee cult with a public-relations palate as visible as that of the wolf when he impersonated Little Red Riding Hood’s grandmother. *Pull My Daisy*, one of its sugar-caped teeth, focuses on a tendency with its roots in the international avant-gardism of the 1920’s. The most striking thing about the modern school from which *Pull My Daisy* stems is its lack of historical consciousness in its own field: its obvious debt (incarnate in Jack Kerouac) to a bagful of Dada and pre-Dada, Surrealism, Gertrude Stein, Ernest Hemingway, Scott Fitzgerald, e. e. cummings, and Henry Miller.” (Adams Sitney: 109)

Negando todo o mérito do filme, Tyler vê na sua “mera autenticidade” uma das maiores falhas morais e intelectuais da época. Continua a desvalorizar a sua temática, colocando-a na proximidade de um plágio:

“*Pull My Daisy* was meant to document the performances supposedly going on in the tenement-like homes the impoverished Beats have made, statistically, into their Waste Lands. The film is a contemporary version of everything colloquial in Eliot’s poem: The poet-witness is set off against the common people and their poverty on grounds where he is, of course, an ambiguously welcome trespasser. The scene witnessed by the camera eye in *Pull My Daisy* is as old as the location of the Province-town Theatre.” (Adams Sitney: 110-111)

Irónico, Tyler diz que a melhor contribuição para o texto escrito do filme não é o próprio filme mas sim a divertida canção pornográfica com o mesmo título, na qual o crítico detecta uma verdadeira imaginação literária. Não perdoa, no entanto, a censura de um verso à maneira de Hollywood:

“The way Hollywood-type censorship creeps in here is like the odour of the casting office that connects the dramatis personae of *Pull My Daisy* with the dramatis personae of Shaw’s Salvation Army play. Compassing the world of the ‘Salvation

Army,' the Frank-Leslie-Kerouac film has the same holier-than-thou cynicism. Aren't the Beats the 'Salvation Army' of the avant-garde?" (Adams Sitney: iii)

No início do nosso século *Pull My Daisy* é considerado um dos primeiros *underground films* fazendo parte da *New Wave* americana. Recebeu o Independent Film Award em 1960 (anexo 2) e finalmente, em 1996, foi incluído na lista de filmes que o National Film Preservation Board distingue e rotula como património cultural: "culturally, historically or aesthetically significant."

O CONCEITO DE 'HOLINESS'

Tendo passado algum tempo antes da chegada do bispo a beber e fumar, os "Beat" apagam as fronteiras entre seriedade e brincadeira. Orlovsky quer saber se o bispo já alguma vez tinha jogado *baseball* e tinha reparado em raparigas com vestidos justos.

O clímax do encontro começa com a pergunta: "Is baseball holy?", seguido pela observação do narrador: "The angel of silence hath flown over all their heads", que inicia uma sequência surreal do filme na qual o bispo é visto ao lado da bandeira dos Estados Unidos a orar perante um pequeno grupo de pessoas atentas. De repente o vento faz com que a bandeira bata na cara do bispo ocultando a sua figura. Este símbolo provocador antecede um interrogatório irónico sobre aquilo que o bispo considera santo.

No seu livro *Jack Kerouac, prophet of the new romanticism* (1976) Robert A. Hipkiss tenta interpretar nesta cena a atitude que expressa a filosofia "Beat":

"What Ginsberg is suggesting in needling the bishop is that all things are holy. The acceptance of life that the Beats espouse is all-encompassing, Whitmanesque. Ironically, however, it is precisely the lack of discrimination that this attitude demands that produces this ennui, the lassitude, the sense of being sucked down to nothingness that grates on the inmost nerves of the Beat, and of Kerouac. To fail to discriminate is to make everything equally meaningless, so that in fact nothing is individually worth striving for." (Hipkiss: 40-41)

Desconfiando deste conceito Hipkiss prevê o perigo de cair num relativismo fatal, mas declarar que tudo é santo significa aqui obviamente a valorização de aspectos desconsiderados e marginalizados da vida. Também é importante lembrar que esse interrogatório faz parte de um jogo com conceitos religiosos, palavras e sons para confundir e provocar o representante da igreja cristã (por ex.: à pergunta "Is the organ of man holy?", à mãe do bispo apetece tocar órgão).

De qualquer modo, o bispo não responde porque não se sente respeitado pelos poetas irreverentes, considerando os comportamentos inadequados e as perguntas absurdas. Despede-se quando todos ficam envolvidos a tocar Jazz para contrariar a música religiosa que a sua mãe tinha iniciado no órgão. Tal como Tyler Hipkiss vê na saída das personagens acompanhada pelo coro de "da, da, da, ..." uma alusão à revolta 'nonsense' dos Dadaístas contra a sociedade burguesa depois da primeira Guerra Mundial (Hipkiss: 64).

Apesar de tudo, o paralelismo com outras ideais ou semelhanças com precedentes artísticos não significa automaticamente identificação ou imitação. Traços do Expressionismo e do Dadaísmo no pensamento dos "Beat" são reconhecíveis, mas estas tradições literárias são continuadas e desenvolvidas num diferente contexto histórico e social. As origens dos conceitos de 'Holiness' de Kerouac e de Ginsberg não são as mesmas, embora ambas tenham uma aura mística. A religiosidade de Kerouac consistiu numa mistura de Catolicismo e Budismo. Assumindo que toda a vida é sofrimento esperava pela morte e pela resposta à pergunta "porque ele próprio existia". O seu livro *On the Road* pode ser entendido como romance de formação moderno sem abordagem teleológica dos "heróis". Nas suas viagens, mais importante do que a chegada é o caminho com encontros inesperados. Até a figura de Dean Moriarty mostra potencial de desenvolvimento. É chamado "HOLY GOOF" (Kerouac/OR: 194), depois de ter tido uma experiência reveladora, contradizendo a sua convicção de que só a velocidade, a angústia de viver e os excessos do *carpe diem* da vida americana contavam⁵:

"And for just a moment I had reached the point of extasy that I always wanted to reach, which was the complete step across chronological time into timeless shadows, and wonderment in the bleakness of the mortal realm, and the sensation of death kicking at my heels to move on, with a phantom dogging its own heels, and myself hurrying to a plank where all the angels dove off and flew into the holy void of uncreated emptiness, the potent and inconceivable radiancies shining in bright Mind Essence, innumerable lotuslands falling open in the magic mothswarm of heaven." (Kerouac/OR: 173)

O misticismo de Ginsberg teve as raízes na religião judaica, mas a sua *Footnote to 'The Howl'* (1956) demonstra um conceito alternativo de "Holiness" num sentido panteísta.

⁵ "... J'ai fait *Pull my Daisy*, libre de toute influence autre que la poésie de Kerouac." Cit. de: Monfourny, Renaud, "Robert Frank", em: *Les Inrockuptibles*, N8 86, 49.

Nesta resposta a sequência *Moloch* (... *Moloch whose mind is pure machinery! Moloch whose blood is running money! Moloch whose fingers are ten armies! ...*⁶) do seu poema contestado *The Howl* (1955), todos os aspectos da vida são considerados santos:

"The world is holy! The soul is holy! The skin is holy! The nose is holy! The tongue and cock and hand and assholes holy!

Everything is holy! everybody's holy! everywhere is holy! everyday is in eternity! Everyman's an angel!" (Ginsberg: 38-39)

Este conceito permite a comparação com a religiosidade dos nativos de América, mas também com pensamentos de Blake ou Whitman cujas influências literárias sobre Ginsberg são notáveis. Principalmente William Blake, em *Visions of the Daughters of Albion* (1793), expressa que tudo o que é vivo é santo, embora com mais delicadeza:

"And trees & birds & beasts & men behold their eternal joy.

"Arise, you little glancing wings, and sing your infant joy!

"Arise, and drink your bliss, for every thing that lives is holy!" (Blake: 195)

Na versão do poema *Pull my Daisy* que Kerouac, Ginsberg e Cassady escreveram juntos, encontra-se também uma referência a esta temática na imagem impressionante de uma auréola a sangrar. Estes versos de autoria comum, que definem algumas posições características dos "Beat", podem ser lidos como um apelo para tornar os sonhos realidade, dar carne e ossos (mais substância) aos conceitos metafísicos, cujo valor só se pode verificar na vida vivida:

"Bone my shadow
dove my dream
start my halo bleeding"⁷

Tal como em *Pull my Daisy* – tanto o poema como o filme – existe uma tendência preocupante na maioria das produções "Beat": a divisão entre privacidade e vida pública. Enquanto a esfera privada parece pura e valiosa com uma expressão intensa, enérgica, lúdica e estimuladora, a vida pública é retratada limitada, rígida, mecânica, séria e frustrante. Nas

⁶ "The only people for me are the mad ones, the ones who are mad to live, mad to talk, mad to be saved, desirous of everything at the same time, the ones who never yawn or say a commonplace thing, but burn, burn, burn like fabulous yellow roman candles exploding like spiders across the stars ..." (Jack Kerouac, *On the Road. Text and Criticism*, 8).

⁷ Allen Ginsberg, *Das Geheil und andere Gedichte*, München: Limes Verlag, 1979, 30.

obras "Beat" o indivíduo muitas vezes aparece apanhado numa rede de formas sociais pré-estabelecidas e estruturas limitadas de interação ou então num estado (nobre) de alienação, distante da sociedade burguesa, no seu exílio interior abrindo as portas da percepção da sua mente expandida por drogas às fantasias narcisistas de grandeza:

"The Beat vision almost always conceptualizes experience in terms of such dichotomous alternatives - whether the dichotomies are tragic in effect (Howl's angel-headed hipsters versus Moloch) or comic (Pull My Daisy's Peter versus the Bishop). It's a tempting vision. It flatters the individual by making his struggle against society Byronic in its grandeur. But it's just a little too simple. This state of majestic alienation confers easy heroism on everyone. It reminds us that Beat culture was, after all, youth culture, and that it is in the nature of youth to see things in terms of contrasted absolutes, antitheses, and extremes."⁸

⁸ Allen Ginsberg, Jack Kerouac, Neal Cassady, "Pull my Daisy", em: *Jack Kerouac. Scattered Poems*, Pocket Poet Series N8 28, San Francisco: City Light Books, 1970, 3.

⁹ Raymond Carney on the UC Berkeley Literary Web: The Beat Generation & Its Circle - [Program Notes for Beat Screening List](#).

ANOTAÇÕES

Todas as citações da narrativa do filme: Kerouac, Jack, *Pull My Daisy*. Text ad-libbed by Jack Kerouac for the film by Robert Frank and Alfred Leslie. Introduction by Jerry Tallmer, New York: Grove Press 1961.

BIBLIOGRAFIA:

Adams Sitney, P., *Film Culture Reader*, New York / Washington, Praeger: 1970.

Amram, David, *Vibrations, the adventures and musical times of David Amram*, New York: Macmillan Co., 1968.

Blake, William, *Visions of the Daughters of Albion*, in: *Blake. Complete Writings*.

Geoffrey Keynes (ed.), London: Oxford University Press, 1972.

Charters, Ann, *Kerouac. A Biography*, San Francisco: Straight Arrow Books, 1973.

Fina, Luciana, *Robert Frank* (Catálogo da edição 1990 da Mostra Internazionale RIMINICINEMA), Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1991.

Frank, Robert, *The Americans*, Scalo Zurich, Berlin, New York, 1997.

Ginsberg, Allen, *Das Geheil und andere Gedichte*, München: Limes Verlag, 1979.

Hipkiss, Robert A., *Jack Kerouac, prophet of the new romanticism*, Kansas: Regents Press, 1976.

Kerouac, Jack, *On the Road. Text and Criticism*, (OR), New York: The Viking Critical Library, 1957.

———. *Pull My Daisy*. Text ad-libbed, (PMD), New York: Grove Press, 1961.

———. *Scattered Poems*, Pocket Poet Series N8 28, San Francisco: City Light Books, 1970.

Leslie, Alfred, "Daisy: 10 Years Later": *Village Voice* (28/11/1968).

Marcorelles, Louis, *Living Cinema. New Directions in Contemporary Film-Making* (trad. de: *Éléments pour un nouveau cinéma*, 1970), New York: Praeger, 1973.

Monfourny, Renaud, "Robert Frank", em: *Les Inrockuptibles*, N8 86, 31 Dec.1996.

Nicosia, Gerald, *Memory Babe*, New York: Grove Press, 1983.

Schaub, Martin, "Robert Frank", em: *Dox (Documentary Film Quarterly)*, Autumn 1994, Nr. 3.

Selz, Thalia, "The Beat Generation", in: *Film Quarterly*, vol. XIII, N8 1.

Watson, Steven, *The birth of the beat generation – visionaries, rebels, and hipsters 1944-1960*, New York: Patheon Books / Random House, Inc., 1995.

ANEXO I:

PULL MY DAISY (THE BEAT GENERATION) – O FILME (1959)

Realização: Robert Frank & Alfred Leslie

Script & Narração: Jack Kerouac (Grove Press, 1961)

Música: David Amram

Actores: Bishop - Mooney Peebles

Allen - Allen Ginsberg

Gregory - Gregory Corso

Peter - Peter Orlovsky

Milo - Larry Rivers

Milo's Wife - Beltiane

Mez McGillicuddy - David Amram

Bishop's Mother - Alice Neal

Bishop's Sister - Sally Gross

Girl in bed - Denise Parker

Little Boy - Pablo Frank

***UMA VERSÃO DE PULL MY DAISY (THE BEAT GENERATION)
– O POEMA***

(Os exertos sublinhados correspondem ao texto da canção)

Pull my Daisy (The Beat Generation)

Pull my Daisy	Hop my heart on	hairbare my poorasshole
tip my cup	harp my hight	shorn of wool
all my doors are open	seraphs hold me steady	
Cut my thoughts	Hip my angel	say my oops
for coconuts	hype my light	ope my shell
all my eggs are broken	<u>lay it on the needy</u>	Bite my naked nut
Jack my Arden		Roll my bones
gate my shades	Heal the raindropsow the	ring my bell
woe my road is spoken	eyebust my dust againWoe	call my worm to sup
Silk my garden	the wormwork the wisedig	Pope my parts
rose my days	my spade the sameStop the	pop my pot
now my prayers awaken	hoaxwhat's the hexwhere's	raise my daisy up
	the wakehow's the hickstake	Poke my pap
Bone my shadow	my golden beam Rob my	pit my plum
dove my dream	lockerlick my rocksleap my	let my gap be shut
start my halo bleeding	cock in schoolRack my	
Milk my mind &	lackslark my looksjump right	Allen Ginsberg, Jack Kerouac,
make me cream	up my holeWhore my	Neal Cassady, 1948-1950?
drink me when you're ready	doorbeat my booreat my	1961
	snake of foolCraze my	

ANEXO 2:

SECOND INDEPENDENT FILM AWARD

To point out original and unique American contributions to the cinema *Film Culture* is awarding its second Independent Film Award to

Robert Frank and Alfred Leslie's film

Pull My Daisy

(The first Independent Film Award, January, 1959 was given to John Cassavetes's film *Shadows*.)

Looking back through last year's film production, we have found a sad and infested landscape, with our official cinema still perpetuating long-dead styles and long-dead subjects. Our official cinema is completely out of tune with the times. We however believe that no art in modern times has any value if it is not modern. Only modern art can be creative, and only modern art can be moral, since it does not place obstacles of clichés of life and art between man and the immediacy of life.

Pull My Daisy has all these qualities. Its modernity and its honesty, its sincerity and its humility, its imagination and its humor, its youth, its freshness, and its truth is without comparison in our last year's pompous cinematic production. In its camera work, it effectively breaks with the accepted and 1,000-years-old official rules of slick polished Alton Y Co. cinematographic schmaltz. It breathes an immediacy that the cinema of today vitally needs if it is to be a living and contemporary art.

April 26, 1960, New York

(*Film Culture Reader*, p. 424)